

(S) COMPOSIZIONE
MONTAGGIO DI UN'IDEA

VALENTINA RIVERSO

(S) COMPOSIZIONE

MONTAGGIO DI UN'IDEA

VALENTINA RIVERSO

UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

Orientadores:

Arquitecto Francisco Aires Mateus
Professor Doutor Joaquim Moreno

Lisboa, 18 Junho 2018



A Lisbona che nonostante tutto rimane la città di cui mi sono innamorata.

A MammaRubi e PapàAbbe per gli introvabili genitori che sono.

Ad Ale e alla sua dolcezza, nascosta dietro a quella barba.

A Te per cui nessuna parola sarà mai abbastanza.

E al NonnoCiano a cui devo un ultimo saluto.

RIASSUNTO | IT

A partire dagli anni venti del novecento, grazie all'esperienza cubista, gli artisti incominciarono ad interessarsi alla rappresentazione della relazione tra l'essere umano e la realtà che lo circonda, e alla rappresentazione della sua percezione. Considerando quindi il cubismo come punto di partenza, il presente lavoro ha come obiettivo approfondire tale indagine, individuandone gli elementi chiave e percorrendone l'evoluzione nella storia dell'arte e dell'architettura nel corso dell'ultimo secolo.

Il montaggio cinematografico si rivela essere una metafora efficace per il meccanismo di percezione e relazione uomo-natura che si intende indagare. Attraverso le fasi della scomposizione in elementi più semplici (fotogrammi) e ri-composizione di essi in un montaggio finale, il lavoro compiuto dal regista è analogo al meccanismo di percezione della realtà oggetto di dissertazione.

Tale meccanismo risulta di particolare interesse tanto nella storia dell'arte, quanto nell'architettura. Grazie agli studi e ai lavori di artisti, registi e architetti come Serra, Eisenstein, Tschumi e Le Corbusier fra gli altri, si rilevano alcuni elementi comuni che possono fungere da linee guida e chiavi interpretative del presente lavoro; i più significativi tra essi sono: la scomposizione, il movimento, la pluralità dei punti di vista e la centralità dello spettatore/osservatore.

Attraverso l'espedito del cinema si arriva a trattare quindi di composizione architettonica e l'introduzione in essa della concezione dinamica dello spazio, che grazie al lavoro di Le Corbusier entra a far parte del processo di progettazione di un'opera architettonica.

MONTAGGIO - COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA - PROSPETTIVA MOBILE

ABSTRACT | EN

8

Starting from the 1920s, thanks to the Cubist experience, for the first time in art history, artists started to be interested in the relationship between human beings and the surrounding reality, and in the representation of its perception. Considering Cubism as a starting point, the present work's objective is to study such investigation, identifying the principal elements and covering its evolution throughout history of art and architecture of '900.

Montage is an effective analogy to understand human perception mechanism and human-nature relationship, which are the investigation objectives of the present work. Through the two phases of decomposition in simpler elements (frames) and their composition in a final montage, the work done by the director is similar to the examined human perception mechanism.

Such mechanism is particularly interesting in art history as well as in architecture. Analysing the work of artists, directors and architects like Serra, Eisenstein, Tschumi and Le Corbusier among the others, few common elements are identified as guidelines and interpretative keys for the present work; the most significant of them are: decomposition, movement, plurality of points of view and centrality of the observer.

By the means of the cinematographic expedient, the present work will cover a dissertation about architectural composition and the introduction of space dynamics, that, from Le Corbusier on, becomes fundamental for the design process.

MONTAGE - ARCHITECTURAL COMPOSITION - MOBILE PERSPECTIVE

RESUMO | PT

A partir da década de 1920, graças à experiência Cubista, pela primera vez na historia da arte, os artistas começaram-se a interessar pela relação entres os seres humanos e a realidade circundante, e na rapresentação de sua percepção. Considerando o Cubismo como ponto de partida, o objetivo deste trabalho é estudar essa investigação, identificando os principais elementos e acompanhando a sua evolução ao longo da história da arte e arquitectura dosa nos 90.

A montagem é uma analogia eficaz para compreender o mecanismo de percepção humana e a relação homem—atureza, que são os objetivos de investigação do presente trabalho. Através das duas fases de decomposição em elementos mais simples (frames) e a sua composição em uma montagem finale, o trabalho realizado pelo diretor é similar ao mecanismo de percepção humana examinado.

Esse mesmo mecanismo é praticanente interessante na história da arte e na arquitectura. Analisando o trabalho de artistas, diretores e arquitectos como Serra, Eisenstein, Tschumi e Le Corbusier entre outros poucos elemenetos comun forma identificados como diretrizes e chaves interpretativas para o presente trabalho. Porem os que aparentaram ser mais significativos forma: a decomposição, o movimento, a pluralidade de pontos de vista e a centralidare do observador.

Por meio do expediente cinematográfico, o presente trabalho abrangerá uma dissertação sobre a composição arquitectônica e a introdução de dinâmica do espaço, que, a partir de Le Corbusier, torna-se fundamental para o processo de design.

MONTAGEM, COMPOSIÇÃO ARQUITECTÔNICA, PERSPECTIVA MOVE

INDICE

Riassunto Resumo Abstract	7	11
Introduzione	12	
Scomposizione	19	
Visione simultanea	22	
Dinamismo	28	
Decostruzione urbana	34	
Produzione di forme	42	
Montaggio	49	
Tutto più della somma delle parti	54	
Catena associativa	60	
Centralità dello spettatore	66	
Composizione	72	
Spettatore mobile e il pittoresco greco	76	
Percorsi per lo sguardo	86	
Esperienza del paesaggio	92	
Progetto	97	
Sistema visivo e movimento	98	
Lisbona, Miradouro Pina Bausch	116	
Prospettiva sotterranea	136	
Bibliografia consultata	154	
Indice delle immagini e delle tavole	158	

INTRODUZIONE

12

Obiettivo del presente lavoro è l'indagine della relazione tra l'essere umano e l'oggetto architettonico. Partendo dal presupposto secondo il quale non possiamo conoscere la natura se non attraverso la sua percezione, si deduce la necessaria soggettività di tale osservazione. Conseguenza di ciò è la pluralità dei punti di vista sul mondo, data dalla molteplicità e al tempo stesso dall'unicità, quali esseri umani, degli osservatori.

Quando un soggetto si trova ad osservare un oggetto architettonico, un ambiente urbano o più in generale uno spazio o la realtà che lo circonda, istantaneamente riconosce in ciò che vede diversi elementi. Il primo meccanismo che inconsciamente l'osservatore compie è un meccanismo di scomposizione dello stimolo visivo in diversi elementi, che, nella fase immediatamente successiva, vengono ricomposti per formare l'idea che nasce dall'osservazione. Tale idea si forma nel cervello di chi osserva e se anche l'osservatore chiudesse gli occhi, l'idea dell'osservazione appena avvenuta permanerebbe nella sua mente.

È proprio questo meccanismo di scomposizione-ricomposizione che si intende indagare nel presente lavoro. Un immediato parallelismo che salta alla mente è quello del montaggio cinematografico, che può essere usato come metafora perfetta per comprendere, attraverso esempi concreti, il meccanismo di scomposizione-ricomposizione che sta alla base della presente indagine.

Nello sviluppo del presente lavoro si individueranno tre elementi presenti

in diverse misure in tutto il percorso logico, che fungeranno da chiave di lettura per meglio comprendere il processo del montaggio e la sua relazione con le opere d'arte e architettoniche presentate: la composizione, il movimento e la pluralità.

Nei capitoli seguenti l'indagine partirà quindi da chi per primo, nella storia dell'arte, ha avuto l'ambizione di riproporre su una tela non tanto il mero stimolo visivo che si presenta all'occhio umano, ma l'idea della realtà che si forma nella mente dell'osservatore; idea che in sé è più ricca, completa e complessa di una semplice immagine.

*"Il cubismo rompe con la prospettiva rinascimentale. Vede gli oggetti relativamente: li vede da diversi punti di vista, nessuno dei quali è esclusivo."*¹

Per questo, il punto di partenza del seguente lavoro è l'esperienza degli artisti cubisti, i quali per la prima volta, come sostiene Siegfried Giedion nella sua opera *Spazio tempo e architettura* pubblicata nel 1941, rompono con la prospettiva Rinascimentale, introducendo la così detta quarta dimensione, il tempo. Nasce un nuovo approccio, una nuova concezione e rappresentazione spaziale. Con l'avanguardia cubista viene infatti introdotto il concetto di pluralità simultanea dei punti di vista; gli artisti cubisti scompongono gli oggetti, per poi ricomporli, e questa divisione è compiuta, come dice Alfred Barr in *Cubism and Abstract Art*, rompendo *le superfici delle forme naturali e creando sfaccettature geometriche*.²

1. GIEDION, S.; *Space time and architecture*. Harvard University Press, Cambridge 1954 pag. 432 "Cubism breaks with renaissance perspective. It views object relatively: that's from several points of view, no one of which has exclusive authority"

2. Vedere GIEDION, S.; *Space time and architecture*. Harvard University Press, Cambridge 1954; BARR, A.; *Cubism and abstract arts*. Moma, New York 1936: "the surfaces of the natural forms into angular facets"

Si passerà poi agli artisti futuristi, analizzati sempre attraverso l'occhio di Giedion, i quali esaltarono invece l'importanza del movimento e del dinamismo di un oggetto, con l'aspirazione di rappresentare non solo la pluralità dei punti di vista, ma anche il fluire del tempo.

Attraverso l'esame di surrealismo, situazionismo e costruttivismo e la loro interpretazione di spazio, movimento e centralità dell'esperienza umana, si passerà poi a trattare del montaggio cinematografico vero e proprio mediante la teorizzazione di Sergei Eisenstein, dal quale, attraverso Le Corbusier e Choisy, il passaggio alle tematiche architettoniche, tramite il montaggio stesso, è immediato.

Il concetto di promenade architecturale è introdotto da Le Corbusier stesso e ci è utile per continuare la ricerca secondo il filo logico che ritrova gli stessi elementi di montaggio, movimento e pluralità, in tutte le diverse opere presentate.

In conclusione, attraverso questa selettiva panoramica sulla storia dell'arte e dell'architettura, dovrebbe risultare chiara l'evoluzione ed il percorso svolto nell'arco di più di un secolo da quegli esseri umani, artisti e architetti, che hanno tentato di indagare, studiare, approfondire o rappresentare questo meccanismo di scomposizione e ricomposizione attraverso l'uso di diversi elementi, o combinazioni di essi, quali il montaggio, l'introduzione e la rappresentazione del movimento e la pluralità dei punti di vista. Attraverso la comprensione del meccanismo del montaggio in tutte le

sue espressioni (artistico, cinematografico, architettonico), per analogia, si chiarifica il processo di interpretazione della realtà da parte dell'essere umano e di conseguenza si ha una più conscia concezione del suo rapporto con l'architettura.

SCOMPOSIZIONE

Scompórre v.tr. [der. di comporre, col pref. s- (nel sign. l)] (coniug. come porre). 1. a. Disfare quanto era stato composto in un complesso unitario e organico, togliendone a una a una le varie parti. b. in senso più generico, e spesso più astratto, scindere un tutto organico negli elementi che lo costituiscono.³

In questa prima parte si tratterà del meccanismo della scomposizione, preso come il primo atto che un essere umano, inconsciamente, compie nella visione di un oggetto, scomponendolo e ricomponendolo successivamente nella sua mente. Nei primi anni del '900 artisti, architetti e scienziati iniziarono a concepire la realtà e lo spazio in modo differente, lo spazio geometrico euclideo venne stravolto con l'inserzione della così detta quarta dimensione: il tempo. Inoltre lo spazio iniziò ad essere concepito come relativo ad un punto di riferimento mobile, nacque così l'idea della pluralità dei punti di vista.⁴ È proprio da questo nuovo modo di concepire lo spazio che nacque l'ambizione dell'avanguardia cubista di rappresentare sulla tela non solo la realtà, così come la si vede, come facevano gli Impressionisti prima di loro, ma l'idea vera e proprio che si forma nella mente dell'osservatore, ovvero qualcosa di più ricco e complesso.

Si passerà poi a parlare dell'avanguardia futurista, che, a differenza del cubismo che sintetizzava diversi punti di vista, volle ritrarre il fluire del tempo, attraverso la rappresentazione del movimento, facendo uso ancora una volta dell'espedito della scomposizione dell'oggetto, sintetizzandolo in una forma dinamica unica.⁵

Sempre la scomposizione e il movimento sono i protagonisti dei capitoli riguardanti il movimento dell'Internazionale situazionista, prima, e l'avanguardia Costruttivista, poi.

3. Definizione Vocabolario Online Treccani. <http://www.treccani.it/vocabolario/scomporre/>

4. Vedere GIEDION, S.; *Space time and architecture*. Harvard University Press, Cambridge 1954

5. BOCCIONI, U.; *Pittura scultura futurista. Dinamismo plastico*. Farenzelli 2009



Fig.01 Paul Cézanne *Citerne au Parc du Château Noir* ca. 1900 Olio su tela 74,3 x 61 cm



Fig.02 Georges Braque *Le Viaduc de l'Estaque* 1908 Olio su tela 72,5 x 59 cm

VISIONE SIMULTANEA

Les Demoiselles d'Avignon

Georges Braque presentò *Viaduc de l'Estaque* per la prima volta nel 1908 al Salon D'Automne; osservandolo accanto ad alcune altre sue opere, Henri Matisse commentò asserendo che sembravano essere composte “avec petits cubes”, commento dal quale Luis Vauxcelles coniò il termine cubismo, utilizzato per la prima volta in un articolo riguardante il Salon des Indépendants del 1909.⁶

Viaduc de l'Estaque fu dipinto in risposta a *Citerne au Parc du Château Noir*, nel quale Paul Cézanne ritrasse un boschetto di querce ombreggiate, nei pressi di una cisterna di pietra, situato in un paesaggio provenzale. L'elemento di stacco rispetto alla tradizione impressionista risiede nella frammentazione in forme geometriche elementari e nella loro ricomposizione sulla tela dei vari elementi del paesaggio. Le case, le colline, il viadotto e la natura sono disperse su piani giustapposti, creando l'aspetto prospettico, rompendo così con la tradizione Impressionista.

Fu a partire da Cézanne, e poi con i cubisti, che il dipinto non era più solo rappresentazione: *gli artisti non riportano più sulla tela un oggetto così come lo vedono, ma lo ricostruiscono come lo conoscono.*⁷ I dipinti vengono composti attraverso l'uso delle forme geometriche base, come cubi, sfere o coni, e ciò li rende più reali.⁸

È però nell'opera di Pablo Picasso *Les Demoiselles d'Avignon* che si trova espresso al meglio il principale obiettivo dell'avanguardia cubista: la visione simultanea. Essa è ottenuta attraverso la scomposizione degli elementi,

6. Vedere KAHNWEILER, D.; *The rise of Cubism*. Wittenborn, Schulz, Inc., New York 1950

7. Vedere TARABOUKINE, N.; *Pour une théorie de la peinture 1923* in CONIO, G.; *Le Constructivisme russe* Lausanne, 1987 p.209

8. Vedere LUCAN, J.; *Composition Non Composition Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries* sections EPFL Press, Lausanne 2012



Fig.03 Pablo Picasso *Les demoiselles d'Avignon* 1907 Olio su tela 243,9 x 233,7 cm

rappresentando gli oggetti e lo spazio da molteplici punti di vista, simultaneamente. Il soggetto dell'opera è una casa di appuntamenti in cui figurano cinque donne, iniziata nel 1907 diventò per Picasso un "foglio da schizzo" dove sperimentò negli anni tutte le nuove idee che stava elaborando.

Anche qui, come già accadde con Braque, l'analogia più evidente è con Cézanne, in particolare con il ciclo *Le grandi bagnanti*.

È in questo dipinto che Picasso inserì la quarta dimensione, ossia il tempo, rinunciando invece alla profondità spaziale, considerata la terza dimensione. Le figure infatti sono rappresentate attraverso la fusione di più vedute da diversi punti di vista, geometrizzate, disintegrate e ricomposte poi sulla tela. Vi è inoltre, come già detto, l'annullamento della profondità prospettica, e quindi una fusione tra le figure e lo sfondo.

*"Nella pittura di Raffaello non è possibile stabilire la distanza dalla punta del naso alla bocca. Mi piacerebbe dipingere quadri in cui ciò sia possibile."*⁹

L'ambizione cubista fu quindi riportare la molteplicità e la simultaneità dell'immagine di un oggetto che si crea, nel cervello umano, sulla tela; ciò è possibile attraverso un processo di sintesi che Kant espresse nei seguenti termini: *metti insieme le varie concezioni e comprendi la loro varietà in una sola percezione.*¹⁰

9. KAHNWEILER, D.; *The rise of Cubism*. Wittenborn, Schulz, Inc., New York 1950 "In Raphael painting it is not possible to establish the distance from the tip of the nose to the mouth. I should like to paint pictures in which that would be possible"

10. Vedere KAHNWEILER, D.; *The rise of Cubism*. Wittenborn, Schulz, Inc., New York 1950 "put together the various conceptions and comprehend their variety in one perception"



Fig.04 Filippo Tommaso Marinetti *Le Figaro* Parigi 1909

DINAMISMO

Forme uniche della continuità nello spazio

Se l'esperienza cubista aveva voluto rompere l'immobilità della pittura sintetizzando diversi punti di vista - quindi diversi tempi riassunti in un solo momento - l'aspirazione futurista fu quella di ritrarre il fluire del tempo, per mezzo della rappresentazione del movimento.

La scomposizione rimane l'elemento chiave che permette tale rappresentazione, l'escamotage che permette di rappresentare il dinamismo in un'opera statica per definizione.

*“Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai immobile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente.”*¹¹

Così Filippo Tommaso Marinetti scriveva nel 1909 su *Le Figaro*. Velocità e movimento erano per i futuristi l'espressione della modernità della quale si sentivano portavoce; il termine stesso, futurismo, fu coniato da Marinetti in polemica opposizione con qualsiasi espressione di tradizionalismo nell'arte.

Gli artisti futuristi esplorarono ogni forma di espressione, ma le più rappresentative sono la pittura e la scultura, i cui due principali esponenti sono Giacomo Balla e Umberto Boccioni. Il primo si concentrò principalmente sulla rappresentazione sintetica del moto, mentre Boccioni nelle sue sculture concentrò tutto il suo interesse sul dinamismo.

Ragazza che corre sul balcone, di Balla, incarna perfettamente il nuovo

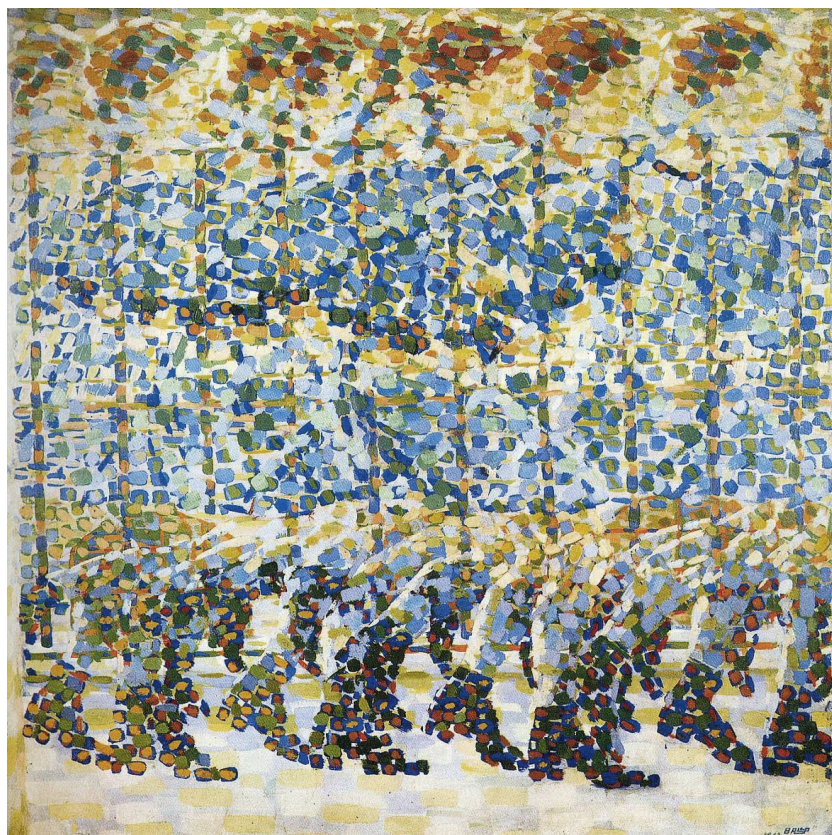


Fig.05 Giacomo Balla *Ragazza che corre sul balcone* 1912 Olio su tela 125 x 125 cm

spirito futurista ed esemplifica distintamente il meccanismo di scomposizione in atto ad opera dell'autore. Sembra di vedere i diversi fotogrammi di una pellicola raffigurante la ragazza che corre sul balcone. Scomponendo i diversi momenti dell'atto della corsa, e rimontandoli successivamente sul dipinto, Balla immobilizza il movimento, dinamizzando la staticità della tela.

Così si esprimevano i futuristi in merito all'importanza del dinamismo nella loro espressione artistica:

*“Nel nostro manifesto abbiamo dichiarato che bisogna dare la sensazione dinamica, cioè il ritmo particolare di ogni oggetto, la sua tendenza, il suo movimento (...)”*¹²

È con Boccioni che nacque il concetto di “dinamismo plastico”, tecnica che si basa sulla rappresentazione della simultaneità del movimento. È in *Forme uniche della continuità dello spazio*, considerata una delle opere più rappresentative del futurismo, che Boccioni esprime al meglio questa tecnica. L'artista rappresentò una figura umana mentre si muove nello spazio, pietrificandola. Eliminando il fattore tempo; i momenti consecutivi del moto, vengono condensati in un momento unico.

*“Questo succedersi (...) vi giungiamo attraverso la ricerca intuitiva della forma unica che dà la continuità dello spazio.”*¹³

12. Prefazione al Catalogo delle esposizioni di Parigi, Londra e Berlino

13. BOCCIONI, U., *Pittura scultura futurista. dinamismo plastico*. Firenze libri 2009

L'obiettivo di Boccioni, eliminando il tempo che separa e divide le fasi del movimento, fu la realizzazione di una sintesi tra l'oggetto e lo spazio.

31

Le correnti cubista e futurista hanno entrambe fatto uso della tecnica della scomposizione per introdurre il fattore tempo nella loro arte, lo hanno fatto in modo differente, perché differente era il valore da loro attribuito al tempo stesso, e di conseguenza al movimento e alla velocità. La dimensione temporale del Cubismo tratta di un tempo lento e fatto di osservazione; il Futurismo venera invece il culto del tempo veloce in continuo scorrimento, del dinamismo che agita e deforma la forma.



Fig.06 Umberto Boccioni *Forme della continuità nello spazio* 1913 Bronzo 126,4 cm

DECOSTRUZIONE URBANA

The Naked City

34

Sessant'anni più tardi dalla nascita delle avanguardie di cui si è parlato in precedenza, nel luglio del 1957, nacque in Italia, nel retrobottega di un bar di un paesino dell'entroterra ligure, l'Internazionale Situazionista, fondata, tra gli altri presenti quel giorno, da artisti e letterati tra cui Guy Debord, Giuseppe Pinot-Gallizio, Asger Jorn e Piero Simondo. Tale movimento riconosce nel "perdersi in città" una concreta possibilità espressiva e lo assume a mezzo attraverso il quale sovvertire il sistema fortemente capitalistico del dopoguerra.

La tecnica per perdersi è quella che i Situazionisti chiamano deriva, descritta da Debord, come una tecnica del *passaggio veloce attraverso svariati ambienti*.¹⁴

La deriva è una pratica estetica che ha l'obiettivo di essere un vero e proprio metodo scientifico di lettura della città. Essa discende da esperienze di spaesamento, come le deambulazioni surrealiste, già sperimentate negli anni venti dalle avanguardie.

Per comprendere il concetto di deriva è in primo luogo necessario conoscere quello di Psicogeografia. Secondo i Situazionisti, la Psicogeografia è la metodologia di indagine di uno spazio urbano, il cui obiettivo è la decostruzione degli spazi urbani e la costruzione di nuovi, le cui caratteristiche principali siano la mobilità, la breve durata e la continua mutazione.¹⁵

I Situazionisti si opposero così alla struttura omogenea, organizzata e ge-

14. DEBORDO, G.; *Internationale Situationniste* n°2, Dicembre 1958 "une technique du passage hâtif à travers des ambiances varies"

15. Vedere PAOLINI, M.; *Il concetto di deriva nei film di Guy Debord* Tesi di laurea in Scienze della comunicazione: editoria e giornalismo Università degli studi di Bologna, Facoltà di lettere e filosofia 2010-2011



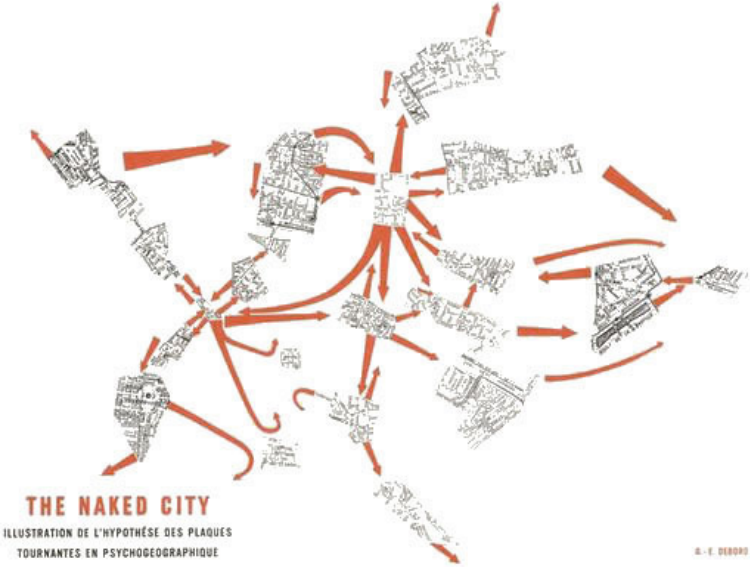


Fig.08 Guy Debord *The Naked City* 1958

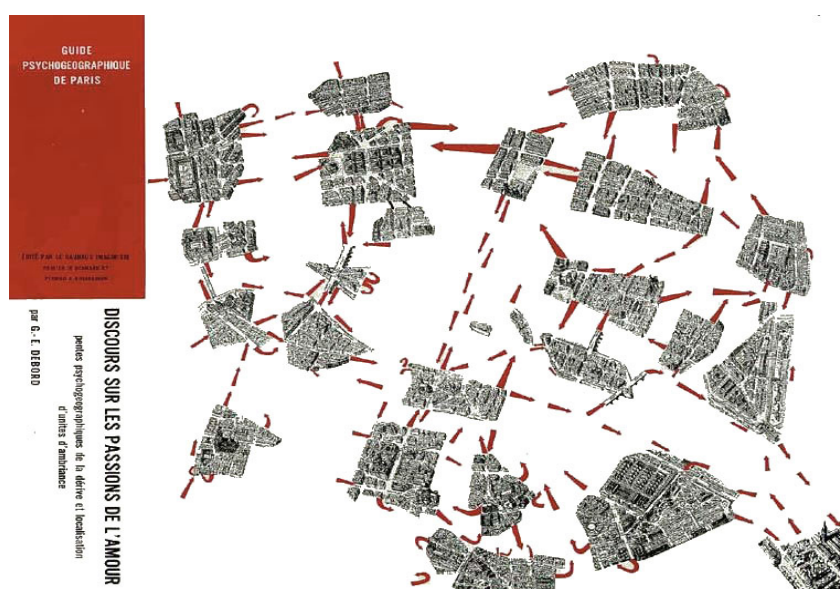


Fig.09 Guy Debord *Guide psychogéographique de Paris* 1957 59,5 x 73,5 cm

ometrizzata della città capitalistica, la quale era studiata e costruita solo in relazione alla circolazione e distribuzione delle merci.¹⁶ La pratica della deriva era quindi un mezzo di riappropriazione della città da parte dell'uomo.

Un esempio di mappa situazionista e di visualizzazione psicogeografica di una città si trova in *The Naked City*, pubblicata in Pour la Forme di Asger Jorn, e *Guide psychogéographique de Paris*, mappe nate da una derivée nella città di Parigi. Le frecce rappresentano spostamenti spontanei, non spinti da interessi di lavoro o di consumo che di solito guidano il movimento delle persone nella città. Chi "deriva" infatti rinuncia al modo convenzionale di spostarsi nella città, sperimentando un modo alternativo di viverla.¹⁷

Nella corrente situazionista si ritrova il meccanismo scompositivo e ricostruttivo già riscontrato nel cubismo e nel futurismo, nuovamente viene proposta un'interpretazione della realtà che passa attraverso una scomposizione di ciò che ci sta davanti e intorno, seguita da un processo di ricomposizione mentale o ideale trasferito direttamente su una tela. È interessante notare come di nuovo il movimento sia un elemento fondamentale di questo processo; a quanto pare, risulta impossibile proporre una rappresentazione della realtà che voglia essere in qualche modo "globale" o che abbia l'aspirazione di rappresentare una visione d'insieme in qualche modo simile all'idea che il nostro cervello si costruisce quando si figura un qualsiasi oggetto, ambiente o situazione, prescindendo dal movimento.

16. Vedere MARELLI, G.; *L'amara vittoria del Situazionismo. Per una storia critica dell'Internazionale Situazionista 1957-1972* BFS, 1996 p. 26

17. Vedere CARERI, F.; *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Einaudi 2006

Ciò accade in quanto il movimento è l'espressione del passare del tempo, non esiste movimento senza tempo, e non esiste percezione né realtà "fuori dal tempo"; per questo motivo, dagli artisti cubisti ai situazionisti, per chiunque abbia cercato di rappresentare la percezione che abbiamo della realtà, un'immagine o una scultura "statica" non era più sufficiente; quando il protagonista non è più l'oggetto rappresentato, ma l'essere umano che percepisce tale oggetto, il fattore tempo necessariamente entra nell'equazione della rappresentazione e di conseguenza il movimento.

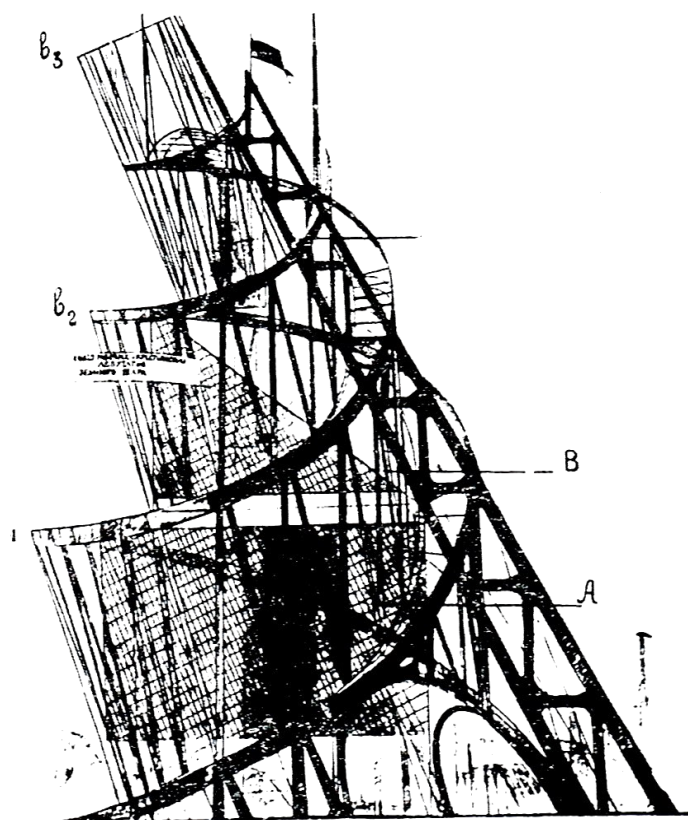


Fig. 10 Vladimir Tatlin *Progetto per il Monumento alla Terza Internazionale* ca. 1919

PRODUZIONE DI FORME

Functional Method

42

Sono sempre il movimento e il concetto scomposizione-composizione che ci portano a parlare dell'architettura costruttivista.

È importante in primo luogo contestualizzare. Il costruttivismo nacque in Russia nei primi anni del '900 come reazione al culto dell'arte per l'arte in favore di un'arte più pratica; il movimento era contraddistinto dal rifiuto della vecchia cultura e dalla volontà di immaginare e progettare le strutture per la società futura. Il *Monumento alla terza internazionale* di Tatlin fu la prima struttura costruttivista attraverso il quale manifestare la nuova società comunista che stava sorgendo. L'architettura costruttivista aveva l'obiettivo di rappresentare il nuovo clima rivoluzionario, alla base del quale stavano i principi della collettivizzazione e i sistemi dei condensatori sociali, così come li aveva definiti Moiseij Ginzburg.

È proprio attraverso gli scritti di Ginzburg, leader del movimento costruttivista, che possiamo comprendere il rapporto di questo gruppo di artisti con il movimento e la composizione. Sia in *Il ritmo in architettura* che in *Stile e epoca*, infatti, l'autore si preoccupa di spiegare la natura del movimento e le sue manifestazioni e conseguenze in architettura; con l'obiettivo di spiegare il cambiamento che c'è stato storicamente nella concezione della forma attraverso il cambiamento della nozione di movimento. Percorrendo le diverse epoche architettoniche e le loro differenti concezioni del movimento, Ginzburg arrivò a definire quella a lui contemporanea, che deriva dall'evoluzione della macchina.

La meccanizzazione della produzione cambiò di fatto il modo di vedere

18. Vedere Introduzione di SENKEVITCH, A. di GINZBURG, M.; *Style and epoch* MIT Press Cambridge 1982

e percepire il mondo. Le spiegazioni che Ginzburg fornisce sulle implicazioni estetiche del movimento meccanizzato sono volte a chiarire come la macchina abbia tradotto il movimento in una categoria estetica, aprendo in questo modo nuove possibilità di articolazione formale e nuovi valori espressivi, capaci di estendere e sostituire le precedenti modalità di composizione architettonica.¹⁸

Per quanto riguarda invece l'approccio alla composizione dei costruttivisti si può parlare di metodo *kompleksnyi*, parola russa che significa complesso, unità. Per dirla con le parole di Lenin, loro credevano che *per conoscere realmente un oggetto è necessario comprendere, studiare tutti gli aspetti di esso; tutte le interne e esterne connessioni*.¹⁹ Erano interessati quindi a risolvere il problema nella sua interezza.²⁰

*“La forma è una funzione x che deve sempre essere valutata nuovamente dall'architetto in risposta alle condizioni preliminari.”*²¹

Per garantire però che il lavoro di progettazione e sviluppo di questa funzione progredisse, il gruppo stabilì un *metodo di funzionalità creativa* o nell'abbreviazione più recente: il *metodo funzionale*. Verso la fine del 1927 Ginzburg pubblicò, come saggio nel giornale *Contemporary Architecture*, la più completa esposizione del metodo di lavoro degli architetti costruttivisti. Intitolato *Costruttivismo come metodo di laboratorio e insegnamento*, l'articolo rappresentava una schematizzazione del corso di teoria dell'architettura tenuto da Ginzburg stesso nel dipartimento di

19. Lenin in SA 1928 No 6 p. 170

20. Vedere COOKE, C., *Form is a function x: the development of the constructivist architect's design method* in AD. Russian Avant-garde. Academy editions and Architectural design, London 1983

21. GINZBURG, M.; *Costruttivismo come metodo di laboratorio e di insegnamento* SA 1927 No 6 pp 160-6

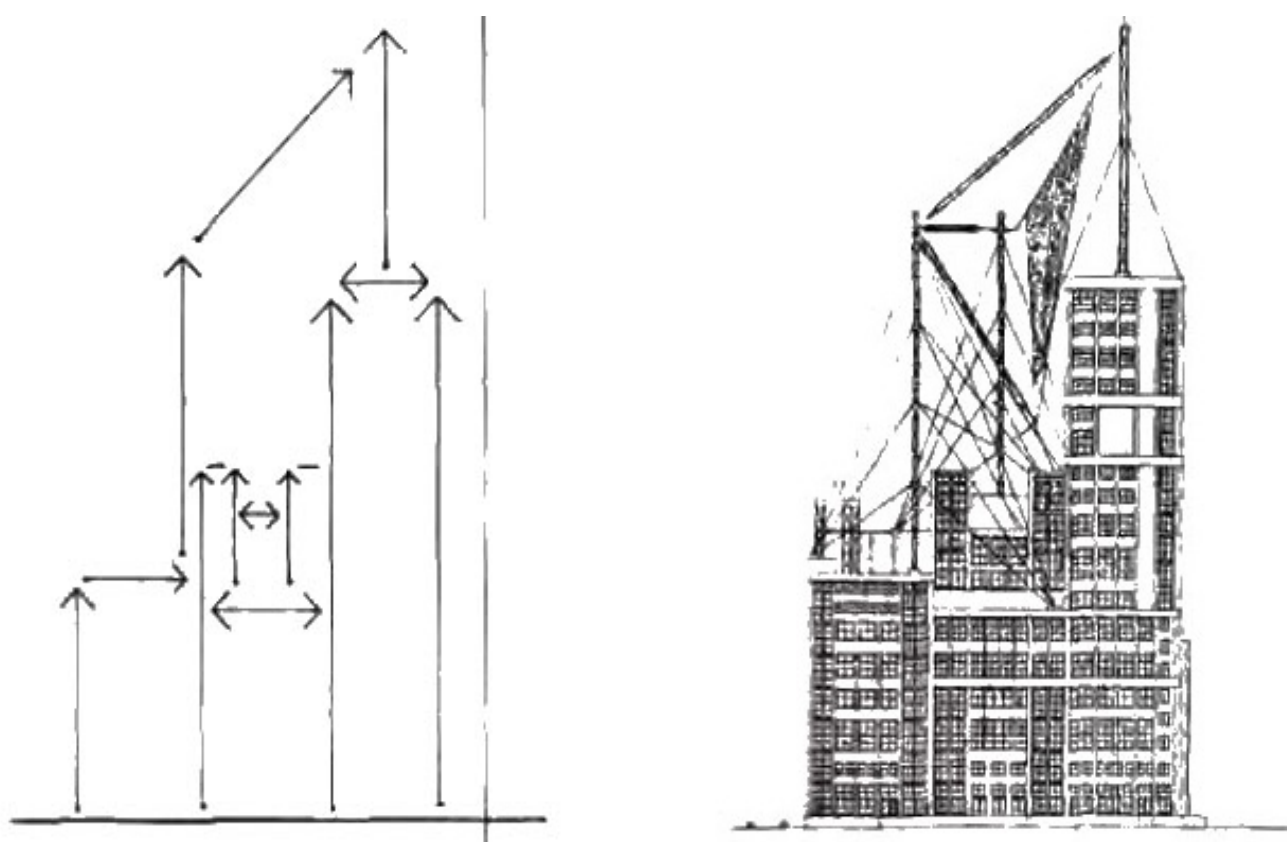


Fig.11 - 12 Diagrammi del *Palace of labor* Vesnin Brothers 1920 per descrivere la concezione della composizione architettonica moderna, tratto da GINZBURG, M.; *Style and epoch*

architettura del VKhUTEMAS e del MVTU.

45

L'autore cercò di spiegare il modo in cui gli architetti costruttivisti concepivano la progettazione. Essi pensavano infatti che il compito dell'architettura potesse essere risolto solo attraverso una precisa delucidazione di tutti i fattori coinvolti, definiti da Ginzburg gli unknowns e perseguendo il giusto metodo. Dai diagrammi del metodo funzionale si può notare come gli architetti analizzassero in un primo momento tutti i fattori del problema e le caratteristiche speciali, per poi scomporlo nei suoi componenti. Il passo finale era quello di ricomposizione e organizzazione dei vari elementi, avendo la libertà e la capacità di poterli combinare in modi diversi, trovando sempre nuove risposte al problema.

MONTAGGIO

Montaggio s. m. [dal fr. montage, der. di monter «montare»]. – 1. a.O-
perazione con la quale si assemblano in unico complesso i diversi ele-
menti costitutivi di un dispositivo, di un meccanismo, di una macchina,
di una struttura (...) in modo da formare un unico pezzo. (...) c. In cinema-
tografia, fase conclusiva della lavorazione di un film, mediante la quale
con gli spezzoni di pellicola corrispondenti alle varie inquadrature gira-
te in corso di ripresa vengono formate successioni di sequenze che, uni-
te insieme a loro volta, costituiranno il film nella sua forma definitiva.²²

Questa parte del lavoro è dedicata al cinema e alla tecnica del montaggio.
A differenza della pittura e scultura cubista, futurista e dei situazionisti, l'e-
spediente tecnologico di una telecamera permette di rappresentare delle
immagini in movimento; in questo modo l'esigenza dell'artista di ripro-
durre il movimento è soddisfatta senza dover ricorrere a trasfigurazioni di
immagini e forme, ma rimane comunque irrisolto il problema della rappre-
sentazione della visione "d'insieme" della realtà. Si è fatto un passo avanti
rispetto alla staticità oggettiva di pittura e scultura, ma la sfida della rap-
presentazione della pluralità dei punti di vista, che messi assieme formano
l'idea complessiva della realtà, rimane aperta. All'artista che impugna la
cinepresa rimane però l'arma della scomposizione/ri-composizione eredi-
tata dal passato, nel cinema tale tecnica nient'altro è che il montaggio.

Il primo che fece esperimenti riguardo la tecnica del montaggio fu il regi-
sta russo Lev Vladimirovic Kulesov, che dimostrò come le sensazioni dello
spettatore fossero influenzate in maniera determinante dalla sequenza
delle inquadrature. L'esperimento consistette nell'alternare il primo piano
dell'attore Ivan Mozzuchin con riprese di altri soggetti, come una bambina
in una bara o un piatto di minestra, e sebbene l'espressione del viso dell'at-
tore non cambiasse, lo spettatore percepiva i suoi differenti stati d'animo.

Dopo di lui fu il regista russo Sergei Eisenstein a teorizzare approfondita-
mente, negli anni Venti del '900, le tecniche del montaggio, dandogli una
nuova dimensione. Attraverso la giustapposizione e/o l'opposizione di di-
verse immagini in sequenza si ottenevano significati che andavano oltre

22. Definizione Vocabolario Online Treccani. <http://www.treccani.it/vocabolario/montaggio/>



Fig.13 Esperimento dell'effetto Kulesov 1918

quello della singola inquadratura. Ecco che quindi il montaggio sfrutta lo stesso meccanismo che dal cubismo in poi si è riscontrato negli artisti che hanno cercato di rappresentare la pluralità simultanea dei punti di vista. È proprio attraverso il lavoro di Eisenstein che verrà affrontato il tema del montaggio, non solo relativo al mondo cinematografico, ma anche in relazione alla quotidianità, in quanto il processo del montaggio si avvicina idealmente a ciò che accade nella mente umana durante l'esperienza della percezione e della rielaborazione, in forma di idee, di tale percezione.



Fig. 14 Sergei Eisenstein al lavoro di un montaggio di un film

TUTTO PIÙ DELLA SOMMA DELLE PARTI

La scalinata Potëmkin

54

*“Ciascuna coppia di sequenze giustapposte si combina inevitabilmente in un altro concetto, che nasce dalla giustapposizione stessa, come qualcosa di qualitativamente nuovo.”*²³

Non si può parlare di montaggio senza citare Sergei Eisenstein, regista russo che per primo analizzò approfonditamente la tecnica del montaggio, allo studio della quale dedicò quasi tutta la sua attività artistica. Tutte le sue opere possono essere infatti considerate un'estesa esplorazione delle possibilità e della natura del montaggio. È però nel libro *Teoria generale del montaggio*²⁴ che Eisenstein ne esaminò approfonditamente la teoria.

L'idea di base consiste nel fatto che, nel cinema, ma anche in altre attività artistiche e non solo, il senso completo dell'opera è definito attraverso la giustapposizione di elementi significanti, differenti, che, montati uno dopo l'altro, assumono un significato proprio, nuovo. Per dirla in forma gestaltica: il tutto è più della semplice somma delle sue parti.

Il veicolo per questo modo di costruire significati è lo shot, lo scatto, visto come un singolo semplice elemento che accostato ad un altro evoca un terzo elemento, con significato differente. È fondamentale quindi in questo processo il coinvolgimento dello spettatore nella creazione dell'immagine finale.

La corazzata Potemkin fornisce un emblematico esempio di questa teoria nella scena del massacro di Odessa. L'inizio della sequenza coinvolge im-

23. EISENSTEIN, S.; Montage 1938 in *Towards a Theory of Montage* Volume II, trad Michael Glenny. I.B. Tauris, London 2010 “Any two sequences, when juxtaposed inevitably combine into another concept which arises from that juxtaposition as something qualitatively new”

24. *Towards a Theory of Montage, vol.2 di S.M. Eisenstein: Selected Works*



Fig. 15 Sergei Eisenstein *La corazzata Potëmkin* 1925 Immagine tratta dalla sequenza della scena della scalinata di Odessa



Fig.16 Sequenza di fotogrammi tratta dalla scena della scalinata di Odessa

magini di diverse persone che perdono l'equilibrio e inciampano mentre cercano disperatamente di sfuggire agli spari dei cosacchi che avanzano verso il basso dalla cima della scalinata.

57

Il regista intensifica l'orrore della situazione concentrando le inquadrature sulle persone che si trovano più in difficoltà nella fuga; il primo che vediamo scappare è un ragazzo senza gambe che si trascina sulle braccia disperatamente giù dalla scalinata, poi compaiono un uomo in stampelle, e in rapida successione, intervallati da panoramiche sulla folla in fuga, vediamo una donna con un bambino gravemente ferito in braccio, un gruppo di anziani e infine una giovane madre con il suo bambino in carrozzina. Eisenstein alterna sequenze in campo stretto che non durano più di quattro secondi a più lunghe inquadrature in campo largo sulla moltitudine in corsa, che giustapposte una all'altra fanno sorgere nella mente dello spettatore l'idea complessiva della dinamica dell'evento.

Approfondendo la teoria del montaggio, Eisenstein enuncia la teoria del montaggio delle attrazioni, secondo cui lo spettatore deve essere scosso dalle immagini, le quali devono far sorgere in lui particolari reazioni emotive.

*“Libero montaggio di azioni arbitrariamente scelte, indipendenti, ma con un preciso orientamento verso un determinato effetto tematico finale.”*²⁵

Sciopero, di Eisenstein, racconta esattamente questo: l'introduzione di

25. EISENSTEIN, S.; *Montage of Attractions: For "Enough Stupidity in Every Wiseman"* Tratto da *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 1, Popular Entertainments (Mar., 1974), pp. 77-85 The MIT Press " (...) free montage of arbitrarily selected independent but with a view to establishing a certain final thematic"

immagini forti, drammatiche, anche estranee al racconto, portatrici di un significato metaforico che in relazione alle altre assumono significato negli occhi e nella mente dello spettatore. Nella pellicola, la repressione della rivolta operaia viene alternata a immagini di un mattatoio dove avviene lo sgozzamento di un bue.

Attraverso il montaggio, in questo caso, il regista richiama sensazioni che non vengono esplicitamente “raccontate”, ma sono evocate dall’analogia o dalla metafora proposta semplicemente accostando immagini apparentemente senza una diretta relazione l’una con l’altra.



Fig. 17 Fotogramma tratto dal film *Sciopero*, Eisenstein 1925

CATENA ASSOCIATIVA

Due orologi

60

L'idea di montaggio, tuttavia, non è associata solamente alle attività artistiche, ma è un processo che inconsciamente avviene normalmente nella vita quotidiana di ogni essere umano; è anzi l'esperienza quotidiana, secondo Eisenstein, a fungere da prototipo per la creazione artistica.

In *Teoria generale del montaggio*, Eisenstein distingue due termini: “*izobrazhenie*” (изображение) traducibile con “*raffigurazione*” e “*obraz*” (образ) ovvero “*immagine*”. Per far intendere la differenza tra queste due accezioni, l'autore fa ricorso ad un esempio, e rievoca un episodio che Lev Tolstoj descrive nel capitolo 24 della parte 2 di *Anna Karenina*, il passaggio nel quale Vronsky viene a conoscenza della gravidanza di Anna Karenina. Vronsky fissa l'orologio, ma è talmente scosso che vede le lancette, ma non sa dire che ore sono. Questo perché la raffigurazione (*izobrazhenie*) di un orologio e delle sue lancette che gli occhi di Vronsky guardano non evocano in lui l'immagine (*obraz*) dell'orologio, correlata all'idea dell'ora.²⁶

Questo esempio chiarifica ancora una volta come lo spazio, le immagini e gli oggetti che ci circondano siano in realtà distinti dalla percezione che abbiamo di essi. Tale percezione è il risultato di un processo di elaborazione mentale, che assieme allo stimolo visivo associa altri tipi di informazione. Le “*raffigurazioni*” del mondo che attraverso i nostri occhi giungono al cervello evocano le “*immagini*” che costituiscono la nostra idea di ciò che stiamo guardando. Elementi inizialmente separati vengono combinati nel nostro cervello creando un'idea unica; analogamente, attraverso il montaggio, al fine di creare un'immagine complessiva, un'opera d'arte deve far

26. Vedere EISENSTEIN, S. ; *Montage 1938* in *Towards a Theory of Montage Volume II*, trad Michael Glenny. I.B. Tauris, London 2010 pp. 299-304

ricorso alla creazione di una catena associativa di raffigurazioni.

61

È in una scena di *Bel Ami* di Guy de Maupassant, nella quale Georges Duroy, seduto in un taxi, aspetta Suzanne che sarebbe dovuta arrivare a mezzanotte, che Eisenstein trova un altro esempio rappresentativo.

“Usci alle undici, vagò per un po’, prese un taxi e fu fermato in Place de la Concorde, lungo i portici del Ministero della Marina. Di tanto in tanto accendeva un fiammifero per guardare il suo orologio. Quando vide avvicinarsi mezzanotte, la sua impazienza divenne febbrile. Spesso sporgeva la testa fuori dalla portiera per guardare. Un orologio lontano suonò dodici volte, poi un altro più vicino, poi due insieme, poi un ultimo ancora più lontano. Quando smise di parlare, pensò: “È finita. Lei non verrà”»²⁷

In questo passaggio l'autore non si limita a descrivere lo scoccare della mezzanotte, evoca nel lettore la percezione della mezzanotte, caricandola di significato, attraverso dodici colpi provenienti da diversi campanili in vari punti della città. Come se fosse la scena di un film, il lettore vede diverse inquadrature sui campanili di Parigi; combinati insieme nella nostra mente, questi distinti rintocchi si fondono in un'evocazione della mezzanotte che Duroy sta vivendo. Diversi campanili, diverse inquadrature, un unico montaggio, un'unica scena.

27. DE MAUPASSANT, G.; *Bel Ami*, Part 2, Chapter 9 1885 “// ressortit vers onze heures, erra quelque temps, prit un fiacre et se fit arrêter place de la Concorde, le long des arcades du ministère de la Marine. De temps en temps il enflammait une allumette pour regarder l'heure à sa montre. Quand il vit approcher minuit, son impatience devint fiévreuse. À tout moment il passait la tête à la portière pour regarder. Une horloge lointaine sonna douze coups, puis une autre plus près, puis deux ensemble, puis une dernière très loin. Quand celle-là eut cessé de tinter, il pensa : « C'est fini. C'est raté. Elle ne viendra pas. »



Fig.18 Fotogramma tratto dal film *The Private Affairs of Bel Ami* di Albert Lewin, 1947

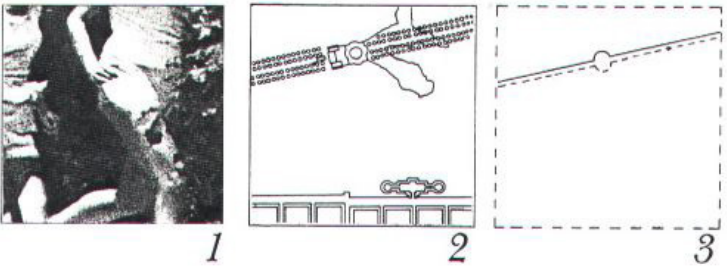
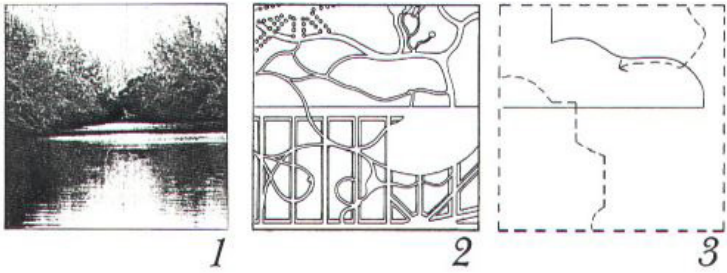
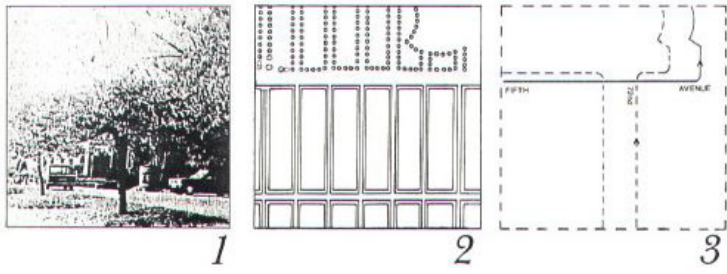


Fig.19 Bernard Tschumi *The Manhattan Transcripts: The Park* 1978

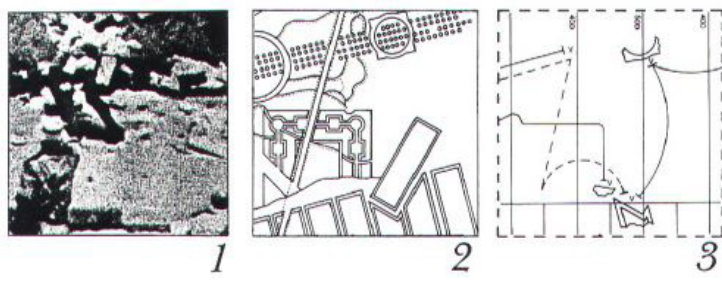
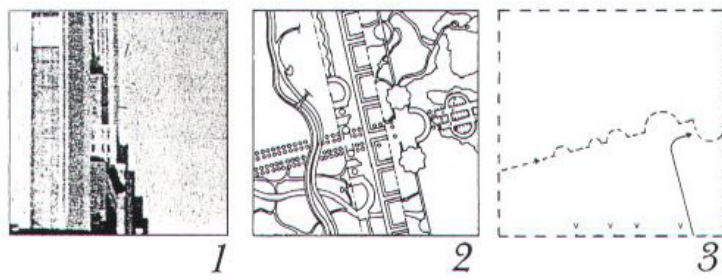
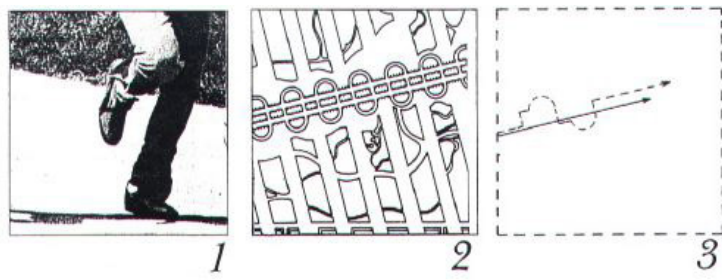


Fig.20 Bernard Tschumi *The Manhattan Transcripts: The Park* 1978

CENTRALITÀ DELLO SPETTATORE

The Manhattan Transcripts

Un significativo collegamento tra l'arte e l'architettura, seguendo il filo logico del montaggio, è fornito da *The Manhattan Transcripts*, opera dell'architetto svizzero Bernard Tschumi, che rappresenta un esempio contemporaneo del modo di pensare al movimento in architettura di Eisenstein.²⁸

In quest'opera l'autore sottolinea l'importanza di un altro dei punti chiave di questa tesi: la centralità dello spettatore/lettore/fruitori. Secondo Tschumi, è l'agire che qualifica lo spazio architettonico, da cui deriva la definizione di architettura come azione ed evento.

*"Lo scopo esplicito [dei Manhattan Transcripts] è quello di trascrivere le cose normalmente rimosse dalla rappresentazione architettonica convenzionale, vale a dire la complessa relazione tra gli spazi e il loro uso; (...) tra oggetti ed eventi. Il loro scopo implicito ha a che fare con la città del ventesimo secolo."*²⁹

L'opera affronta argomenti tradizionalmente trascurati dai libri di architettura, la sua ambizione è quella di dare un'interpretazione architettonica della realtà del tempo. I *Transcripts* nascono infatti sotto l'influenza del discorso situazionista e delle rivolte del 1968, alle quali anche un giovane Tschumi partecipò.

La struttura del libro, strettamente legata alle teorie sul montaggio di Eisenstein, è costruita tramite la sistematica presentazione di tre immagini affiancate l'una all'altra, prese da tre realtà disgiunte e presentate agli

28. BRUNO, G.; *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso, New York 2002

29. TSCHUMI, B.; *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions, London 1994 p. 7 "[Manhattan Transcripts] explicit purpose is to transcribe things normally removed from conventional architectural representation, namely the complex relationship between spaces and their use; (...) between the objects and events. Their implicit purpose has to do with the twentieth-century city."

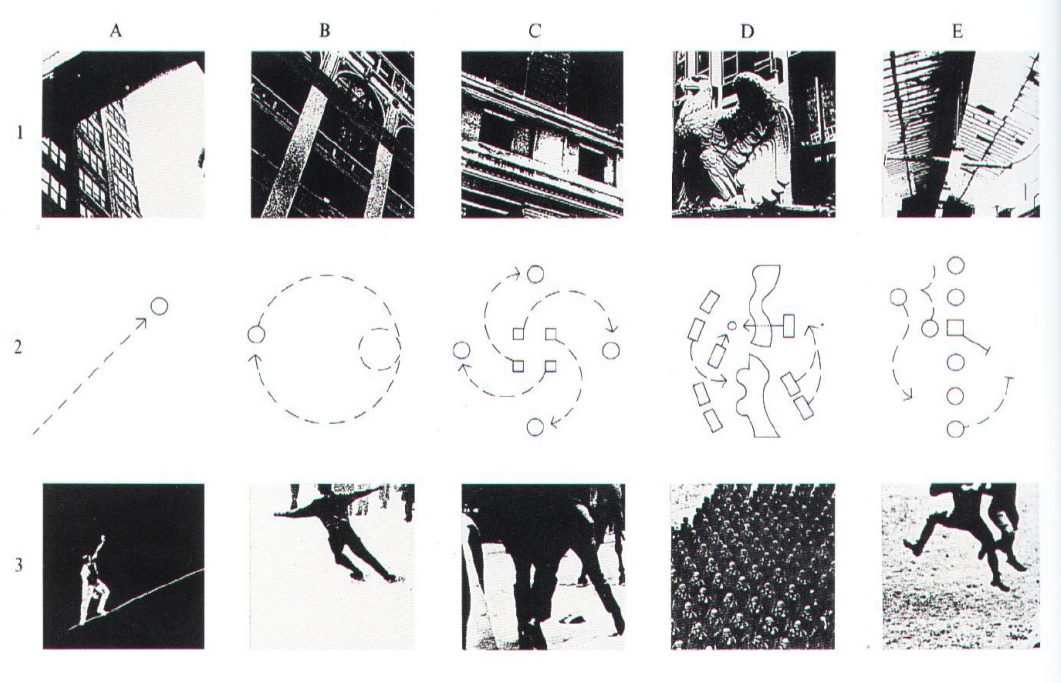


Fig.21 Bernard Tschumi *The Manhattan Transcripts. The Block* 1978

occhi del lettore simultaneamente. La prima immagine della sequenza è sempre una fotografia che raffigura un'azione, ad essa è accostata una pianta che rivela il contesto architettonico e infine dei diagrammi, che indicano i movimenti dei protagonisti. Il significato di questi frammenti dipende esclusivamente da come sono interpretati dallo spettatore, dal modo in cui egli li mette in relazione.

*“Guardare i Transcripts vuol dire sempre costruirli.”*³⁰

I singoli fotogrammi, pur sostenendo la loro autonomia, si collegano inevitabilmente agli altri; come nel montaggio cinematografico, ogni fotogramma viene necessariamente interpretato in sequenza agli altri, dando luogo di conseguenza ad una potenziale pluralità di interpretazioni.

Tramite questa “macchina di lettura” che sono i *Transcripts*, Tschumi riorganizza la sua ideale tripartizione dell'architettura. Rimpiazza la sua originale triade di spazio concepito, percepito e sentito, con una nuova: spazio, movimento ed evento. Questi tre concetti, tradizionali componenti dell'architettura, rappresentati dalle tre immagini in sequenza proposte nei *Transcripts*, sono concepiti come indipendenti tra loro, ma sempre in connessione l'uno con l'altro.³¹

Questa disgiunzione e riconnessione degli elementi implica una concezione dinamica che si oppone ad una concezione statica dell'architettura. Per Tschumi il movimento è una componente fondamentale nella definizione

30. TSCHUMI, B.; *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions, London 1994 pag 9 “[...] looking at the Transcripts also mean constructing them.”

31. Vedere MARTIN, L.; *On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory*. Tratto da *Assemblage* No. 10 Apr.1990 pp.22-35 the MIT Press p. 31;

32. TSCHUMI, B.; *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions, London 1994

dello spazio architettonico; sebbene l'architettura sia concretamente quasi sempre costituita da spazi ed oggetti intrinsecamente statici, è in realtà l'interazione tra la sua stessa staticità e la dinamicità di chi ne fa esperienza ciò che realmente la definisce.³²

COMPOSIZIONE

Compórre v.tr. [lat. componĕre, comp. di con- e ponĕre “porre”] – 1.a. Mettere insieme, ordinatamente più cose (...) b. Formare un tutto unico mettendo insieme più parti o elementi. (...) 2.a. Concepire e dar forma, detto spec. di opere letterarie o musicali³³

In questa ultima parte Composizione verrà effettuata una sintesi dei contenuti esplorati nei capitoli precedenti; attraverso la metafora esplicativa del montaggio si giunge a parlare di architettura, in particolare di composizione architettonica. La parola composizione trova spazio all’inizio del XIX secolo e Quatremère De Quincy nel suo Dizionario storico di Architettura mette a confronto questa nozione, con quella di concetto.

“Premettiamo che le parole concetto e composizione, di cui ci serviamo talvolta indifferentemente, sono affatto sinonime.” ³⁴

Il vocabolo concetto indica per Quatremère De Quincy la fase precedente della composizione, il pensiero primitivo, l’idea generale e astratta o per dirla con le sue parole: *lo schizzo non ancora terminato di una composizione, del tutto, ma non delle parti, o dei particolari del monumento.* ³⁵

Per quanto riguarda invece il concetto di composizione il significato è legato a tutti gli aspetti che portano alla composizione di un edificio che consiste *nell’azione di abbracciare non solo l’idea generale, ma tutti i suoi sviluppi, tanto nella ricerca dei loro particolari, dei loro rapporti, quanto nei mezzi che devono assicurare l’esecuzione del tutto e delle sue parti.* ³⁶

È nel campo dell’arte, specialmente nella pittura, che questa nozione trova un fertile terreno; per quanto riguarda l’architettura invece questo termine entra nel vocabolario come risultato del pittoresco, e viene usato per

33. Definizione Vocabolario Online Treccani. <http://www.treccani.it/vocabolario/comporre/>

34. QUATREMÈRE DE QUINCY, A.; *Dizionario Storico di Architettura*. Marsilio 1992 Voce Composizione p.493

35. *Ibidem* p. 495

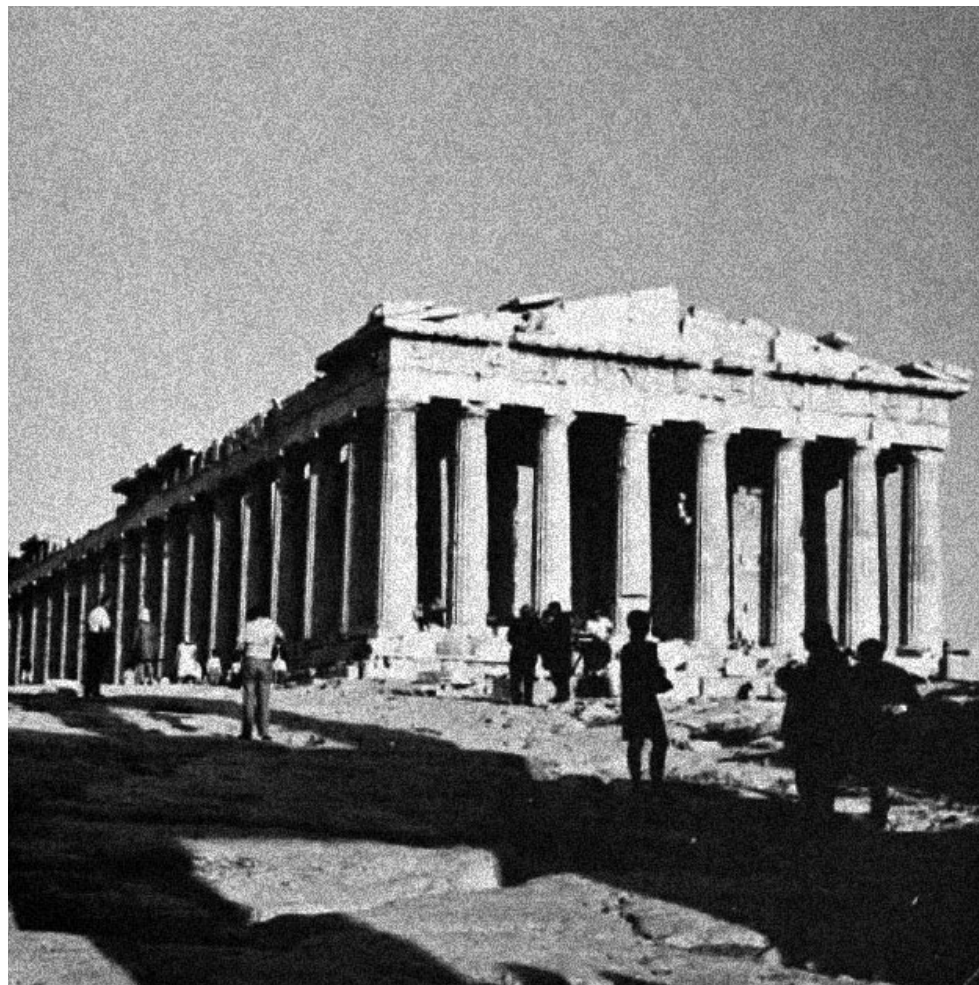
36. *Ibidem* p. 495

37. Vedere LUCAN, J.; *Composition Non Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries* sections EPFL Press, Lausanne 2012

descrivere le nuove organizzazioni libere e asimmetriche che non possono più essere comprese attraverso le regole e le categorie estetiche della tradizione accademica.³⁷

Si tratterà inizialmente dell'esempio più significativo per introdurre il concetto di composizione e ciò che con esso cambia nella concezione dell'architettura, cioè l'Acropoli di Atene, attraverso il pensiero di tre personaggi, Choisy, Eisenstein e Le Corbusier. Tramite il pensiero lecorbusieriano si introdurrà poi un altro concetto sorto in quegli anni, quello della promenade architecturale, ricollegandosi in questo modo al movimento, alla pluralità dei punti di vista e alla percezione dello spazio da parte del fruitore.

Nell'ultimo capitolo si tratterà di come si sia evoluto il concetto di pittorresco, attraverso le teorie le opere di Richard Serra.



SPETTATORE MOBILE
L'Acropoli

76

*“La pittura è rimasta incapace di fissare la rappresentazione totale di un fenomeno nella sua piena multidimensionalità visiva. Solo la cinepresa ha risolto il problema di farlo su una superficie piana, ma il suo indubbio antenato in questa capacità è l'architettura.”*³⁸

Così scrive Eisenstein nel saggio *Montaggio e Architettura*, pubblicato nel già citato volume *Teoria generale del montaggio*. Ciò che il cinema è in grado di fare è infatti moltiplicare i punti di vista e le inquadrature median- te quella che Walter Benjamin, nel suo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, chiama la “dinamite del decimo di secon- do”, rendendo più libero ed indipendente lo sguardo dello spettatore.³⁹ È proprio questo sguardo libero da ogni restrizione che permette la piena acquisizione di un'opera architettonica. Il perfetto esempio del più antico film e dell'idea di montaggio in architettura è per Eisenstein infatti un com- plesso architettonico: l'Acropoli di Atene.

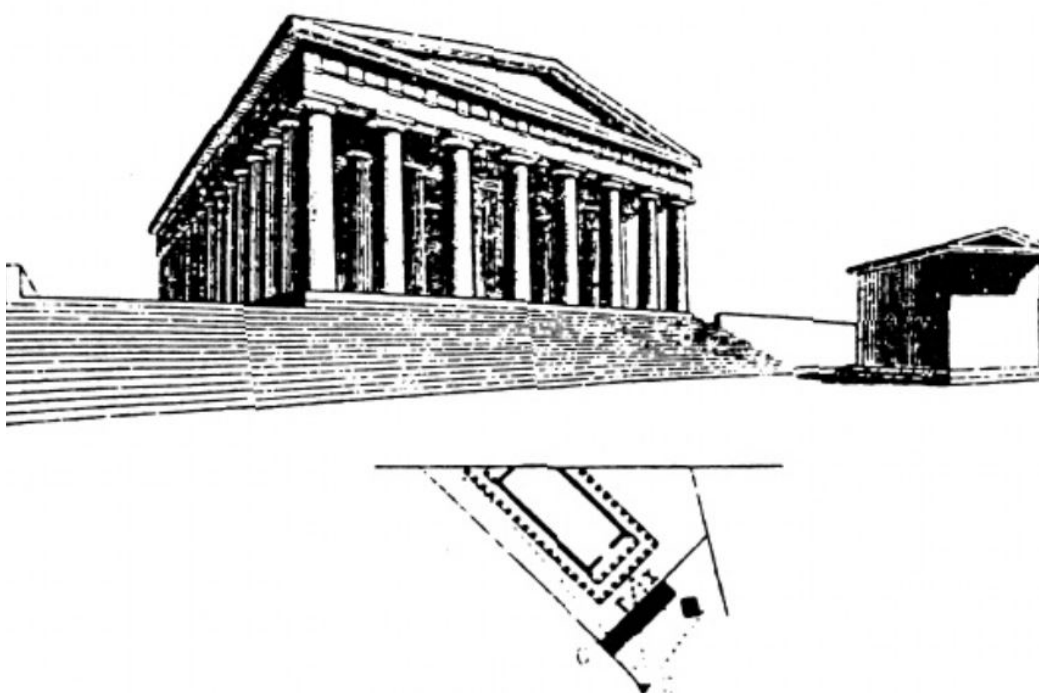
Il regista struttura *Montaggio e Architettura* come un percorso, guidando il lettore, letteralmente, lungo una passeggiata architettonica sull'Acropoli.⁴⁰ Nel concepire il sito come un luogo da vedere e apprezzare in movimen- to, il regista segue l'esempio dello storico dell'arte Auguste Choisy e della descrizione che egli fa dello stesso luogo. Per entrambi il sito concepisce naturalmente uno spettatore mobile, che attraversandolo ne costruisce il significato, creando *una sequenza di montaggio per un insieme architetto- nico ... composto in modo sublime, inquadratura per inquadratura*.⁴¹

38. EISENSTEIN, S.; *Montage and Architecture* in *Towards a Theory of Montage*. Volume II, trad Michael Glenney. I.B. Tauris, London 2010 p.60 *“Painting has remained incapable of fixing the total representation of a phenomenon in its full visual multi-dimensionality. Only the film camera has solved the problem of doing this on a flat surface, but its undoubted ancestor in this capability is architecture.”*

39. Vedere VIDLER, A.; *Warped space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. The MIT Press, Cambridge, Mas- sachusetts 2000, P 98-121

40. Vedere BRUNO, G.; *Atlas of emotion. Journeys in Art, Ar- chitecture, and Film*. Verso, New York 2002

41. BRUNO, G.; *Atlas of emotion. Journey in Art, Achitectu- re and Film* Verso, New York 2002 pp.55-56 *“a montage sequence for an architectural ensemble...subtly composed, shot by shot”*



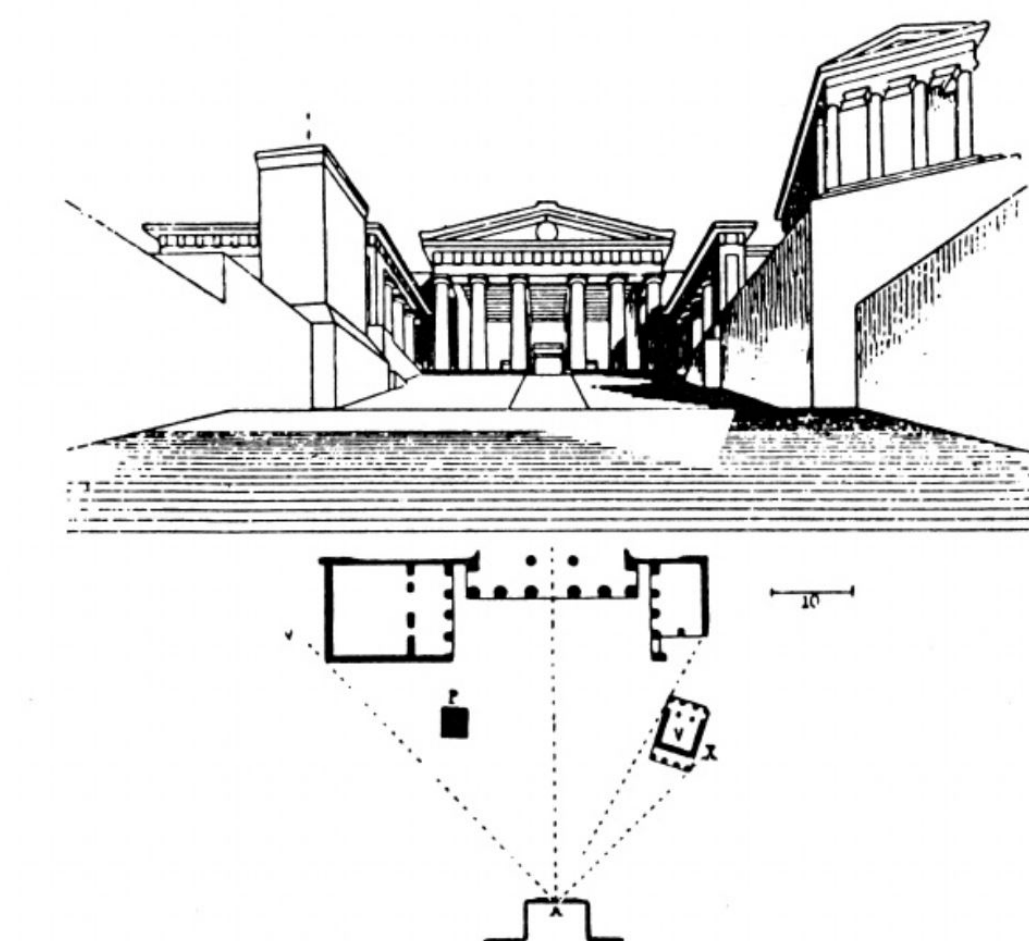
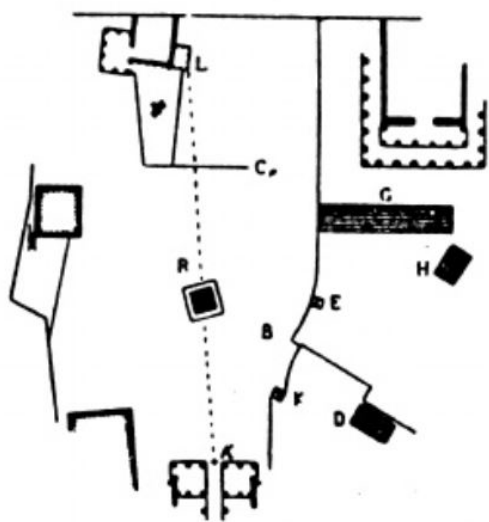


Fig.24 Vista dei Propilei immagine tratta da Sergei Eisenstein *Towards a theory of montage* 2010



Il sito è descritto come una sequenza di scene rappresentate dai quattro punti focali: i Propilei, la statua di Athena, il Partenone e l'Eretteo con la loggia delle Cariatidi, dei quali il regista riporta alcuni schizzi prospettici e la pianta. Il fine è quello di studiarne la composizione individuale e complessiva. L'Acropoli è infatti un esempio emblematico per quanto riguarda il tema dell'architettura vista come sequenza di immagini, e di conseguenza, dell'importanza della visione peripatetica dello spazio.

Questi caratteri legati all'esperienza dello spazio, come abbiamo già detto non sono prerogativa della modernità, ma si può trovare, nella definizione di pittoresco greco che Choisy fa nel capitolo *Il pittoresco nell'arte greca: parti asimmetriche e ponderazione delle masse*, in *Storia dell'architettura*, un precedente. Choisy infatti, analizzando le correzioni ottiche e gli espedienti percettivi usati dai greci nella progettazione del sito, rintraccia a posteriori le strategie che saranno poi alla base della teorizzazione del pittoresco.⁴²

Queste tematiche legano Choisy e l'Acropoli anche all'architetto svizzero Charles-Edouard Jeanneret, meglio conosciuto come Le Corbusier, il quale filtrò il concetto di pittoresco greco attraverso i principi dello spazio-tempo e l'esaltazione del movimento.

La prima visita di Le Corbusier all'Acropoli fu nel 1911 durante un tour attraverso l'Europa e l'Asia Minore, che lo portò dalla Germania fino a Costantinopoli. Nei suoi appunti di viaggio scrisse che il Partenone sem-

42. Vedere OLIVA.G.; *Architettura e Paesaggio. Riflessioni*. Hortusbooks, 2012

43. LE CORBUSIER; *Le Parthenon in The Fondation le Corbusier*, Parigi "The eight columns obey a single law, surge from the earth, seeming not to have been posed there, as they had been, drum upon drum, but giving the impression that they had risen from below the earth" in ETLIN, R. ; *Le Corbusier, Choisy, and French Hellenism: The Search for a New Architecture* College Art Association 1987

brava un monolite naturale, sorto direttamente dalla terra:

81

*"Le otto colonne obbediscono a una singola legge, sorgono dalla terra, sembra che non siano state posare lì, come erano state, tamburo su tamburo, ma dando l'impressione di essere nate da sotto la terra."*⁴³

È nella sua opera più conosciuta, Verso una architettura, che Le Corbusier si serve dell'esempio dell'Acropoli per riportare il suo interesse per la visione dinamica dello spazio e la molteplicità delle viste. L'architetto critica infatti le opere prodotte dalla scuola delle Belle Arti perché comprensibili solo da un punto di vista fisso, costruite secondo principi di assialità e simmetria troppo rigidi. La sua intenzione è creare spazi apprezzabili in movimento.

*"Mentre si cammina, spostandosi da un luogo all'altro, si vede come si sviluppano le disposizioni dell'architettura."*⁴⁴

44. LE CORBUSIER and JEANNERET, P; *Oeuvre complete volume 2 1929-34*. Le editions d'Architecture Zurigo 1995 p.24
"C'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture"



Fig.26 Schizzi dell'Acropoli di Atene di Le Corbusier tratti da *Voyage d'Orient*: 1910-1911



Fig.27 La "promenade architecturale" di Villa Savoye

PERCORSI PER LO SGUARDO

La Promenade Architecturale

Il risultato della sintesi tra l'idea di pittoresco greco e l'esaltazione del movimento è la promenade architecturale lecorbusieriana, definita come esaltazione dei punti di vista del soggetto che muovendosi nel tempo e nello spazio conforma e dà senso all'architettura stessa.

Per Le Corbusier la promenade architecturale sta infatti alla base della composizione architettonica e il movimento diventa in questo modo una categoria di definizione spaziale. Il termine compare per la prima volta nella descrizione che l'architetto fa di Villa Savoye a Poissy, dove sostituisce il termine circolazione, già spesso sentito negli scritti precedenti :

*"Questa casa è una vera passeggiata architettonica, che offre aspetti costantemente vari, inaspettati, a volte sorprendenti."*⁴⁵

La promenade è l'esperienza di camminare nell'edificio, una successione di viste che si sviluppano lungo una serie di assi differenti. L'architettura è quindi pensata come *capacità di predisporre percorsi per lo sguardo*⁴⁶ considerando sempre la presenza di uno spettatore in movimento, dotato di uno sguardo mobile, che gli permetterà di creare un'immagine complessiva dell'oggetto architettonico. È questo elemento, lo sguardo mobile, che lega il montaggio cinematografico e la composizione architettonica e urbanistica. Le Corbusier, in un'intervista rilasciata durante la sua visita in URSS, dichiarò infatti che l'architettura e il cinema erano le due uniche arti del suo tempo e che il suo modo di lavorare si avvicinava molto a quello di Eisenstein.

45. LE CORBUSIER e JEANNERET, P.; *Oeuvre complète volume 2* 1929-34. Willy Boesiger, Zúrgio 1995 p.24 "Dans cette maison-ci, il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants."

46. Vedere SOMAINI, A.; *Ejzenstein. Il cinema, le arti, il montaggio*. Einaudi 2001

47. Intervista rilasciata da Le Corbusier nella sua visita a Mosca nel 1928 citata in COHEN, J.; *Le Corbusier and the Mystique of the USSR* Princeton University Press 1992 p.49 "Architecture and the cinema are the only two arts of our time. In my work I seem to think as Eisenstein does in his films. His work is shot through with the sense of truth, and bears witness to the truth alone. In their ideas, his films resemble closely what I am striving to do in my work."

“L’architettura e il cinema sono le uniche due arti del nostro tempo. Nel mio lavoro mi sembra di pensare come fa Eisenstein nei suoi film. La sua opera è attraversata dal senso della verità e testimonia la verità da sola. Nelle loro idee, i suoi film assomigliano a quello che mi sto sforzando di fare nel mio lavoro.”⁴⁷

87

Il concetto di promenade architecturale può essere considerato come il risultato dell’interesse per la visione peripatetica dello spazio di Le Corbusier e il dinamismo che essa comporta nella composizione architettonica.

Uno dei manifesti della poetica architettonica di Le Corbusier, meno conosciuto di altri, è Casa Curutchet, realizzata nel 1955 a La Plata, in Argentina, per il Dottor Pedro Domingo Curutchet. Il committente aveva una richiesta fondamentale, la divisione della clinica dalla parte propriamente residenziale. La soluzione intrapresa dall’architetto è spazialmente perfetta. È la rampa (Fig. 24) l’elemento compositivo che permette a Le Corbusier di soddisfare la richiesta del committente; essa infatti connette il pianterreno con il retro, dove è disposta la vera e propria residenza, cambiando poi direzione per arrivare alla clinica, posta al primo piano, creando così la divisione dei due spazi. Attraverso questo elemento inoltre si articola all’interno dell’edificio l’idea di promenade architecturale. La sequenza di viste che si ha lungo il percorso creato dalla rampa offre infatti continuamente diverse esperienze dello spazio.



Fig. 28 La "promenade architecturale" in Casa Curutchet



Fig.29 Richard Serra *Clara - Clara* Parigi Jardins des Tuileries 2008

ESPERIENZA DEL PAESAGGIO

Il nuovo pittoresco di Richard Serra

Nell'articolo *A Picturesque Stroll around Clara-Clara*, Yve-Alain Bois, analizzando le opere di Serra, riscopre i principi del pittoresco, oltre che il principio geometrico della parallasse. Fu proprio Serra ad introdurre il tema del pittoresco durante un'intervista con Douglas Crimp, pubblicata in *Richard Serra: Interviews, Etc., 1970-1980*, riportando ciò che disse Robert Smithson quando vide la sua scultura Shift, il quale appunto parlò della sua qualità pittoresca.

*“Non ero sicuro di cosa stesse parlando. Non stava parlando di come lavoro. Ma immagino che intendesse colui che fa esperienza del paesaggio come pittoresco attraverso il lavoro.”*⁴⁸

L'interpretazione delle parole di Smithson fornita da Serra si basa sulle più classiche teorie del giardino pittoresco, secondo le quali l'obiettivo dell'artista è rivelare, attraverso la propria opera, le potenzialità del luogo. Già con *Shift* (1970-1972) Serra insiste sulla scoperta del paesaggio attraverso il movimento nell'opera. Durante lo sviluppo di Shift, Serra spese cinque giorni camminando attraverso il sito: i limiti dell'opera furono determinati dalla massima distanza che due persone avrebbero potuto coprire senza perdersi di vista.

*“L'orizzonte del lavoro è stato stabilito dalle possibilità di potersi vedere sempre reciprocamente.”*⁴⁹

È quindi proprio il movimento nel paesaggio addirittura a definire l'opera

48. SERRA, R.; *Richard Serra: Interviews, Etc., 1970–1980* The Hudson River Museum, New York 1980 pag.181 *“I wasn't sure what he was talking about. He wasn't talking about the form of the work. But I guess he meant that one experienced the landscape as picturesque through the work.”*

49. BOIS, Y.; *A Picturesque Stroll around Clara-Clara in Richard Serra*. The MIT Press, London, 2000 p. 58 *“The horizon of the work was established by the possibilities of maintaining this mutual viewpoint.”*

stessa, e sarà poi attraverso il movimento nell'opera che il visitatore percepirà e conoscerà il paesaggio.

Tutte le opere di Serra si possono leggere come estensione di ciò che Smithson afferma, in *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, a proposito del pittoresco:

*“Il pittoresco, lungi dall'essere un movimento interiore della mente, è basato sul paesaggio reale; precede la mente nella sua esistenza esteriore materiale. Non possiamo assumere una visione unilaterale del paesaggio all'interno di questa dialettica.”*⁵⁰

Ciò che Smithson infatti propone è una nozione di pittoresco legata alla molteplicità delle vedute e soprattutto all'esperienza del paesaggio vissuta attraverso il concreto di movimento in esso.⁵¹ Questa teoria implica una rottura con l'origine pittorica del concetto di pittoresco, e le opere di Serra sono la manifestazione di questa rottura.

*“Non faccio mai disegni o schizzi per le sculture. Non lavoro da un concetto o un'immagine a priori”*⁵²

50. SMITSHON, R.; *Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape 1973* p.119. *“The picturesque, far from being an inner movement of the mind, is based on real land; it precedes the mind in its material external existence. We cannot take a one-sided view of the landscape within this dialectic”*

51. Vedere BOCCHI, R.; *Il paesaggio e l'“architettura peripatetica”* in CASONATO, C., SALERNO, R.; *Paesaggi Culturali. Rappresentazioni esperienze prospettive*. Gangemi Editore, Roma p.183-192

52. SERRA, R.; *Richard Serra: Interviews, Etc., 1970–1980* The Hudson River Museum, New York 1980 p.146 *“I never make sketches or drawings for sculptures. I don't work from an a priori concept or image”*

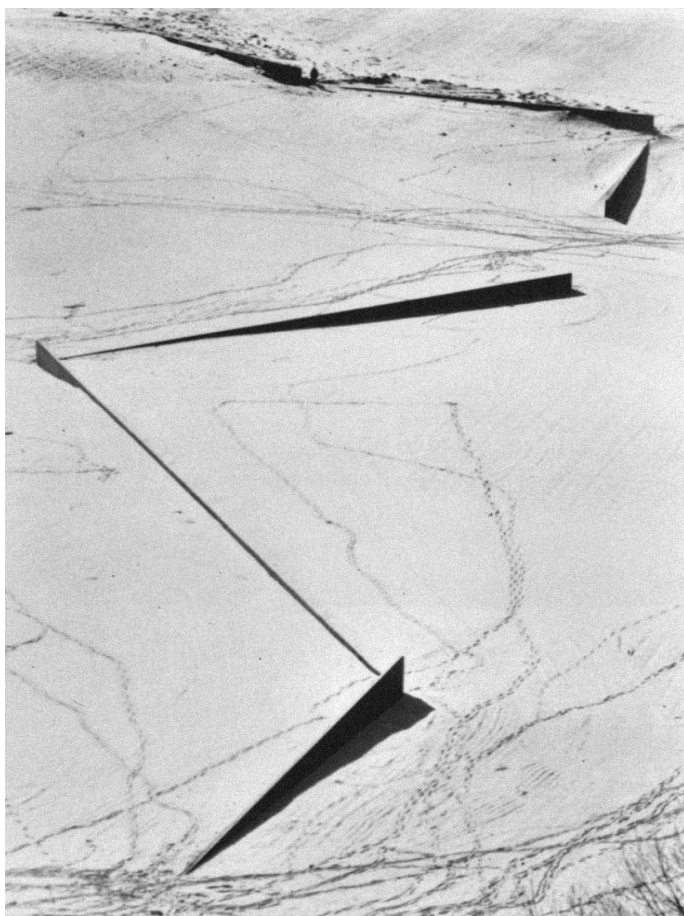


Fig.30 Richard Serra *Shift* Canada, Ontario, King City Cemento 1970

PROGETTO

SISTEMA VISIVO E MOVIMENTO

98

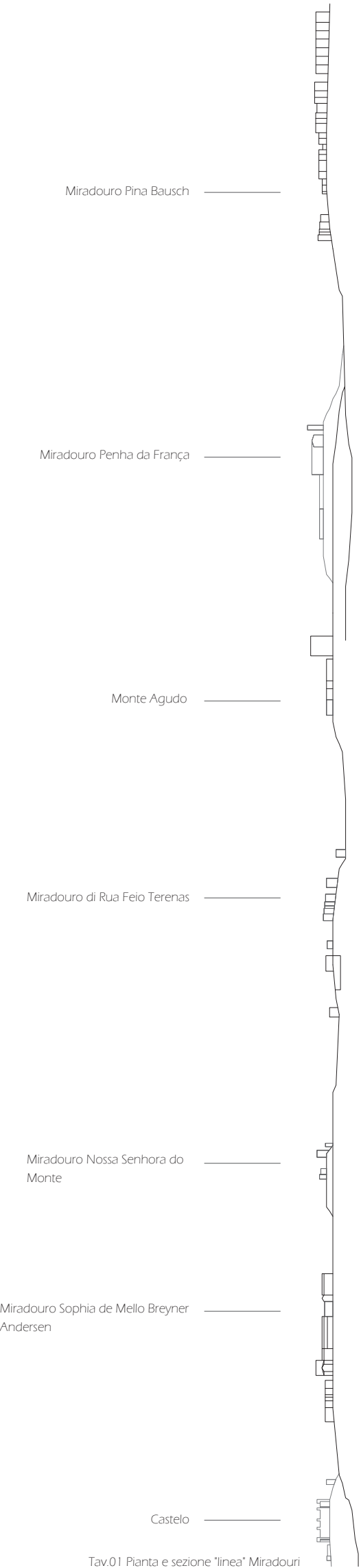
Il punto di partenza di tutto questo lavoro è la sensazione e l'emozione che si prova a camminare per le strade di una città, in questo caso particolare, di Lisbona, o nel visitare uno spazio architettonico. La conoscenza dello spazio avviene per l'essere umano, come è già stato approfondito in precedenza dal punto di vista teorico, principalmente, attraverso il movimento e la vista. È per l'appunto l'unione di questi due concetti alla base dell'idea di questo lavoro.

Fu Camillo Sitte nel suo *L'arte di costruire la città* che affrontando i problemi urbanistici della sua epoca parlò dell'importanza della creazione di scorci, di veri e propri paesaggi urbani che qualificano e esaltano la conformazione urbana. Queste sono caratteristiche delle città antiche, alle quali la modernità dovrebbe guardare. Importante per il disegno di questi paesaggi è proprio il paesaggio naturale, con la sua topografia che va a determinare le caratteristiche delle architetture stesse. Il risultato della disposizione degli edifici nella città del passato era appunto la bellezza di tali scorci.⁵³

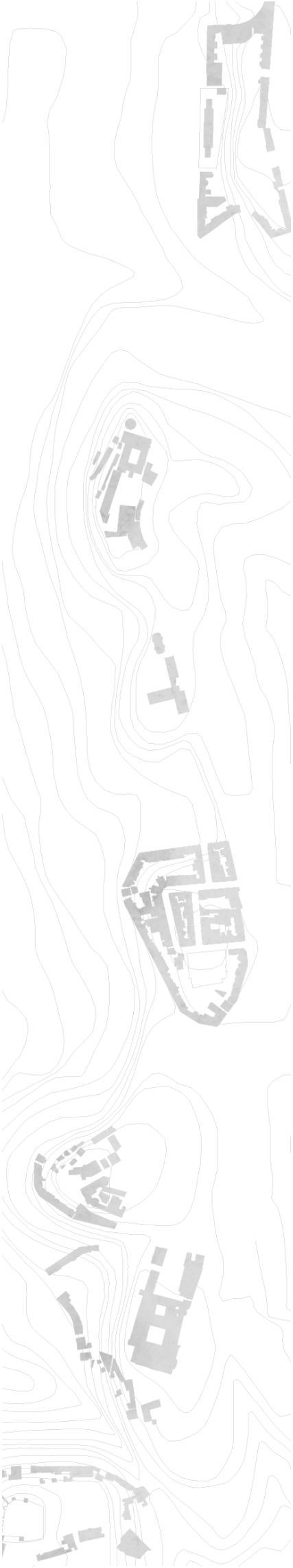
È Lisbona con la sua conformazione topografica che ha ispirato a utilizzare il sistema visivo e il movimento come generatori del progetto. È giustappunto dalla topografia lisboeta che nasce l'idea progettuale di base: creare nuove viste.

53. Vedere CAPACI, L.; *Composizione e percezione. Il sistema visivo come metodo di progetto* Tesi di laurea in Architettura e composizione architettonica Università di Bologna Sessione 2011-12

Si è iniziato quindi a lavorare paesaggisticamente sulla creazione di un nuovo miradouro, visto, in continuazione con quelli già esistenti. Saranno in seguito proprio lo sguardo e il movimento del fruitore nell'opera architettonica a guidare la progettazione e la composizione dell'edificio stesso.



Tav.01 Pianta e sezione "linea" Miradouri



*"[...] Lisbona è bella, costruita com'è sui colli e negli avvallamenti, con strade ripide e vedute suggestive. È bella e lo sa. Lisbona si ammira e si fa ammirare. Induce a guardarla, a percorrerla, a visitarla tornando sui propri passi. (...) (...) No Lisbona non è una città qualunque. È una città dal ritmo lento. La si può godere solo se ci si adatta a quel suo ritmo. È perfettamente in sintonia con il suo spirito starsene seduti al sole per un pomeriggio intero su un miradouro, guardando il mare di tegole rosse (...)."*⁵⁴

54. BUCK, P.; *Lisbona* Bruno Mondadori Milano 2007



Fig. 31 Vista Miradouro do Castelo da Calçada do Duque



Fig.32 Vista Miradouro do Castelo da Martim Moniz



Fig. 33 Panoramica dal Miradouro Sophia de Mello Breyner Andersen





Fig. 34 Vista Miradouro do Castelo dal Miradouro Sophia de Mello Breyner Andersen



Fig.35 Vista Miradouro da Nossa Senhora do Monte dal Miradouro Sophia de Mello Breyner Andersen



Fig.36 Panoramica dal Miradouro da Nossa Senhora do Monte





Fig.37 Vista Miradouro Sophia de Mello Breyner Andersen dal Miradouro de Nossa Senhora do Monte



Fig.38 Miradouro Sophia de Mello Breyner Anderson



Fig.39 Vista Miradouro de Nossa Senhora do Monte da Martim Moniz



Fig.40 Miradouro Nossa Senhora do Monte



Fig.41 Miradouro Monte Agudo



Fig.42 Vista Miradouro da Nossa Senhora do Monte dal Miradouro Monte Agudo

LISBONA, MIRADOURO PINA BAUSCH

Lisbona sorge sul margine destro del fiume Tago, situata a Est del Portogallo, sulla costa dell'oceano Atlantico, è la capitale più occidentale d'Europa.

Il territorio nella quale si inserisce, è caratterizzato principalmente dalla presenza del fiume Tago. Composta da un suolo irregolare, la città sorge su svariati colli e avvallamenti. Il centro storico in particolare è caratterizzato da sette colli, São Jorge, São Vicente, São Roque, Santo André, Santa Catarina, Chagas e Sant'Ana. La città si sviluppa lungo queste colline, originando una maglia organica con la topografia, appropriandosi così dell'ambiente naturale senza denaturalizzarlo. Il fiume rimane sempre lo scenario principale su cui la città guarda, e i colli permettono di mantenere contatto visivo con esso e di avere viste panoramiche della città. È sui colli che sorgono i miraodouros, luoghi da cui *godere esaltanti panorami e il vasto, irregolare e multicolore insieme di case che costituisce Lisbona.*⁵⁵

55. PESSOA, F. *Lisbona. Quello che il turista deve vedere*
Trad. MERLINI, L. Einaudi 2007



A detailed topographic map of a portion of Lisbon, Portugal. The map features a dense grid of building footprints in a light gray tone, overlaid on a network of thin, light gray contour lines that represent the city's topography. The contour lines are more prominent in the lower-left and lower-right areas, indicating steeper slopes. The overall layout shows a complex urban fabric integrated with the natural terrain.

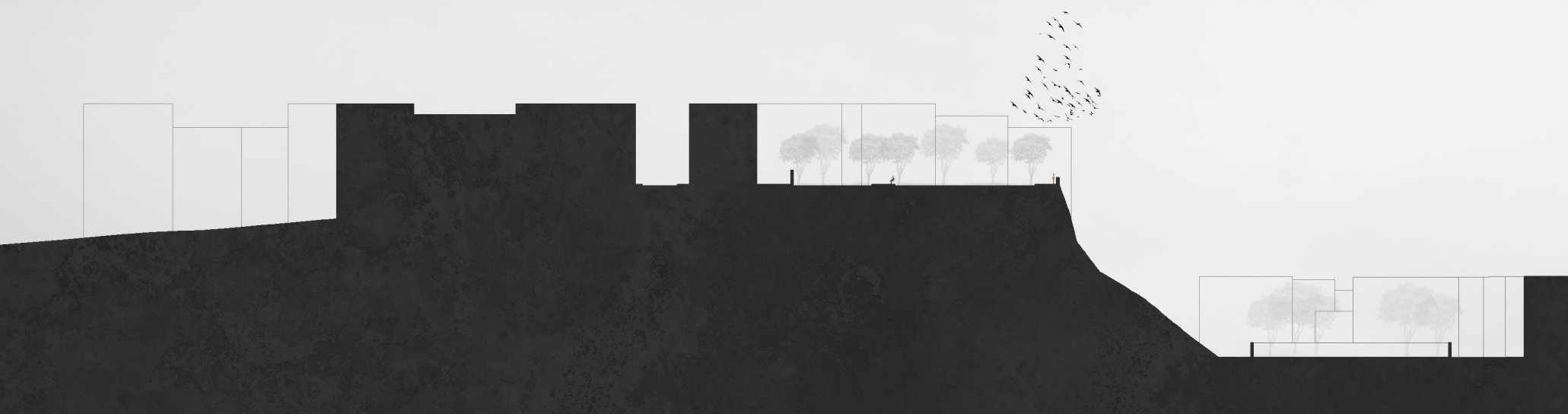
È da questo carattere distintivo della città che il progetto trae ispirazione, essendo appunto la topografia della città un aspetto fortemente rappresentativo della sua conformazione e quindi del suo carattere. Il luogo scelto è un'area abbandonata in Rua Barão Sabrosa, vicino a Alameda. La conformazione topografica del luogo è particolarmente significativa, essendoci un dislivello tra la cima della collina e la valle sottostante di più di 30 metri. Il progetto nasce quindi dalla volontà di lavorare con la topografia e con la conformazione del terreno, lavorando a stretto contatto con la terra stessa.





Paesaggisticamente si è voluto creare un nuovo miradouro visto in naturale continuità con la linea dei miradouros già esistente che parte da quello del Castelo per arrivare a quello di Penha da França. Il nuovo miradouro è stato pensato su due livelli differenti, 30m e 25m. Una terrazza si presenta più minerale, quindi pavimentata con percorsi e panchine, mentre quella più bassa è lasciata più naturale. Gli ingressi allo spazio sono tre: uno a quota alta, aperto a piano terra di un edificio che affianca il nuovo progetto; uno ad una quota intermedia, sulle Escadinhas dos Baldaques dove già era presente un'apertura; e infine una a quota bassa, in Rua Actor Vale che affianca la Escola Basica Actor Vale.









Tav.06 Fotomontaggio vista Miradouro Pina Baush da Miradouro de Penha da França



Tav.07 Fotomontaggio ingresso Miradouro





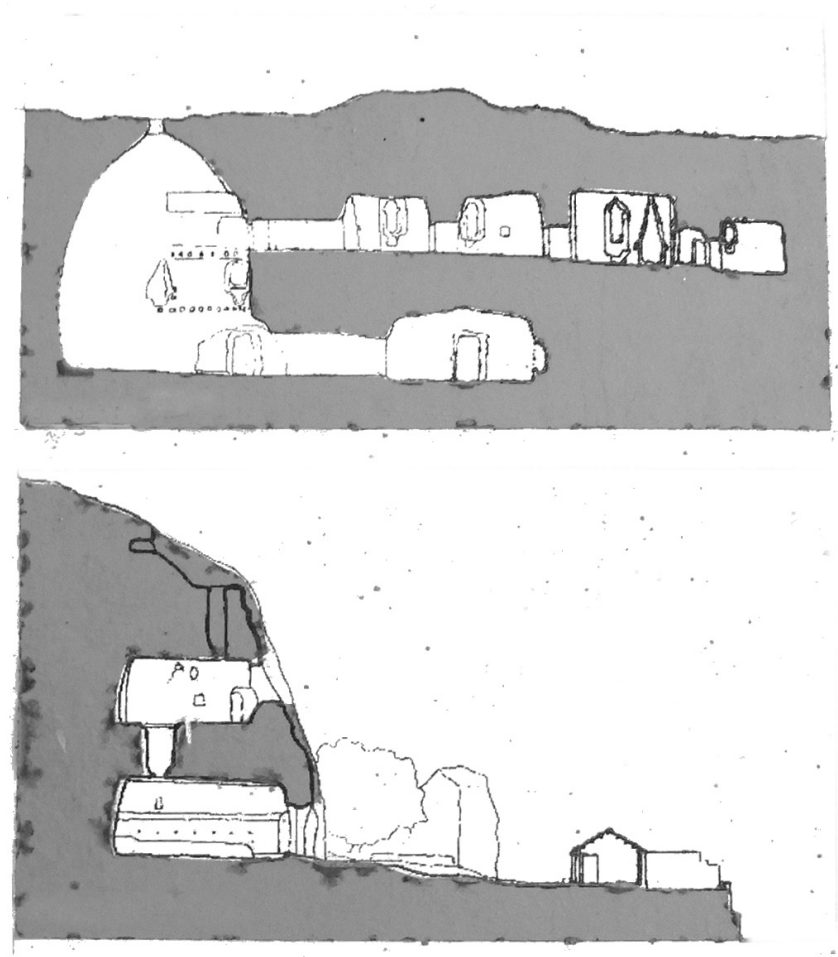


Fig.43 Sezioni longitudinale e trasversale rilevate dell'ipogeo delle grotte della Gurfa

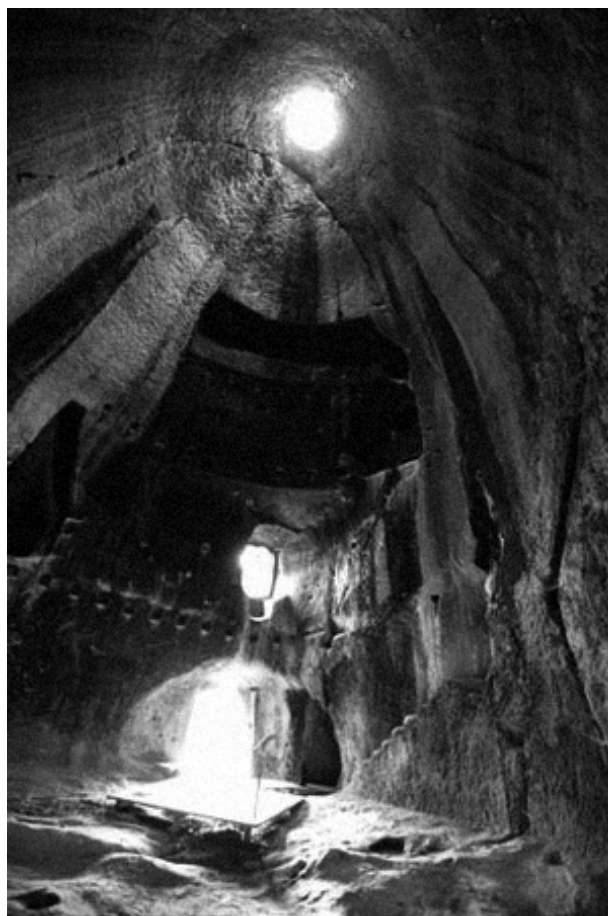


Fig.44 Immagine dell'interno del *tholos*. Foto di Jim Tatano





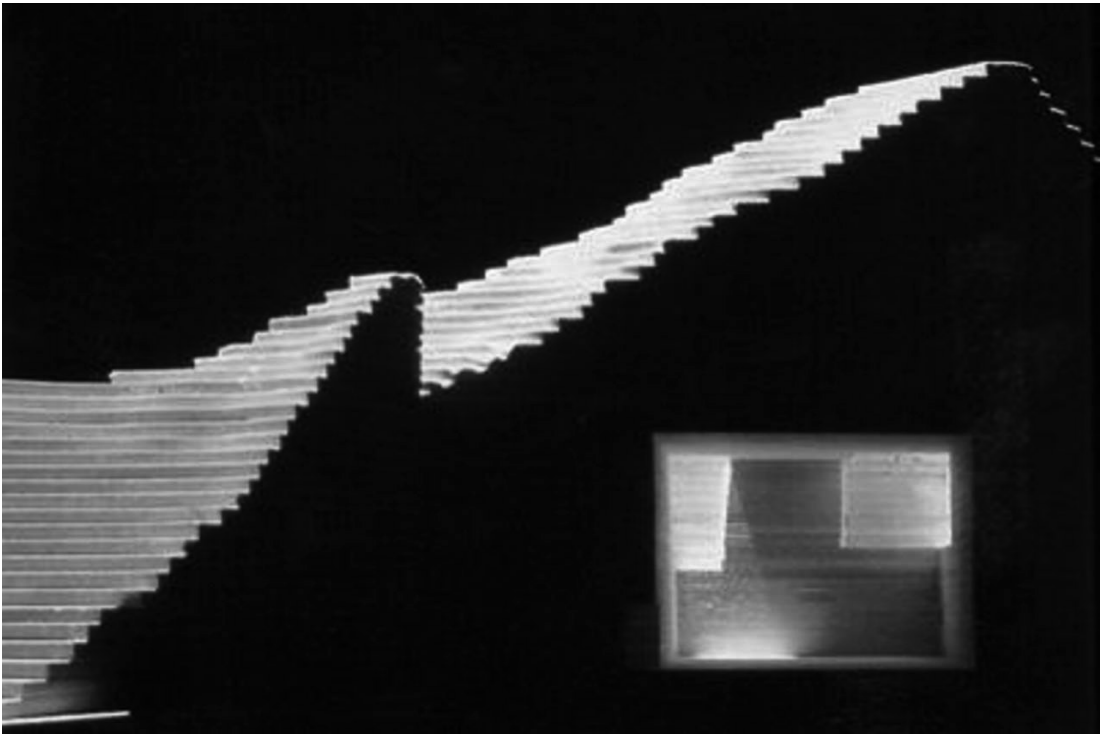


Fig.45 Eduardo Chillida Modello della sezione della *Montaña Tindaya* Fuerteventura 1905

Haiku n.3 –

Scavando, ho cercato la geometria della terra.

La vera profondità è fatta d'aria.



Fig.46 Eduardo Chillida *Urrutiko* 1972 Incisione originale, acquatinta, firmata a matita. Ed. 2 RC, Roma



Fig.47 Eduardo Chillida *La notte* Incisione originale, acquaforte, firmata a matita dall'artista. Ed. ACPY, Parly

PROSPETTIVA SOTTERRANEA

136

Il progetto come già detto in precedenza lavora a stretto contatto con la terra, con la topografia del luogo. L'edificio ospiterà uno spazio artistico, uno spazio per la danza, uno spazio per Pina Bausch. Il nome di questa coreografa è legato al termine Tanztheater, ovvero teatro-danza, che sta ad indicare un nuovo progetto artistico nato negli anni Settanta che includeva elementi recitativi. Gli interpreti di questo nuovo teatro-danza vengono chiamati danzattori, i loro movimenti e le loro espressioni non sono preimpostate dal coreografo ma devono nascere spontaneamente da loro. È così che cambia anche l'idea di scenografia e palcoscenico che diventano parte integrante dell'opera. Inoltre anche il ruolo dello spettatore cambia, il quale non ha più un ruolo passivo ma diventa attivo e interattivo nell'opera.

Tutto ciò quindi è alla base dell'idea progettuale di creare uno spazio libero, mutevole e suggestivo, dove i ballerini potessero esprimersi appieno e liberamente. Il progetto si sviluppa tanto fuori terra come sotto.

Il volume d'ingresso nasce dall'analisi delle criticità del sito, decidendo quindi di utilizzarlo per ricostruire la continuità di facciata lungo Rua Barão Sabrosa. Esso ha uno sviluppo di 12 metri fuori terra ai quali si aggiungono 12 metri sotto terra, che andranno a costituire il collegamento con il volume completamente ipogeo. Il volume fuori terra ha uno sviluppo prettamente verticale ed è una scala elicoidale posizionata al suo centro che ne definisce la funzione: la discesa nel cuore della collina, o meglio nel cuore del progetto. La ricostruzione della facciata va a chiudere la vista

sulla città che si avrebbe dalla strada, con l'obiettivo di restituirla 12 metri più in profondità, direttamente sullo sfondo del teatro ipogeo.

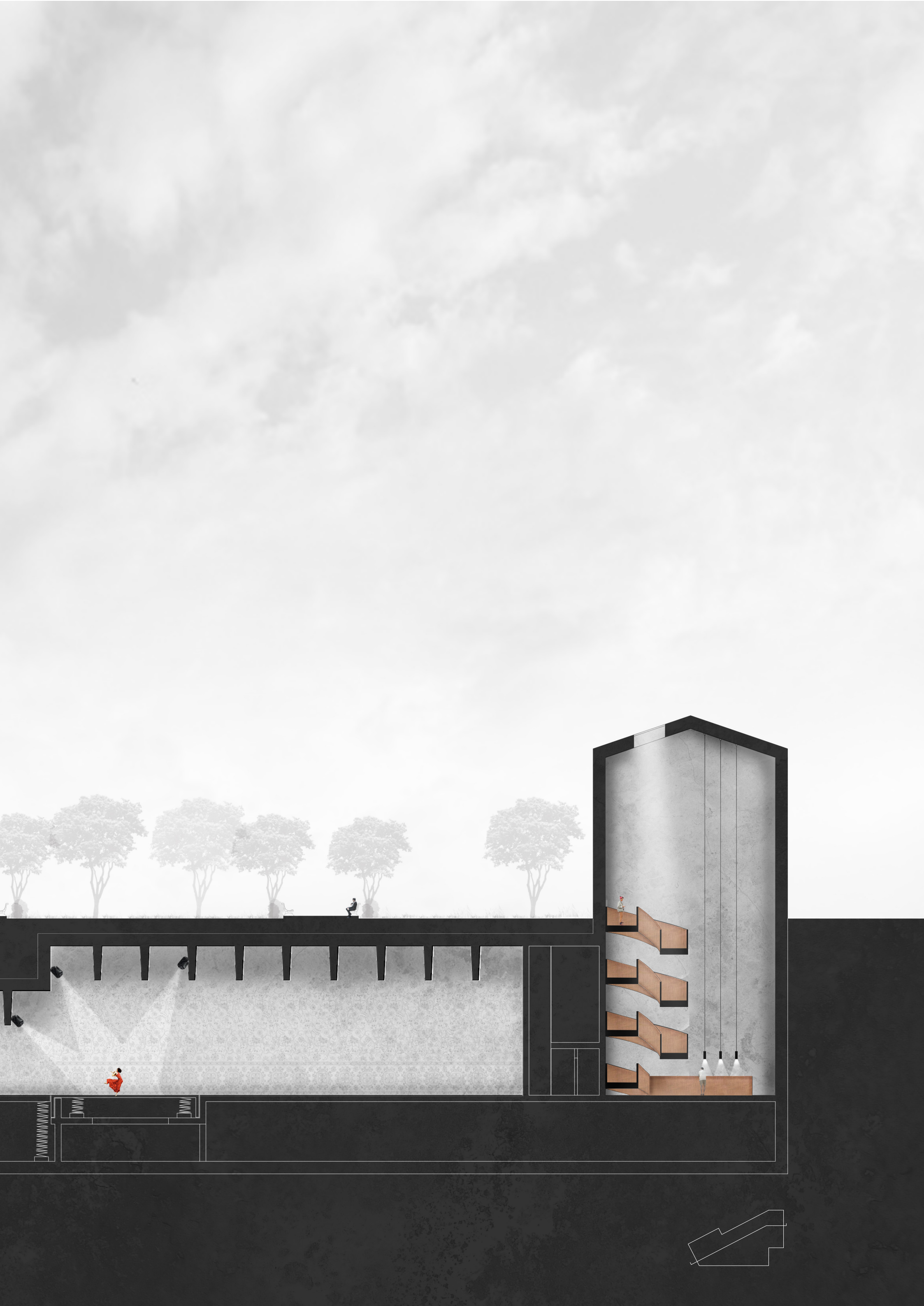
137

Lo spazio per la danza è invece costituito da due volumi sfalsati che si incastrano a 12 metri di profondità. Una parte del pavimento della sala è stata pensata che potesse alzarsi e abbassarsi in base alle esigenze dello spettacolo, cambiando, così, la percezione dello spettatore dello spettacolo. Il volume più basso si apre attraverso una vetrata di 17x4.5 metri sulla città, creando una prospettiva sotterranea. Si è progettato inoltre un sistema di chiusura di pannelli di legno che permettessero, quando si volesse, di oscurare la visuale, che scorrono su una rotaia fino a nascondersi nel muro.



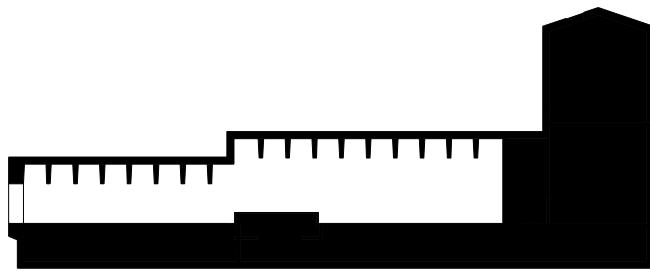




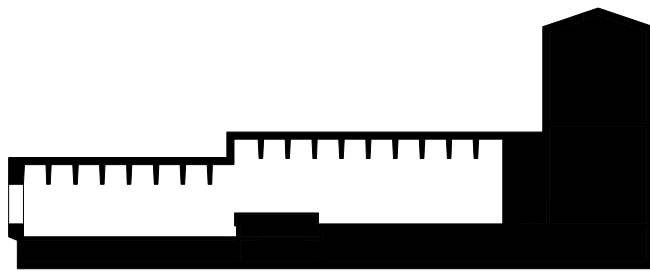




Tav.12 Fotomontaggio spazio del teatro | Disposizione palchi 2



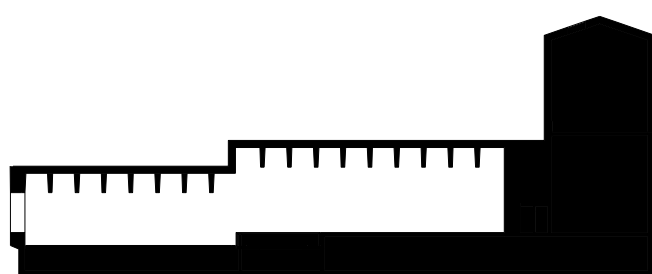
1



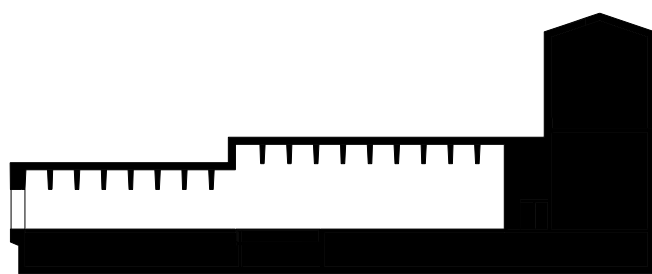
2



Tav.14 Fotomontaggio spazio del interno del teatro



3



4

Tav.16 Sezione 1:200





- 1. Filtro tessuto - non tessuto
- 2. Elemento prefabbricato
- 3. Ghiaia
- 4. Strato drenante
- 5. Tubo drenante
- 6. Guaina impermeabilizzante
- 7. Cemento alleggerito
- 8. Struttura portante in cemento
- 9. Pannello in legno Domino DUO
- 10. Infisso Panoramah PH38
- 11. Solaio collaborante in microcemento
- 12. Profili metallici di supporto
- 13. Spiralift
- 14. Pavimento in microcemento
- 15. Cupolex
- 16. Massetto

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8

- 9

- 10

- 8

- 11

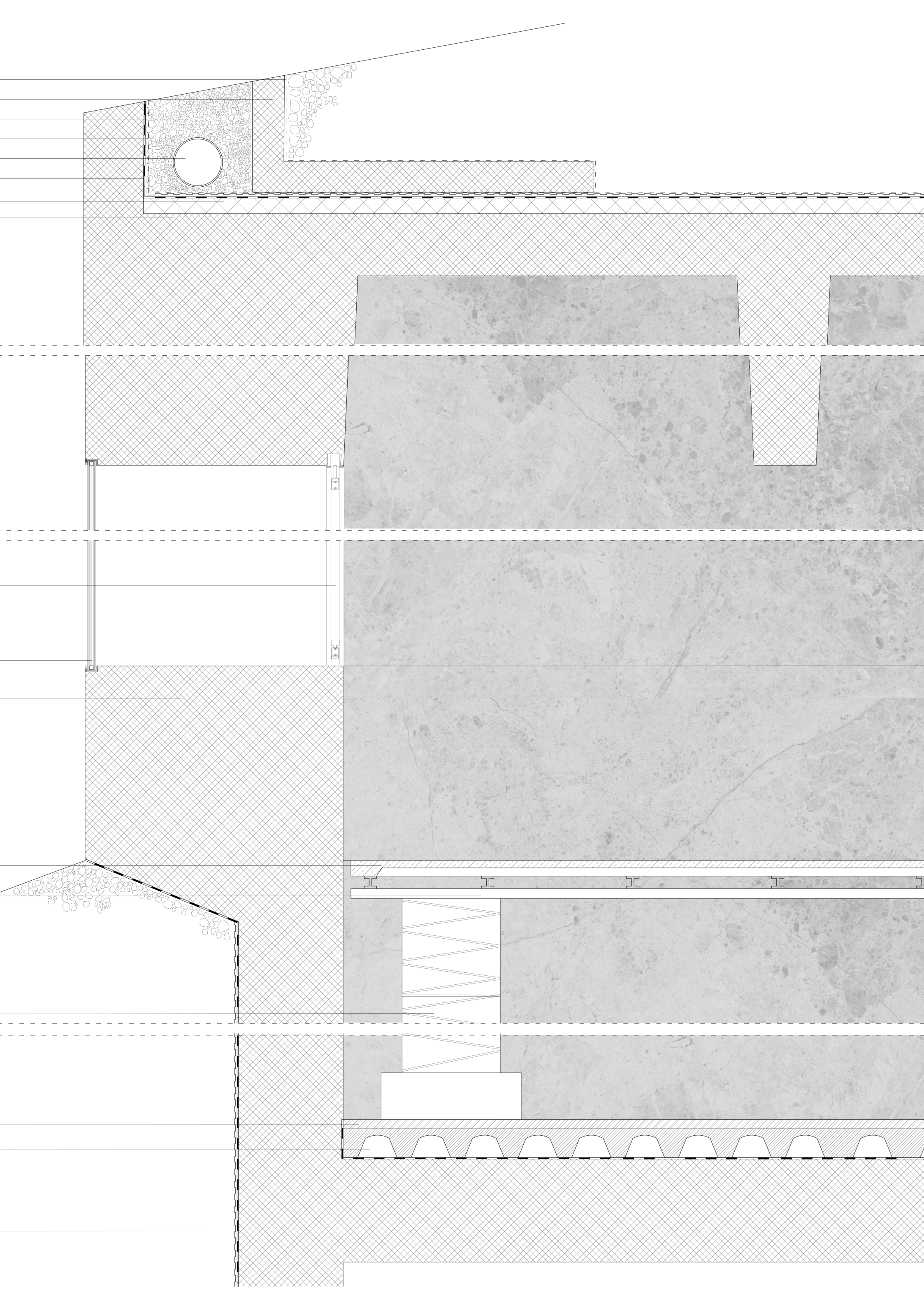
- 12

- 13

- 14

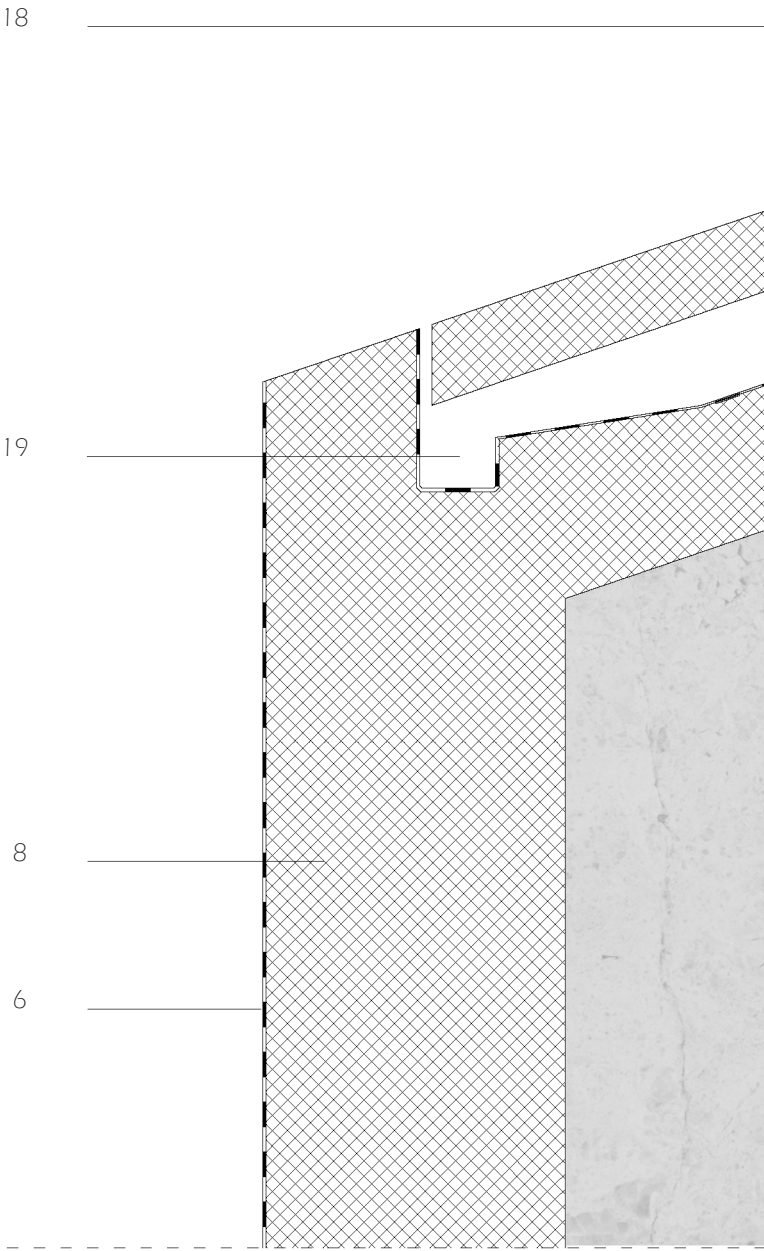
- 15

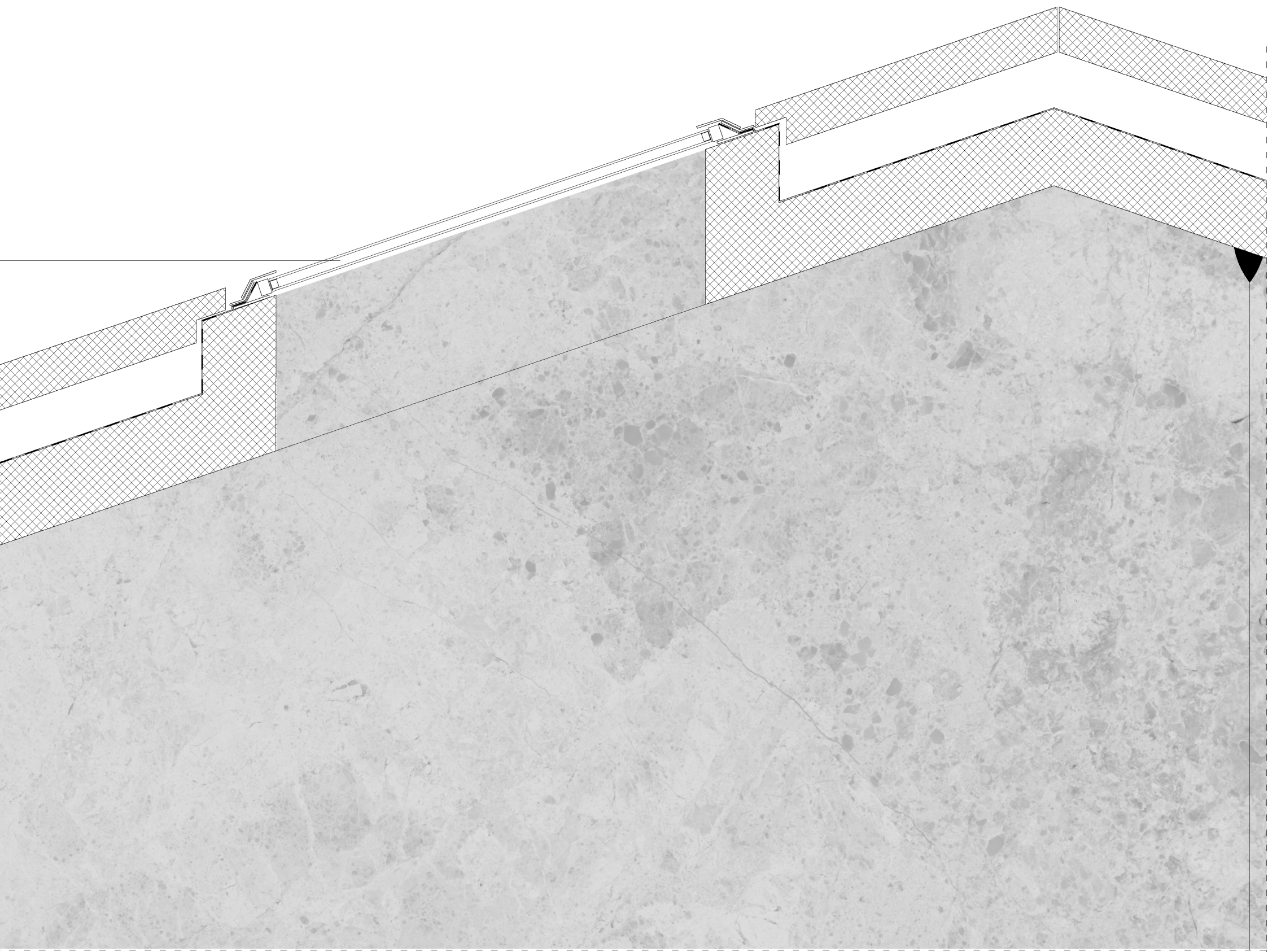
- 16



1

- 6. Guaina impermeabilizzante
- 8. Struttura portante in cemento
- 18, Infisso Panoramah PH26
- 19. Drenaggio delle acque meteoriche





BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

154

BARR, A.; *Cubism and abstract art*. Moma, New York 1936

BENJAMIN, W.; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*. trad. Enrico Filippini. Einaudi, Torino 1966 Tit. orig.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

BRUNO, G.; *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso, New York 2002

BOCCIONI, U.; *Pittura scultura futurista. (dinamismo plastico)*. Firenzelibri 2009

BOIS, Y.; *A Picturesque Stroll around Clara-Clara in Richard Serra*. The MIT Press, London, 2000

BUCK, P.; *Lisbona* Bruno Mondadori Milano 2007

CAPACI, L.; *Composizione e percezione. Il sistema visivo come metodo di progetto* Tesi di laurea in Architettura e composizione architettonica Università di Bologna 2011-12

CARERI, F; *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Einaudi 2006

CASONATO, C., SALERNO, R.; *Paesaggi Culturali. Rappresentazioni esperienze prospettive*. Gangemi Editore, Roma p.183-192 (*Il paesaggio e l'architettura peripatetica* di BOCCHI, R.)

CONIO, G.; *Le Constructivisme russe Lausanne*. 1987

COOKE, C.; *Form is a function x: the development of the constructivist architect's design method in AD. Russian Avant-garde*. Academy editions and Architectural design, London 1983

COX, N.; *Cubism*. Phaidon Press Limited, London 2000

GIEDION, S.; *Space, time and architecture*. Harvard University Press, Cam-

bridge 1954

155

GINZBURG, M.; *Style and epoch* MIT Press Cambridge 1982

EISENSTEIN, S.; *Towards a Theory of Montage. Volume II*, trad. Michael Glenny. I.B. Tauris, London 2010 P.11-58 (*Montage 1937*) P. 59-80 (*Montage and Architecture*) P. 296-326 (*Montage 1938*)

EISENSTEIN, S.; *Montage of Attractions: For "Enough Stupidity in Every Wiseman"* Preso da *The Drama Review: TDR*, Vol. 18, No. 1, Popular Entertainments (Mar., 1974), pp. 77-85 The MIT Press

LE CORBUSIER; *Towards a new architecture*. trad. Frederick Etchells. Dover Publications, inc., New York 1986

LE CORBUSIER e JEANNERET, P.; *Oeuvre complète volume 2* 1929-34. Willy Boesiger, Zurgio 1995 p.24

LUCAN, J.; *Composition Non Composition. Architecture and Theory in the Nineteenth and Twentieth Centuries* sections EPFL Press, Lausanne 2012

MARELLI, G.; *L'amara vittoria del Situazionismo. Per una storia critica dell'internazionale Situazionista 1957-1972* BFS, 1996 p. 26

MARTIN, L.; *On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory* Tratto da *Assemblage* No 10 Apr.1990 pp.22-35 the MIT Press

OLIVA, G.; *Architettura e Paesaggio. Riflessioni*. Hortusbooks, 2012

PAOLINI, M.; *Il concetto di deriva nei film di Guy Debord* Tesi di laurea in Scienze della comunicazione: editoria e giornalismo Università degli studi di Bologna, Facoltà di lettere e filosofia 2010-2011

PESSOA, F.; *Lisbona. Quello che il turista deve vedere* Trad. MERLINI, L. Einaudi 2007

QUATREMÈRE DE QUINCY, A.; *Dizionario Storico di Architettura* Marsilio
1992

SAMUEL, F.; *Le Corbusier and the architectural promenade*. Basel : Bir-
khäuser 2010

SERRA, R.; *Richard Serra: Interviews, Etc., 1970—1980* The Hudson River
Musuem, New York 1980

SITTE, C.; *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti
artistici* Jaca book 1981

SOMAINI, A.; *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*. Einaudi 2001

TSCHUMI, B.; *The Manhattan Transcripts*. Academy Editions, London 1994

VIDLER, A.; *Warped space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Cul-
ture*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2000, P 98-121

KAHNWEILER, D.; *The rise of Cubism*. Wittenborn, Schulz, Inc., New York
1950

INDICE DELLE IMMAGINI E DELLE TAVOLE

- Fig.01 Paul Cézanne Citerne au Parc du Château Noir ca. 1900 Olio su tela 74,3 x 61 cm
- Fig.02 Georges Braque Le Viaduc de l'Estaque 1908 Olio su tela 72,5 x 59 cm
- Fig.03 Pablo Picasso Les demoiselles d'Avignon 1907 Olio su tela 243,9 x 233,7 cm
- Fig.04 Filippo Tommaso Marinetti Le Figaro Parigi 1909
- Fig.05 Giacomo Balla Ragazza che corre sul balcone 1912 Olio su tela 125 x 125 cm
- Fig.06 Umberto Boccioni Forme della continuità nello spazio 1913 Bronzo 126,4 cm
- Fig.07 Paul Gavarni Le Flâneur 1842
- Fig.08 Guy Debord The Naked City 1958
- Fig.09 Guy Debord Guide psychogéographique de Paris 1957 59,5 x 73,5 cm
- Fig.10 Vladimir Tatlin Progetto per il Monumento alla Terza Internazionale ca.1919
- Fig.11 - 12 Diagrammi del Palace of labor Vesnin Brothers 1920 per descrivere la concezione della composizione architettonica moderna, tratto da GINZBURG, M.; Style and epoch
- Fig.13 Esperimento dell'effetto Kulesov 1918
- Fig.14 Sergei Eisenstein al lavoro di un montaggio di un film
- Fig.15 Sergei Eisenstein La corazzata Potëmkin 1925 Immagine tratta dalla sequenza della scena della scalinata di Odessa

Fig.16 Sequenza di fotogrammi tratta dalla scena della scalinata di Odessa

159

Fig.17 Fotogramma tratto dal film Sciopero, Eisenstein 1925

Fig.18 Fotogramma tratto dal film The Private Affairs of Bel Ami di Albert Lewin, 1947

Fig.19 Bernard Tschumi The Manhattan Transcripts. The Park 1978

Fig.20 Bernard Tschumi The Manhattan Transcripts. The Park 1978

Fig.21 Bernard Tschumi The Manhattan Transcripts. The Block 1978

Fig.22 Acropoli di Atene immagine tratta da Constantinos A. Doxiadis Architectural Space in Ancient Greece 1972

Fig.23 Vista del Partenone immagine tratta da Sergei Eisenstein Towards a theory of montage 2010

Fig.24 Vista dei Propilei immagine tratta da Sergei Eisenstein Towards a theory of montage 2010

Fig.25 Vista della Atena Promachos immagine tratta da Sergei Eisenstein Towards a theory of montage 2010

Fig.26 Schizzi dell'Acropoli di Atene di Le Corbusier tratti da Voyage d'Orient : 1910-1911

Fig.27 La "promenade architecturale" di Villa Savoye Foto di Dave Morris

Fig. 28 La "promenade architecturale" in Casa Curutchet

Fig.29 Richard Serra Clara - Clara Parigi Jardins des Tuileries 2008

Fig.30 Richard Serra Shift Canada, Ontario, King City Cemento1970

Fig.31 Vista Miradouro do Castelo da Calçada do Duque

Fig.32 Vista Miradouro do Cadteio da Martim Moniz

Fig. 33 Panoramica dal Miradouro Sophia de Mello Breyner Andersen

(foto dell'autrice)

Fig. 34 Vista Miradouro do Castelo dal Miradouro Sophia de Mello Breyner

(foto dell'autrice)

Fig.35 Vista Miradouro da Nossa Senhora do Monte dal Miradouro Sophia de Mello Breyner Andersen (foto dell'autrice)

Fig.36 Panoramica dal Miradouro da Nossa Senhora do Monte (foto dell'autrice)

Fig.37 Vista Miradouro Sophia de Mello Breyner Andersen dal Miradouro de Nossa Senhora do Monte (foto dell'autrice)

Fig.38 Miradouro Sophia de Mello Breyner Andersen (foto dell'autrice)

Fig.39 Miradouro Nossa Senhora do Monte da Martim Moniz (foto dell'autrice)

Fig.40 Miradouro Nossa Senhora do Monte (foto dell'autrice)

Fig.41 Miradouro Monte Agudo (foto dell'autrice)

Fig.42 Vista Miradouro da Nossa Senhora do Monte dal Miradouro Monte Agudo (foto dell'autrice)

Fig.43 Sezioni longitudinale e trasversale rilevate dell'ipogeo delle grotte della Gurfa

Fig.44 Immagine dell'interno del tholos. Foto di Jim Tatano

Fig.45 Eduardo Chillida Modello della sezione della Montagna Tindaya Fuerteventura 1905

Fig.46 Eduardo Chillida Urrutiko 1972 Incisione originale, acquatinta, firmata a matita. Ed. 2 RC, Roma

Fig.47 Eduardo Chillida La notte Incisione originale, acquaforte, firmata a

matita dall'artista. Ed. ACPY, Parly

-
- Tav.01 Pianta e sezione "linea" Miradouri
 - Tav.02 Inquadramento geografico _ Estuario Tago
 - Tav.03 Lisbona 38'42 N. 9'11 W
 - Tav.04 Pianta Miradouro Pina Bausch 1:1000
 - Tav.05 Sezioni Miradouro 1:1000
 - Tav.06 Tav.06 Fotomontaggio vista Miradouro Pina Baush da Miradouro de Penha da França
 - Tav.07 Fotomontaggio ingresso Miradouro
 - Tav.08 Implantação 1:500
 - Tav.09 Sezione Territoriale 1:500
 - Tav.10 Pianta 1:200
 - Tav.11 Sezione 1:200
 - Tav.12 Fotomontaggio spazio del teatro
 - Tav.13 Schemi delle differenti disposizioni dei palchi
 - Tav.14 Fotomontaggio spazio del interno del teatro
 - Tav.15 Schemi delle differenti disposizioni dei palchi
 - Tav.16 Sezione 1:200
 - Tav.17 Sezione costruttiva 1:20
 - Tav.18 Sezione costruttiva 1:20

