

ANATOMIA DELLA DISTANZA
IL DOMINIO DELLA VISIONE

Ambra Orlandelli

Arq. Francisco Aires Mateus
Arq. Joaquim Moreno

Mestrado Integrado em Arquitetura
Universidade Autónoma de Lisboa

Maggio 2019

INDICE

V prefazione

1 **Parte I**
 Visioni distaccate. Rappresentare l'apparenza

- 3 Introduzione
- 5 Giotto: la rappresentazione dello spazio
- 11 La ricostruzione matematica dell'apparenza
- 13 Masaccio: finestre di realtà
- 15 L'oggettivazione della realtà
- 19 Il dominio dell'apparenza

23 **Parte II**
 Continuità simulate. Costruire l'apparenza

- 25 La costruzione di spazi apparenti
 - Spazio prospettico
 - Il finto coro di San Satiro
 - La Galleria Spada
- 35 La costruzione di una rappresentazione
 - Lo Zoo di Londra
 - Il giardino pittoresco
 - Il paesaggio come forma di dominio
- 45 Architettura: meccanismo di visione
 - Villa Le Lac: alla ricerca della vista
 - Finestre d'immagine
 - Il consumo visivo del luogo
 - Unité d'Habitation: dominio visivo e esclusione
- 59 Trasparenza: la separazione nel contatto visivo
 - Trasparenze
 - Il vetro: continuità simulate
 - Trasparenza e indifferenza

81 **Parte III**
 Danzando con le colonne

- 83 Incipit
- 87 La collina di Sant'Ana
- 91 Un paesaggio di terrazze
- 101 Lo spazio danzante

113 **bibliografia**

PREFAZIONE

Parole chiave
vista, distanza, apparenza, dominio

La vista è il senso della distanza: l’esteriorità della visione permette di guardare senza dover entrare in contatto con l’oggetto osservato. La mia ricerca si è focalizzata sulla comprensione della relazione tra la vista e la distanza, prima nell’arte e poi nella costruzione dello spazio che abitiamo.

La prima parte della ricerca è indirizzata alla comprensione, nell’arte pittorica, del passaggio da una rappresentazione della realtà ad una rappresentazione della sua apparenza. Se l’arte è la manifestazione del rapporto che l’uomo intrattiene con il mondo, quale è la relazione che l’uomo intesse con la realtà quando egli tenta di ricostruire il proprio sguardo, traducendolo in una immagine? Il dominio dell’apparenza è forse il simbolo di un rapporto con la realtà basata sulla distanza?

La seconda parte indaga le modalità con cui l’architettura costruisce, attra-

verso il dominio della vista, la percezione della realtà. Attraverso la distanza dello sguardo, l’architettura sembra capace di simulare realtà, spazi, rapporti, costruendone l’apparenza desiderata. Quando l’architettura costruisce apparenza sembra essere manifestazione di un uomo che si relaziona con la realtà in modo meramente visivo, attraverso una distanza che riduce l’esperienza al solo sguardo. Non è forse questo lo spazio per un uomo ridotto a spettatore di una realtà di cui smette di far parte?

L’architettura influenza il modo in cui esperiamo noi stessi e gli altri. La danza, il teatro, si rivelano come possibilità di pensare a uno spazio che spinga all’azione, in cui i corpi dei ballerini si fondano in una spirale dionisiaca con il corpo dell’architettura.

RESUMO

A visão é o sentido da distância: a exterioridade da visão nos permite olhar sem ter que entrar em contato com o objeto observado. Minha pesquisa se concentrou em entender a relação entre visão e distância, primeiro na arte e depois na construção do espaço que habitamos.

A primeira parte da pesquisa é direcionada para a compreensão, na arte pictórica, da passagem de uma representação da realidade para uma representação de sua aparência. Se a arte é a manifestação da relação que o homem tem com o mundo, qual é o relacionamento entre homem e realidade quando ele tenta reconstruir seu olhar, traduzindo-o em uma imagem? O domínio da aparência talvez seja o símbolo de uma distância?

A segunda parte investiga as maneiras pelas quais a arquitetura constrói, através do domínio da visão, a percepção da realidade. Através da distânc-

ia do olhar, a arquitetura parece capaz de simular realidade, espaços, relações, construindo sua aparência desejada. Quando a arquitetura constrói a aparência, parece ser a manifestação de um homem que se relaciona com a realidade de um modo meramente visual, através de uma distância que reduz a experiência apenas ao olhar. Não è o espaço para um homem que se torna um espectador de uma realidade da qual ele deixa de fazer parte?

A arquitetura influencia a maneira como vivenciamos nós mesmos e os outros. A dança, o teatro, revelam-se como uma possibilidade de pensar em um espaço que leva à ação, em que os corpos dos dançarinos se fundem em uma espiral dionisiaca com o corpo da arquitetura.

Palavras-chave
visão, distância, aparência, domínio

ABSTRACT

Sight is the sense of distance: the exteriority of vision allows us to look without having to come into contact with the observed object. The focus of my research is to understand the relationship between sight and distance, first in art and then in the construction of the space we inhabit.

The first part of the research aims the understanding, in pictorial art, of the passage from a representation of reality to a representation of its appearance. If art is the manifestation of the relationship that man has with the world, what is the relationship between man and reality when he tries to reconstruct his gaze, translating it into an image? Is the dominion of appearance perhaps the symbol of a relationship with the real world based on distance?

The second part investigates the ways in which architecture constructs, through the domain of sight, the perception of reality. Through the distance

of the gaze, architecture seems able to simulate reality, spaces, relationships, creating its desired appearance. When architecture builds appearance, it seems to be the manifestation of a man who relates himself to reality in a merely visual way, through a distance that reduces experience to the gaze alone. Isn't that the space for a man who becomes a spectator of a reality that he stops being part of?

Architecture influences the way we experience ourselves and others. Dance, theater, reveal themselves as a chance to think of a space that leads to action, in which the dancers' bodies merge into a Dionysian spiral with the body of architecture.

Keywords
sight, distance, appearance, dominion

PARTE I

Visioni distaccate.

Rappresentare l'apparenza

INTRODUZIONE

Nella cultura occidentale la vista è sempre stata riconosciuta come il senso più nobile e come strumento di conoscenza: ne è manifestazione l'importanza che ha sempre avuto nelle religioni giudaico-cristiane a partire dal simbolo primitivo del fuoco, fino al significato della luce come manifestazione divina.¹ Il ruolo dell'immagine è infatti sempre stato lo strumento attraverso cui la Chiesa – nel caso della religione cristiana – poteva trasmettere, con una certa immediatezza, la lezione del Cristianesimo. Ad esempio, nel Medioevo, epoca in cui la religione era totalizzante, il sogno decisivo dell'umanità era essere capaci di vedere, e la religione stessa doveva appunto far vedere.²

Questo desiderio atavico si traduce poi nello studio scientifico delle leggi che determinano la visione, traducendosi nel campo artistico nella codificazione della prospettiva, ossia la comprensione geometrico-matematica delle regole che governano la relazione tra la posizione degli oggetti e quella

dell'osservatore. Il Rinascimento, infatti, rappresenta il momento storico in cui l'uomo diventa in grado di riprodurre la realtà per come appare allo sguardo; l'immagine comincia ad assumere una propria autonomia grazie alla distanza oggetto-soggetto, la stessa distanza che si interpone tra l'uomo e la realtà: è il dominio dell'apparenza.

*La storia della prospettiva può essere intesa giustamente come il trionfo di una visione distaccata e oggettiva del reale, e come il trionfo della battaglia umana per il controllo.*³

1 Si pensi alla radice etimologica della parola Dio: dal sanscrito *divyati*, ovvero splendere, brillare o – per estensione – luce.
2 Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994
3 Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, [trad. Christopher S. Wood], Zone Books, New York, 1991, p. 67



Tomba di Nebamun
Antico Egitto, Tebe

**GIOTTO:
LA RAPPRESENTAZIONE
DELLO SPAZIO**

Rappresentare la realtà per come appare significa replicare un'esperienza visiva, ovvero ricostruire la realtà per come sarebbe vista; significa ridurre l'esperienza corporea all'immagine che si imprime sulla retina, di fatto annullando il funzionamento dei sensi nella percezione della realtà. È proprio grazie a questa scissione che diventa possibile dipingere l'impressione ottica della realtà, nell'illusione di poter replicare l'esperienza visiva del reale. Vi è qui un cambio paradigmatico nella concezione dell'arte: dalla rappresentazione della realtà alla rappresentazione della sua apparenza.

Alla chiarezza e comunicabilità di una narrazione sacra – sempre nel caso emblematico dell'arte cristiana – gli succede la tendenza a ricreare davanti all'osservatore una scena come se stesse accadendo davanti ai suoi occhi, trasportandolo in quel momento, reso eterno. L'immagine, nel processo di liberazione dalla sua connotazione simbolica e universale, si carica ora delle proprietà del reale, della sua apparenza, creando la necessità di rappresentare

l'elemento che dà forma fisica alla realtà: lo spazio.

La figura di Giotto diventa in questo senso fondamentale poiché per primo è riuscito ad evocare nelle sue pitture l'immagine del reale, a creare l'illusione della visione sulla superficie pittorica. Nella rappresentazione della storia sacra, come testimoniato nei cicli di affreschi della Basilica Superiore di Assisi e della Cappella degli Scrovegni a Padova, Giotto affida alla vicenda narrata un tale grado di evidenza, di tangibilità, per cui ciò che è rappresentato si fa azione visibile, reale. Egli cristallizza l'apparenza della realtà: il tempo e lo spazio sono congelati e catturati nell'immobilità dell'immagine. L'apparenza di un fatto è tradotta in atto, gesto, azione: non più le figure, ma il movimento, la tensione e la direzione delle azioni stanno al centro dell'opera e determinano la relazione tra i vari soggetti. Questi rapporti sono fatti di distanze, di spazio. È qui che la rivoluzione di Giotto ha le sue più



Sepoltura di Cristo
miniatura duecentesca



Compianto sul Cristo morto
di Giotto [1303-1305]

grandi implicazioni: dipingere un'azione significa crearle lo spazio perché essa avvenga, in cui essa si realizzi. Lo spazio stesso diventa, così, importante quanto le figure, nuovo protagonista della rappresentazione.⁴

Possiamo prendere a confronto due opere paradigmatiche in questo senso, in quanto nell'analogia del soggetto la rappresentazione dello spazio assume significati completamente differenti⁵. Nella miniatura duecentesca anonima - presente nel Salterio del monastero di Besançon – nonostante qualche dettaglio mirato alla resa della profondità, lo spazio è totalmente assente. Vi è uno sfondo su cui si stagliano figure senza alcuna relazione spaziale, corpi accostati tra loro, sostenuti e separati da un vuoto funzionale alla narrazione.⁶ Prima di Giotto erano le cose, le figure, gli oggetti ad essere dipinti e la rappresentazione era *la lista delle cose dipinte*⁷. La rappresentazione era dunque l'insieme di tutti gli elementi, potenzialmente provenienti da realtà diverse, dal passato e dal futuro, accostati per consentire la comprensione

di un avvenimento della storia sacra. Nella Cappella degli Scrovegni invece, in particolare nell'affresco il Compianto del Cristo Morto, ci troviamo dinanzi a soggetti che vivono e si muovono in uno spazio fatto della stessa sostanza di quello reale. Nonostante la rappresentazione dello spazio non sia realistica, è però illusoriamente reale il modo in cui i soggetti si muovono nello spazio e si relazionano tra loro: ciò che acquista realtà è il rapporto tra le figure e gli spazi che abitano; sebbene non vi sia un'identità tra la scala dello spazio e quella del reale, la resa spaziale è sufficiente a spingere i corpi al movimento, a creare le relazioni spaziali necessarie all'azione.

La resa della gestualità dei corpi e della spazialità è tesa a ricostruire davanti ai nostri occhi lo svolgimento di un evento reale. Così l'artista avrebbe potuto evocare il dolore e la tragicità dell'evento, coinvolgendo lo spettatore; Giotto non voleva accontentarsi di narrare un evento della storia cristiana, ma piuttosto ricrearlo, ridargli vita e rendere testimone lo spettatore.

⁴ Pier Paolo Tamburelli, *Giotto; or, Beauty in Space in: AA.VV., San Rocco #13. Pure Beauty*, Verona, 2017

⁵ Cfr. Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte*, [trad. M. L. Spaziani], Phaidon, Milano, 2008

⁶ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, [trad. Christopher S. Wood], Zone Books, New York, 1991

⁷ Pier Paolo Tamburelli, *Giotto; or, Beauty in Space in: AA.VV., San Rocco #13. Pure Beauty*, Verona, 2017



Miracolo della Sorgente
di Giotto [1295-1299]

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, [trad. Christopher S. Wood], Zone Books, New York, 1991

Il dipinto, quindi, smette di essere pura narrazione per fissare lo sguardo di un ipotetico osservatore e per cristallizzare un istante di realtà. Rappresentare un istante significa astrarlo dal continuum della realtà, significa che il dipinto vuole essere uno scatto della sua infinità; ciò che la fotografia consentirà più di cinquecento anni più tardi, è proprio ciò che Giotto, per primo, cercò di ottenere con la pittura. Quest'intento fotografico è messo in luce dai ritagli che il pittore compie per selezionare lo spazio in cui ha luogo l'azione. Inquadrando una parte di realtà, l'artista deve per forza escludere qualcosa. Nel Miracolo della Sorgente ad Assisi, Giotto fissa l'istante in cui, salito in cima ad una montagna, San Francesco fa scaturire da una pietra un rivolo d'acqua per dissetare l'uomo infermo al suo seguito: nella scelta dell'inquadratura il corpo della mula viene in parte tagliato fuori dalla cornice. Questo chiarifica la concezione del dipinto come estrapolazione dal continuum della realtà.⁸

Mettendo a confronto il cavallo nell'angolo del frontone ovest del Partenone, è intuibile come sia differente l'intenzione e la concezione stessa della rappresentazione: nel fregio, il cavallo risulta schiacciato per coincidere con lo spazio definito dai limiti del frontone. Nell'arte classica ogni elemento necessario allo svolgimento della narrazione doveva comparire, esserci: arte della presenza, che si contrappone alla compresenza di elementi presenti e assenti di Giotto.⁹

Erwin Panofsky, in *Perspective as a symbolic form*, descrive l'arte classica come un'arte corporea, tesa a rappresentare solo il tangibile, ossia ciò che era possibile dominare visivamente: l'infinità dello spazio non era dunque rappresentabile, non si poteva dare finitezza a qualcosa di infinito. Per questo il soggetto della rappresentazione non era lo spazio visibile, ma i corpi accostati gli uni agli altri in una sorta di agglomerato tettonico o plastico.¹⁰ L'opera di Giotto rappresenta una nuova ambizione: la volontà di rappre-

sentare uno spazio infinito è metafora di un uomo che pretende di comprendere, controllare e dominare la realtà.

*La prospettiva, trasformando l'ousia (realtà) in phainomenon (apparenza), sembra ridurre il divino a un mero oggetto per la coscienza umana.*¹¹

¹¹ Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, [trad. Christopher S. Wood], Zone Books, New York, 1991, p. 72

**LA RICOSTRUZIONE MATEMATICA
DELL'APPARENZA**

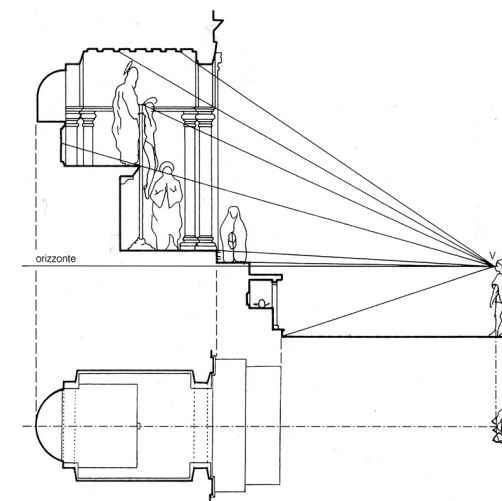
A partire da Giotto, l'arte pittorica rivelerà una tendenza a rendere sempre più realistica quest'apparenza, fino ad eguagliare la realtà. Fu Brunelleschi, all'inizio del XV secolo, ad accorgersi che, al mutare della posizione dell'osservatore, le proporzioni rimangono costanti e rispondo al principio alla legge della geometria fondata sul principio dei triangoli simili. Grazie alla scoperta di queste costanti proporzionali diventa possibile trascrivere l'apparenza delle cose su di una superficie piana. Il legame matematico tra metodi di misurazione e la rappresentazione pittorica viene poi codificata da Leon Battista Alberti grazie all'introduzione del principio fondamentale della pittura prospettica: il taglio della piramide visiva per mezzo di un piano, corrispondente al quadro del pittore. La pittura diventa quindi questo piano trasparente su cui viene trasposta lungo la piramide visiva, l'apparenza della realtà.

*E' come il fascio di luce di un faro – solo che invece di trasportare la luce verso l'esterno, è l'apparenza che vi viaggia. Le convenzioni chiamano questa apparenza realtà.*¹²

¹² John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Group, London, 1972, p. 16



Trinità
di Masaccio [1425-27]



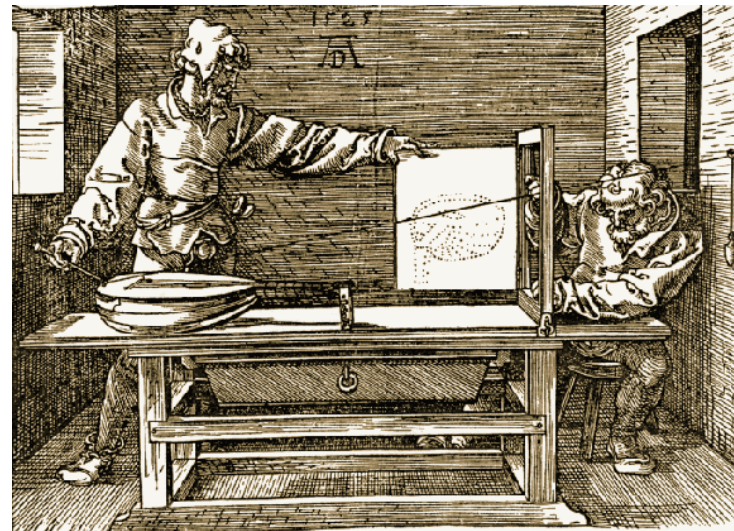
**MASACCIO:
FINESTRE DI REALTA’**

13 Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte*, [trad. M. L. Spaziani], Phaidon, Milano, 2008, p. 170
14 Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994, p. 55

*Possiamo immaginare lo stupore dei fiorentini quando, rimosso il velo, apparve questa pittura che pareva aver scavato un buco nel muro per mostrare al di là una nuova cappella sepolcrale.*¹³ Così Ernst Gombrich commenta una delle prime opere eseguite secondo le leggi della prospettiva: la *Trinità* di Masaccio. Contemporaneo di Brunelleschi, nell'affresco conservato nella Basilica di Santa Maria Novella, l'artista mostra il dominio completo della ricostruzione bidimensionale dello spazio. Ogni soggetto è disposto e proporzionato in modo da ricreare una visione reale. E non sono solo i soggetti ad essere rappresentati perfettamente nelle loro relazioni spaziali, ma anche l'architettura. La ricostruzione della volta a botte, con la resa prospettiva dei cassettoni, ricrea perfettamente la vista di una cappella sepolcrale. Questo affresco non è più dunque una superficie su cui sono disposte cose e figure, ma una continuazione dello spazio reale, un'apertura nel muro al di là di cui prosegue illusionisticamente lo spazio. Simula un continuum tra lo spazio

reale e lo spazio rappresentato, tra la realtà e la realtà apparente. La rappresentazione schematica della spazialità dell'opera di Masaccio rivela l'artificio grazie a cui la tridimensionalità della realtà viene ricostruita sulla superficie piana della Basilica: lo spazio è ricreato a partire da un unico punto, coincidente con la posizione dell'osservatore, costretto a rimanere esterno alla scena. Solo attraverso ad una distanza che separa lo spettatore dalla realtà rappresentata, la finzione è permessa: lo spettatore non può più riconoscersi nella rappresentazione, che acquista l'apparenza di realtà attraverso l'estromissione del corpo.

*Ora il momento partecipativo nella visione, lo speculare intrecciarsi di somiglianze tra l'osservatore e ciò che osserva, è perduto quando lo spettatore si ritira completamente dalla visione (dalla scena) separato dall'infrangibile finestra dell'Alberti.*¹⁴



Studi di Prospettiva
 incisioni di Albrecht Dürer
 [1471-1528]



**L’OGGETTIVAZIONE
DELLA REALTA’**

15 Albrecht Dürer, citato in Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, [trad. Christopher S. Wood], Zone Books, New York, 1991 p. 67
16 Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, [trad. Christopher S. Wood], Zone Books, New York, 1991

La creazione dell’illusione è ottenuta ricostruendo la realtà dello sguardo a partire da un unico punto: un occhio fisso e immobile, astrazione della visione umana. Tre, secondo Albrecht Durer, sono gli elementi che soggiacciono alla ricostruzione prospettica: *il primo è l’occhio che vede, il secondo è l’oggetto osservato, il terzo è la distanza tra loro*.¹⁵

Come rappresentato nell’incisione, un velo trasparente, montato all’interno di un telaio, a cui viene sovrapposta una griglia, è lo strumento che permette al pittore di ricostruire l’immagine della modella come mera traduzione di punti nello spazio: sono le relazioni spaziali che determinano la rappresentazione, proclamandosi così come unica ricostruzione geometrica possibile dell’oggetto osservato. Dimenticandosi che la nostra visione non è data da un singolo occhio fisso, ma da due occhi sempre in movimento, e del divario che separa l’immagine visiva - condizionata psicologicamente attraverso cui il mondo visivo è portato a nostra coscienza - e la meccanica immagine

retinica che si dipinge sul nostro occhio¹⁶, la rappresentazione prospettica dichiara la possibilità di tradurre matematicamente la realtà che vediamo, in una immagine in cui la realtà è stata definitivamente oggettivata, e con ciò la modella.

Il soggetto viene quindi ridotto ad oggetto, e grazie allo strumento prospettico l’artista può oggettivarne la visione. In ciò vi è un grado di possesso, in quando la resa realistica è lo strumento tramite cui è possibile possederlo una volta ridotto ad immagine, diventando proprietà dell’osservatore. Se i quadri sono prima di tutto oggetti da comprare e possedere, allora essi sono delle viste di ciò che il proprietario potrebbe possedere. Per esempio, la casa rappresentata dal Pannini, i cui muri sembrano fatti di quadri, rappresenta la volontà del proprietario di circondarsi di immagini; dichiarando sua proprietà non solo il quadro, ma anche l’oggetto rappresentato.

La seconda incisione rimarca l’espulsione del corpo dalla rappresentazione



*Galleria di vedute
di Roma antica*
di Giovanni Paolo Pannini
[1758]

17 Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London, 1983, citato in Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994 p. 16

18 John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Group, London, 1972 p. 12

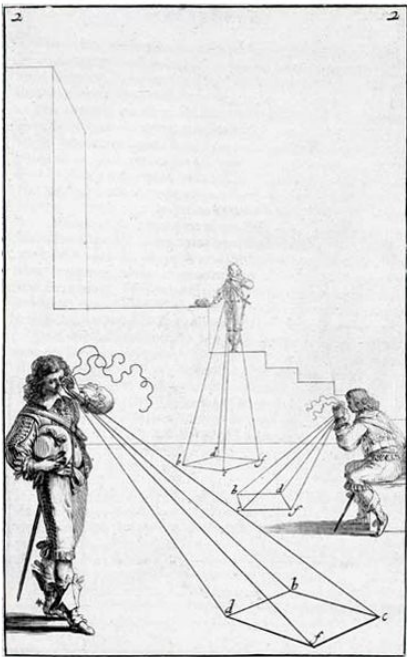
19 Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994, p. 54

della realtà. Essa è ottenuta riducendo il corpo ad un occhio fisso, qui sostituito da un chiodo, a partire da cui la ricostruzione meccanica della realtà è resa possibile. Il movimento, che caratterizza la nostra visione, è abolito in favore di un'immobilità completamente estranea alla nostra esperienza visiva. È proprio la ricostruzione della realtà di uno sguardo privato del movimento che la prospettiva crea un *istante asincronico della visione, che eclisserà il corpo, e lo sguardo, in uno sguardo infinitamente esteso dell'immagine come pure idea.*¹⁷

*La prospettiva rende il singolo occhio il centro del mondo visibile. Ogni cosa converge nell'occhio come punto di fuga infinito. Il mondo visibile viene ordinato dallo spettatore come una volta l'universo era concepito come ordinato per Dio.*¹⁸

John Berger, in *Ways of Seeing*, paragona l'occhio della prospettiva all'occhio di Dio. La figura di Dio non è pensata all'interno della realtà, ma al di fuori.

Come non vi è una relazione paritaria tra Dio e il mondo, anche nella prospettiva è assente la reciprocità visiva tra l'occhio e il mondo rappresentato. Il visibile è ricondotto ad unico punto, corrispondente ad un occhio fisso ed imperturbabile, centro privilegiato della rappresentazione prospettica. *L'assunto medievale di molteplici punti di vista da cui una scena poteva essere dipinta, che significa altrimenti l'assenza di un punto di vista privilegiato, fu sostituito da un unico occhio sovrano.*¹⁹ La prospettiva segna dunque il passaggio da una pluralità di punti di vista, ad un unico dominante.



La razionalizzazione dello spazio



Allegoria della Caverna
Pieter Jansz. Saenredam
[1604]

IL DOMINIO DELL’APPARENZA

20 Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Winsconsin Press, Madison, 1998 p. 26
21 *Ivi*, p. 21
22 James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, citato in Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994

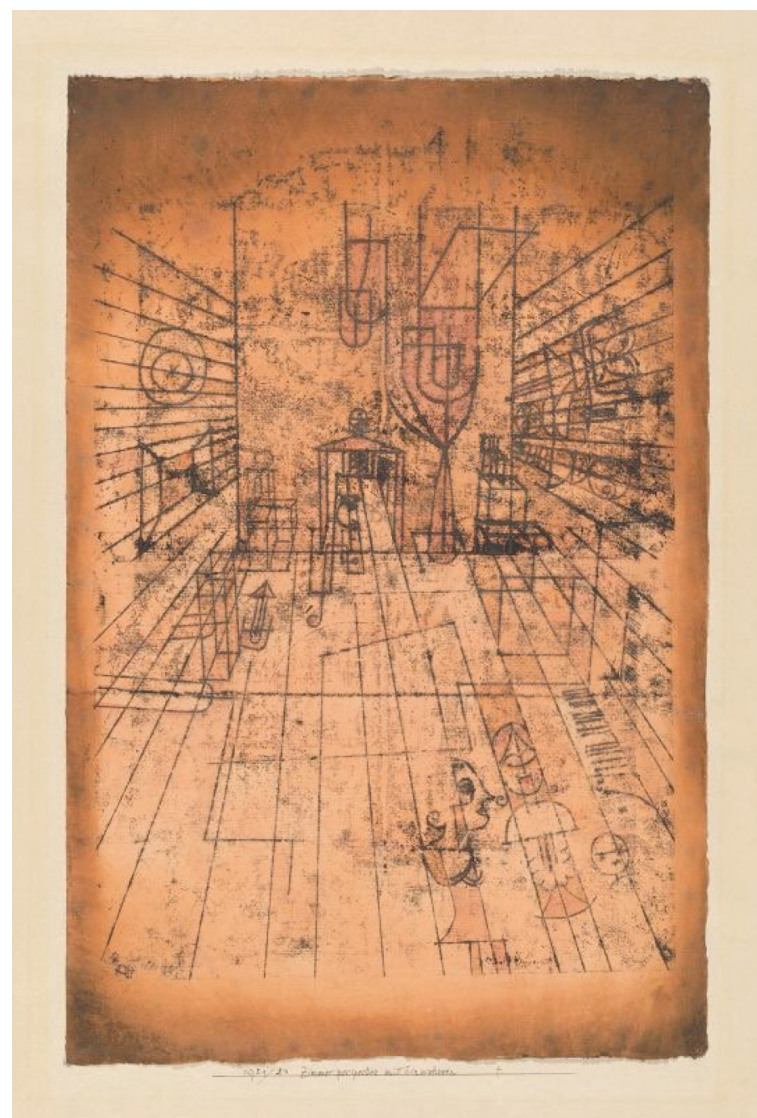
*La prospettiva, strutturando e dirigendo la realtà universale verso un unico spettatore, riconosceva un unico soggetto esterno per l’oggetto rappresentato.*²⁰ Al singolo individuo è diretta la visione: la realtà viene ricostruita per un’appropriazione individuale, per uno spettatore che, trovandosi al di fuori, nel punto di vista privilegiato, può dominare visivamente la realtà, promuovendo l’oggettività di ciò che viene osservato.

*La soggettività è resa proprietà dell’artista e dell’osservatore – di coloro che controllano il paesaggio – non di chi gli appartiene.*²¹ Il rapporto dell’uomo con la realtà si fonda, così, sull’esteriorità della visione: il dominio è garantito dalla distanza.

Il mondo esterno, quindi, divenuto oggetto di dominio individuale dello sguardo, può essere sistematizzato e ordinato, segnando il passaggio da mondo visivo a campo visivo.²² In ciò si rivela un nuovo approccio dell’uomo nei confronti del mondo – il mondo è rivisto secondo l’occhio e la

mano dell’uomo – e la sua posizione privilegiata ne sottolinea la centralità nell’agire storico e sociale. Il campo prospettico offre uno spazio omogeneo, ordinato, uniforme: finzione, perfezione e ordine dominano lo spazio ricostruito geometricamente, lo spazio del dominio ideale per la scienza moderna e il capitalismo. La separazione tra il soggetto e l’oggetto ricostruito prospetticamente preannuncia il divario che avverrà tra spazio di produzione e consumo, tra il lavorare la terra e guardarla da lontano.

In questa distanza l’osservatore può illudersi di entrare a far parte di quel mondo che osserva, senza accorgersi che la sua esperienza si riduce esclusivamente al rapporto visivo ed individuale. Questo rapporto diventa così basato sull’apparenza, e non più sulla realtà. Platone aveva intuito, nel tentativo dell’arte di imitare la realtà, il pericolo di allontanarsi dal vero, da una reale conoscenza della realtà. Se si considera la distinzione che il filosofo greco individua tra l’arte come rappresentazione dell’arte e l’arte come rappre-



Stanza prospettica con abitanti
di Paul Klee [1921]

sentazione dell'apparenza della realtà²³, la prospettiva sarebbe confinata nel mondo dell'apparenza, dove non può esserci verità. Se la pittura prospettica dichiara la possibilità di dominare quest'apparenza, allora anche nello spazio reale diventa possibile dominare il modo in cui le cose ci appaiono.

La prospettiva segna il trionfo dell'oggettivazione del reale, della volontà di controllo sulla realtà, della sistematizzazione del mondo esterno come estensione del dominio dell'individuo.²⁴

23 Martin Jay, Downcast Eyes. *The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994

24 Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, [trad. Christopher S. Wood], Zone Books, New York, 1991

PARTE II

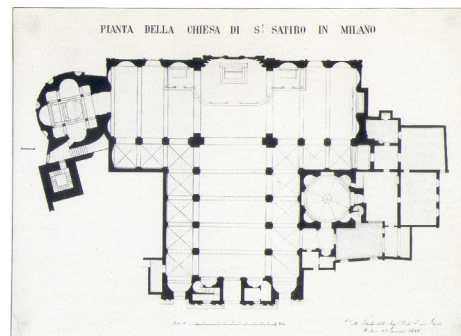
**Continuità simulate.
Costruire l'apparenza**

LA COSTRUZIONE DI SPAZI APPARENTI

SPAZIO PROSPETTICO

Masaccio è riuscito a dipingere la tridimensionalità di uno spazio su di una superficie piana. Il dominio della rappresentazione dello spazio nell'arte pittorica è il preludio delle possibilità che la coscienza prospettica può apportare nella costruzione dello spazio in cui abitiamo. Se è possibile ricostruire l'immagine di uno spazio nelle due dimensioni della superficie pittorica, sarà altresì possibile costruire uno spazio in funzione di come si vuole che appaia: significa costruire uno spazio costruendone la percezione visiva.

Concepire l'architettura attraverso lo strumento prospettico significa costruire uno spazio a partire da quell'unico punto di vista per cui l'illusione prende forma: significa costruire uno spazio in funzione di un occhio e per un occhio. Il dominio dello spazio rappresentato diventa il dominio visivo dello spazio costruito: l'architettura si fa costruzione di apparenza.



Il *Finto coro* a San Satiro
di Bramante
Milano [1486]

IL FINTO CORO DI SAN SATIRO

L'esordio della prospettiva nella costruzione dello spazio può essere fatto risalire al 1486, anno in cui Donato Bramante portò a compimento l'intervento nella Chiesa di Santa Maria presso San Satiro a Milano. In particolare, è nella costruzione del finto coro che l'architetto rivela le incredibili possibilità dell'applicazione dell'artificio prospettico in architettura: la prospettiva smette di essere una questione esclusivamente pittorica per trasformarsi in strumento attraverso cui costruire spazio.

Mancando lo spazio necessario per costruire l'abside, Bramante sfrutta il dominio delle leggi della prospettiva per costruirne l'illusione: rilievi e modanature ricreano plasticamente, in una profondità inferiore ad un metro, le sembianze di uno spazio della dimensione di uno dei bracci del transetto. Ricostruisce così illusionisticamente la spazialità dell'abside, offrendo supporto statico e spaziale alla cupola.

Il finto coro fu concepito come perno dell'edificio. Intorno ad esso si articolò la

*composizione degli spazi, quelli reali e quelli suggeriti dalla rappresentazione. In esso si concludeva la fruizione visiva dello spazio interno.*²⁵ L'illusione del coro determina le medesime implicazioni spaziali di uno spazio reale.

Nella finzione tutto è reale: la profondità è ottenuta naturalmente, nel modo in cui la luce colpisce il cassettonato, le cornici e finti archi, senza necessità di rappresentazione. Lo spessore murario è sfruttato al massimo per sviluppare tridimensionalmente l'impianto prospettico, e l'uso dei materiali, in consonanza con il resto dell'edificio, corroborano nella costruzione dell'inganno.

È chiara la differenza tra la ricostruzione dell'apparenza della realtà su di una superficie, e il significato che ciò assume quando si trasforma in spazio. L'illusione che Masaccio mette in atto, creando l'impressione di un buco nella parete al di là di cui si espande in un continuum lo spazio, rimane un gesto bidimensionale, che si lega all'architettura senza modificarne la

²⁵ Filippo Camerota, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Mondadori Electa spa, Milano, 2006, p. 250

spazialità. Il finto coro di Bramante invece, non è più una rappresentazione di una scena reale in uno spazio reale, ma è la costruzione stessa di una rappresentazione dello spazio: la forza dell'illusione lo eguaglia allo spazio reale di cui si fa rappresentazione.

L'impressione che lo spazio bramantesco sia reale è circoscritta al posizionamento dell'osservatore in un punto preciso all'interno della chiesa, che coincide con il punto di fuga a partire da cui è stato ricostruito. Se in questa posizione lo spazio rappresentato diventa realtà, appena l'osservatore se ne allontana, l'illusione viene svelata: un unico spazio, due realtà. Il dominio delle leggi prospettiche manifesta qui la possibilità di costruire il modo in cui percepiamo lo spazio, dominando come essa appare ai nostri occhi: illusione fatta di spazio e in questo spazio abitiamo.

LA GALLERIA SPADA

Bramante aveva dimostrato le possibilità illusionistica dello strumento prospettico nella costruzione dello spazio, dando adito al suo utilizzo in particolare nel campo della scenografia, nella costruzione di veri e proprio scenario che facessero da sfondo ideale all'azione teatrale.

Nel Cinquecento, l'immagine di una città idealizzata regnava non solo nelle costruzioni di apparati architettonici in campo scenografico, ma anche all'interno dello spazio reale della città. Architetti-scenografi venivano ingaggiati, in occasione di feste e celebrazioni, per costruire fantasmagoriche finzioni di spazi, con la volontà di coinvolgere lo spettatore nella messa in scena di spettacoli ottici dall'alto potere illusionistico. Fondamentale era il dominio scientifico delle leggi ottiche, necessario per la costruzione di perfetti inganni visivi.

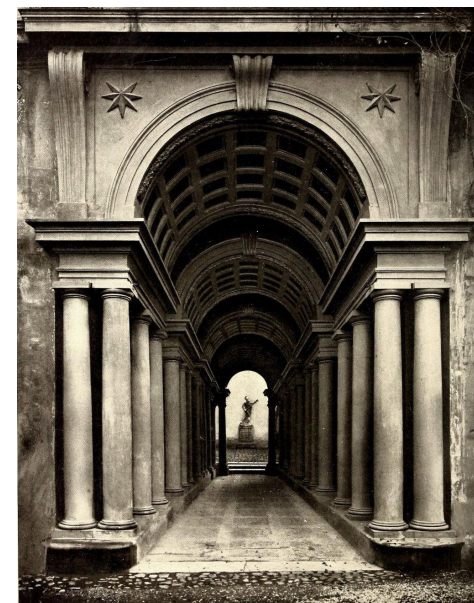
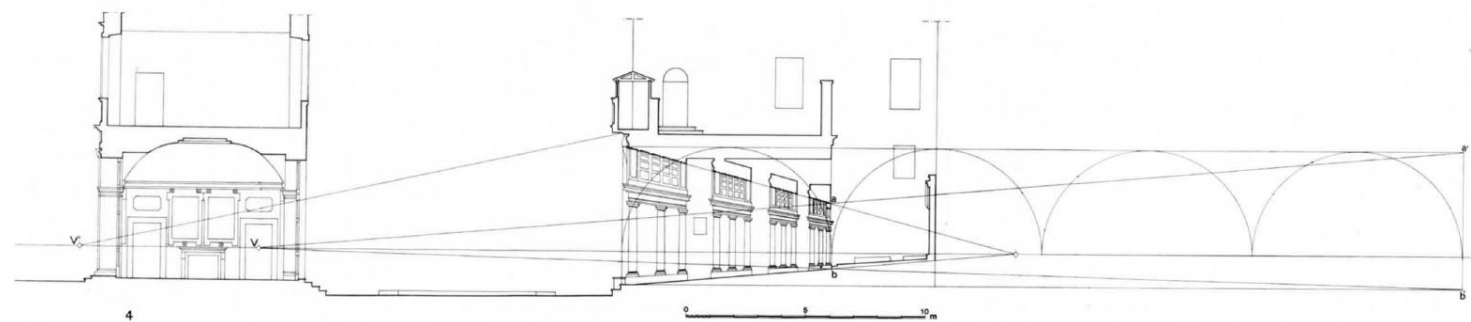
Un maestoso esemplare di architettura concepita attraverso lo strumento prospettico si trova all'interno di Palazzo Spada, a Roma: una loggia costru-

ita a metà del XVII secolo da Francesco Borromini. Fu il Cardinale Bernardino Spada a commissionargli la costruzione di una piccola galleria, che aveva sbocco su di un cortile interno, e che portava ad un piccolo giardino segreto retrostante.

La premura del Cardinale era poter godere della vista della loggia dall'interno della sala delle udienze, rispetto a cui si trovava esattamente frontale. Se dunque questo spazio sarebbe dovuto essere dominato visivamente a partire da questa stanza, ecco che l'architetto costruisce l'architettura di questo dominio visivo: una finta prospettiva, costruita facendo coincidere il punto di fuga alla posizione ideale per osservarla dalla sala delle udienze, da cui la loggia sarebbe apparsa incredibilmente maestosa.

La tecnica di costruzione è di tipo teatrale: una serie di colonne di altezza decrescente corrono su di un piano con un costante aumento di pendenza; l'intercolumnio terminale si riduce della metà rispetto a quello frontale²⁶; gli

²⁶ Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2012



Galleria Spada
di Borromini, Roma [1653]

ambulacri creano zone d'ombra atte ad esaltare le colonne e infine la doppia colonna al termine della loggia funge a diminuire ulteriormente l'intercolunnio per aumentare l'illusione di profondità.

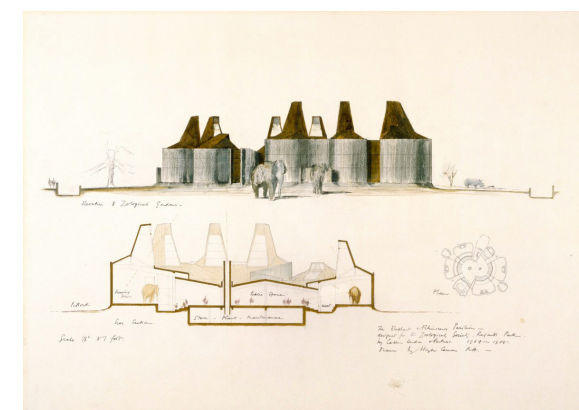
L'utilizzo delle leggi prospettiche diventa qui strumento per falsare la realtà, creando l'illusione che lo spazio si estenda per almeno il doppio della lunghezza reale. Avvicinandosi, il magnifico colonnato si rivela nelle sue reali dimensioni, trasformandosi in un angusto corridoio. In fondo alla loggia, nel giardino segreto, una scultura che all'apparenza sembra acquistare dimensioni umane, confessa poi essere alta poco più di mezzo metro.

La costruzione di questa finta prospettiva mette in luce la volontà di dominare visivamente il modo in cui lo spazio appare ai nostri occhi, rivelando le possibilità intrinseche dell'architettura di determinare la percezione visiva dell'ambiente che ci circonda, costruendone l'apparenza.

LA COSTRUZIONE DI UNA RAPPRESENTAZIONE



La casa degli elefanti
di Hugh Casson
Zoo di Londra [1956]



LO ZOO DI LONDRA

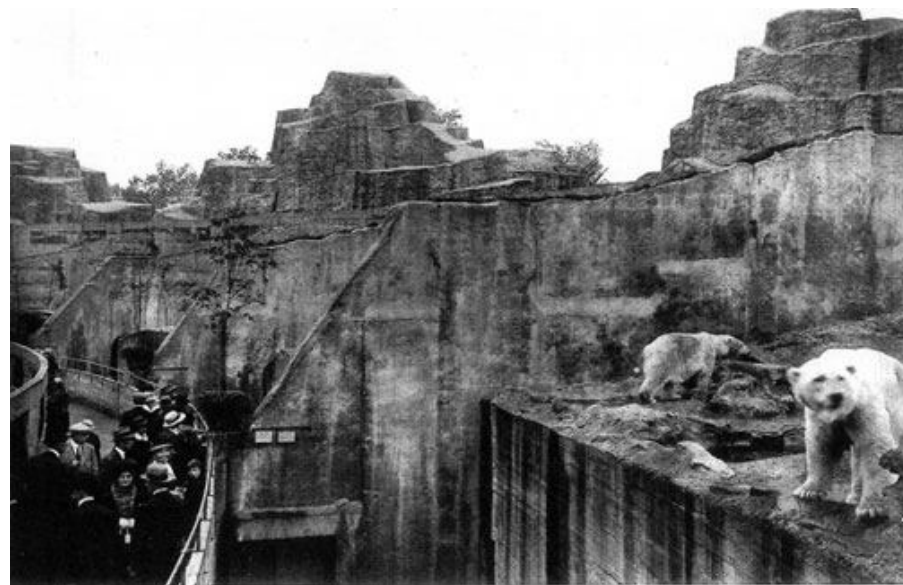
Lo zoo rappresenta un’isola felice all’interno della città di Londra: un quartiere multietnico in cui differenti habitat vivono uno a fianco all’altro, mondi e genti apparentemente incompatibili a formare una sorta di museo vivente. Nato nel 1828 con lo scopo di ospitare animali a scopo scientifico, la successiva apertura al pubblico diede inizio alla trasformazione delle sue strutture, al fine di garantire una felice esperienza al visitatore. Situato all’interno di Regent’s Park, lo zoo sembra integrarsi con la natura circostante, fino ad acquistare le sembianze di un paesaggio naturalmente autentico, un *paesaggio naturale artificiale*²⁷. Lo zoo vuole mostrare il nostro libero accesso agli animali, consentendoci di passeggiare in totale incolumità e di godere della loro visione. L’illusione di una loro libera e volontaria reclusione è costruita attraverso la costruzione della percezione, mediata attraverso l’architettura.

L’elemento che definisce il nostro modo di percepire l’oggetto osservato è il

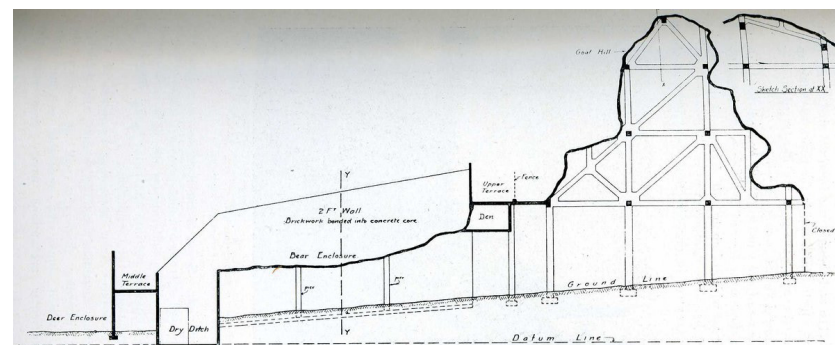
limite. Esso attua la separazione tra il soggetto che guarda e l’oggetto dello sguardo, tra l’uomo visitatore e l’animale osservato. L’unico senso con cui viene creato il contatto è la vista, essendo necessaria una distanza che consenta la piena sicurezza del visitatore. Tradizionalmente gli animali vengono rinchiusi in una gabbia, che consente allo sguardo di penetrare all’interno, permettendo all’osservatore la visione dell’animale, però, allo stesso, costringendo la presa di coscienza della violenza con cui l’uomo lo rinchiude. La gabbia manifesta i limiti dell’esperienza del contatto tra il mondo umano e quello animale. Per annullare la percezione della detenzione è sufficiente annullarne il simbolo, renderne invisibile il limite: occultare la gabbia.

All’interno dello zoo di Londra, lo strumento di questa dissimulazione è ottenuto tramite la costruzione di un fossato nascosto alla vista, che permette una continuità visiva totale. L’osservatore può così scorgere gli animali in apparente libertà ed è così portato a credere di viverci in armonia.

27 S. A. Mansbach, *An Earthwork of Surprise: The 18th – Century Ha-Ha*, in Art Journal, Vol. 42, No. 3 *Earthworks: Past and Present*, College Art Association, 1982, p. 220



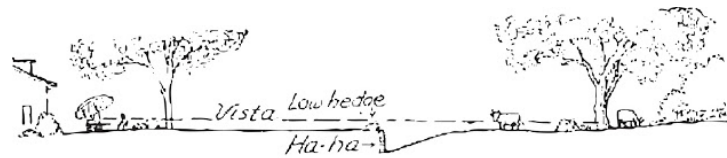
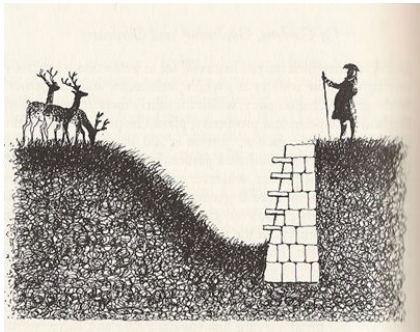
Le Mappin Terraces
Zoo di Londra [1913]



28 Walter Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, In *L'opera d'Arte nell'Epoca della Riproducibilità Tecnica. Arte e Società di Massa*, [trad. E.Filippini], Torino, Einaudi, 1991, p. 130

Passeggiando all'interno del parco, ad esempio, si incontra un sistema artificiale di colline terrazzate – un paesaggio montano per specie artiche – le Mappin Terraces. In esse il pubblico si ritrova a passeggiare lungo un percorso guidato, separato dallo spazio riservato agli orsi polari tramite un fossato, che permette sia l'incolumità dello spettatore sia una visione priva di ostacoli. La ricostruzione artificiale di una natura che simula l'habitat naturale degli orsi, insieme con la dissoluzione del limite che separa uomini e animali, concorrono a creare l'illusione di una naturale e pacifica coabitazione. Nella costruzione brutalista di Hugh Casson, questa stessa dissimulazione del limite latente è utilizzata come separazione per elefanti e rinoceronti, che appaiono liberi di muoversi nello spazio esterno al padiglione. La medesima soluzione viene riportata all'interno: l'esposizione scenografica degli animali è ottenuta attraverso l'eliminazione delle barriere visive, che permettono dallo spazio centrale – riservato agli umani – un dominio visivo totale.

Se in un teatro la rappresentazione diventa realtà, qui è la realtà stessa che si fa rappresentazione! *L'abisso che separa gli attori dal pubblico, come i morti dai vivi*²⁸ è la distanza grazie a cui la rappresentazione può avere inizio.



A PASTORAL EFFECT WITHOUT DANGER OF INVASION
In the days when cows and sheep were, from choice or of necessity, a part of the landscape, they were prevented from reaching the lawn by an arrangement known as a "ha-ha," the construction of which is pictured here.



Muro Ha-Ha
William Kent
Stowe, Buckinghamshire [1731]

IL GIARDINO PITTORESCO

29 Horace Walpole, *The History of Modern Gardening*, in Architectural Theory, Vol. I, *An Anthology from Vitruvius to 1870*, H. F. Malgrave, 2006

30 S. A. Mansbach, *An Earthwork of Surprise: The 18th – Century Ha-Ha*, in Art Journal, Vol. 42, No. 3 *Earthworks: Past and Present*, College Art Association, 1982, p. 220

31 Alicia Amherst, *A History of Gardening in England*, London, 1895, citato in S. A. Mansbach, *An Earthwork of Surprise: The 18th – Century Ha-Ha*, in Art Journal, Vol. 42, No. 3 *Earthworks: Past and Present*, College Art Association, 1982, p. 218

Le modalità con cui lo zoo ricrea la propria illusione ricordano gli strumenti con cui il giardino pittoresco costruiva la propria rappresentazione di un ri-congiungimento con la natura. Per creare la percezione di una natura sconfinata, libera dall’artificio umano, era necessario eliminare i segni del dominio dell’uomo sul paesaggio: i confini. Nel diciottesimo secolo, il giardino inglese trasformò così la propria immagine: delimitazioni visibili, come muri o recinzioni, venivano celate all’interno del paesaggio attraverso la costruzione di fossati, così nascosti che *le persone lo chiamano Ha! Ha! Per esprime la loro sorpresa scoprendo un imprevedibile e impercettibile scacco al loro percorso.*²⁹

A Stowe, casa del visconte Richard Temple, il muro ha-ha permetteva di tenere a distanza, dalla casa padronale, gli animali al pascolo e di armonizzare la terra di proprietà con i campi contigui, che appariva così completamente assorbita nel paesaggio, creando una percezione visiva unitaria. La costruzione del fossato generò un ingente volume di terra, che venne utilizzato

per modificare il terreno, ricreando le sembianze di una natura non addomesticata. *Dalla casa di campagna, dai verdi terrazzi e dai sinuosi percorsi, il muro ha-ha rimaneva astutamente nascosto, così che una vista ininterrotta del bestiame libero al pascolo nella natura venisse dipinta nell’immagine dell’osservatore.*³⁰ La dissoluzione dei limiti visibili, e quindi della manifestazione dell’intervento umano sul territorio, permetteva di ricreare una scena fittizia, in cui gli animali, apparentemente liberi, sembravano rimanere volontariamente all’interno della proprietà, senza mai invaderla: permetteva di sostituire alla realtà una immagine pittoresca, cancellando l’impressione indesiderata di una *natura naturata*, per far posto ad una *natura naturalis*. *Ciò che permette la bellezza di questo giardino, è che non è circondato da muri, ma da un ha-ha, che ti lascia una vista di una bellissima campagna boscosa, e ti rende ignorante di quanto i percorsi si estendano.*³¹



La *Tempesta*
di Giorgione [1502]

IL PAESAGGIO COME FORMA
DI DOMINIO

32 Giulio Carlo Argan, citato in Manfredo Tafuri, *Teorie e Storia dell'Architettura*, Laterza, Bari, 1968, p. 96

33 Denis E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Winsconsin Press, Madison, 1998 p. 20

34 Georg Simmel, *Saggi sul Paesaggio. Georg Simmel*, a cura di Monica Sassatelli, Armando Editore, Roma, 2006

35 Ibid.

*Può accadere – egli scrive – che (il giardino inglese) riproduca taluni aspetti selvatici del paesaggio, perchè la pittura, poniamo, di Salvator Rosa, ha insegnato ad identificare in quegli aspetti il volto più genuino della natura: ma si tratta di una finzione, in tutto parallela alla finzione illuministica del buon selvaggio. Non è un'immagine d'incorrotta barbarie ma di più colta civiltà: è spontaneità e felicità riacquistata, paradiso ritrovato, dopo averlo, nelle affettazioni sociali, perduto. Infatti quel giardino non è fatto, come il giardino italiano, di valori, ma di cose.*³²

La costruzione di questa illusione era ottenuta ricreando, attraverso la prospettiva e lo studio delle visuali, le più ricche e incantevoli vista per lo spettatore: la natura veniva ricreata, ordinata e ristrutturata per essere guardata, come nell'arte pittorica. *Nella pittura di paesaggio, le forme, gli alberi e gli edifici potevano essere alterati di posizione e dimensione, inseriti o rimossi in modo da strutturare e comporre una scena apparentemente realistica e accurata.*³³

Il giardino paesistico traduce questo dominio in realtà: attraverso il controllo della percezione visiva, crea l'immagine desiderata della natura, riorganizza il visibile per dargli la forma che l'occhio vuole vedere.

Questo atto di dominio implica una riduzione della natura a fatto visivo, a pura apparenza, e di un rapporto tra uomo e natura, ora posseduta, basata sulla distanza. La natura è diventata *un'immagine lontana, che persino nei momenti di vicinanza fisica sta davanti a noi come qualcosa di intimamente irraggiungibile.*³⁴

L'esperienza del paesaggio è una promessa di riconciliazione, a seguito del progressivo allontanamento dell'uomo dalla natura: la lacerazione viene taciuta tramite un ricongiungimento estetico, che implica un rapporto basato sull'esclusività della vista, e di conseguenza sulla distanza. *Solo ciò che è sufficientemente lontano può diventare paesaggio.*³⁵ Il paesaggio non si può toccare, non si può percorrere: esiste solo in funzione di una lontananza

che permette di percepire la natura nella sua totalità, e guardala da lontano. Se i cartografi di Borges creano una mappa così dettagliata del territorio da ricoprilo completamente³⁶, e sostituirsi a esso stesso, qui la costruzione della percezione porta l'immagine della natura a fabbricarsi come nuova natura. Nello zoo, come nel giardino paesistico, l'invenzione del fossato dichiara la volontà di celare il segno dei vincoli presenti nella realtà. Costruendo un rapporto basato sulla distanza della percezione visiva, la realtà si ricopre delle vesti dell'immagine desiderata.

Richard Sennett, in *The Conscience of the Eye*, riconosce nel giardino inglese un tentativo di fuga dal disagio del vivere moderno: la vita interiore si sarebbe dovuta espandere verso l'esterno, volgendo lo sguardo verso la natura.³⁷

La ricostruzione della natura, o per meglio dire, la costruzione di uno sguardo verso la natura, diveniva in funzione dell'individuo, che spalancando le finestre della propria casa, avrebbe potuto godere di una vista magnifica. Il

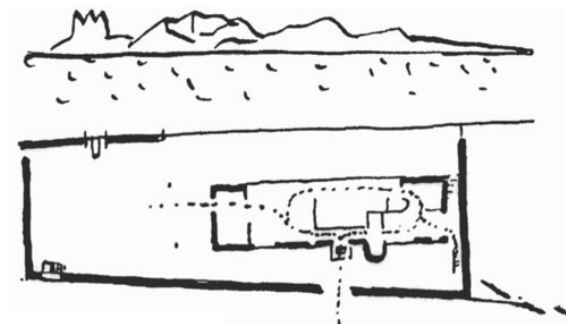
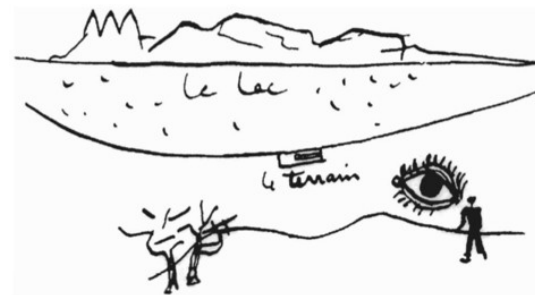
ricongiungimento con la natura, senza più limiti e senza più i segni della violenza dell'uomo, è ottenuto producendo una collezione di immagini, e riducendo l'uomo a suo spettatore.

³⁶ Jean Baudrillard, *Simulations*, [trad. Paul Foss, Paul Patton, Philph Beitchman], Semiotext[e], 1983, USA

³⁷ Richard Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, W. W. Norton & Company, New York, 1992

ARCHITETTURA: “MECCANISMO DI VISIONE”³⁸

³⁸ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 7



Villa Le Lac
di Le Corbusier
Corseaux [1923]

**VILLA LE LAC:
ALLA RICERCA DELLA VISTA**

39 Le Corbusier, *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Vincent, Fréal et Cie Paris, 1930, p. 127, citato in Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 314

40 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 312

Nella prima metà degli anni venti, Le Corbusier progetta, sulle rive del lago Lemano, a Corseaux, in Svizzera, una piccola casa, Villa Le Lac. Costruita su di un unico livello, a sud si apre verso lo scenario del lago, incorniciato da una finestra a nastro, che corre lungo la parete per più di dieci metri.

*Sapevo che la zona dove volevamo costruire si estendeva per dieci quindici chilometri di colline lungo il lago. Un punto fisso: il lago; un secondo, la vista magnifica.*³⁹ Una volta definita l'architettura della casa, il volume e i vari spazi, arriva per l'architetto il momento di uscire, piante alla mano, alla ricerca del luogo ideale in cui installare l'oggetto all'interno del paesaggio. Come un fotografo alla ricerca della posizione ideale per scattare, Le Corbusier ispeziona il territorio per selezionare il punto in cui poter costruire la vista desiderata. *La casa stessa è una fotocamera puntata sulla natura*⁴⁰ pronta ad incorniciare una porzione di paesaggio, e depositarla sulla parete. Beatriz Colomina, in *Privacy and Publicity*, mette in luce i risvolti del mezzo fo-

tografico nella costruzione e concezione stessa dell'architettura. Una delle implicazioni si manifesta nel modo in cui l'architetto dà forma al rapporto tra lo spazio interno e ciò che sta al di fuori, trasformando la finestra in uno schermo che proietta immagini, rispecchiando uno sguardo fotografico.



Finestra a nastro
Villa Le Lac

FINESTRE D’IMMAGINE

41 *Ivi*, p. 133

42 *Ibid.*

43 Bruno Reichlin, *The Pros and Cons of the Horizontal Window*, Daidalos 13, 1984, pp. 75, citato in Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 130

44 Rosalind Krauss, *Léger, Le Corbusier and Purism*, in Artforum, Aprile 1972, pp. 52-53, citato in Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 133

45 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994

46 *Ivi*, p. 139

*La finestra di Le Corbusier corrisponde, affermerei, allo spazio della fotografia.*⁴¹

Se la finestra verticale tradizionale potremmo dire rappresenti uno sguardo umano, concedendo una vista completa, come quella di un quadro, la fenêtre en bande corrisponde invece ad uno sguardo fotografico: tagliando, ad esempio, la striscia inferiore di terra e quella superiore di cielo, elimina completamente la profondità prospettica.⁴² *Il paesaggio si trasforma in una proiezione planare appiccicata alla finestra.*⁴³ Guardare il paesaggio attraverso una finestra implica una separazione, che deriva dalla sostanziale differenza che distingue l’essere all’interno di un paesaggio e il guardarlo da lontano, tra un rapporto basato sulla distanza e un’esperienza del corpo. Le Corbusier, attraverso la finestra orizzontale, vuole rendere manifesto questo divario: esplicitare la *cesura tra l’apparenza dell’oggetto e l’oggetto stesso*.⁴⁴

Per produrre un’immagine dell’esterno, e trasformarlo così in paesaggio, la finestra diviene una lente fotografica: seleziona, definisce il riquadro e rico-

struisce il paesaggio in una sequenza di frame. È l’architettura stessa che, attraverso la selezione e ripartizione visiva, addomestica il paesaggio e lo produce come immagine, pronta ad essere depositata sulla parete.⁴⁵

Nella *petite maison*, la finestra è suddivisa in quattro parti, ciascuna a sua volta tre ripartita tre volte, a inquadrare e ricomporre una vista. *Il panorama applicato alla finestra di vetro è sovrapposto ad una griglia ritmica che suggerisce una serie di fotografie, accostate una all’altra in sequenza, o piuttosto una serie di inquadrature filmiche.*⁴⁶ In questo montaggio, il corpo viene dislocato, decentralizzato: se nella finestra verticale l’uomo si posizionava di fronte ad essa, qui il centro è perduto e il corpo è costretto a ritirarsi, come l’occhio umano si ritira dalla fotografia, rimpiazzato da un occhio meccanico. La finestra di Le Corbusier non decide solo cosa vale la pena di vedere e cosa no, ma costruisce uno sguardo che trasforma l’esterno in una immagine, e di conseguenza il rapporto dell’abitante con il mondo che sta al di fuori.



*Abitare qui significa abitare
una fotografia.*⁴⁷

⁴⁷ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994

IL CONSUMO VISIVO DEL LUOGO

*La fotografia è nata circa nello stesso momento in cui è nata la ferrovia. Entrambe evolvono mano nella mano – il mondo del turismo è il mondo della fotocamera – in quanto condividono la stessa concezione del mondo. La ferrovia trasforma il mondo in merce. Trasforma i luoghi in oggetti di consumo e, così facendo, li priva della loro qualità come luoghi. Oceani, montagne e città fluttuano nel mondo proprio come oggetti di esibizione universale [...] La fotografia condivide con la ferrovia una “ignoranza” del luogo, e questo ha con gli oggetti inquadrati dalla fotocamera un effetto simile a quello che la ferrovia ha nei confronti dei punti che raggiunge: li priva della loro qualità come cose.*⁴⁸

Le modalità con cui Le Corbusier installa la villa nel territorio svizzero manifestano questa concezione del mondo: il luogo, concepito fotograficamente, diventa un oggetto da guardare, consumare. Il rapporto con l'esterno è acquistabile, tanto quanto il resto del mobilio contenuto nella casa. La fotografia si appropria della realtà, e l'architettura si rivela uno strumento

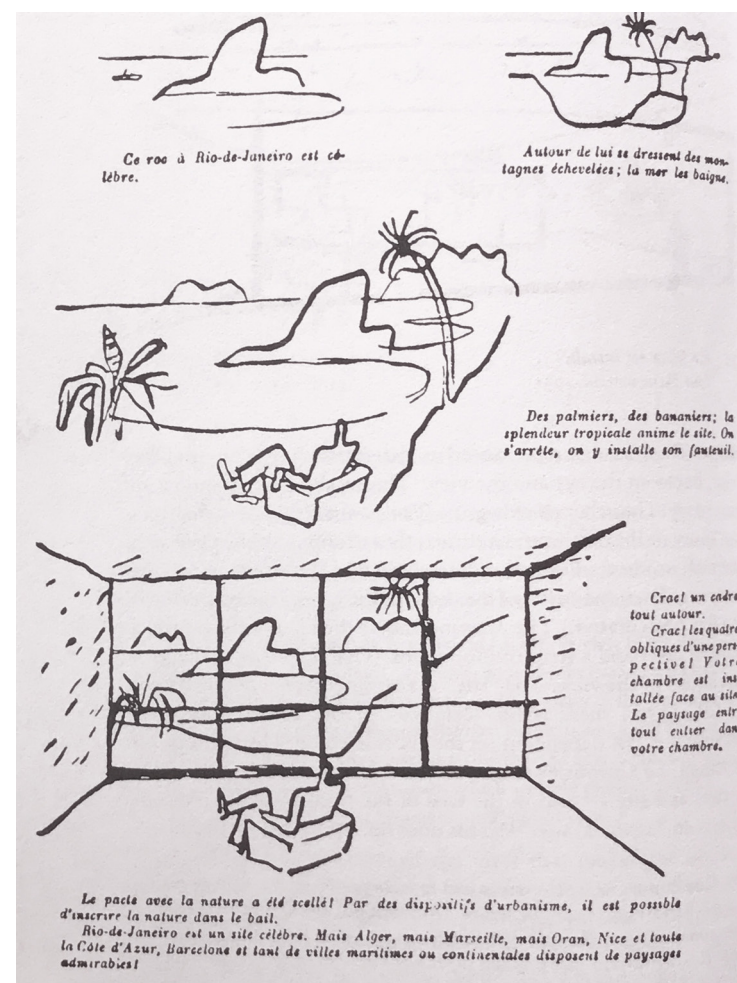
di appropriazione del mondo come immagine. *Il luogo è prima di tutto una visione*⁴⁹, e l'architettura diventa strumento con cui immortalare il suo potenziale fotografico. *Tutto ciò non significa che l'architettura di Le Corbusier sia indipendente dal luogo. È il concetto stesso di luogo che è cambiato. Qui stiamo parlando di un sito che è definito da uno sguardo.*⁵⁰ La città, il mondo che sta fuori, diventano per Le Corbusier potenziali immagini da collezionare, e l'architettura offre al privato la possibilità di consumarle privatamente: costruisce il consumo del luogo come immagine.

⁴⁸ *Ivi*, p. 47-48

⁴⁹ *Ivi*, p. 318

⁵⁰ *Ivi*, p. 318

Questa roccia a Rio de Janeiro è celebre.
 Attorno ad essa si estende un groviglio di
 montagne, bagnate dal mare.
 Palme, banani; uno splendore tropicale anima
 il luogo.
 Ci si ferma, ci si mette in poltrona. Crack!
 Le quattro diagonali della prospettiva. La tua
 stanza si sistema di fronte al luogo. L'intero
 paesaggio marittimo entra nella tua stanza.⁵¹



Schizzi
 di Le Corbusier
 Rio de Janeiro
 [1942]

⁵¹ Le Corbusier e François de Pierrefeu, *The Home of Man*, Architectural Press, London, 1948, p. 87, citato in Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 323

52 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 326

53 Ivi, p. 80

54 Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, [trad. Richard Howard], Hill and Wang, New York, 1982, p. 118

55 Ibid.

56 Guy Debord, *The society of the Spectacle*, Rebel Press, London, 1992

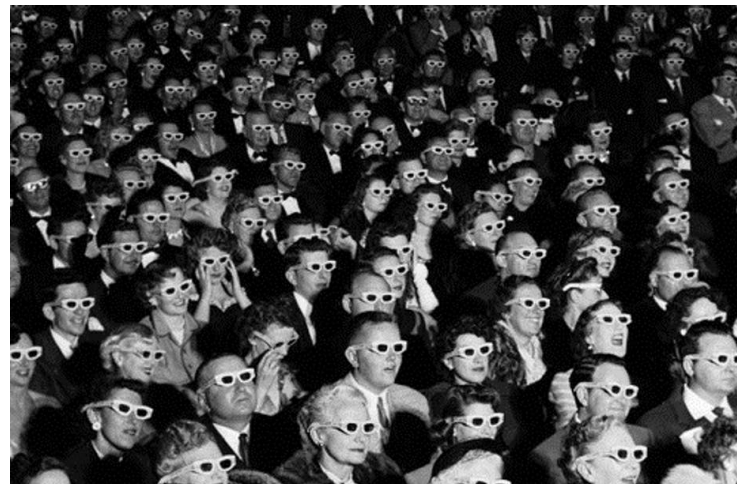
57 Ibid.

Il luogo, diventato oggetto di consumo, viene custodito individualmente all'interno dei muri di casa: trasportato sulla parete, ora l'abitante può goderne stando seduto sulla poltrona. *Il mondo esterno diventa artificio; come l'aria, è stato condizionato, reso paesaggio – è diventato paesaggio.*⁵²

E' diventato altro da se, proprio come la fotografia *più che rappresentare la realtà, produce una nuova realtà.*⁵³ La fotografia, estromettendo il corpo umano e con esso la sua soggettività dalla rappresentazione della realtà, vuole mostrarsi come ricostruzione trasparente della realtà. La sua estrema fedeltà alla realtà, la porta ad essere confusa con la realtà stessa, diventando spesso più forte di lei, proprio come, secondo Saussure, il mondo scritto, immagine del mondo orale, ha assunto il ruolo principale: rappresentazione che diventa più forte della realtà che vuole rappresentare.

Roland Barthes, in *Camera Lucida*, ci racconta delle ripercussioni dello strumento fotografico, in seguito alla sua banalizzazione: il predominio dell'immagine fotografica si rifletterebbe infatti nel nostro modo di vivere *in accordo con un repertorio di immagini generalizzato.*⁵⁴ Secondo Barthes la dittatura della fotografia trasforma l'immagine nel modello che guida la nostra esperienza, limitandola.

*Vai in un negozio pornografico a New York; qui non troverai il vizio, ma solo i suoi tableaux vivants; è come se l'individuo anonimo (mai attore), che si lega e si bastona, concepisse il suo piacere solo se esso partecipa alla stereotipata immagine del sadomasochismo: il piacere passa attraverso l'immagine.*⁵⁵ Se il mondo diventa un accumulo di fotografie, o meglio *un immenso accumulo di spettacoli*⁵⁶, il rapporto che intessiamo con la realtà si riduce al rapporto con le immagini della realtà: tutto ciò che era direttamente vissuto si allontana in una rappresentazione⁵⁷. L'abitante di Le Corbusier non intesse un rap-



porto con l'esterno, ma con la sua immagine, di cui diviene spettatore. La continuità visiva non crea una connessione tra l'interno e l'esterno, ma ne amplifica la separazione, costruendo la rappresentazione.

La Société du Spectacle
di Guy Debord [1973]

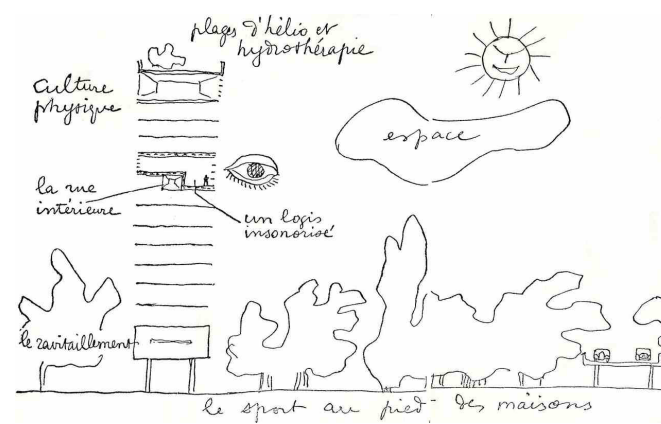
UNITE' D'HABITATION: DOMINIO VISIVO ED ESCLUSIONE

58 Le Corbusier, *Urbanisme*, Crés, Paris, 1925, pp. 174-176, citato in Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 306

La separazione tra interno ed esterno, opacizzata dalla continuità visiva, diventa palese quando la casa si separa fisicamente dall'esterno. Nello schizzo della sezione dell'*Unité d'Habitation*, a Marsiglia, un occhio illustra il rapporto che Le Corbusier costruisce tra l'abitante e il contesto, una relazione meramente visiva. Separato dalla città, dalla strada, dai rumori, dal disturbo, dalle persone, ora può godere del suo isolamento, nella grazia di un vetro che gli permette di espandere il suo sguardo oltre i limiti, dissimulando l'esclusione. *La finestra orizzontale conduce lontano. (...) Dal nostro ufficio avremo la sensazione di essere guardie a dominare un mondo in ordine.*⁵⁸ Le Corbusier costruisce la distanza del dominio visivo: l'abitante, all'interno della sua bolla, può espandere il suo sguardo e godere della vista della città, panacea per la sua solitudine. Il suo completo estraniamento viene ricompensato da una relazione visiva, con cui si esaurisce il contatto con l'esterno. L'uomo può dominare attraverso l'esclusività della vista un mondo che ap-

pare in ordine, grazie alla lontananza: la distanza lo depura della sua essenza e delle contraddizioni, riducendo le possibilità di disturbo. Prosciugato, il contrasto e il conflitto sono aboliti. È la pace apparente della distanza del contatto visivo.

La costruzione della continuità visiva crea una illusione di continuità, di armonia, tesa a mascherare la separazione avvenuta: la relazione tra esterno ed interno si riduce ad una maschera d'immagine. La finestra garantisce all'abitante la possibilità di vedere, senza entrare a far parte della realtà dominata con lo sguardo. Il dominio della vista relega la relazione tra uomo e esterno a partecipazione passiva, all'esteriorità della visione. Crea quella distanza che pone l'uomo come osservatore di un mondo di cui smette di far parte.



Unité d'Habitation
di Le Corbusier
Marsiglia [1946-1952]

59 Robin Evans, *Translation from Drawing to Building and Other Essays*, Janet Evans e Architectural Association, London, 1997

60 Ibid.

61 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994, p. 7

62 Ibid.

63 Ibid.

Nella costruzione forzata dell'esclusione dal mondo esterno, il vetro allevia l'impressione di isolamento.

Se il corridoio è strumento che organizza l'esperienza in modo da evitare il contatto, e quindi il disturbo⁵⁹, il vetro proclama l'esclusione di ciò che sta dall'altra parte, pur mantenendo una continuità visiva, che compensa l'eliminazione del contatto. Robin Evans, in *Translation from Drawing to Buildings*, racconta la trasformazione della concezione stessa della casa, analizzando il significato dello sviluppo del corridoio: esso nascerebbe come strumento per eliminare il contatto tra i proprietari e la servitù. L'architettura definisce il modo in cui persone e attività vengano a contatto tra loro: nella costruzione dell'esclusione diviene però necessaria una compensazione, ottenuta tramite la vista, che permettendo alle persone di non diventare matte.⁶⁰ La vista diventa dunque una consolazione per il confinamento in uno spazio disconnesso.

*Il rifugio, la separazione dall'esterno, è ottenuta dalla capacità della finestra di trasformare il pauroso mondo che sta fuori in una immagine rassicurante.*⁶¹ La vista diventa il senso con cui rapportarsi con il mondo esterno. Vedere è la prima attività nell'abitazione di Le Corbusier: *la casa diventa un dispositivo per vedere il mondo, un meccanismo di visione*⁶². Il rapporto tra interno ed esterno è mediato da muri che rappresentano immagini dell'esterno, che avvolgono e proteggono l'abitante. Questi muri trasformano il significato del rapporto tra privato e pubblico: non costituiscono più la protezione di ciò che sta all'interno, ma ne veicolano l'immagine, lo pubblicizzano. Il privato diventa così più pubblico del pubblico.⁶³ La finestra è il sistema che trasforma l'esterno in una immagine per l'interno, e contemporaneamente definisce l'immagine dell'interno al mondo esterno. Il rapporto tra interno ed esterno si basa dunque sulla rappresentazione, sull'immagine.

La finestra di Le Corbusier, che smette di essere un buco nel muro, per esse-

re schermo su cui si depositano immagini, è manifestazione di un mondo in cui i rapporti tra le cose sono piuttosto rapporti tra le loro rappresentazioni, tra immagini. E noi, che facciamo parte di questa rappresentazione, dobbiamo tornare ad indossare una maschera, che non è però più espressione di identità, quanto di protezione: la maschera è un'immagine che appiana le differenze, evitando il contatto.

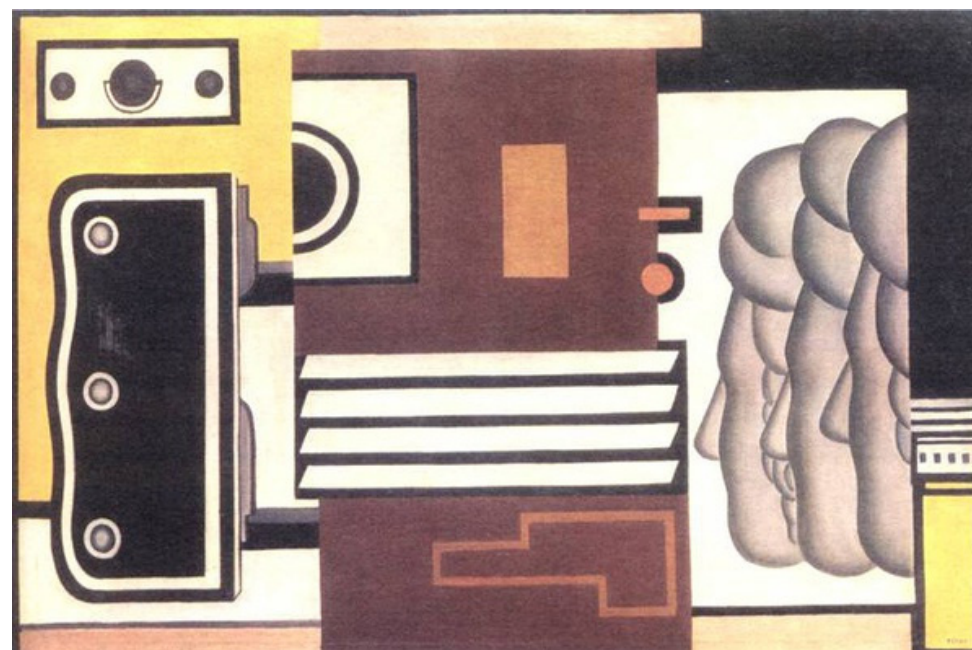


The New Yorker
Novembre 2016

TRASPARENZA:
LA SEPARAZIONE NEL CONTATTO VISIVO



Composition Le Sarras
di László Moholy-Nagy [1935]



The Three Faces
di Fernand Léger [1926]

TRASPARENZE

64 Adrian Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London, 2004, p. 286

65 Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essay*, The MIT Press, Cambridge, 1976, p. 161

66 Adrian Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London, 2004

67 Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, Chicago, 1944, citato in Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essay*, The MIT Press, Cambridge, 1976, p. 161

Il significato della trasparenza *La trasparenza, è un termine completamente moderno, sconosciuto all'architettura prima del ventesimo secolo. Ciò non ha a che vedere esclusivamente con l'incremento nell'uso del vetro in architettura, per cui pensare la trasparenza in soli termini di proprietà del vetro significherebbe perdere molto del suo significato.*⁶⁴

Colin Rowe, in *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essay*, distingue due tipi di trasparenze, una letterale e una fenomenica, riconoscendo che essa possa derivare sia dalla qualità intrinseca della materia, sia dalla qualità dall'organizzazione.⁶⁵ Questo principio può essere constatato sia nell'arte pittorica, sia nell'architettura. Nel quadro *La Sarraz*, di Moholy-Nagy, la trasparenza è una qualità degli elementi rappresentati, che permette di coglierne simultaneamente tutto lo sviluppo; in *The Three Faces*, Léger crea invece una trasparenza legata alla sovrapposizione di più piani, impedendo una comprensione immediata. In architettura, la trasparenza che permet-

te allo sguardo di penetrare all'interno dell'edificio, attraverso l'uso di una struttura a telaio e lastre di vetro, consentendo una comprensione immediata dello spazio e del suo svolgimento, ed eliminando ogni ambiguità. Ciò porta al dissolvimento del muro, e conseguentemente al ribaltamento del rapporto tra interno ed esterno.⁶⁶ La trasparenza fenomenica invece, conseguita attraverso la sovrapposizione di livelli, impedisce una comprensione immediata alla visione: *le figure sono dotate di trasparenza, ossia sono capaci di interpenetrarsi senza una rispettiva distruzione ottica ... La trasparenza significa una percezione simultanea di differenti posizioni spaziali. Lo spazio non solo svanisce ma fluttua in una attività continua. La posizione delle figure trasparenti assume un significato equivoco.*⁶⁷ Esiste dunque una trasparenza che svela immediatamente ogni livello, ed un'altra, in grado di contenere una molteplicità di livelli, anticipandoli senza svelarsi.



Prism Glass Wardrobe
di Tokujin Yoshioka [2015]

68 Toyo Ito, *Three Transparencies*, in Suké Suké, Nuno Corporation, Tokyo, 1997, p. 347

69 *Ibid.*

70 Roland Barthes, *L'impero dei segni*, [trad. Marco Vallora] Einaudi, Torino, 2002

La trasparenza del vetro La trasparenza di cui parla Colin Rowe, può essere accostata alla definizione delle tre trasparenze di Toyo Ito, secondo cui può essere fluida, erotica o opaca. Quella opaca non è ottenuta attraverso il materiale, ma tramite la costruzione del contatto tra interno ed esterno. *Costruire con il vetro non è il solo modo per ottenere la trasparenza. Al contrario, il lavoro di cui ci sarebbe bisogno oggi è la creazione di relazioni tra spazi che altrimenti sarebbero separati da muri.*⁶⁸ La trasparenza erotica, che richiama quella letterale di Rowe, è una trasparenza che rende ciò che sta dall'altra parte un mero segno, riducendone il significato. L'armadio di Tokujin Yoshioka, completamente trasparente, rivela ciò che contiene, togliendo all'armadio il suo significato di nascondere il proprio contenuto. Questa trasparenza elimina ogni valore, diventando solo segno.⁶⁹

Così, la scatola tiene il ruolo di segno: come involucro, schermo, maschera, essa vale per ciò che nasconde, protegge e pertanto designa, essa dà il cambio, se si

*vuol intendere quest'espressione nel suo doppio senso, monetario e psicologico: ma ciò che essa racchiude è lungamente rimandato a dopo, quasi la funzione del pacchetto non fosse tanto quella di proteggere nello spazio quanto di rimandare nel tempo. E' infatti nell'involucro che sembra concentrarsi il lavoro della confezione (del fare), ma attraverso tutto questo processo l'oggetto stesso perde la propria esistenza, diventa miraggio: di viluppo in viluppo il significato fugge e quando infine lo si raggiunge – c'è sempre un minimo, qualche cosa, nel pacchetto – esso appare insignificante, derisorio, vile: il piacere, campo del significante, è stato afferrato: il pacchetto non è vuoto, ma vuotato: trovare l'oggetto che sta nel pacchetto, ovvero il significato che sta nel segno, significa gettarlo via: ciò che i giapponesi trasportano, con energia formicolante, non sono altro in definitiva che segni vuoti.*⁷⁰ Trasportato sull'individuo, comporta che egli, prosciugato dalla trasparenza, diventa un segno, il cui contenuto, esposto, smette di avere valore: lo spazio della collettività si ridurrebbe così ad un luogo dove



Baba Antropofágica
Performance di Lygia Clark [1973]



Mediateca, Sendai
di Toyo Ito [1995-2001]

71 Toyo Ito, *Three Transparencies*, in *Suké Suké*, Nuno Corporation, Tokyo, 1997, p. 347

72 Walter Benjamin, *Experience and Poverty*, in *Walter Benjamin, Selected Writings*, Vol. 2 1931-1934, [trad. Rodney Livingston], Belknap Press, Cambridge, 1999

73 Toyo Ito, *Three Transparencies*, in *Suké Suké*, Nuno Corporation, Tokyo, 1997

non sono tanto gli individui ad incontrarsi e a condividere, ma segni, vuoti: è lo spazio dell'apparenza, spazio opacizzato dalla trasparenza. *E ora, come l'individuo diventa sempre più trasparente nella società contemporanea, l'architettura e la città diventano al contrario sempre più opache ... Probabilmente questo è il destino del controllo sociale: che un vasto e standardizzato paesaggio urbano sia frammentato in luoghi quasi totalmente privo di mutue relazioni.*⁷¹ Nella trasparenza, l'esposizione dell'altro è infatti senza segreti. Walter Benjamin aveva riconosciuto nell'architettura di vetro di Paul Scheerbart - profetizzata agli sbocchi della Prima Guerra Mondiale - la possibilità di eliminare le tracce dell'individuo e del possesso, necessario per allontanarsi da una società malata, piena di superfetazioni.⁷²

L'ambiguità nella trasparenza La trasparenza fluida è la terza che Ito individua, rappresentata dalla *Mediateca* di Sendai, in cui ha tentato di ricreare un'atmosfera diafana, replicando la fluidità delle alghe in un ambiente marino. Questa trasparenza può essere considerata fenomenica: la visione dello spazio non è nitida ma offuscata, indefinita. Questo era ciò che ricercava l'architetto: una trasparenza dotata del fascino dell'indefinito, ben rappresentata dall'immagine della crisalide a cui accenna in *Three Transparencies*: appena l'insetto esce dalla crisalide, la creatura rimane avvolta da un liquido simile al latte, che rende impossibile comprenderne i contorni, la forma. *Appena diviene trasparente, solida e fissa, perde il suo ambiguo fascino.*⁷³



Biblioteca Nazionale, Parigi
di Henri Labrouste [1838-1850]

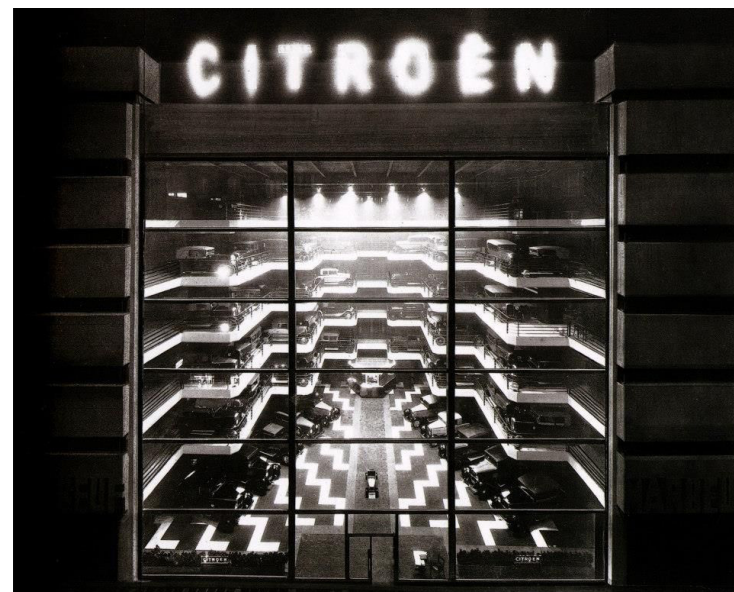
IL VETRO:
CONTINUITA' SIMULATE

74 Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969, p. 223

75 *Ivi*, p. 227

Biblioteca Nazionale di Henri Labrouste Il vetro mette in comunicazione spazi altrimenti divisi, dichiarando la possibilità di poter guardare verso uno spazio senza esserci. Nella *Bibliothèque National* di Parigi, costruita poco dopo la metà del diciannovesimo secolo, Henri Labrouste mette in mostra le possibilità del vetro come strumento che permette di separare spazi, mantenendone la visibilità reciproca. Due sono gli spazi principali, e vengono posti uno a fianco all'altro: la sala destinata alla lettura e il magasin central, la stanza in cui vengono riposti tutti i libri, *il vero cuore della libreria moderna*.⁷⁴ Questo spazio, costruito per contenere più di 900.000 volumi, illuminato per mezzo di una copertura trasparente, si estende su una serie di livelli collegati da ponti e passerelle. Chiuso al pubblico generale, è connesso alla sala principale di lettura attraverso un grande apertura arcata. Labrouste chiuse questa apertura attraverso una grande lastra di vetro, in modo tale da permettere dalla sala della lettura uno sguardo verso quel mondo pieno di

libri: costruisce la possibilità di guardare verso uno spazio a cui il normale fruitore della biblioteca lettore non può accedere. Questo gesto, considerabile come precursore di *un uso in grande scala di aree trasparenti così caro agli architetti moderni*⁷⁵, manifesta una nuova concezione di connessione tra spazi, dichiarando di poterli costruire in un continuum visivo, nonostante la separazione fisica.



*Garage di Rue marbeuf, Parigi
di Laprade & Bazin [1829]*

⁷⁶ Richard Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, W. W. Norton & Company, New York, 1992, p. 110

Il magazzino di Rue Marbeuf Dopo il riconoscimento da parte di Labrouste delle possibilità del vetro, nel corso del secolo questo materiale cominciò ad essere sempre più utilizzato, fino a creare immense pareti vetrate completamente sospese, a creare separazioni in cui lo sguardo fosse libero di penetrare. E' il caso, ad esempio, del *Garage* di Rue Marbeuf, costruito da Laprade e Bazin nel 1929. Un'immensa parete vetrata separa la strada dallo spazio interno, un magazzino Citroën, costruito come una quinta teatrale, in modo da esporre scenograficamente gli oggetti in vendita, le automobili. Il vetro diventa un sistema attraverso cui mostrare ciò che sta al di là, attirando lo sguardo della gente, e creando il desiderio.

La creazione del desiderio è ottenuta dal riconoscere che ciò che stai guardando non lo possiedi: *vedere ciò che non puoi udire, toccare, o sentire aumenta la percezione che ciò che vi è all'interno sia inaccessibile*.⁷⁶ L'oggetto del desiderio viene sigillato all'interno e l'architettura costruisce, attraverso il

vetro, la sua esposizione. La vista diventa strumento con cui creare una relazione visiva, nella disconnessione fisica, amplificando la separazione: crea lo spazio dello sguardo.



Continental Hotel
Ho-Chi-Minh, Vietnam

77 Hotel Continental. *C'era una volta Saigon*, regia di Leandro Manfrini, con Tiziano Terzani, RSI, 1995

Continental Hotel a Ho-CHi-Minh

Vedi, ai vecchi tempi, qui era aperto.

Non c'erano le porte di vetro.

La veranda era, con questi grandi archi, aperta sulla città.

Per cui, la città ti veniva addosso.

Non c'era questa separazione.

Questa situazione di acquario in cui siamo ora in cui: chi sono i pesci? Noi o quelli là?

*Allora qui la città ti arrivava con i suoi rumori, i suoi odori, la sua gente.*⁷⁷

Tiziano Terzani, in un documentario girato nel 1995 nella città di Ho-Chi-Minh, ritorna all'*Hotel Continental*, in cui aveva soggiornato, insieme agli altri corrispondenti, durante la guerra in Vietnam.

In questa intervista ci racconta le sensazioni che ha provato rendendosi conto della trasformazione avvenuta. Quel vetro, che ora separa lo spazio della hall dalla strada, con quell'apparenza di leggerezza e gentilezza, manifesta in realtà tutta la sua intolleranza: solo lo sguardo è libero di varcare la sua soglia, ammutolendo suoni, odori e parole. È la città stessa che viene blindata fuori, a scorrere inesorabile sui pannelli di vetro come in film muto. La trasparenza del vetro crea una partecipazione visiva tra l'interno e l'esterno, generando una esperienza basata sull'osservazione. Dall'interno puoi dominare ciò che succede fuori, senza poter sentirne i rumori, gli odori. Celebrazione del dominio visivo, il vetro impone una continuità visiva che accresce la separazione.



Aquarium
di Thomas Struth [2013]

TRASPARENZA E INDIFFERENZA

Acquario *Chi sono i pesci? Noi o quella là?*⁷⁸ Terzani sente di trovarsi in una situazione simile a quella che si prova all'interno di un acquario moderno. Toyo Ito racconta, proprio attraverso la metafora dell'acquario, come cambia l'esperienza dell'essere in uno spazio quando il muro smette di essere visibile, per trasformarsi in un limite trasparente. *Guardare attraverso muri di questo tipo significa un considerevole cambio di paradigma ... Quando guardi attraverso una finestra, la vista di ciò che sta dall'altra parte rimane intatta e delimitata. Non è invece la stessa cosa per quanto riguarda un muro trasparente: un ambiente che è possibile penetrare in ogni punto, delimitato da un limite invisibile, lasciando esposta la sezione frontale. In passato, visitare un acquario era come andare al circo; ora è un'esperienza di totale immersione.*⁷⁹ La metafora dell'acquario esemplifica la potenzialità del vetro di creare un'esperienza in cui si è contemporaneamente in due spazi distinti. Il limite tra i due spazi diventa una parete di scorrimento di due realtà che corrono parallele,

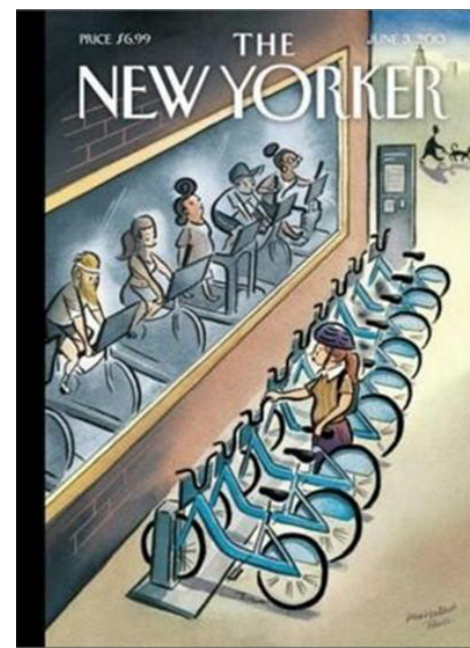
escludendo qualsiasi altro tipo di contatto. All'interno della città, significa trovarsi in uno spazio e osservare ciò che succede nell'altro, i cui pesci sono però uomini, ridotti a caratteri muti. Il vetro permette di guardare ciò che succede dall'altra parte, senza farne parte: è il materiale che esplicita la possibilità di una continuità visiva nella totale disconnessione fisica.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Toyo Ito, *Three Transparencies*, in *Suké Suké*, Nuno Corporation, Tokyo, 1997

Visibilità e isolamento La combinazione di visibilità e isolamento caratterizza oggi, in modo preponderante, il rapporto tra gli edifici e la strada. Grandi lastre di vetro vengono usate per delimitare i piani terra: rispetto alla piccola finestra che si apriva sulla strada, la costruzione di questa permeabilità visiva amplifica la separazione tra esterno ed interno: assicura l'impossibilità di un contatto, come in un negozio il vetro assicura che l'oggetto esposto non possa essere toccato.⁸⁰

*Sicuramente, i primi grandi architetti modernisti non volevano nient'altro che questo accadesse. Erano socialisti, illuminati, vedevano la pratica dell'architettura come la costruzione di una società più unita, coerente ... Il modo in cui i materiali moderni a loro disposizione sono stati poi utilizzati, rivelano, tuttavia, che la loro arte ha creato isolamento più che connessione.*⁸¹ Questa separazione si esprime nel tentativo di costruire un ambiente visivamente aperto, libero, senza limiti. L'esposizione dell'interno dichiara l'assenza della neces-



The New Yorker
Giugno 2000

80 Richard Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, W. W. Norton & Company, New York, 1992

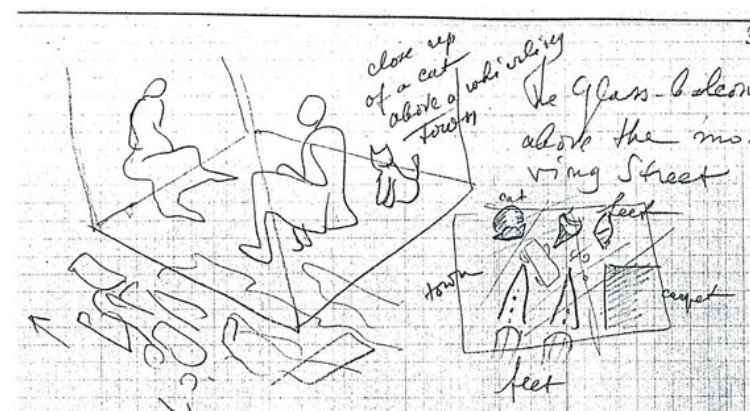
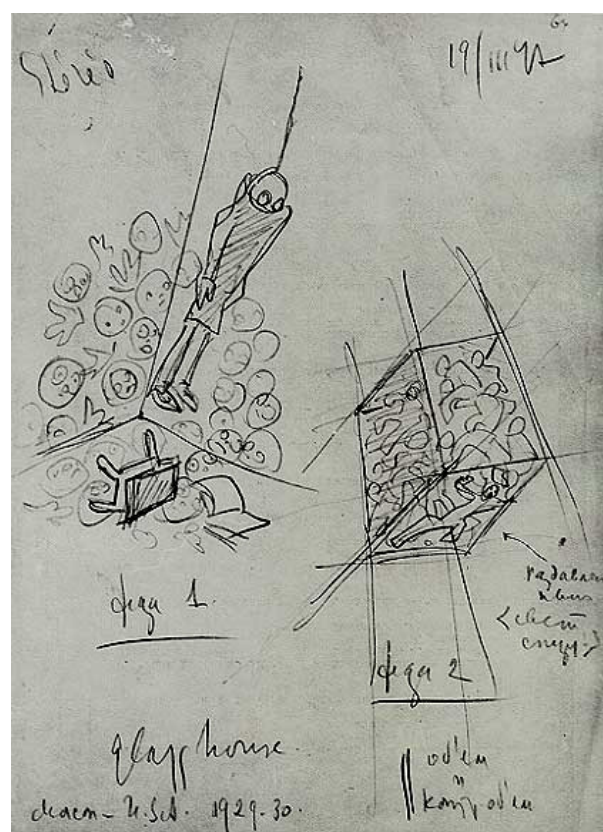
81 Ivi, p. 110

sità di separare ciò che succede all'interno da ciò che succede all'esterno: il confine tra i due mondi si appanna per creare un continuum apparente. Concepire questa unità, significa annullare la differenza che esiste tra i due mondi, svuotarli semanticamente. Il vetro rappresenta la volontà di costruire muri che non vogliono apparire tale: è la volontà di costruire uno spazio senza confini per una società aperta, trasparente.

Byung-Chul Han parla dell'importanza che la trasparenza ha acquisito nella società contemporanea, considerandolo come strumento di standardizzazione e appianamento utile al sistema. *Le cose diventano trasparenti quando si liberano da ogni negatività, quando sono spianate e livellate ... Le azioni diventano trasparenti quando si rendono operazionali, quando si sottopongono a un processo di misurazione, tassazione e controllo ... Le cose diventano trasparenti quando rinnegano la propria singolarità e si esprimono interamente attraverso un prezzo. Il denaro abolisce ogni incommensurabilità, ogni singolarità*

*delle cose. La società della trasparenza è l'inferno dell'uguale.*⁸² La trasparenza elimina le alterità, tutto ciò che potrebbe risultare negativo, che potrebbe disturbare, in modo da garantire una uniformità che consenta al sistema di funzionare nel modo più efficiente possibile.

82 Byung-Chul Han, *La Società della Trasparenza*, [trad. Federica Buongiorno], Nottetempo, Milano, 2014, pp. 3-4



Glass House
di Sergej Michajlovič Ejzenštejn
Schizzi per un film incompiuto
[1930]

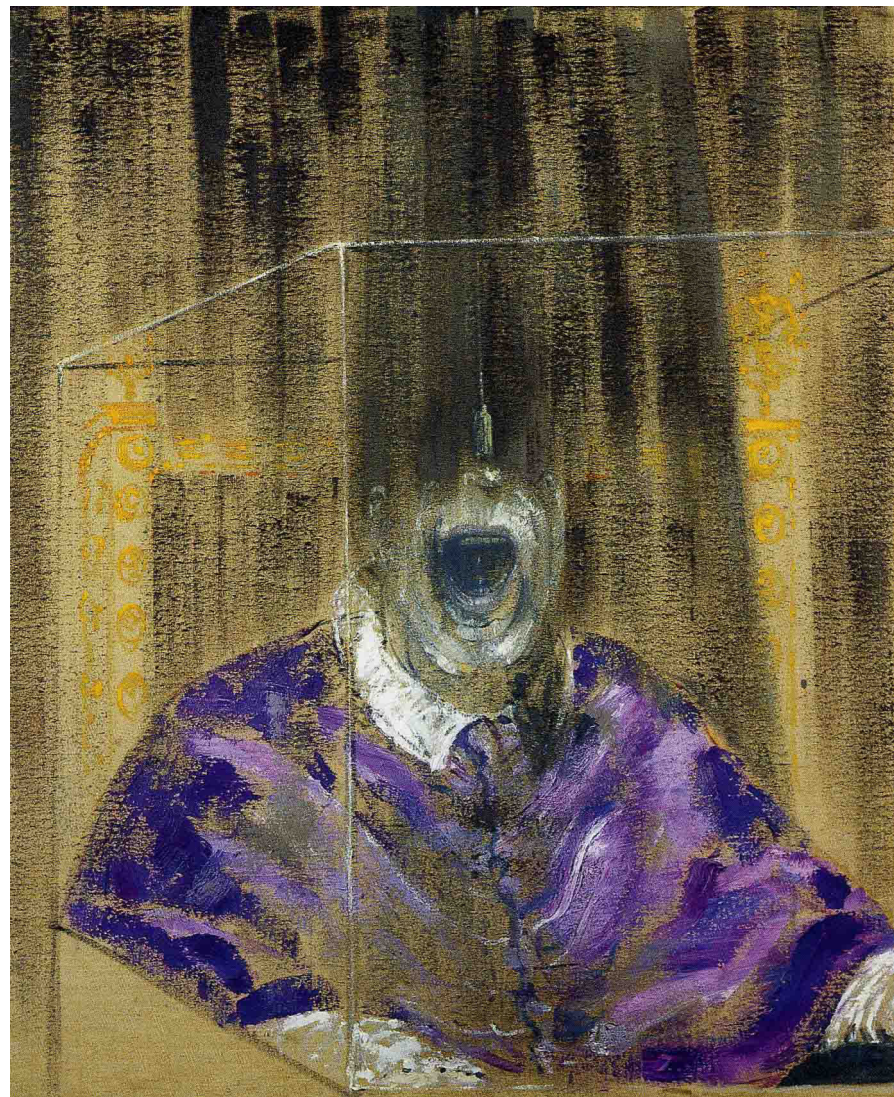
83 John Berger, *Francis Bacon e Walt Disney*, in Riccardo Donati, *Critica della Trasparenza. Letteratura e Mito Architettonico*, Rosenberg & Sellier, 2006, p. 137

Ėjzenštejn: l'indifferenza del vetro Gli schizzi di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn per il progetto di un film rimasto incompiuto, intitolato *Glass House*, mostrano le implicazioni sociali di uno spazio completamente trasparente. Esordendo con la storia del vetro, dai primi lampadari fino ai nuovi usi, mobili di vetro, pareti di vetro, bare di vetro, sarebbe giunto poi alla trasparenza completa nell'abitazione.

La trasparenza qui raggiunge i suoi estremi: non sono solo le pareti a essere di vetro, ma anche il pavimento, da cui è possibile vedere persino le macchine correre lungo la strada. La totale trasparenza dell'ambiente in cui vivono gli abitanti porta l'uomo a smettere di accorgersi dell'altro. Per sopravvivere in questa condizione diventa necessario diventare ciechi alla vita altrui, vivere come se ci fossero delle pareti, ognuno per sé. L'uomo diventa cieco anche alla morte dell'altro. La trasparenza del vetro, invece di aumentare il contatto tra le persone, finisce per impedire agli uomini di vedersi tra loro.

I suoi personaggi ricordano quelli dipinti da Francis Bacon: figure anonime il cui disperato isolamento è rappresentato da teche di vetro che li circondano. Uomini esposti, vetrinizzati, che distolgono lo sguardo dalle sofferenze del prossimo. *L'opera di Bacon esprime la solitudine angosciata dell'uomo occidentale. Le sue figure sono isolate in teche di vetro, in arene di puro colore, in stanze anonime, o addirittura semplicemente in sé stesse. Il loro isolamento però non impedisce loro di essere esposti agli sguardi.*⁸³

La trasparenza totalizzante porta l'uomo a vivere in una agghiacciante indifferenza nei confronti dell'altro. O forse il vetro è solo la rappresentazione dell'individualismo e dell'indifferenza che domina la società che Ėjzenštejn vuole mostrare.



Testa VI
Francis Bacon
[1949]

84 Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2005, p. 26

85 Ivi, p. 39

86 Richard Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, W. W. Norton & Company Inc, New York, 1992, p. 108

87 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994, p. 25

88 Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Penguin Books, London, 2003, p. 27

Il dominio della vista. La soppressione degli altri sensi Juhani Pallasmaa, in *The Eyes of the Skin*, afferma che nelle culture tradizionali l'architettura era legata completamente al corpo. L'architettura greca, con le sue correzioni ottiche, già rivelava l'importanza della vista, ma ciò non surclassava gli altri sensi: *l'occhio invitava e stimolava sensazioni muscolari e tattili*.⁸⁴ La visione rinforzava dunque l'uso degli altri sensi e l'importanza data alla percezione visiva non era coincideva con una riduzione dell'esperienza percettiva dello spazio.

*I problemi sorgono dall'isolamento dell'occhio fuori la sua naturale interazione con le modalità degli altri sensi, e dall'eliminazione e soppressione degli altri sensi, che riduce e restringe sempre più l'esperienza del mondo nella sfera della visione. Questa separazione e riduzione frammenta l'innata complessità, completezza e plasticità del sistema percettivo, rinforzando un senso di distacco e alienazione.*⁸⁵

La trasparenza del vetro ne è una esemplare manifestazione: impossibilita un contatto e costringe ad una totale continuità visiva. *La peculiare sensazione fisica ottenuta dalla lastra è la completa visibilità senza l'esposizione degli altri sensi*.⁸⁶ Se l'udito, l'olfatto, il tatto, sono tutti sensi che richiedono una prossimità, la vista è il senso della distanza, della lontananza: *l'esteriorità della vista permette all'osservatore di evitare il contatto diretto con l'oggetto del suo sguardo*⁸⁷, ed il vetro manifesta la volontà di evitare una relazione di prossimità. Isola sempre più dal suono, dalla possibilità di toccare: isola dagli altri esseri umani. Rappresenta la volontà di escludere il contatto, e promuove lo sguardo come senso supremo: promuove la distanza.

*L'isolamento nel pieno della visibilità altrui è la logica conseguenza del diritto ad avventurarsi nel caotico, seppur affascinante mondo della sfera pubblica restando muti.*⁸⁸

PARTE III

Danzando con le colonne

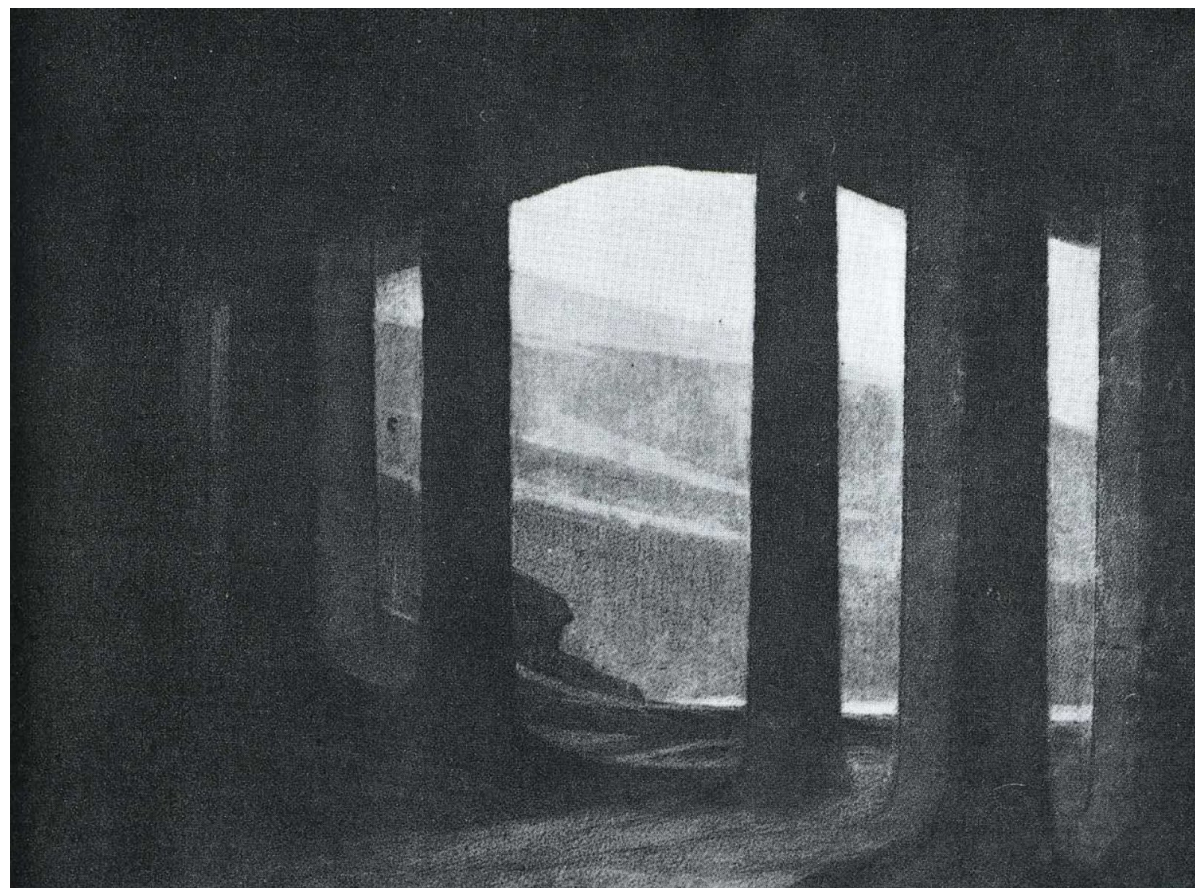


Nikolska
foto di Elli Seraidari
[1930]

INCIPIT

Creare uno spazio per Pina Bausch, significa ripensare il luogo dello spettacolo, considerando una forma di rappresentazione in cui danza e teatro convergono. L'improvvisazione, elemento fondamentale per la coreografa, porta a immaginare uno spazio che spinga all'azione, in cui l'attore venga coinvolto in una spirale dionisiaca che investa contemporaneamente il pubblico. Questo progetto nasce dall'intenzione di costruire un'architettura che non si limiti a essere sfondo dello spettacolo, ma che ne faccia parte: un'architettura che crei il movimento.

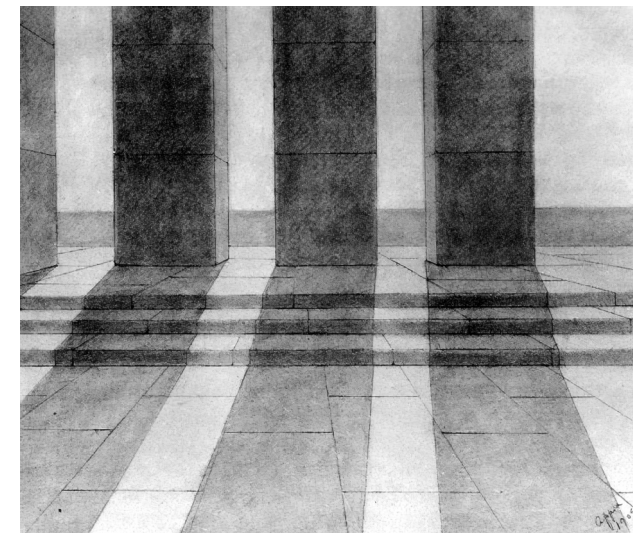
In questa esperienza di fusione tra corpi e architettura, la città avrebbe costituito la quinta scenica. L'intenzione è di creare uno spazio all'interno della città di Lisbona, da cui prende le distanze per sospendervisi sopra.



Parsifal, Wagner
Adolphe Appia [1896]



Spazi ritmici
Adolphe Appia





LA COSTA DELLA COLLINA DI SANT'ANA

La volontà di creare uno spazio sospeso sulla città, sui suoi colori e rumori, mi ha portato a scoprire un'area lungo la costa della Collina di Sant'Ana. Lungo il suo declivio è presenta un'area che sembra essere impossibile da raggiungere: è possibile vederla da vari punti della città, ma non è possibile entrarci.

La costruzione di terrazzamenti nel corso del tempo ha modificato la morfologia di questa porzione di costa, lasciando in declivio la parte superiore, che si presenta ripidamente scosceso. I suoi caratteri duri rendono quest'area rigidamente chiusa, impossibile all'appropriazione.

Il pretesto di costruire uno spazio per la danza, si traduce così nella possibilità di riconsegnare alla città questo suo pezzo mancante, aprendone le porte.

Il luogo prescelto si trova all'interno di vuoto urbano, lungo la collina di Santana. La Rua di Santo Antão delimita, nella quota più bassa, una parte di

costa della collina, rigidamente definita ai lati dalla Calçada da Lavra, strada storica in cui ancora scorre l'Elevador, e dall'altra da una maestosa scalinata che delimita l'area di uno storico convento.

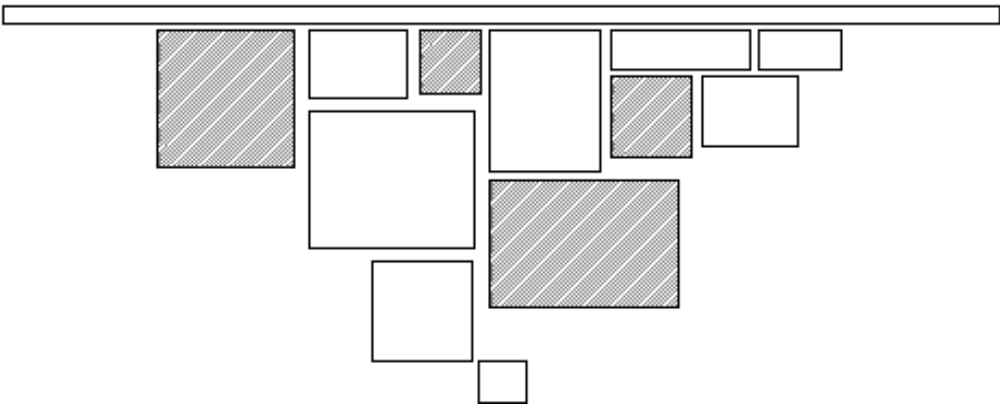






Isadora Duncan
Teatro di Dioniso, Atene
foto di Raymond Duncan
[1903]

UN PAESAGGIO DI TERRAZZE



Concept
ideativo

La costruzione per terrazzamenti nasce dalla volontà di poter vivere la quota più alta dell'area, attenuando l'asprezza della costa. Una sequenza di terrazzamenti, a quote differenti, permette di creare una sorta di grande teatro urbano sospeso sulla città di Lisbona. In questo scenario immagino la possibilità di spettacoli all'aperto, e i terrazzamenti essere le grandi sedute da cui osservarli.

Campo Mártires
da Pátria

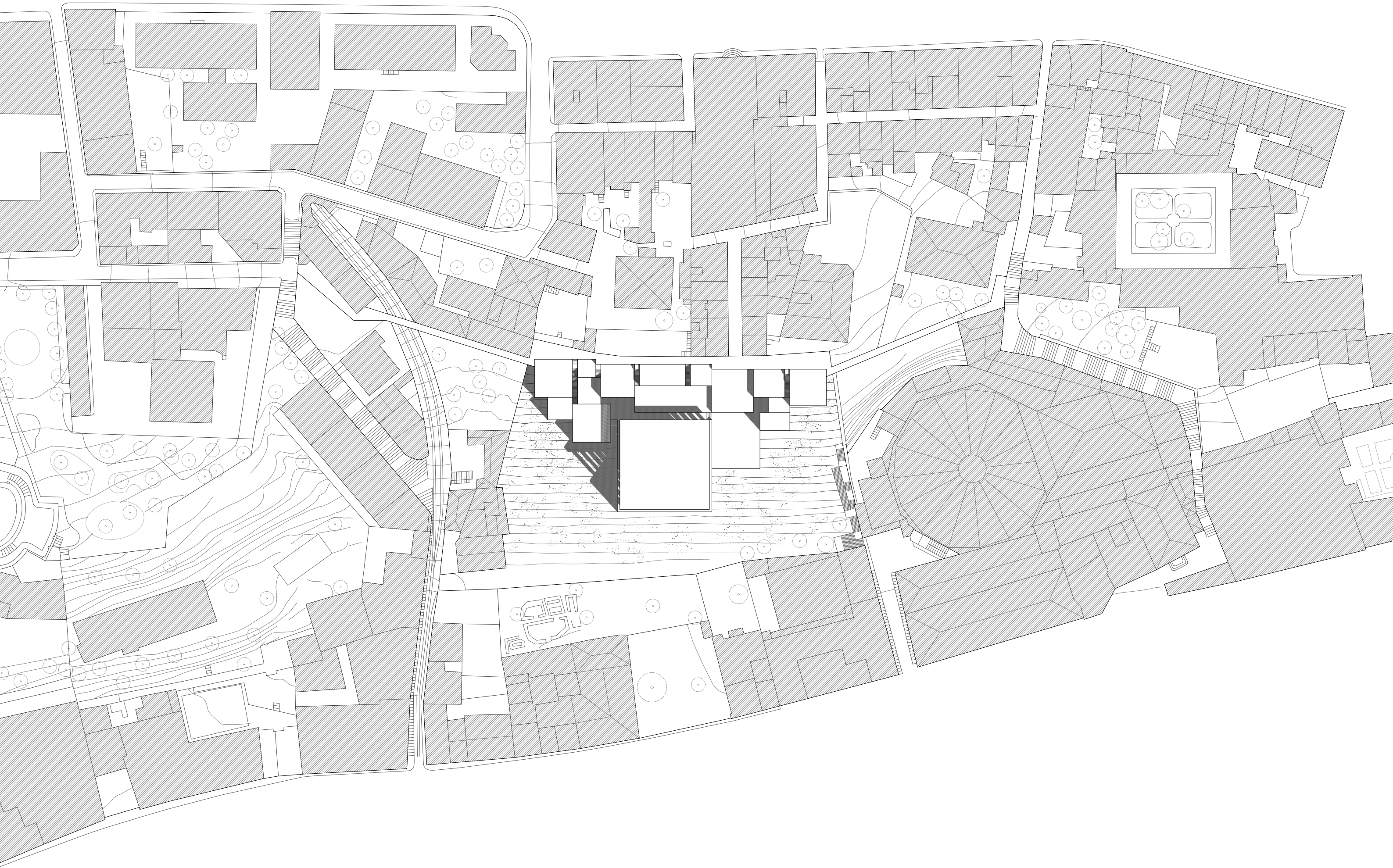
Jardim do Torel

Intervento

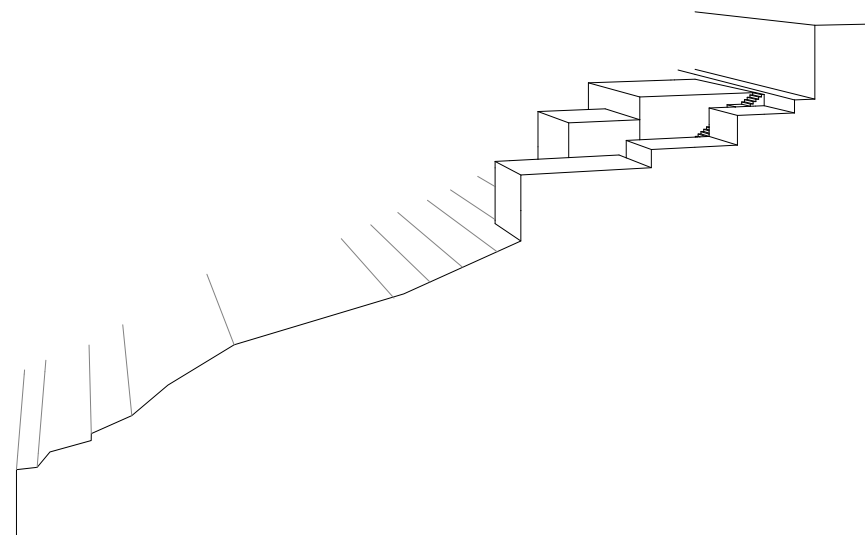
Per aprire le porte di questa area dimenticata, ho individuato nella quota alta del lotto, lungo il muro esistente, la possibile traccia di un percorso che riesca a riconnetterla al resto della città. L'intervento vuole congiungere questa porzione di costa alla collina e consentire così il preseguimento del percorso che oggi termina all'interno del Jardim de Torel.

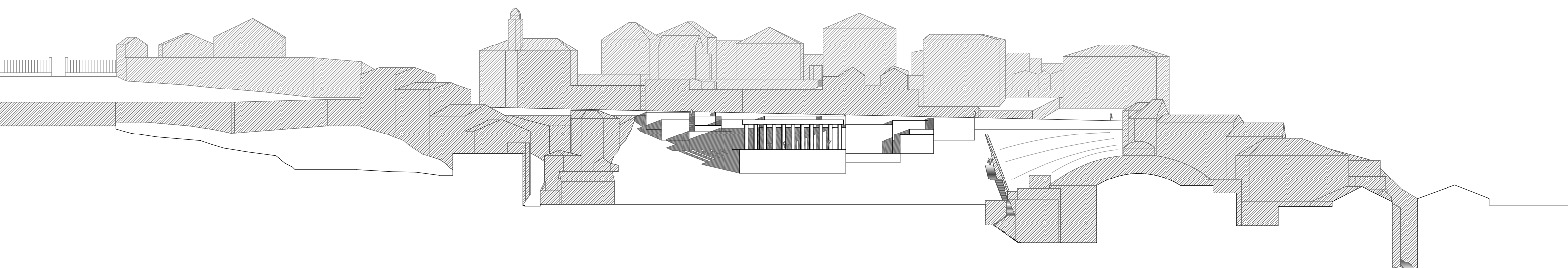




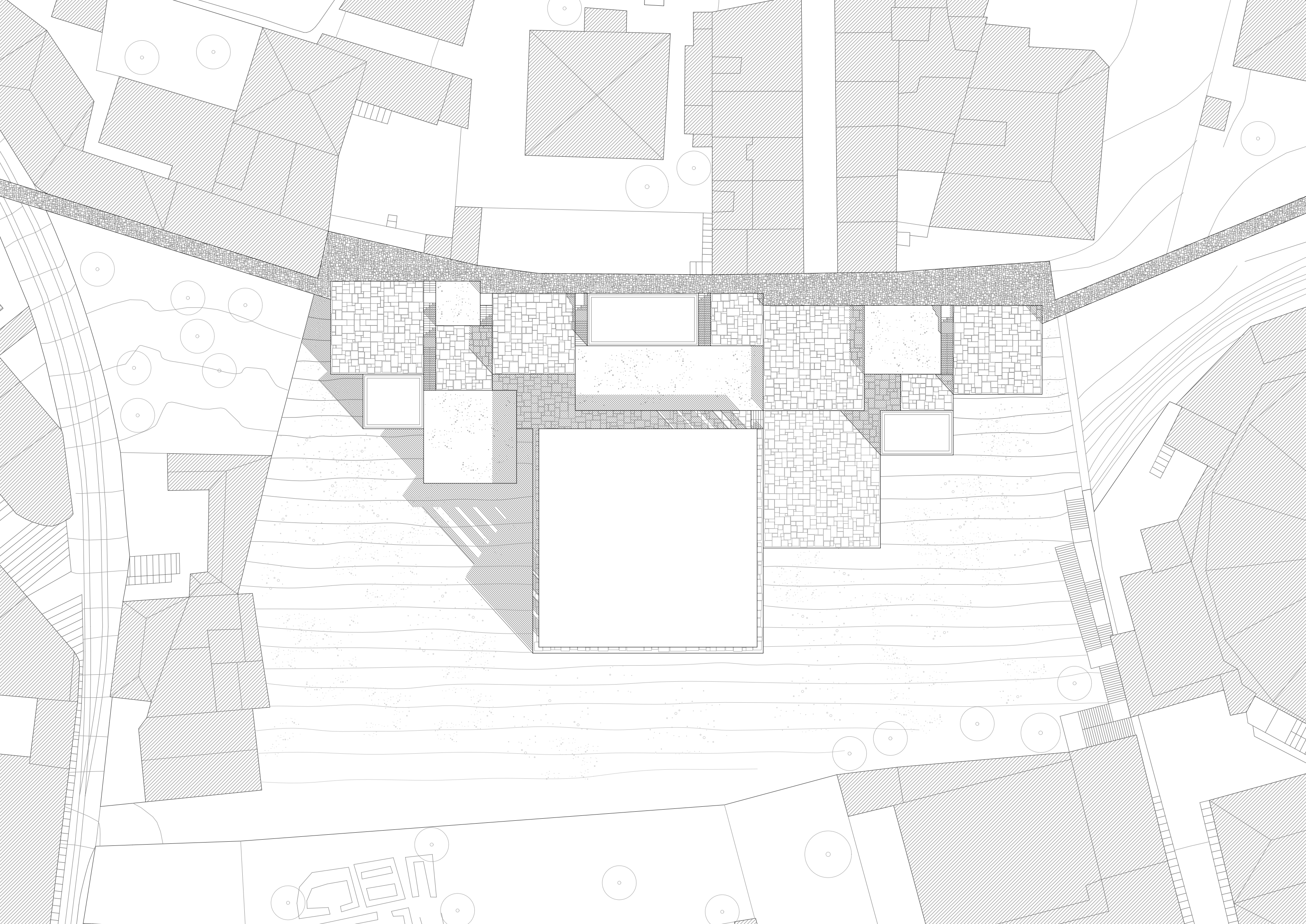


Il percorso segue la linea del muro esistente nella quota più alta dell'area, da cui si dipartono una sequenza di terrazze, che modificano la struttura del terreno e creano un nuovo paesaggio urbano.





Il sistema dei terrazzamenti è definito da piani matericamente differenti: alcuni hanno una pavimentazione dura, di pietra; altri sono vasche d'acqua e infine altri sono lasciati privi di pavimentazione, costruiti unicamente attraverso muri di contenimento laterali.





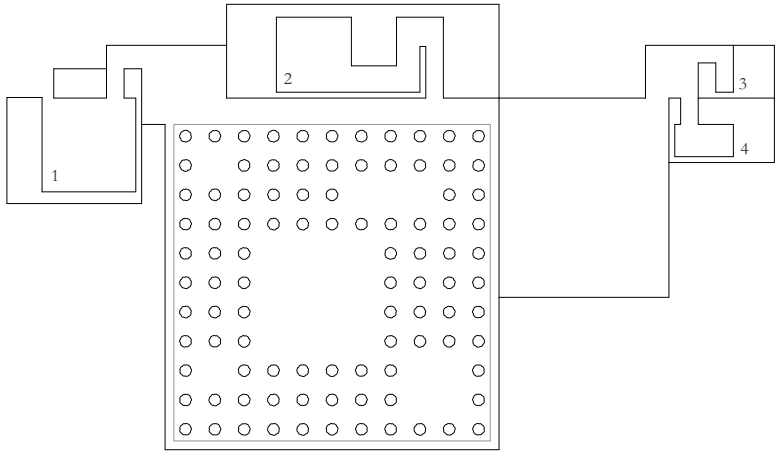
Η Nikolska χορεύει στην Ακρόπολη, 1929.

Nikolska
foto di Elli Seraidari
[1929]

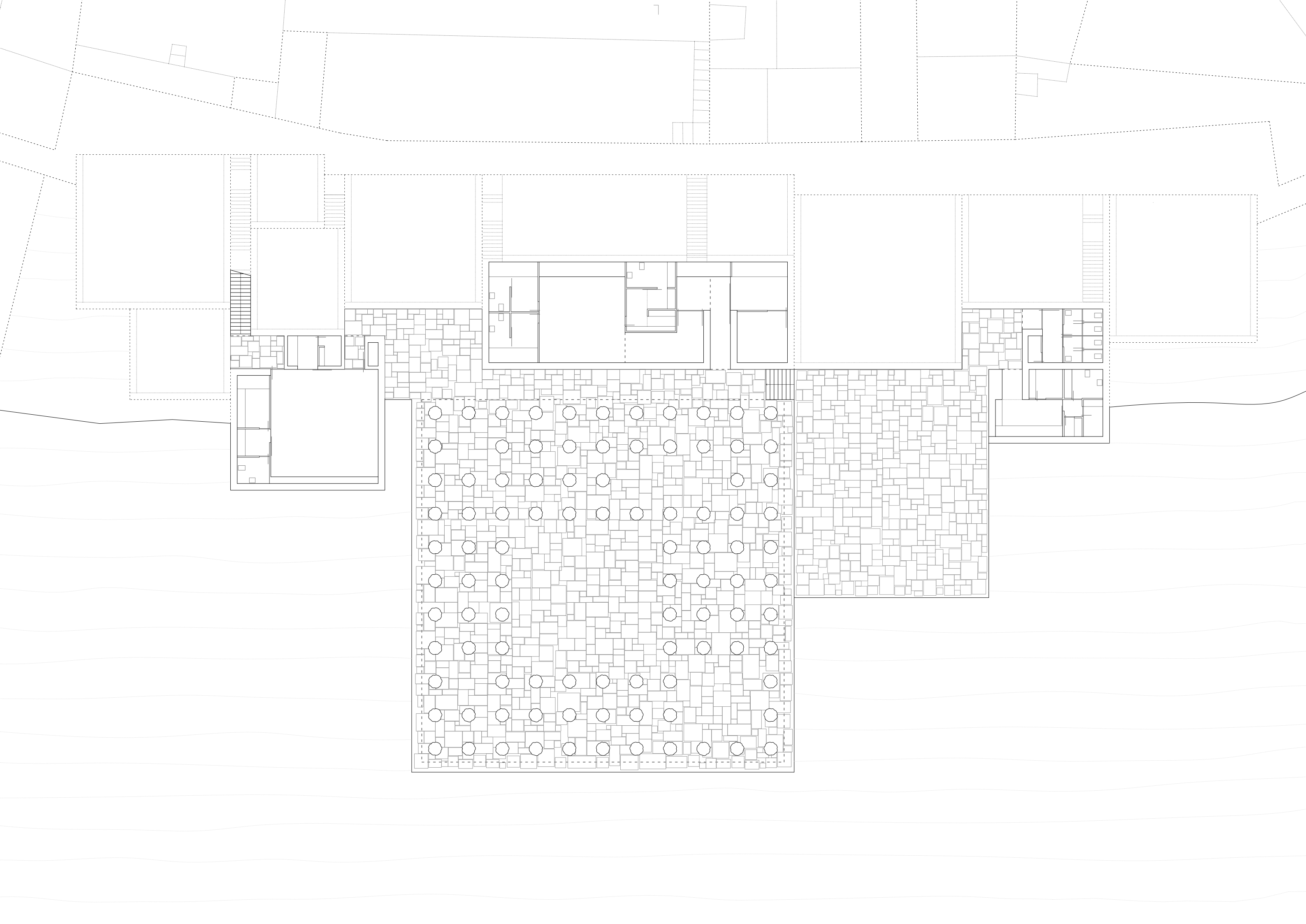
UNO SPAZIO DANZANTE

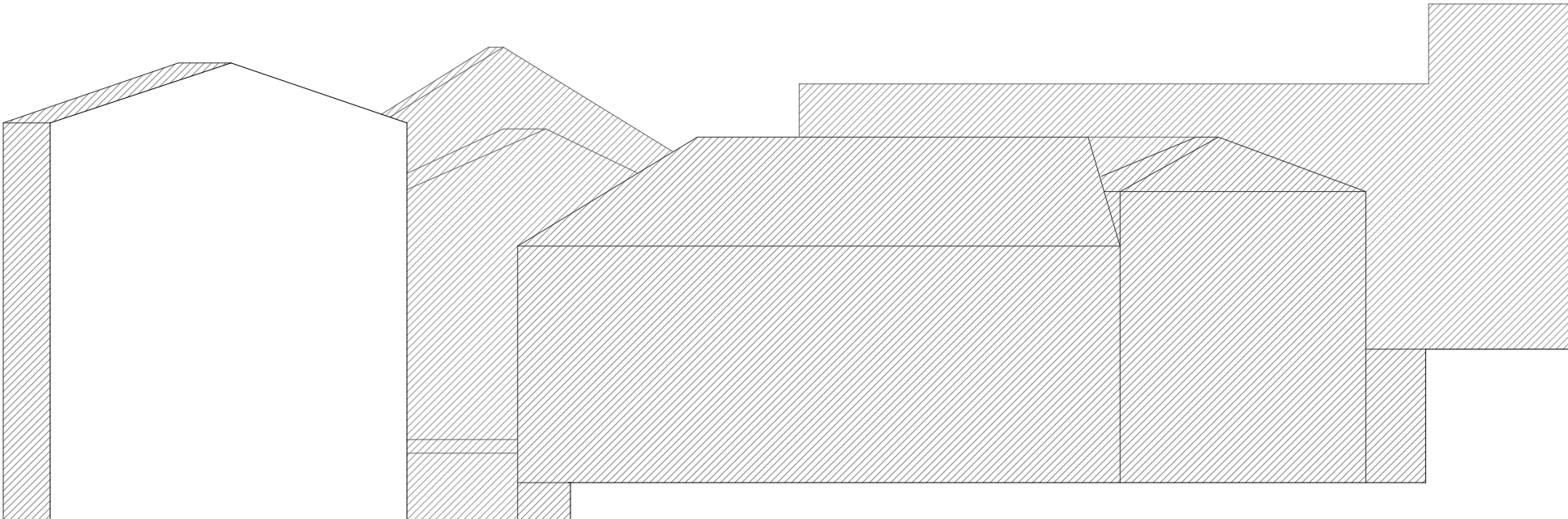
Scendendo tra le terrazze si arriva ad un ultimo terrazzamento, su cui si ergono novantasette colonne. Qui sullo sfondo della città di Lisbona, immagino i corpi dei ballerini danzare all'unisono con l'architettura. In questo spazio, le colonne, insieme alle sue lame d'ombra, vibrano al suono della danza: creano e partecipano all'esperienza dionisiaca del corpo che si libera da se stesso.

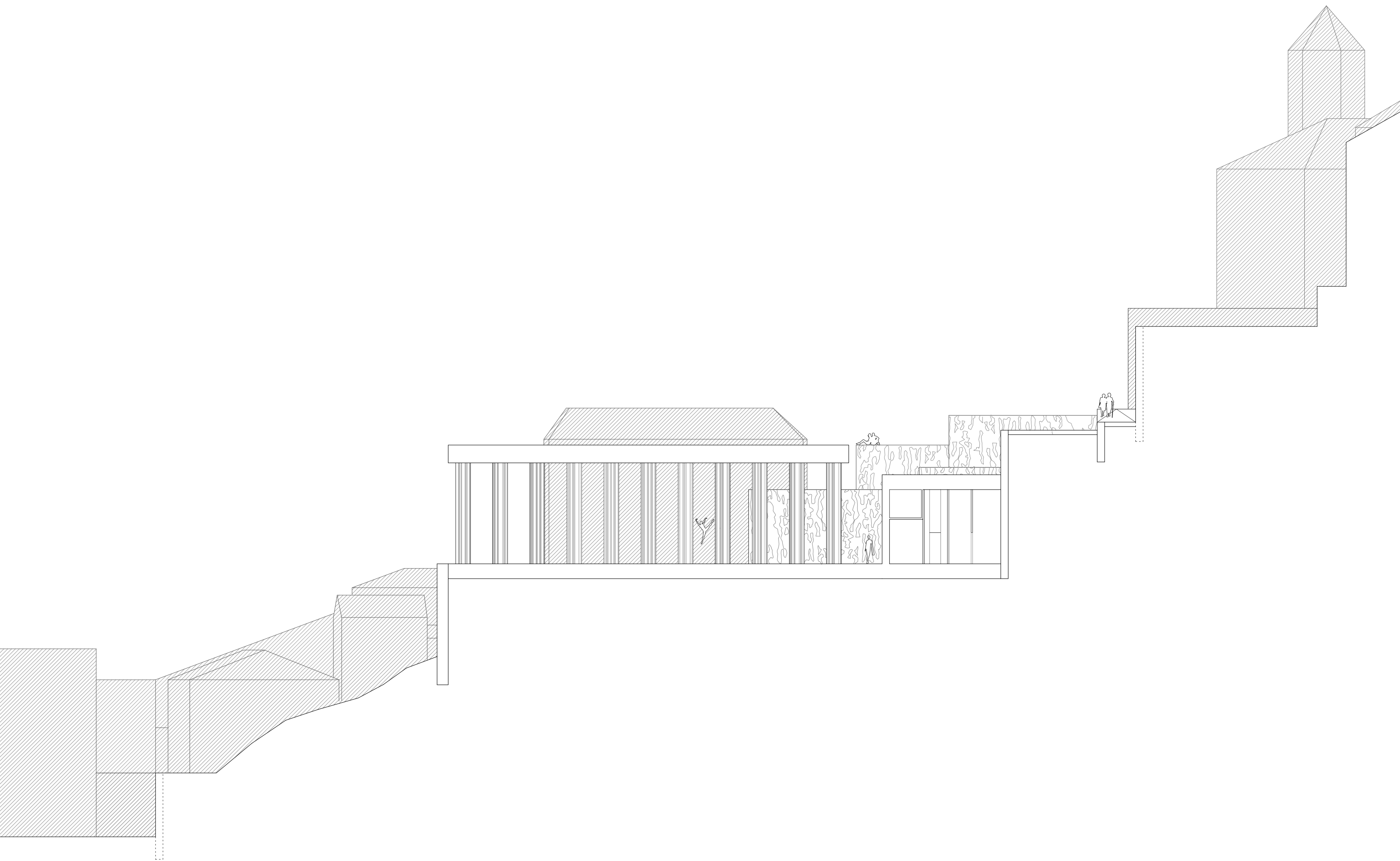


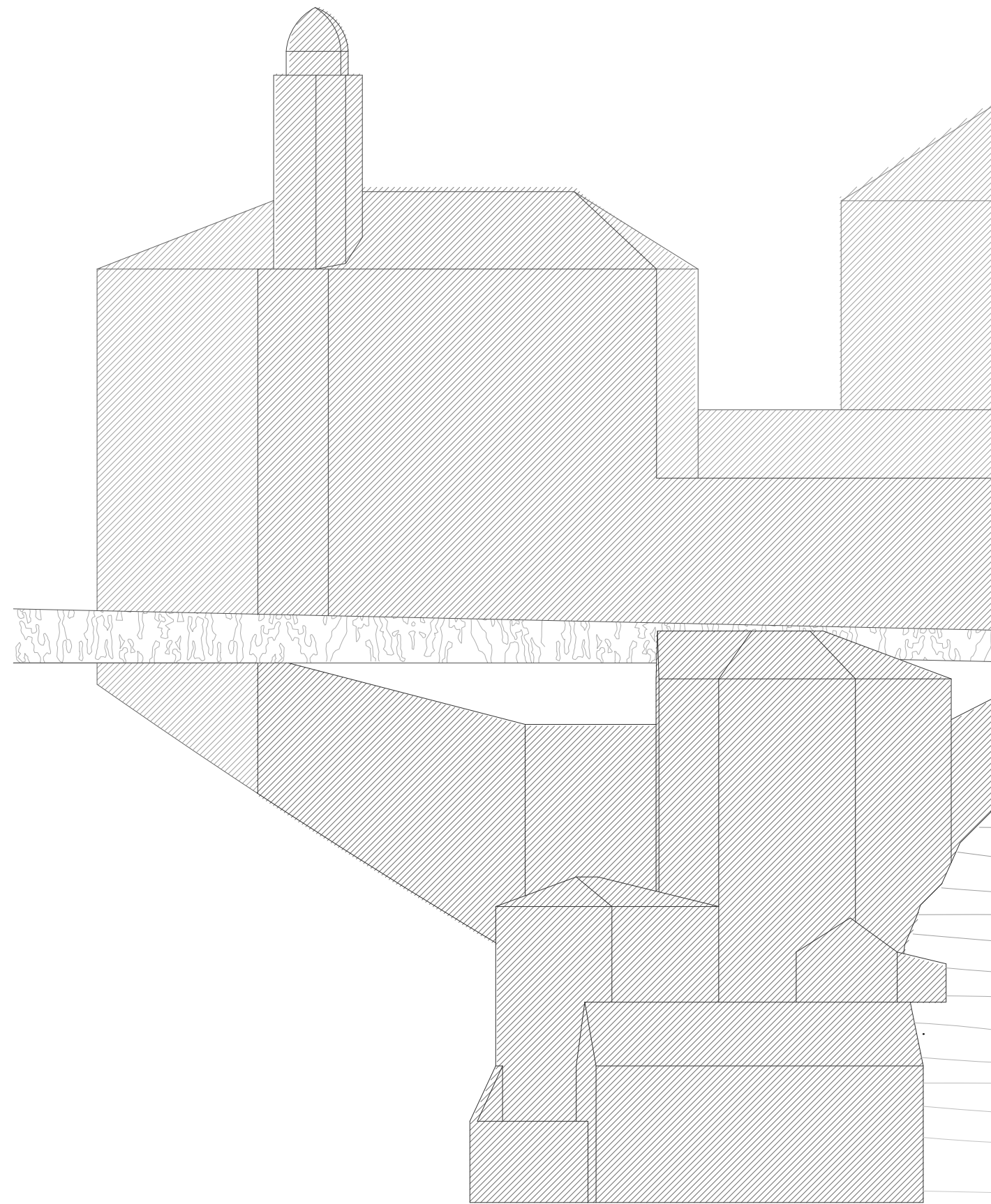


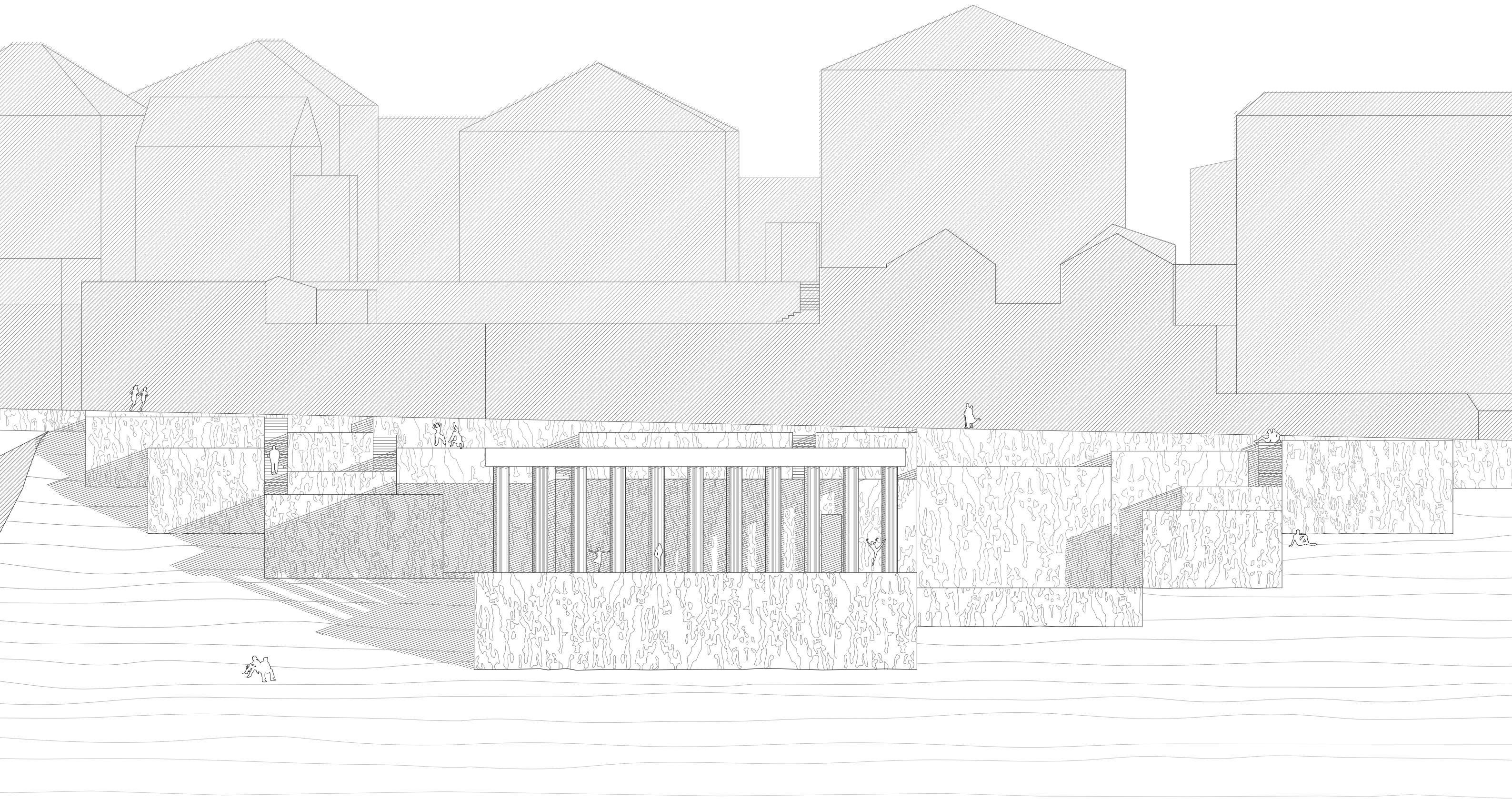
- 1 ingresso
- 2 ala ballerini
- 3 bagni
- 4 cucina















BIBLIOGRAFIA

Barthes, Roland, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, [trad. Richard Howard], Hill and Wang, New York, 1982

Barthes, *L'impero dei segni*, [trad. Marco Vallora] Einaudi, Torino, 2002

Baudrillard, Jean, *Simulations*, [trad. Paul Foss, Paul Patton, Philph Beitchman], Semiotext[e], 1983, USA

Benjamin, Walter, *L'opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica. Arte e Società di Massa*, [trad. E.Filippini], Torino, Einaudi, 1991

Benjamin, Walter, *Selected Writings, Vol. 2 1931-1934*, Belknap Press, Cambridge, 1999

Colomina, Beatriz, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, The MIT Press, Cambridge, 1994

Camerota, Filippo, *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Mondadori Electa spa, Milano, 2006

Cosgrove, Denis, *Social Formation and Symbolic Landscape*, University of Winsconsin Press, Madison, 1998

Debord, Guy, *The society of the Spectacle*, Rebel Press, London, 1992

Donati, Riccardo, *Critica della Trasparenza. Letteratura e Mito Architettonico*, Rosenberg & Sellier, 2006

Forty, Adrian, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London, 2004

Evans, Robin, *Translation from Drawing to Building and Other Essays*, Janet Evans e Architectural Association, London, 1997

Jay, Martin, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California, Press, Berkeley, 1994

Giedion, Siegfried, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969

Gombrich, Ernst Hans, *La storia dell'arte*, [trad. M. L. Spaziani], Phaidon, Milano, 2008

Han, Byung-Chul, *La Società della Trasparenza*, [trad. Federica Buongiorno], Nottetempo, Milano, 2014

Ito, Toyo, *Suké Suké*, Nuno Corporation, Tokyo, 1997

John Berger, *Ways of Seeing*, Penguin Group, London, 1972

Mansbach, S. A., *An Earthwork of Surprise: The 18th – Century Ha-Ha*, in Art Journal, Vol. 42, No. 3 *Earthworks: Past and Present*, College Art Association, 1982

Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2005

Panofsky, Erwin, *Perspective as Symbolic Form*, [trad. Christopher S. Wood], Zone Books, New York, 1991

Rowe, Colin, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essay*, The MIT Press, Cambridge, 1976

Sennett, Richard, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, W. W. Norton & Company, New York, 1992

Sennett, Richard, *The Fall of Public Man*, Penguin Books, London, 2003

Simmel, Georg, *Saggi sul Paesaggio. Georg Simmel*, a cura di Monica Sassatelli, Armando Editore, Roma, 2006

Tafuri, Manfredo, *Teorie e Storia dell'Architettura*, Laterza, Bari, 1968, p. 96

Tamburelli, Pier Paolo, *Giotto; or, Beauty in Space* in: AA.VV., *San Rocco #13. Pure Beauty*, Verona, 2017

Walpole, Horace, *The History of Modern Gardening*, in Architectural Theory, Vol. I, *An Anthology from Vitruvius to 1870*, H. F. Malgrave, 2006

Wittkower, Rudolf, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2012

