

FLAVIO GRAVIGLIA

ADIEU AU LANGAGE

L'ARCHITETTURA NELL'EPOCA DELLA FOTOGRAFIA DI MASSA

XXX CICLO DOTTORATO IN "PAESAGGI DELLA CITTA' CONTEMPORANEA.
POLITICHE, TECNICHE E STUDI VISUALI". CURRICULUM ARCHITETTURA. 2014/17

UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE - DIPARTIMENTO ARCHITETTURA
ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE PARIS MALAQUAIS [Erasmus Doctor Europæus]

DOTTORATO EUROPEO VALUTATORI FRANCESI:

PROF. DONATO SEVERO - ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE **PARIS VAL DE SEINE**
PROF. MARIA SALERNO - ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE **PARIS MALAQUAIS**

TUTOR: PROF. LORENZO DALL'OLIO

COTUTOR: PROF. LUCA MONTUORI

COORDINATORE: PROF. PAOLO DESIDERI

FLAVIO GRAVIGLIA

ADIEU AU LANGAGE

L'ARCHITETTURA NELL'EPOCA DELLA FOTOGRAFIA DI MASSA

ADIEU AU LANGAGE

L'ARCHITETTURA
NELL'EPOCA
DELLA
FOTOGRAFIA
DI MASSA

A STRUTTURA

Struttura, metodologia e finalità della ricerca

B PREFAZIONE

L'autonomia dell'architettura
nell'epoca della fotografia di massa

C INTRODUZIONE

0. Reale vs virtuale

D ANALISI
DEL SISTEMA
DI COMUNICAZIONE
FOTOGRAFICO
VERTICALE.
UNA FINESTRA
SULLO SPAZIO

1. Il Contesto Virtuale

2. Tra realtà e rappresentazione

3. Spazio architettonico - Icona e percezione

Peter Eisenman Steven Holl
UNStudio/ Den van Drielk Aires Mateus
NOX Peter Zumthor
Juhani Pallasmaa

4. Architettura e comunicazione 2.0

5. Documento e materia

6. Esperienza = Condivisione

Frank O. Gehry
David Chipperfield
AMO/Ferrn Koolhaas

E ANALISI
DEL SISTEMA
DI COMUNICAZIONE
FOTOGRAFICO
ORIZZONTALE (2.0).
UN'INTERAZIONE
CON LO SPAZIO

7. ¥€\$ - The Mass Photography

F CONCLUSIONE

8. Approfondimenti fotografici

Bas Princen Hiroshi Sugimoto Paolo Hosselli
Andrea Bosio Jose Davila Iwan Baan
Filip Dujardin Olivo Barbieri Jon Rafman
Cyrille Weirner Thomas Kellner Michael Wolf
James Welling David Hockney
Idris Khan Sohei Nishino

G APPARATO
ICONOGRAFICO

9. Articoli, Pubblicazioni e Interviste

H APPENDICE

10. Bibliografia

A. STRUTTURA

STRUTTURA, METODOLOGIA E FINALITA' DELLA RICERCA 10

B. PRAFAZIONE

L'AUTONOMIA DELL'ARCHITETTURA NELL'EPOCA DELLA FOTOGRAFIA DI MASSA.
INDAGINE SULLA DE-CONTESTUALIZZAZIONE ARCHITETTONICA 14
note 27

C. INTRODUZIONE

0. REALE VS VIRTUALE 35
note 38

D. ANALISI DEL SISTEMA DI COMUNICAZIONE FOTOGRAFICO "VERTICALE"

1. IL CONTESTO VIRTUALE - L'AMPLIAMENTO DELLA PLATEA 41

1.1. Piranesi e Durand - incisione e linguaggio architettonico 43

1.2. Roland Barthes - fotografia ed incisione, differenze 52

1.3. André Malraux - la comparazione fotografica 66

1.4. Fotografia ed editoria: i libri di architettura illustrati 71

note 76

2. TRA REALTA' E RAPPRESENTAZIONE - LA TECNICA FOTOGRAFICA 79

2.1. Traduzione e fotografia, tra realtà e rappresentazione 80

2.2. Tecnica fotografica e prospettiva rinascimentale 84

2.3. Fotografi ed architetti 101

2.4. Autografia dell'opera: architetto vs fotografo 122

note 125

3. SPAZIO ARCHITETTONICO - ICONA E PERCEZIONE: IL RAPPORTO CON I SENSI 131

3.1. Fotografia, contraddizione e decostruzione 133

3.1.1. <Deconstructivist architecture>: un errore semantico 134

3.1.2. Decostruzione e rappresentazione prospettica 137

3.2. L'architettura dei sensi 142

3.2.1. Parametricismo 142

UNStudio/ Ben van Berkel 144

NOX 148

3.2.2. Architettura fenomenologica 150

Juhani Pallasmaa 151

Steven Holl 156

Aires Mateus 160

Peter Zumthor 170

3.2.3. Architettura esperienziale: fotografia e <pre-linguaggio> 177

3.3. Neuroestetica e architettura 181

3.3.1. I neuroni specchio 181

3.3.2. Le azioni potenziali 183

note 186

E. ANALISI DEL SISTEMA DI COMUNICAZIONE FOTOGRAFICO "ORIZZONTALE" 2.0

4. ARCHITETTURA E COMUNICAZIONE 2.0 - LA FOTOGRAFIA POTENZIALE 195

4.1. Due punto zero 196

4.2. Social network e fotografia 204

5. DOCUMENTO E MATERIA - L'ARCHITETTURA COME TRACCIA	217
5.1. Documentalita'	218
5.2. Google Street View	226
5.2.1. Timescape	233
	note 239
6. ESPERIENZA = CONDIVISIONE. ARCHITETTURA E PLUSVALORE FOTOGRAFICO	243
6.1. Addio al linguaggio	244
6.1.1. Il <Plusvalore fotografico>	250
6.2. Frank Gehry e il caso del Guggenheim di Bilbao	254
6.2.1. Spazio scultoreo, percezione e rappresentazione fotografica	269
6.2.2. <Spazio scultoreo> ed <immagine iconica> del Guggenheim di Bilbao	280
6.3. L'architettura della moda: <spazio virtuale> e <spazio esperienziale>	284
6.3.1. <Flagship store> e <spazio esperienziale>	284
6.3.2. David Chipperfield e <Valentino Garavani>	289
6.3.3. <Flagship store> e <Plusvalore Fotografico>	291
6.3.4. AMO/Rem Koolhaas e <Fondazione PRADA>	292
	note 306
F. CONCLUSIONE	
7. ¥€\$ - THE MASS PHOTOGRAPHY	313
7.1. L'architettura contemporanea come <prodotto fotografico>	314
	note 318
G. APPARATO ICONOGRAFICO	
8. APPROFONDIMENTI FOTOGRAFICI	323
Bas Princen	324
Andrea Bosio	338
Filip Dujardin	346
Cyrille Weiner	354
James Welling	360
Idris Khan	366
Hiroshi Sugimoto	372
Jose Dàvila	384
Olivo Barbieri	388
Thomas Kellner	396
David Hockney	400
Sohei Nishino	408
Paolo Rosselli	416
Iwan Baan	418
Jon Rafman	428
Michael Wolf	438
	note 446
H. APPENDICE	
9. PUBBLICAZIONI, ARTICOLI E INTERVISTE	449
10. BIBLIOGRAFIA	472

A

STRUTTURA

STRUTTURA, METODOLOGIA E FINALITA' DELLA RICERCA

L'avvento della fotografia e la diffusione dei media digitali hanno profondamente modificato la relazione tra <architettura> ed <immagine>, sovvertendo il rapporto di dipendenza tra oggetto fisico e riproduzione.

Finalità della ricerca è dimostrare la crescente subalternità dell'architettura contemporanea al *mercato delle immagini*; ovvero l'analisi delle cause, storiche ed economiche, che hanno visto trasferirsi il *consumo dell'architettura* da un contesto prevalentemente fisico (gli edifici reali) ad un meta-contesto virtuale (fotografie e riproduzioni), esaminando le dirette conseguenze linguistiche e formali sulla progettazione.

Nonostante la relazione tra architettura ed immagine sia argomento di comune dibattito, non è rintracciabile nel panorama internazionale un testo che abbia, prima di oggi, analizzato l'influenza tra il meccanismo di comunicazione fotografica e la progettazione architettonica. Questa ricerca si propone di essere un primo tassello per identificare e disciplinare, in ambito accademico, tale fenomeno.

STRUTTURA. La ricerca è stata sviluppata in tre fasi: **la prima analitica**, relativa allo studio del < sistema di comunicazione fotografica > e all'introduzione del concetto di < contesto virtuale >, nel quale si esamina la struttura dei media definiti *orizzontali* (web 2.0 e Social Network) nel passaggio dall'immagine analogica (fotografia, stampe e incisioni) all'immagine digitale; **la seconda**, più propriamente *architettonica*, nella quale si indaga il rapporto tra < percezione > ed < icona >, analizzando la relazione tra la comunicazione dell'immagine fotografica e la progettazione dello spazio, attraverso le opere di importanti architetti contemporanei; **la terza** è composta dall' < Apparato

iconografico> dove sono raccolte e approfondite le opere dei fotografi citati all'interno del testo.

La tesi è introdotta da un saggio breve, dal titolo <*L'autonomia dell'architettura nell'epoca della fotografia di massa. Indagine sulla de-contestualizzazione architettonica*> che ripercorre e sintetizza i temi e le principali problematiche trattate all'interno della ricerca.

Il volume si conclude con un' <Appendice>, dove sono raccolte le pubblicazioni, gli articoli e le interviste che hanno permesso di approfondire e strutturare il lavoro nel corso dei tre anni.

METODOLOGIA DELLA RICERCA. La ricerca è stata svolta utilizzando materiale bibliografico, consultato prevalentemente nelle biblioteche di Parigi [*Bibliothèque de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Maison Européenne de la Photographie, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville*] e di Roma [*Biblioteca MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Biblioteca di Architettura di Roma Tre, Biblioteca dell'Università la Sapienza di Roma*] e attraverso un lavoro di ricerca in archivio [*Fondation Le Corbusier-Paris, ICCD Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Archivio Storico Capitolino di Roma*], che ha permesso una revisione fisica e digitale delle fotografie trattate nel testo: la consultazione degli archivi ha consentito di controllare la datazione e la paternità del materiale iconografico raccolto nella tesi, operazione che una consultazione unicamente bibliografica o virtuale (tramite web), non avrebbe permesso, come evidenziano le problematiche emerse nel capitolo dedicato alle fotografie di Lucien Hervé delle opere di Le Corbusier.

B

PREFAZIONE

L'AUTONOMIA DELL'ARCHITETTURA NELL'EPOCA DELLA FOTOGRAFIA DI MASSA

INDAGINE SULLA DE-CONTESTUALIZZAZIONE ARCHITETTONICA

Il tema dell'*Autonomia* è un argomento che è stato approfonditamente investigato nel corso del novecento grazie all'interesse teorico e progettuale di architetti, critici e pensatori; l'*autonomia* ha coinvolto numerosi settori della cultura contemporanea ed è stata declinata in ambiti differenti: troviamo un'autonomia in chiave <filosofica> [Jacques Derrida, Peter Eisenman]; un'autonomia <politica e sociale> [Manfredo Tafuri, Pier Vittorio Aureli], un'autonomia <formale> [Aldo Rossi, Robert Venturi], infine, un'autonomia <contestuale> [Rem Koolhaas - riassunta nella celebre espressione: *fuck context* ^[1]].

Jacques Derrida si rifà al concetto di <architettura assoluta> esposto da Georg Wilhelm Friedrich Hegel in *Lezioni di Estetica* [opera desunta dai tre corsi di estetica che il filosofo tedesco tenne a Berlino tra il 1823 e il 1829 e pubblicata postuma da Heinrich Gustav Hotho]. Un'architettura <autonoma> in quanto assoluta, da *ab-solutus* [sciolta da] <valori utilitari, estetici, metafisici o religiosi>, come lo stesso Derrida spiega a Hélène Viale in un'intervista pubblicata su <Diagonal> nell'agosto del 1988 ^[2]. Un concetto riproposto nelle opere dell'architetto **Peter Eisenman**, che con Jacques Derrida collaborerà al progetto di Bernard Tschumi per i giardini del <Parc de la Villette> di Parigi. L'<autonomia> per Eisenman non è però una mera speculazione teorica ma un principio <programmatico>, definito da Pier Vittorio Aureli come una <strategia del rifiuto> ^[3]. Per Aureli, Peter Eisenman respinge la <condanna dell'architettura a

farsi veicolo di qualsiasi rappresentazione (e quindi dei poteri costituiti)», un'architettura liberata da qualsiasi <immotivata istanza spaziale>, capace di <farsi “template per nuove forme occupabili dall'esperienza”> ^[4]. Questa indipendenza dell'architettura, influenzata dalla posizione di Jacques Derrida e da una rilettura dell'opera di Noam Chomsky, era già stata precedentemente delineata da Eisenman nella tesi di dottorato <The Formal Basis of Modern Architecture> (1963) ^[5] dove, forte della vicinanza con Colin Rowe, si propose di rileggere l'architettura moderna attraverso un <processo di liberazione> da qualsiasi condizionamento esterno.

Differente è l'approccio all'<autonomia> di **Pier Vittorio Aureli**, incentrato su un lavoro di ricerca sull'operaismo degli anni settanta, scritto in forma di appunti tra il 2006 e il 2007 e recentemente ripubblicato da Quodlibet in un unico volume: <Il progetto dell'autonomia. Politica e architettura, dentro e contro il capitalismo> (2016). Aureli rilegge il ruolo dell'architettura nella formazione della metropoli capitalistica, partendo dall'influenza che l'operaismo degli anni settanta ebbe sul lavoro di storici come **Manfredo Tafuri** e di architetti come il collettivo Archizoom: <Sia Tafuri che Archizoom - afferma Aureli - misero in pratica il famoso assunto di Engels, così come egli lo formulò nel suo famoso pamphlet <Zur Wohnungsfrage>, ovvero che non esiste una città o una architettura operaia, ma solo una critica dal punto di vista operaio della città esistente, cioè della città capitalista. Quella di Tafuri e Archizoom fu una spietata critica dell'ideologia, una critica che non si preoccupava di quello che sarebbe dovuto venire dopo, perché per entrambi il dopo poteva solo essere dettato dal percorso della classe operaia> ^[6]. Si rivela in Tafuri l'influenza del pensiero marxista, ancora in auge nella seconda metà del novecento, caratterizzato da un rapporto dicotomico tra la *struttura* (l'economia) e la *sovrastruttura*

(le forme sociali, tra cui l'architettura), quest'ultima ritenuta marginale poiché strettamente subordinata alla prima. La lettura <politica> dell'autonomia di Tafuri e di Aureli differisce da quella <disciplinare> degli architetti vicini al movimento de <La Tendenza>, rivendicata attraverso un'indipendenza dell'architettura dalle altre discipline.

In **Aldo Rossi** troviamo un'<autonomia della forma>, ovvero il ribaltamento della teoria, cara al Movimento Moderno, secondo cui “*la forma segue la funzione*”. L'architetto italiano prende le distanze dal Movimento Moderno attraverso l'osservazione dell'evoluzione della città ed evidenzia come i *monumenti* ^[7], pur mutando le funzioni nel corso degli anni all'interno del tessuto urbano, mantengano la medesima <forma>, adattandosi alle nuove esigenze. Aldo Rossi propone l'esempio della *Basilica palladiana* di Vicenza che, pur avendo cambiato, numerose volte nel corso della storia, la sua <funzione>, ha mantenuto immutato il suo aspetto. Anche **Robert Venturi** propone un ragionamento sull'autonomia formale, ma con un'accezione differente rispetto ad Aldo Rossi: in <Complessità e Contraddizioni> Venturi criticò, per la prima volta, il principio dell'architettura Moderna di <continuità spaziale> tra l'esterno e l'interno dell'edificio; in <Learning from Las Vegas> propone l'esempio delle cupole delle cattedrali barocche, più alte dello spazio che in realtà racchiudono, affinché possano elevarsi come elemento simbolico nel paesaggio cittadino ^[8]. Un <autonomia formale>, costituita dall'indipendenza della spazialità interna rispetto al <messaggio simbolico> dell'involucro esterno.

Un ragionamento differente e, potenzialmente carico di equivoci semantici, lo ritroviamo nelle tesi di **Rem Koolhaas**, figura lungamente contrapposta a quella precedentemente illustrata di Peter Eisenman; le posizioni dei due architetti risentono

di un dibattito decennale, condizionato spesso da eccessive semplificazioni, riassunte nell'opposizione tra l'<autonomia> di Eisenman e il <realismo> di Koolhaas; se Eisenman propone un'architettura indipendente dai contesti socio-economici, Koolhaas mostra nei suoi scritti la dipendenza dell'architettura dal capitalismo neoliberista, ridimensionando il ruolo del progettista all'interno della società: <Il ruolo dell'architetto, in questo fenomeno, è quasi trascurabile. L'unica cosa che fanno gli architetti, di tanto in tanto, è produrre, nell'ambito di alcune circostanze predeterminate, edifici più o meno magistrali> ^[9]. In Koolhaas, la questione dell'autonomia si sposta da un <contesto sociale> ad un <contesto fisico>, evidenziando l'impossibilità dell'architettura di istaurare un dialogo con lo spazio urbano che la ospita. Quest'atteggiamento è esposto, principalmente in due saggi: <Delirious New York> (1978) e <Bigness> ^[10] (pubblicato all'interno di <S,M,L,XL> nel 1994 e ripubblicato in <Junkspace> nel 2001). L'analisi koolhaasiana presenta due rotture consequenziali, la prima è <linguistica>, dovuta a fattori *tecnici ed economici*, rappresentata in <Delirious New York> dal <potenziale liberatorio> *dell'ascensore, dell'aria condizionata, dell'acciaio*; elementi capaci di rendere le singole parti del grattacielo tra loro indipendenti e svincolate da un confronto semantico con gli edifici adiacenti: quest'autosufficienza delle singole parti all'interno di un unico oggetto architettonico è l'anticamera della seconda frattura, esplicitata da Koolhaas nel saggio <Bigness> e resa celebre dalla provocatoria espressione <fuck context> ^[11], (ovvero un <autonomia dell'architettura> nei confronti dello spazio urbano).

Tra queste molteplici letture, la presente tesi s'inserisce nella proposta critica avanzata da Rem Koolhaas, anche se con evidenti distinguo e con differenti conclusioni rispetto all'analisi

dell'architetto olandese. <L'obiettivo che Koolhaas si prefigge - scrive Rafael Moneo - è di mostrarci quali siano i risultati espressivi cui conduce l'abbandono dell'ossequio nei confronti dei linguaggi e delle norme convenzionali e la considerazione esclusiva delle forze autentiche che modellano il mondo moderno: tecnologia ed economia> ^[12]. La relazione tra l'architettura e l'economia è descritta, dallo stesso Koolhaas, a più riprese, in numerose pubblicazioni e definita, in un articolo del 2008, attraverso la metafora del *Dominio dello ¥€\$* [yen, euro, dollaro]: <La pressione commerciale - scrive l'architetto olandese - spinge all'eccentricità e alla stravaganza. Prima che si giungesse a quest'ultima fase di globalizzazione e privatizzazione, un edificio come quello di Frank Gehry a Bilbao credo che non sarebbe mai stato costruito. Mentre una volta gli edifici si accontentavano di essere neutrali e maestosi - come nel caso del Partenone - oggi la spinta commerciale che è il presupposto di quasi tutti gli edifici costringe anche gli architetti più seri a ricorrere sempre più all'eccentricità e alla stravaganza> ^[13].

Bisogna tuttavia ricordare la *tendenziosità* dell'impostazione critica koolhaasiana, poiché sviluppa il suo pensiero dallo studio di una serie di *casi limite*, dai quali successivamente ricava delle regole generali. Difatti, se *tecnologia* ed *economia* sono due elementi <necessari>, non sono di per sé <sufficienti> per giustificare l'<abbandono dei linguaggi>, l'<eccentricità e la stravaganza> delle forme dell'architettura contemporanea o la metafora del <fuck context>. Per comprendere il processo di decontestualizzazione architettonica, avviato dalla seconda metà dell'ottocento sino ad oggi, si propone di aggiungere, a integrazione delle tesi koolhaasiane, un terzo elemento, capace di identificare il mutato rapporto tra *economia*, *contesto* e *autonomia formale* dell'edificio; un elemento presente nella pratica architettonica dell'architetto olandese, attraverso la

decisione di fondare, nella seconda metà degli anni novanta, AMO (Architecture Media Organization) ^[14], ma mai formalizzato all'interno dei suoi scritti: **la nascita e il ruolo della fotografia come <medium di massa>**.

E' significativo ricordare che il rapporto tra architettura e fotografia è antico quanto l'invenzione della fotografia stessa: la più antica fotografia esistente fu realizzata nel 1826 da Nicéphore Niépce e rappresenta una veduta dalla propria casa a *Saint-Loup-de-Varennes*, presso *Chalon-su-Saone*. Da allora la storia delle arti e della pittura si è intrecciata con l'avanzamento tecnologico della fotografia. Durante gli anni trenta del novecento, **Walter Benjamin** ha investigato, nel saggio <opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica>, la relazione tra la fotografia e l'autenticità del lavoro artistico, quest'ultima svalutata - secondo il filosofo tedesco - dalla possibilità di riprodurre meccanicamente l'opera; dal testo di Benjamin in poi si è ampiamente discusso sull'influenza della fotografia nel mondo delle arti, mentre si è solo limitatamente esaminato il legame tra la fotografia e la produzione architettonica. Attraverso questa tesi si ripercorrono le fasi che, dalla nascita della fotografia analogica, sino alla fotografia digitale e all'avvento della comunicazione web, hanno prodotto una differente relazione tra <utente> ed <edificio>; per comprendere il legame tra architettura e fotografia si è introdotta una nuova categoria, mutata dalle teorie di André Malraux e denominata <contesto virtuale>, formalizzata per la prima volta in un articolo uscito nel gennaio 2016 sulla *Rivista Scientifica Urbanistica Tre* dal titolo <ADIEAU AU LANGAGE: *Contesto fisico vs Contesto virtuale*> ^[15] [l'articolo ha vinto il <Premio DIATIZEIN Per la Teoria di Architettura> e il III Premio del <Concorso Giovani Critici, VI Edizione>].

L'introduzione del concetto di <contesto virtuale> - necessario per spiegare il rapporto tra architettura ed immagine - non

sarebbe stato possibile senza l'avvento della fotografia, poiché, come evidenziato da **Roland Barthes** in <La camera chiara>, il legame tra un'immagine fotografica e il soggetto fotografato è psicologicamente differente da quello prodotto da un disegno, un dipinto o un'incisione: la mente umana si <relaziona> con le immagini fotografiche attraverso un particolare rapporto di *proiezione* e *fiducia*, estraneo alla pittura e al disegno, definito da Barthes <certificato di presenza> ^[16]. Le architetture e le opere d'arte non sono immuni da questo processo *proiettivo*; dobbiamo allo scrittore francese **André Malraux** la formalizzazione di tale passaggio, descritto per la prima volta nel 1946 nel saggio <Le musée imaginaire>: il museo descritto da Malraux passava dall'essere un <luogo fisico>, dove si aveva una percezione diretta delle opere, ad essere un <luogo virtuale>, dove gli oggetti artistici erano filtrati dalla rappresentazione fotografica ^[17]. Questa <proiezione>, per Benjamin dovuta dalla <riproducibilità tecnica> e descritta attraverso il concetto della <perdita dell'aura>, in Malraux è riletta in chiave positiva: ciascun'opera, pur perdendo il rapporto fisico con il luogo d'origine, acquisiva la facoltà di essere divulgata per il mondo e comparata ad altre opere lontane dal territorio di appartenenza. Una de-contestualizzazione dell'opera che ha pienamente coinvolto, dalla seconda metà del XIX secolo ad oggi anche il mondo dell'architettura: come intuito da Malraux per le opere d'arte, la nascita della fotografia ha prodotto una duplicazione del <contesto> di ciascun edificio, separandolo in due differenti livelli relazionali; da un lato permane il <**contesto fisico**>, determinato dalla costruzione del manufatto stesso e dal paesaggio urbano nel quale sorge, dall'altro si manifesta un <**meta-contesto virtuale**>, composto da tutti quei <contesti virtuali> che si possono creare accostando tra loro immagini e fotografie delle diverse architetture. [Nel momento in cui la comparazione delle opere avviene tramite stampa su un supporto

materiale (carta, libro, ecc.) il <contesto virtuale> è definito *analogico*, mentre, se il supporto è informatico (computer, web), il <contesto virtuale> è definito *digitale*]. La comunicazione di tali immagini sarà <verticale>, quando la selezione e il confronto delle opere è guidata da una scelta dell'autore (come nel libro di Malraux), e <orizzontale>, quando è basata sull'interazione e la condivisione delle fotografie da più individui (Social Network, Facebook, Instagram, Pinterest, ecc.).

Se il <contesto fisico> è *topico*, statico e legato a rapporti locali, il <contesto virtuale>, è *a-topico*, dinamico e costantemente suscettibile di variazioni: non è circoscrivibile in nessun luogo geografico del pianeta ed istaura delle relazioni globali. L'avvento del < sistema di comunicazione fotografica > [costituito dall'invenzione della fotografia e dall'evoluzione dei <media> di supporto] ha prodotto una de-contestualizzazione <fisica> dell'edificio, ma promosso un aumento esponenziale delle contaminazioni culturali, attraverso la possibilità di mettere a confronto architetture fisicamente distanti tra loro. Dalla tipologia di queste fotografie e dalla modalità di divulgazione e ricezione delle immagini si possono definire tre insiemi fotografici indipendenti: il primo riguarda le <**fotografie d'autore**>, che possiamo trovare stampate nelle riviste e sui siti specializzati, sono fotografie curate dal punto di vista compositivo e spesso riconducibili ad un particolare canone fotografico; il secondo riguarda la <**fotografia di massa**>, le fotografie comuni, postate dagli utenti sui *Social Network*, gratuitamente disponibili da tutti quelli che hanno accesso alla rete; in questo secondo insieme possiamo trovare, accanto a fotografie di grande spessore, immagini minori, foto delle vacanze, *selfie* di gruppo e fotografie amatoriali; il terzo è rappresentato dalle applicazioni di <**mappatura fotografica**>, come *Google Earth* e *Google Street View*, che immagazzinano automaticamente ^[18] un enorme

quantitativo di fotografie, ognuna geolocalizzata e datata. Nel momento in cui ciascuna tipologia di immagine è condivisa all'interno del web si alimenta il < sistema di comunicazione fotografica contemporaneo >, definito, da Fred Ritchin, < fotografia 2.0 > ^[19].

Il termine < fotografia 2.0 > è mutuato dal < web 2.0 >, l'evoluzione del < web 1.0 > e caratterizzato dalla possibilità di avere un'interazione diretta tra l'utente e le pagine web. Questo sviluppo della comunicazione informatica ha profondamente influenzato la vita quotidiana di ciascun individuo, modificando la relazione < spazio-temporale > delle informazioni: tramite l'uso delle nuove tecnologie siamo costantemente < qui > e < altrove >, immersi in una duplice realtà che ci permette di conversare con una persona che abbiamo fisicamente al nostro fianco, mentre scriviamo/parliamo/postiamo/condividiamo video e immagini con utenti che potrebbero essere - e spesso sono - dall'altra parte del pianeta. Anche gli edifici architettonici sono immersi in questa < duplice realtà >, dove forme e linguaggi differenti si incontrano, favorendo continue contaminazioni. Questa < babele semantica > ^[20] sta influenzando, con sempre maggiore evidenza, l'estetica della città contemporanea. Il < contro circuito > prodotto dalla coesistenza indifferenziata e orizzontale di molteplici linguaggi è il tema principale del film di Jean-Luc Godard, *Adieu au Langage*, distribuito in Francia nel 2014: < Un cane parla, una coppia litiga, un'atmosfera sospesa, tanto che il soggetto principale del film risulta essere principalmente uno, l'incomunicabilità: l'exasperante difficoltà di comunicare in un mondo dove tutto sembra paradossalmente appartenere alla sfera della comunicazione > ^[21]. Un'incomunicabilità non estranea al mondo del cinema che Wim Wenders aveva già documentato nel 1985 in *Tokyo-Ga*, nel quale racconta l'incapacità di *gestire il senso delle immagini* all'interno di una situazione dove si

manifestava un'evidente sovrapproduzione visiva:

< Questo interrogativo, come si fa a lavorare per forme lì dove c'è un abuso di forme, o a lavorare per immagini dove c'è un abuso di immagini - sostiene Valeria Pezza in "Lasciar tracce: documentalità e architettura" - lo pone esplicitamente anche Wim Wender in Tokio-Ga, film documentario in cui osserva e descrive la realtà vasta, contraddittoria, indecifrabile del Giappone, i suoi riti antichi, legati a cose minuscole dell'esistenza individuale, e i suoi moderni riti di alienazione collettiva. Ad un tratto, mentre gira con un taxi, per strade sommerse da immagini, l'attenzione di Wenders si sofferma sullo specchietto retrovisore dell'autista, in cui, da una piccola televisione, scorrono di continuo altre immagini. In questo assedio incalzante si domanda: io che lavoro per immagini, come faccio a fare un film che sia in grado di restituire all'immagine un senso? > ^[22]

All'interno della tesi esamineremo, attraverso delle schede di approfondimento, le risposte date dai maggiori fotografi contemporanei rispetto alla questione posta dal regista tedesco. Infine evidenzieremo come questo doppio registro, fisico e virtuale, stia mutando l'interazione tra utente e architettura, influenzando le opere secondo due principali aspetti: la <conoscenza> e la <sensibilità>. Il primo aspetto è connesso a fattori tecnici dell'apparecchio fotografico ed è legato alla divulgazione dell'opera: *conoscere* un'architettura tramite percezione diretta (visitandola) è differente dal *conoscere* un'opera attraverso una visione indiretta (l'immagine), poiché una fotografia è sempre una <traduzione> bidimensionale di una realtà tridimensionale: come evidenzia Nikolaus Pevsner

<il potere fotografico> può modificare l'opera fotografata, ampliando o diminuendo lo <scarto> tra la realtà e la sua rappresentazione ^[23]. Nella società attuale, caratterizzata da una sovrapproduzione di immagini, questo elemento non è minoritario, poiché le fotografie contribuiscono a formare il bagaglio visivo e culturale degli architetti, interferendo e influenzando la pratica progettuale. Il secondo aspetto è legato alla relazione tra la <percezione sensibile> dello spazio architettonico e la sua comunicazione, esaminata nei recenti studi condotti nell'ambito delle **neuroscienze** e raccolti nel 2013 da Francis Mallgrave nel saggio <L'empatia degli spazi, architettura e neuroscienze> ^[24]. Il testo di Mallgrave è introdotto da una prefazione di **Vittorio Gallese**, neuroscienziato cognitivo tra gli scopritori dei <neuroni specchio> ^[25], che, riguardo all'interazione tra la *visione di uno spazio* e lo *stimolo sensoriale*, scrive: <Guardare un edificio, una stanza oppure un oggetto di design significa anche simulare i movimenti e le azioni che quegli spazi e oggetti evocano> ^[26]. Questa connessione tra i fenomeni <percettivi> e quelli <immaginativi> è definita da Gallese <simulazione incarnata> (embodied simulation) ^[27] e permette di comprendere il rapporto tra <immagine mentale>, <percezione dello spazio fisico> e <immagine fotografica>.

Per <percezione dello spazio fisico> ci si riferisce all'interazione diretta dei nostri sensi con l'ambiente circostante e gli oggetti che sono ospitati al suo interno; nel momento in cui sediamo in una sala, intenti nel mangiare una pietanza, attiviamo non solo l'organo di gusto, ma anche l'olfatto, la vista, il tatto e l'udito. Viceversa, l'<immagine fotografica> della medesima pietanza non possiede - di per sé - né il profumo, né il sapore, né alcuna qualità sensibile del cibo o dell'ambiente circostante, l'informazione raggiunge il nostro cervello solo tramite l'organo della vista. Nonostante ciò l'<immagine fotografica> può

indurre alla formazione di un'«immagine mentale», capace di rievocare il gusto e il profumo dell'oggetto rappresentato, così come i rumori e le atmosfere del luogo fotografato, stimolando indirettamente, ma attivamente, i nostri sensi. La fotografia è dunque uno strumento «ambiguo», poiché, se per un verso ci permette di intuire, risimulando attraverso la formazione di un'immagine mentale, la sensibilità di uno spazio, per l'altro, permette di modificare, attraverso degli espedienti tecnici, l'aspetto e la percezione estetica di un luogo. L'«ambiguità» tra la *progettazione di uno spazio architettonico*, la *percezione fisica* e la sua *traduzione fotografica*, verrà analizzata, all'interno della tesi, attraverso le opere di Peter Eisenman, Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Frank O. Gehry, Aires Mateus, Rem Koolhaas, Ben van Berkel, David Chipperfield, Peter Zumthor; progettisti appartenenti a scuole di pensiero differenti, ma accomunati da una profonda attenzione «fenomenologica» e «comunicativa» della costruzione spaziale.

Dedicheremo le nostre ricerche anche allo studio di quei meccanismi di comunicazione orizzontale che, facendo uso della «fotografia 2.0», sperimentano nuove forme di economia, influenzando l'architettura in numerosi settori dell'attuale società di massa, come il *turismo* e la *moda*. Concluderemo la ricerca analizzando come l'**iper-virtualizzazione della realtà** - tramite la condivisione delle immagini nel «web 2.0», la produzione dei *render fotorealistici* e le nuove tecnologie legate alla *realtà aumentata* - stia parzialmente ricucendo quella *separazione* tra «fisicità» e «virtualità» che l'avvento della fotografia aveva introdotto nel XIX secolo e promosso nel corso del novecento.

«La ragione di questo libro - scriveva Curzio Malaparte nel 1931 in *Tecnica del colpo di stato* - non è di discutere i programmi

politici, sociali ed economici [...] bensì di mostrare che il problema della conquista e della difesa dello Stato non è un problema politico ma tecnico, che l'arte di difendere lo Stato è regolata dagli stessi principi che regolano l'arte di conquistarlo^[28]. Per l'autore del libro, *Tecnica del colpo di Stato* sarebbe stato un testo *ad uso e consumo*, tanto dei rivoluzionari che si sarebbero battuti per sovvertire il potere, quanto dei governanti che avrebbero lavorato per difenderlo, poiché analizzava - oggi si direbbe *decostruiva* - i punti deboli ed i punti di forza del sistema.

Nella medesima maniera, questa tesi non intende né esaltare il meccanismo iconico della *fotografia di massa* - e ciò che ha prodotto a livello economico, sociale e progettuale sull'architettura - né biasimarlo. Bensì esaminare e comprenderne la struttura. Un testo *tecnico*, che possa essere utilizzato da chi intende sfruttare la strada mediatica dell'architettura contemporanea o da chi, contrariamente, intende combatterla. Da questa determinazione è nato il proposito di analizzare il rapporto tra *architettura* e *fotografia di massa*, per mostrare come si *conquista* il <mercato delle immagini> e come, da esso, ci si possa *difendere*.

NOTE PREFAZIONE

L'AUTONOMIA DELL'ARCHITETTURA NELL'EPOCA DELLA FOTOGRAFIA DI MASSA

INDAGINE SULLA DE-CONTESTUALIZZAZIONE ARCHITETTONICA

1. Koolhaas Rem, *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata, Quodlibet, 2006, p. 15: <Tutte insieme, queste rotture - con la scala metrica, con la composizione architettonica, con la tradizione, con la trasparenza, con l'etica - implicano la rottura definitiva, quella radicale: la Bigness non fa più parte di alcun tessuto. Esiste; al massimo, coesiste. Il suo messaggio implicito è: fuck context [fanculo al contesto]>
2. Viale Hélène, intervista a Derida, in <Diagonal>, Ministère de l'Équipement et du Logement, 73, agosto del 1988, p.194: <Si tratta di rendere all'architettura il suo spazio specifico e cioè uno spazio che non sia subordinato a dei valori - per esempio utilitari, estetici e nemmeno metafisici o religiosi>
3. <Strategia del rifiuto> è una frase di Mario Tronti che Pier Vittorio Aureli riprende per spiegare la posizione di Peter Eisenman; Casabella, n. 770, p. 102
4. L'opinione di Aureli è riportata da Daniele Pisani in <L'architettura Assoluta>, Casabella, n. 770, p. 102: <Pier Vittorio Aureli propone di leggere l'opera di Eisenman nel segno di quella che, traendo il motto da Mario Tronti, egli definisce *La strategia del rifiuto*. La programmatica autonomia dell'architettura eisenmanniana rientra, a suo giudizio, in una strategia che, nel rifiuto della condanna dell'architettura a farsi veicolo di rappresentazione (e quindi dei poteri costituiti), trae non solo la propria coerenza ma anche la propria ragion d'essere critica e politica: "scoprire l'architettura come immotivata istanza spaziale liberata da qualsiasi rappresentazione" è, afferma Aureli, la condizione necessaria affinché l'architettura possa farsi "template per nuove forme occupabili dall'esperienza". L'autonomia dell'architettura eisenmanniana - e in particolare di quella delle Houses - viene così a costituire un ripiegamento strategico, preliminare a una controffensiva e non fine a se stesso>
5. La tesi di Dottorato di Peter Eisenman è del 1963 e pubblicata nel 2006 nel volume: Eisenman Peter, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Lars Muller Publishers, 2006.
6. Gentili Dario, Martino Nicolas in <Architettura, Politica e Autonomia> intervista a Pier Vittorio Aureli, *Aura*, 27 giugno 2016. Link: operaviva.info/architettura-politica-e-autonomia/
7. Aldo Rossi definisce *monumenti* quegli edifici ai quali viene attribuito un elevato <valore formale>
8. Venturi Robert, Scott Brown Denise, *Imparare da Las Vegas: il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata, Quodlibet, 2010, p. 37: <Prima dell'avvento del Movimento Moderno, la contraddizione tra esterno e interno era comune in architettura,

particolarmente in quella urbana e monumentale. Le cupole barocche erano simboli e allo stesso tempo costruzioni spaziali, ed erano più grandi in scala e più alte all'esterno rispetto all'interno allo scopo di dominare il paesaggio urbano e comunicare il loro messaggio simbolico>

9. Koolhaas Rem, *Conversation with Students*, a cura di S. Kwinter. Houston-New York Rice University School of Architecture, Princeton Architectural Press, 1996, p. 43

10. Koolhaas Rem, *Junkspace.. cit.* p.15: <La Bigness [l'architettura di grande dimensione] non ha più bisogno della città: è in competizione con la città; rappresenta la città; si appropria della città; o, ancora meglio, è la città. [...] La Bigness non fa più parte di alcun tessuto. Esiste; al massimo, coesiste>

11. Koolhaas Rem, *Junkspace.. cit.*

12. Moneo Rafael, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*. Milano, Electa, 2012, p. 257

13. Koolhaas Rem <Il dominio dello ¥€\$>, in *Corriere della sera*, 23.07.08, traduzione di Maria Sepa

14. Rem Koolhaas alla fine degli anni novanta fonda AMO (Architecture Media Organization): <un *think tank* per esplorare questioni teoriche e "virtuali">. Per approfondire p. 292

15. Graviglia Flavio, <ADIEU AU LANGAGE #01: Contesto fisico vs Contesto virtuale>, in *Urbanistica Tre*, gennaio 2016. Link: <http://www.urbanisticatre.uniroma3.it/dipsu/?portfolio=adieu-au-langage-01>

16. Barthes Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1980, p. 87: <Ogni fotografia è un certificato di presenza. Questo certificato è il nuovo gene che l'invenzione della fotografia ha introdotto nella famiglia delle immagini>

17. Malraux André. *Musée Imaginaire*. Genève, Albert Skira Editeur, 1947

18. Per approfondire il tema si veda p. 226, par. 5.2 <Google Street View>

19. Ritchin Fred. *Dopo la fotografia*. Torino, Einaudi, 2012, p. XVII

20. In un saggio del 1967 intitolato *La torre di Babele*, Ludovico Quaroni introdusse il binomio "focus/tessuto", riproponendo e sviluppando la contrapposizione tra <elementi primari> e <aree di residenza> esposta l'anno precedente da Aldo Rossi in <Architettura della città>. Con il termine *focus* Quaroni <intende tutti i fatti più riconoscibili all'interno della città> [Nicolin, *La verità in architettura* p.183], quelle *eccezioni* che si presentano in opposizione al tessuto omogeneo dell'*urbs*: campanili, torri, palazzi patrizi. Quaroni e Rossi ci ricordano che un'eccezione è praticabile solo in un contesto dove esistono delle regole condivise; senza una regola, non siamo in grado di individuare un'eccezione: la cupola di San Pietro, così come il *Centre Pompidou* di Parigi, sono edifici *eccezionali* al contesto, proprio perché fisicamente e visivamente contrapposti ad un tessuto medievale

e ottocentesco, strutturato secondo condizioni comuni: le case a schiera della città medievale erano costruite con un interasse di circa quattro metri e mezzo, poiché di quella grandezza erano genericamente le travi lignee che costituivano il solaio appoggiato sulle due mura portanti dell'edificio e data l'assenza dell'ascensore, la loro altezza non superava i quattro o i cinque piani; viceversa nel tessuto ottocentesco della Parigi haussmanniana gli edifici erano regolamentati da una ferrea normativa che imponeva la costruzione di fabbricati dall'aspetto omogeneo e riconoscibile. Questo tessuto faceva da contraltare agli edifici istituzionali che per forma e contenuto si distinguevano dalle normali abitazioni, come l'*Opéra di Garnier*, il *mercato delle Halles di Baltard* o l'*Hôtel de Ville*. La compresenza di entrambi gli esempi, all'interno della struttura della città europea, evidenzia come la formazione di un tessuto urbano non derivi unicamente da scelte tecniche (la trave lignea o l'assenza di ascensori) ma anche da imposizioni linguistiche e formali, atte a ribadire, secondo il dualismo introdotto da Quaroni, l'alternanza tra *focus* e *tessuto*; ovvero l'evidenza del primo in relazione all'omogeneità del secondo.

21. Graviglia Flavio, *op. cit.*

22. Ferraris Maurizio, *Lasciar Tracce: documentalità e architettura*. Milano, Mimesis, 2011, p. 79

23. Pevsner Nikolaus. Foreword, in Helmut Gernsheim, *Focus on architecture and sculpture*. London, Fountain Press, 1949, p.12

24. Mallgrave Harry F. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015

25. *Ivi*, p. 175

26. *Ivi*, p. XIII

27. *Ivi*, p. XIV

28. Malaparte Curzio, *Tecnica del colpo di stato*. Firenze, Vallecchi editore, 1973, p.179.

Prima edizione: Malaparte Curzio, *Technique du coup d'état*. Paris, Grasset, 1931

C

INTRODUZIONE

**REALE
VS
VIRTUALE**

0

REALE vs VIRTUALE

Nel 2008 Aaron Betsky, dopo aver diretto per sei anni il <Netherlands Architecture Institute> (NAI) di Rotterdam, fu chiamato da Paolo Baratta a curare l'undicesima Mostra della Biennale di Architettura di Venezia. Il titolo scelto, <Out There: Architecture Beyond Building> ^[1], non lasciava grandi margini d'interpretazione e spalancò la porta ad aspre polemiche avanzate da parte di autorevoli figure del panorama architettonico internazionale. La principale critica era indirizzata ad una specifica affermazione, contenuta nelle tesi del curatore e considerata inaccettabile per molti progettisti: <L'architettura non è il costruire>.

Nel manifesto programmatico Betsky affermava che <gli edifici sono la tomba dell'architettura> e che solo liberandosi da essi si sarebbero potuti affrontare i temi centrali della società contemporanea. Di conseguenza, all'interno della mostra, non vennero presentate *costruzioni*, bensì <installazioni *site specific*, visioni ed esperimenti che avrebbero aiutato a comprendere e a dare un senso al nostro mondo moderno> ^[2]. Per Betsky <gli edifici sono oggetti, e l'atto del costruire produce gli oggetti-edifici, ma l'architettura è qualcosa d'altro. È il modo di pensare e di parlare sugli edifici. È il modo di rappresentarli, di realizzarli. In concreto, architettura è ciò che può farci sentire *a casa* [...] . La sfida dell'undicesima Mostra - chiosa il curatore - consiste nel raccogliere e incoraggiare la sperimentazione, non presentando edifici già esistenti, ma immagini seduttive> ^[3].

Pur nella sua eccessiva estremizzazione, Betsky aveva intuito il tema che avrebbe caratterizzato il dibattito architettonico del decennio successivo: il ruolo preponderante delle immagini e la loro influenza sulla materia del costruito. È opportuno ricordare che proprio in questi anni la diverbia tra *virtuale* e *reale* si stava spostando dalle discussioni accademiche alla pratica

professionale: nel 2008 i principali software di *renderizzazione* si erano ormai evoluti ad una precisione *fotografica* e cominciava ad essere difficile riconoscere un'architettura realizzata da un *render* di un'architettura progettata. Per molti degli architetti inviati alla Biennale, questa innovativa produzione *fotorealistica* - capace di combinare virtuale e reale - sarebbe stata l'origine di un'epocale trasformazione della produzione architettonica ^[4]. Eppure, ciò che per Aaron Betsky era un *nuovo terreno fertile di sperimentazioni*, agli occhi di gran parte della cultura accademica apparì come un destabilizzante pericolo.

Tali preoccupazioni furono sintetizzate nelle tesi di **Vittorio Gregotti** - attento intellettuale e accorto commentatore dei mutamenti sociali del belpaese - che pubblicò, nel medesimo anno della Biennale curata da Betsky, il saggio <Contro la fine dell'architettura> ^[5]. Il testo era introdotto da una breve quanto limpida asserzione stampata sulla copertina del libro: <L'architettura rischia la liquefazione, sulla spinta del cambiamento nella produzione e riproduzione delle immagini>.

Sorprendentemente, tanto i turbamenti dell'architetto milanese, quanto le affermazioni di Betsky, non furono accompagnati da un'analisi sul soggetto che, a loro dire, avrebbe prodotto tali trasformazioni: entrambi i commentatori si limitarono a dare un personale giudizio - positivo o negativo - sulla repentina centralità della comunicazione visiva, senza tuttavia spingersi ad esaminare le cause strutturanti del cambiamento.

Al contrario, con la presente tesi, si propone di *decostruire* la struttura portante dell'attuale comunicazione architettonica, affinché possano esser resi palesi i confini, i mezzi e gli spazi su cui poter esercitare una futura, *effettiva*, azione di cambiamento.

Vittorio Gregotti
Contro la fine
dell'architettura



L'architettura rischia la liquefazione, sulla spinta del cambiamento nella produzione e riproduzione delle immagini. Da qui l'urgenza di ripensarne i confini, nel contesto dell'interdisciplinarietà, come pratica artistica dotata di senso proprio.

NOTE INTRODUZIONE

0. VIRTUALE VS REALE

1. <Out There: Architecture Beyond Building> trad. it. <Là fuori: L'architettura oltre la costruzione>. Betsy A. - Stephen N. *Out there: architecture beyond building : the making of the Biennale with Aaron Betsky*. Venezia, Marsilio, 2008
2. Exibart, 9 Settembre 2008:
http://www.exibart.com/exibart.pdf/articolo_crea_pdf.php?IDNotizia=24580
3. *Ibidem*
4. Siamo negli stessi anni in cui Patrik Schumacher formalizza il concetto di <Parametricismo> dando nuova centralità al computer come strumento di progettazione. Per approfondire: Schumacher Patrick, Parametricism: <A New Global Style for Architecture and Urban Design>, in Neil Leach (ed.), *AD Digital Cities*, in "Architectural Design" vol 79, n. 4, Jul-Aug 2009, p. 14-23
5. Gregotti Vittorio, *Contro la fine dell'architettura*. Torino, Einaudi, 2008

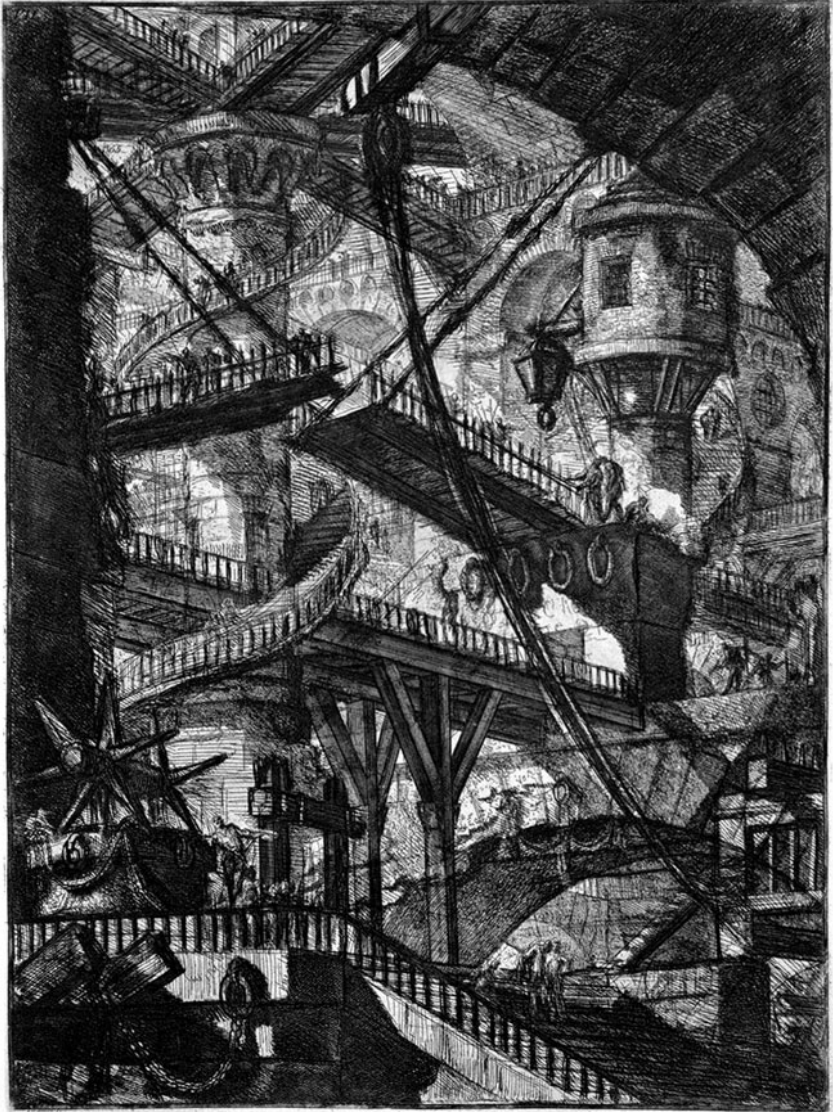
D

**ANALISI
DEL SISTEMA
DI COMUNICAZIONE
FOTOGRAFICO
VERTICALE**
UNA FINESTRA
SULLO SPAZIO

IL CONTESTO VIRTUALE

L'AMPLIAMENTO DELLA PLATEA

1



Giovanni Battista Piranesi, *Carceri d'invenzione*. Tavola VII, 1745, acquaforte, 55x41 cm

1.1

PIRANESI E DURAND - INCISIONE E LINGUAGGIO ARCHITETTONICO

Sera d'inverno del 1769 tra l'odore di cera ed acido nitrico, sulla Strada Felice, a due passi da Trinità dei Monti, il veneto **Giambattista Piranesi** portava in stampa le incisioni di un testo oggi quasi dimenticato, forse a causa del titolo apparentemente ironico e certamente troppo lungo per essere ricordato:

DIVERSE MANIERE D'ADORNARE I CAMINI

ED OGNI ALTRA PARTE DEGLI EDIFIZI

DESUNTE DALL'ARCHITETTURA EGIZIA, ETRUSCA E GRECA

CON UN

RAGIONAMENTO APOLOGETICO

IN DIFESA DELL'ARCHITETTURA EGIZIA E TOSCANA

Il libro ^[1] risulta essere un elegante *pastiche* semantico che tende a far dialogare distanti stili architettonici, anticipando quell'ecllettismo che avrà pieno compimento nel secolo successivo; un'architettura di citazioni e di frammenti, di singolare complessità che ritrova equilibrio nell'aggiunta, nell'eccesso, nella sovrabbondanza. Un elegante *horror vacui*, specchio di una Roma imperiale che rivendicava con forza la propria centralità rispetto ai neoclassicismi filelleni settecenteschi. Grazie alle evoluzioni ed al perfezionamento tecnico dell'incisione, si videro in questi anni moltiplicarsi per l'Europa stampe ed immagini in quantità sempre maggiore, agevolando la diffusione e la conoscenza tecnica e formale delle architetture.

Piranesi divenne ben presto il simbolo di quegli architetti che, lontani dalla pratica del costruire, riuscirono ad influenzare il dibattito attraverso le proprie incisioni, spostando la discussione dalla matericità dell'edificio alla virtualità della carta stampata. Nel 1761 l'architetto veneto pubblicò <Della magnificenza ed architettura de' Romani> in risposta alle tesi di Joachim Winkelmann sul primato dell'arte greca; nel decennio successivo si confrontò con le argomentazioni di Allan Ramsay, esposte in <Dialogue on Taste> [Dialogo sul gusto] ^[2] e di Julien-David Le Roy, avanzate nello scritto <Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce> [Le rovine più belle dei monumenti della Grecia] ^[3]. Veronica Biermann, Alexander Gronert, Christoph Jobst e Roswitha Stewering, descrivono in <Teoria dell'architettura, 86 trattati dal rinascimento ad oggi> la posizione critica assunta da Piranesi nel dibattito con i due studiosi:

<[Piranesi] tenta di confutare [le teorie di Allan Ramsay e Julien-David Le Roy] facendo riferimento alla priorità storica e artistica degli etruschi e rappresentando i romani come loro eredi. Partendo dalla rigorosa funzionalità dell'arte egizia, gli etruschi e i romani avrebbero dato via, secondo Piranesi a un'arte decorativa al tempo stesso magnifica e funzionale, mentre i greci avrebbero trasformato l'originale funzione in puro ornamento. Questa posizione consente a Piranesi di rendere omaggio non solo al carattere monumentale e all'austerità dell'architettura etrusca, ma anche all'arte immaginifica del basso impero. Egli trova prove a sostegno della sua tesi nella storiografia romana, cita Tito Livio, Cicerone, Tacito, Varrone e molti altri. Si basa inoltre sull'opera di grandi etruscologi come Mario Guarnacci, Antonio Francesco Gori e Giovanni Battista Passeri. [...] La posizione del

teorico Piranesi si ricongiungeva con quella dell'artista. Quest'ultimo si proponeva, infatti, di creare un nuovo stile moderno che avrebbe avuto come fondamento la combinazione eclettica di tutte le forme architettoniche dell'antichità»^[4].

La capacità di diffusione in Europa dell'architettura italiana, collega il libro di Piranesi al filone editoriale della trattatistica rinascimentale che aveva avuto, come maggiori protagonisti, Leon Battista Alberti, Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi da Vignola, Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi. Lo scopo del testo piranesiano è però differente: in <Diverse maniere> l'incisione non è utilizzata come mero mezzo divulgativo, ma come strumento <corruttivo>, capace di far leva sulla forza delle immagini per sostenere le proprie convinzioni teoriche. Nel <Ragionamento Apologetico in difesa dell'architettura Egizia e Toscana>, Piranesi accosta, con misurato eccesso, oggetti nuovi a decori antichi, rivelandoci quel meccanismo di depauperamento delle relazioni tra forma e territorio che costituiranno, nei decenni successivi, la <base teorica> dell'eclettismo ottocentesco, sintetizzata, nel 1828, dal titolo del saggio di Heinrich Hübsch, <In welchem Style sollen wir bauen?> [In quale stile dobbiamo costruire?]^[5].

Il testo piranesiano si pone da *trait d'union* tra quel mondo settecentesco, ancora intento a giustificare i linguaggi architettonici attraverso una cultura di riferimento, e una libera interpretazione degli stili del passato, posizione che troverà una diretta manifestazione nella pulsione enciclopedica delle incisioni nei testi di **Jean-Nicolas Durand**.

L'architetto francese, nato a Parigi nel 1760, era stato allievo e

assistente di Etienne-Louis Boullé e divenne, sin dalla sua fondazione nel 1796, professore all' *École Polytechnique* di Parigi, ottenendo una fama internazionale già in giovane età. Le incisioni di Durand, appaiono come controcanto al testo piranesiano: l'architetto elabora delle tavole secondo un principio ordinativo topografico, evidenziando, sin dall'impaginazione, l'intento riorganizzativo e onnicomprensivo dell'intera storia dell'architettura:

<La raccolta *Recueil et parallèle des édifices*, pubblicata nel 1800 - scrivono Christian Freigang e Jarl Kremer - è un manuale di motivi storici, un vero e proprio "museo immaginario" dell'architettura mondiale. Durand ne illustra il contenuto fin dal frontespizio; sul margine, le riproduzioni delle maggiori creazioni dell'architettura universale sono alternate ai simboli dei cinque continenti. [...] Un indice dei motivi e dei diversi procedimenti di costruzione consente di consultare rapidamente le relative tavole sinottiche. Tutto è riportato alla stessa scala e rappresentato sotto forma di piante e di prospetti in una serie di incisioni su rame estremamente precise e che si limitano al tracciato dei contorni. Tutte le architetture sono trattate allo stesso modo: dagli acquedotti alle costruzioni turche, dai teatri a tutte le possibili forme di templi, dagli antichi monumenti di Palmira alle innumerevoli decorazioni di volte e capitelli. Esse sono classificate in base a criteri tipologici - "Templi circolari", "edifici centrali a volta" ecc - in modo che appaiano immediatamente le caratteristiche specifiche delle singole architetture rispetto ad altre soluzioni simili> ^[6].

L'intento di Durand di riportare l'architettura all'interno di un

abaco, consultabile in qualsiasi luogo del pianeta, è anzitutto progettuale. Ogni edificio è selezionato e de-contestualizzato, affiancato ad architetture affini per forma, come la *Tavola sinottica dei templi circolari* [Tav. 3 Incisione su rame di Coquet] o per categoria, come la *Tavola sinottica dei templi romani* [Tav. 2 Incisione su rame di Reville], nella quale ritroviamo le tipologie del tempio menzionate da Vitruvio accostate ai templi effettivamente realizzati. Nella *Tavola sinottica degli edifici a cupola* [Tav. 9 Incisione su rame di Gaille] sono rappresentati il *Duomo di Firenze*, la *Cattedrale di Saint Paul* a Londra, il *Dôme des Invalides* di Parigi, *San Marco* a Venezia, *Santa Sofia* ad Istanbul e *Sant'Agostino* a Roma, gli uni accanto agli altri, eliminando qualsiasi relazione tra la loro forma, la scala dell'edificio e il territorio d'appartenenza. L'intento progettuale con chiara rilevanza formale, si evidenzia anche nelle tavole didattiche: in *Diverse tipologie di edifici concepiti a partire da una pianta quadrata* ^[7], <Le architetture - scrive ancora Christian Freigang e Jarl Kremer - non scaturiscono dalla loro funzione ma dalla divisione formale di un quadrato>. Non è un caso che la stretta relazione tra la scansione grafica dell'impaginazione della tavola e l'annullamento della scala architettonica sarà ripresa, nel secondo novecento, dai fotografi Bernd e Hilla Becher ^[8]. I due coniugi tedeschi, fondatori della scuola di Düsseldorf, applicheranno all'archeologia industriale il metodo di catalogazione espresso da Durand, proponendo, attraverso una raffinata riestetizzazione delle opere, la conoscenza di tutti quei manufatti industriali ormai in disuso e, negli anni sessanta, ancora scarsamente considerati dalla cultura architettonica europea.

Come accadrà nella comunicazione fotografica, il passaggio dalla tridimensionalità dell'architettura alla bidimensionalità del disegno inciso, produsse diverse incomprensioni ed equivoci; celebre rimase il caso dell'architetto olandese Jacob Van Campen,

influenzato dalle incisioni in acquaforte dei <Palazzi antichi di Genova> pubblicate da Rubens nel 1622. L'architetto olandese, non avendo visitato di persona gli edifici in questione ed avendoli conosciuti unicamente tramite stampa, non comprese i reali spessori degli elementi decorativi dei palazzi liguri e propose per il *Mauritshuis* all'Aia e per il *Palazzo Reale* d'Olanda delle facciate prive di profondità, più vicine ai disegni di Rubens che agli spessori reali delle architetture genovesi ^[9].

L'incisione rappresentò, seppur con le dovute differenze, la fase embrionale di quel processo di decontestualizzazione dell'opera che maturerà nel XIX secolo con la nascita della fotografia e che troverà compimento alla fine del XX secolo con l'evoluzione digitale e l'invenzione del web. Durante gli anni trenta del novecento, il filosofo tedesco **Walter Benjamin** indagherà, nel saggio <l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica>, l'originalità dei nuovi sistemi di riproduzione fotografica, studiandone le peculiarità rispetto all'incisione: la *fotografia* - così come il *film* e il *disco* - permettevano di amplificare l'eco divulgativo dell'opera, sottraendola dall'originario contesto di esecuzione:

<Essa [la riproducibilità tecnica] può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure nell'aria aperta può venir ascoltato in una camera> ^[10].

Benjamin descrive, all'interno del suo celebre testo, l'*autonomia* che la fotografia concesse all'opera d'arte rispetto al pro-



Pieter Paul Rubens. *Palazzi antichi di Genova*, 1622

prio contesto originario, criticandone, conseguenzialmente, il depauperamento del legame *mistico* ed *evocativo* del lavoro artistico (formulato attraverso il noto concetto della <perdita dell'aura> ^[11]). Tale processo di autonomia e decontestualizzazione, prodotto dall'introduzione della riproduzione fotografica, è peculiare della <riproducibilità tecnica> e assai differente da quello indotto nei secoli precedenti dalla tecnica dell'incisione; la *specificità* della riproduzione fotografica è l'argomento che approfondiremo nei capitoli successivi attraverso le analisi dei saggi di Roland Barthes e André Malraux.

1.2

ROLAND BARTHES - FOTOGRAFIA ED INCISIONE, DIFFERENZE

E' necessaria a questo punto una premessa: l'interrelazione che la mente umana ha con la fotografia è profondamente differente rispetto a quella che ha con le altre immagini; sovrapponendo realtà e raffigurazione, la fotografia sembra superare quella distanza tra interpretazione e rappresentazione propria del disegno e dell'incisione. Roland Barthes ne *La camera chiara* analizza i tratti specifici dell'immagine fotografica, evidenziando le qualità che la rendono *eccezionale* rispetto alle altre immagini. Scrive nell'incipit del testo:

<Un giorno, molto tempo fa, mi capitò sottomano una fotografia dell'ultimo fratello di Napoleone, Girolamo (1852). In quel momento, con uno stupore che da allora non ho mai potuto ridurre, mi dissi: "Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore". [...] Nei confronti della fotografia ero colto da un desiderio *ontologico*: volevo sapere ad ogni costo cos'era *in sé*, attraverso quale caratteristica essenziale essa si distingueva dalla comunità delle altre immagini>. ^[1]

Lo stupore *poetico* di Barthes, che darà inizio alla sua riflessione, rivela già dal principio una qualità specifica delle immagini fotografiche: in quel momento, il semiologo francese, non ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un pezzo di carta, ma di stare dinnanzi a un uomo veramente esistito; quegli occhi, non erano un disegno ben fatto, magari molto simili a quelli della persona raffigurata, ma erano *veramente* gli occhi di Girolamo Bonaparte, e dunque quegli stessi occhi che avevano visto Napoleone. Per una curiosa proprietà transitiva, Roland Barthes stava

guardando, *ciò che era stato visto* - più di un secolo prima della sua nascita - proiettando il suo sguardo verso un tempo antecedente all'invenzione stessa della fotografia.

Abbiamo descritto quanto fosse stato importante nei secoli precedenti per la comunicazione architettonica la possibilità di riprodurre un disegno inciso all'interno di un libro stampato. La differenza principale con la riproduzione fotografica è dovuta al fatto che l'incisione riproduce il *disegno* - la *rappresentazione* dell'avvenimento - ma non *l'avvenimento in sé*. La fotografia sembra invece poter congelare un <frammento di tempo> di un momento specifico, realmente accaduto:

<Ciò che la fotografia riproduce all'infinito - prosegue Roland Barthes - ha avuto luogo solo una volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi essenzialmente. In essa, l'accadimento non trascende mai verso un'altra cosa: essa riconosce sempre il corpus di cui ho bisogno al corpo che io sto vedendo; essa è il Particolare assoluto, la Contingenza suprema [...] ; essa dice: "questo, è proprio questo, è esattamente così!" ma non dice nient'altro; una foto non può essere trasformata (detta) filosoficamente, essa è interamente gravata dalla contingenza di cui è l'involucro trasparente e leggero ^[2] [...]. Per sua natura, la Fotografia (per comodità bisogna accettare questo universale, il quale per il momento non rinvia altro all'instancabile ripetizione della contingenza) ha qualcosa di tautologico: nella foto, la pipa è sempre una pipa, inesorabilmente. Si direbbe che la fotografia porti sempre il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa o funebre, proprio in seno al mondo in movimento>. ^[3]



René Magritte. *La Trahison des images*. Olio su tela, 1928/29, 63,5×93,98 cm

La tautologia espressa da Barthes è rappresentata nell'ironica provocazione del pittore René Magritte, quando scrisse sotto il dipinto di una pipa <ceci n'est pas une pipe> [*questa non è una pipa*] ^[4]. Chiaramente, ci suggerisce l'artista belga, non siamo in grado di accendere e fumare la *pipa* in questione, che rimane solamente una fedele rappresentazione di un oggetto esistente; la <pipa> di Magritte, non è <una pipa>, ma solo l'*immagine* di essa. La fotografia fa un passo ulteriore, poiché non rappresenta l'astrazione dell'oggetto - *una pipa* - ma riproduce un particolare, specifico, oggetto - *quella pipa*. Non si relaziona con il mondo teorico delle idee, ma con gli oggetti esistenti nel mondo reale. A chi appartiene dunque ciò che viene rappresentato all'interno dell'immagine fotografica? In una fotografia, a differenza di un dipinto, la separazione tra il soggetto rappresentato e la sua immagine non è facilmente determinabile:

<Questo rivolgimento è in fondo un rivolgimento di proprietà. - prosegue Barthes - Il diritto lo ha detto a suo modo: a chi appartiene la fotografia? al soggetto (fotografato)? al fotografo? Lo stesso paesaggio non è forse una specie di prestito avuto dal proprietario del terreno? Innumerevoli processi, a quanto pare, hanno espresso quest'incertezza di una società per la quale l'essere era fondato sull'avere. La fotografia trasformava il soggetto in oggetto> ^[5].

Per Roland Barthes, una delle peculiarità più importanti della fotografia risiede nel promuovere una *relazione documentativa* con ciò che viene rappresentato, esercitata non tanto dalla *veridicità* dell'avvenimento fotografato, ma dal fatto che quella specifica vicenda è realmente accaduta in un tempo definibile e <determinato>:

<L'importante è che la foto possieda una forza documentativa, e che la documentatività della Fotografia verta non già sull'oggetto, ma sul tempo ^[6] |...|. La fotografia non dice (per forza) "ciò che non è più", ma soltanto e sicuramente "ciò che è stato". Questa sottigliezza è determinante. Davanti ad una foto, la coscienza non prende necessariamente la via nostalgica del ricordo (quante fotografie sono al difuori del tempo individuale) ma, per ogni foto esistente al mondo, essa prende la via della certezza: l'essenza della fotografia è di ratificare ciò che essa ritrae.

Un giorno ricevetti da un fotografo una mia foto di cui, nonostante gli sforzi, non riuscivo a ricordare dove mi era stata fatta; esaminai attentamente la cravatta e il pullover per cercare di scoprire in quale circostanza li avevo indossati; fu tutto inutile. E tuttavia, "appunto perché si trattava di una fotografia", non potevo negare che ero stato "là" (anche se non sapevo "dove") ^[7] |...|. La fotografia non rimemora il passato (in una fotografia non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato. |...| Ecco qui alcuni soldati polacchi che sostano in aperta campagna (Kertész, 1915); niente di straordinario, a parte una cosa, che nessun quadro realistico potrebbe mai darmi: e cioè che "essi erano là"; ciò che vedo non è un ricordo, un'immaginazione, una ricostruzione, un pezzo della Maya, di cui l'arte è prodiga, ma il reale allo stato passato: è il reale e il passato insieme> ^[8].

Quei *soldati polacchi*, descritti dallo scrittore francese, erano effettivamente lì, in quel luogo preciso, in un tempo determinabile. Un disegno, un dipinto, un'incisione, non potrà mai avere la stessa <presenza> della fotografia, poiché possiamo eliminare, nascondere, modificare, a piacimento gli elementi della composizione. Quando Michelangelo realizzò per i Medici la *Sacrestia Nuova* nella *Basilica di San Lorenzo* a Firenze, venne duramente attaccato dai suoi concittadini perché i personaggi raffigurati non somigliavano affatto a quelli reali; lo scultore replicò che in futuro nessuno si sarebbe ricordato delle loro vere sembianze ma solamente dell'importanza che quegli uomini avevano avuto nella società della loro epoca. Il ritratto michelangiolesco era un ritratto sociale, prima che somatico, un'estetizzazione del potere, più che una raffigurazione dei potenti. Al contrario della possibilità interpretativa espressa dalla scultura <ogni fotografia è un certificato di presenza. Questo certificato - scrive Barthes - è il nuovo gene che l'invenzione della fotografia ha introdotto nella famiglia delle immagini> ^[9].

Eppure, questa <relazione di presenza> non è così diretta come le parole di Roland Barthes sembrano voler far intendere, la storia della fotografia si è spesso confrontata con l'*ambiguità* dell'immagine fotografica e la sua relazione con le *verità raffigurate*. Il fotografo Ferdinando Scianna ha evidenziato come, nella duplicazione fotografica, la relazione tra realtà e rappresentazione sia talmente forte che si tende a legittimare maggiormente l'immagine, piuttosto che il soggetto fotografato: <Di fronte alla fotografia di una carta di identità, il doganiere controlla se il mio viso somiglia alla fotografia del documento, con il paradosso che sono io stesso che dovrò somigliare ad una mia fotografia e non il contrario. Abbiamo delegato all'immagine fotografica la nostra stessa identità!> ^[10]. Autori come Joan Fontcuberta e Jeff Wall hanno, viceversa, approfondito le fragilità della relazione



Jeff Wall. *Mimic*, 1982

tra *documento* e *identità*, criticando le affermazioni perentorie espresse dal semiologo francese ed evidenziando come l'avvento del digitale abbia considerevolmente minato la *fiducia* verso l'immagine fotografica: in <Mimic> Jeff Wall fotografa due uomini che percorrono un ampio marciapiede di una strada americana; uno dei due passeggia mano nella mano con la propria ragazza e, passando di fianco ad una persona dai tratti somatici asiatici, gli mostra il dito medio all'altezza degli occhi, *mimando* un gesto di discriminazione razziale. L'immagine appare come una <street photography>, scattata da un fortunato fotografo che, proprio in quel momento, si trovava a passare di lì, per caso. Eppure, uno sguardo più accorto, noterebbe come la composizione della foto sia finemente studiata: la striscia di vernice che delimita la strada carrabile incontra precisamente un angolo della fotografia, il palo della luce divide la zona dove accade l'azione dalla restante, l'uomo dall'aspetto asiatico è così al bordo del fotogramma che ha un piede tagliato dall'inquadratura. Il fotografo, poi, sembra essere perfettamente davanti a loro, eppure nessuno dei personaggi pare curarsi minimamente della sua presenza. In realtà la fotografia in questione è una finzione, una *mise-en-scène*, anche se Jeff Wall non è David La Chapelle né Gérard Rancinan e l'artificio non è manifesto, reso esplicito, spettacolare. Al contrario, tutto appare normale, come una porzione di mondo prelevata dalla macchina fotografica. L'assenza del gesto forte, del grido, rende l'immagine sospesa e finemente inquietante. Wall gioca sul confine tra realtà e verità, una linea sottile dove la finzione è anteposta al documento senza rendersi evidente.

<Jeff Wall - scrive Francesco Bonami - è un fotografo, anche se i suoi lavori, come lui stesso ha dichiarato, "iniziano con il non fotografare" [...]. Non fotografare significa quindi affidarsi a quello che il filosofo Ivan Illich

definisce la “forma della memoria”. Significa mettere in moto un processo di costruzione dell’immagine non basata su documenti ma su momenti e ricordi rimessi insieme [...] . Wall decide di affrontare la fotografia in modo completamente diverso da qualsiasi altro artista o fotografo. Decide di costruire le sue immagini fotografiche come si costruisce un quadro^[11].

Interessante è in Wall la mistificazione dell’artificio che non viene immediatamente svelato per mitigare il turbamento che altrimenti potrebbe provocare: la relazione che la fotografia ha con la realtà è così forte che l’idea che l’immagine che stiamo guardando possa non essere vera ma solo *verosimile* ci spinge involontariamente a darle un giudizio negativo. Quando sveliamo che *le Baiser de l’hôtel de ville* di Robert Doisneau è una foto costruita e che i due innamorati non sono altro che due attori, la foto è riletta dallo spettatore in maniera differente. Piace meno, risulta falsa. Eppure è la stessa fotografia di prima, il suo contenuto non è cambiato. La lettura della fotografia dovrebbe però dipendere da quello che possiamo leggere *all’interno* della sua immagine e, solo successivamente, dalla storia che ha alle spalle. Con Jeff Wall la fotografia passa *oltre il documento attraverso un documento*, strada che il cinema aveva percorso decenni prima. Scrive l’autore sulla sua opera: <Il termine Cinematografia si riferiva semplicemente alle tecniche normalmente utilizzate nella produzione di film: la collaborazione con gli interpreti (non necessariamente “attori”, come ha dimostrato il neorealismo), le tecniche e gli strumenti che i cineasti hanno inventato costruito e improvvisato; l’apertura a diversi temi, maniere e stili^[12]. Il Neorealismo italiano documentava la realtà senza essere un film documentario, alternava attori conosciuti con volti trovati tra le vie della città. Sappiamo che Franco Citti non è morto veramente scivolando dalla moto in <Accattone> di



Robert Doisneau. *Baiser de l'hôtel de ville*, 1950. Servizio fotografico per la rivista *Life*



Robert Capa. *Morte di un miliziano*, Andalusia, Spagna, 1936

Pasolini ma, nonostante ciò, ci emozioniamo guardando la pellicola. Il dramma è una consapevole *messa in scena*, eppure non ci impedisce di provare sentimenti reali.

Possiamo guardare allo stesso modo una fotografia come guardiamo comunemente un film? Jeff Wall ci suggerisce di sì. Rompe la barriera che separa il falso dal vero, non solo attraverso una composizione della scena accuratamente studiata ma anche facendo uso delle nuove tecnologie digitali che contribuiscono ad aumentare l'*ambiguità* delle sue immagini. Attraverso la fotografia si rifà direttamente alla storia dell'arte ricucendo quel gap culturale che separa la lettura di un quadro dalla lettura di una fotografia. In fondo nessuno di noi si chiede se la scena della *Fucilazione* ^[13], dipinta da Goya, sia autentica né chi fossero i modelli utilizzati, eppure tutti noi ci domandiamo se la foto di *Morte di un Miliziano* di Robert Capa sia una scena accaduta realmente o una finzione. Joan Fontcuberta, estremizzando il concetto, sostiene che la fotografia è sempre una *mistificazione della realtà* e, mostrando la potenzialità della falsificazione fotografica, ci invita a dubitare di qualsiasi immagine. Un approccio interessante che spinge l'apparecchio fotografico sino ai limiti delle sue potenzialità: la fotografia come la parola ha un proprio *linguaggio* e, come siamo in grado di mentire attraverso il *verbo*, siamo in grado di mentire attraverso l'immagine. Questo non vuol dire necessariamente che ogni volta che parliamo diciamo falsità ma che possiamo scegliere come utilizzare le nostre parole a favore o meno della verità. Non manca chi, come Wim Wenders, ha visto nel digitale una liberazione capace di sciogliere l'*ambiguità* che dal 1840 - data del noto <Autoritratto d'annegato> di Hippolyte Bayard - aveva dato il via alla discussione:

<L'immagine digitalizzata ha spezzato una volta per

tutte il rapporto tra immagine e realtà. Stiamo entrando in un'epoca in cui nessuno sarà in grado di dire se un'immagine è vera o falsa. Stanno diventando tutte bellissime e straordinarie, e ogni giorno che passa appartengono sempre più al mondo della pubblicità. La loro bellezza, come la loro verità, ci sfugge> ^[14].

1.3

ANDRÉ MALRAUX - LA COMPARAZIONE FOTOGRAFICA

Non è chiaro se André Malraux fosse cosciente della portata rivoluzionaria che la pubblicazione del suo libro avrebbe prodotto, quando si fece ritrarre, passeggiando tra le sue fotografie nella dimora ad *Avenue Victor Hugo* del *Quartier des Princes* a *Boulogne-sur-Seine*, da Maurice Jarnoux. Su quel pavimento stava accostando, a pochi centimetri di distanza, un Rembrandt a un Michelangelo, una statua egizia ad una greca, Velázquez a Picasso, senza dover viaggiare chilometri, spostare dipinti, visitare musei. Il suo museo era lì, disteso ai suoi piedi sotto le suole delle sue scarpe; un *Musée Imaginaire*, come scrisse lui stesso nel titolo del libro portato alle stampe sul finire del 1947 ^[1]. Baudelaire non l'avrebbe potuto fare, Verlaine nemmeno; non erano tempi lontani quelli in cui un parigino interessato all'arte avrebbe potuto vedere solamente le opere esposte al Musée du Louvre. Tutto il resto era distante, sconosciuto e costoso; lunghi viaggi, carrozze, pioggia e spostamenti. Da quei giorni, anni erano passati e l'evoluzione dell'editoria aveva permesso di stampare, già nel periodo del dopoguerra, delle ottime riproduzioni in bianco e nero, perfezionando la tecnica dell'offset piano.

Girare pagina. Fu questo semplicissimo gesto che cambiò in maniera irreversibile la relazione tra il destinatario e l'oggetto rappresentato: il <contesto> dell'opera perdeva i suoi confini materiali, passando da quello fisico del museo, fruibile da un numero limitato di persone, a quello virtuale delle immagini, accessibile da una platea enormemente più vasta.

Si può ritrovare nello sviluppo delle tecniche di riproduzione e stampa, a cavallo tra il XVIII e XIX secolo, il seme della rivoluzione culturale che avverrà pochi decenni più tardi con l'avvento



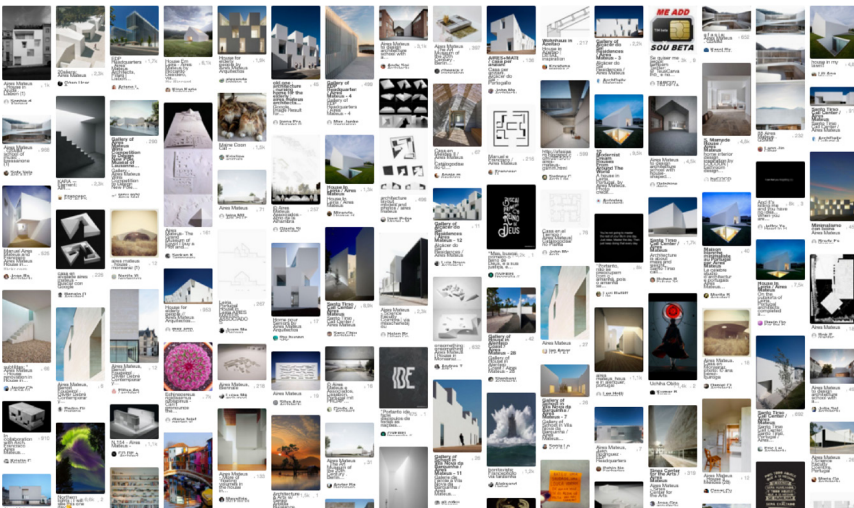
André Malraux, *Chez lui*, 1953. Malraux fotografato da Maurice Jarnoux mentre esamina le fotografie per la preparazione del secondo volume del Musée Imaginaire

della fotografia. Le fotografie divennero, per economia e facilità di scambio, il veicolo principale della comunicazione delle immagini, inaugurando un nuovo rapporto di relazioni tra l'opera e il suo fruitore. Questo cambiamento non fu estraneo al mondo architettonico, influenzando le relazioni tra l'edificio ed il suo contesto urbano: tanto le costruzioni di nuova realizzazione, quanto quelle più antiche, videro accostarsi al tradizionale <contesto fisico>, determinato dal manufatto stesso e dagli edifici adiacenti, un <contesto virtuale>, composto dalla somma e dalla diffusione delle riproduzioni dell'edificio. Ad un'architettura di pietre e mattoni si andò ad affiancare un'architettura illustrata, proiettando ciascun fabbricato in un ambiente distante da quello propriamente materiale. Ogni costruzione vide l'opportunità di essere affiancata e comparata ad architetture fisicamente lontane; il contesto di un'opera cessava di essere circoscritto all'ambiente nel quale sorgeva e, ampliandosi a dismisura, entrava in contatto con culture differenti: ad un processo di de-contestualizzazione fisica, si affiancò dunque un ampliamento esponenziale del contesto culturale che permise a ciascun edificio di tessere nuove relazioni, invitandolo a dialogare con linguaggi e realtà estetiche eterogenee.

Se dal saggio di Benjamin ^[2] in poi si è largamente discusso su quanto la fotografia abbia influenzato il mondo delle arti, si è limitatamente analizzato come questo passaggio abbia condizionato la cultura architettonica, in particolare negli anni successivi alla rivoluzione digitale. La duplicazione del <contesto>, da fisico a virtuale, ha visto l'alterazione di alcune proprietà intimamente connesse all'estetica dell'edificio, tra queste il *linguaggio*, legato più direttamente allo stile, e la *sensibilità*, associata alle relazioni percettive che intercorrono tra il manufatto architettonico e il suo fruitore.



André Malraux, *Chez lui*, 1953. Malraux fotografato da Maurice Jarnoux



Screenshot di una bacheca Pinterest

Pur risentendo delle recenti teorie benjaminiane, il libro di Malraux evidenzia le proprietà positive della <riproduzione dell'opera d'arte> e anticipa di cinquant'anni quel meccanismo che troverà compimento solo con l'avvento e la diffusione di Internet. Il *Musée Imaginaire*, difatti, se pur capace di contenere tra le sue pagine un'intera galleria virtuale, possiede delle caratteristiche che lo legano indissolubilmente al secolo passato: è un'opera conclusa. Tutte le stampe raccolte sono selezionate, numerate e rilegate. Il passaggio da una fotografia all'altra è guidato dall'autore, la prospettiva con cui sono presentate le opere è accuratamente scelta; la fruizione delle immagini è dettata da una comunicazione verticale; nulla a che vedere con la libertà di comparazione che oggi giorno internet ci permette.

L'operazione fatta da Malraux, dove il testo diviene <colonna sonora> delle immagini, poggia sulla capacità evocativa della fotografia, ormai in grado di affiancarsi alla parola e costituire una propria autonoma narrazione; un *escamotage* che sarà perfezionato nei decenni successivi, tanto da modificare la struttura stessa dei libri di architettura illustrati, dove la preponderanza dell'immagine sul testo diventerà un *format* capace di condizionare l'offerta e la domanda del mercato editoriale.

1.4

FOTOGRAFIA ED EDITORIA: I LIBRI DI ARCHITETTURA ILLUSTRATI

La storia dell'editoria fonda le sue origini in tempi assai remoti, così come l'invenzione del *libro di architettura illustrato*; tuttavia è solo negli anni ottanta del novecento che si stabilisce quel *format*, tutt'oggi in uso dall'editoria del settore, nel quale l'immagine acquista sempre maggiore spazio rispetto alla scrittura, anticipando quel meccanismo di comunicazione visiva che, di lì a poco, si sarebbe evoluto con nuove regole sul web. Marco Biraghi e Silvia Micheli nel recente testo <Storia dell'architettura italiana 1985-2015> analizzano lo sviluppo dell'editoria italiana degli ultimi trent'anni, evidenziando come il ruolo delle immagini abbia conquistato un'importanza sempre maggiore:

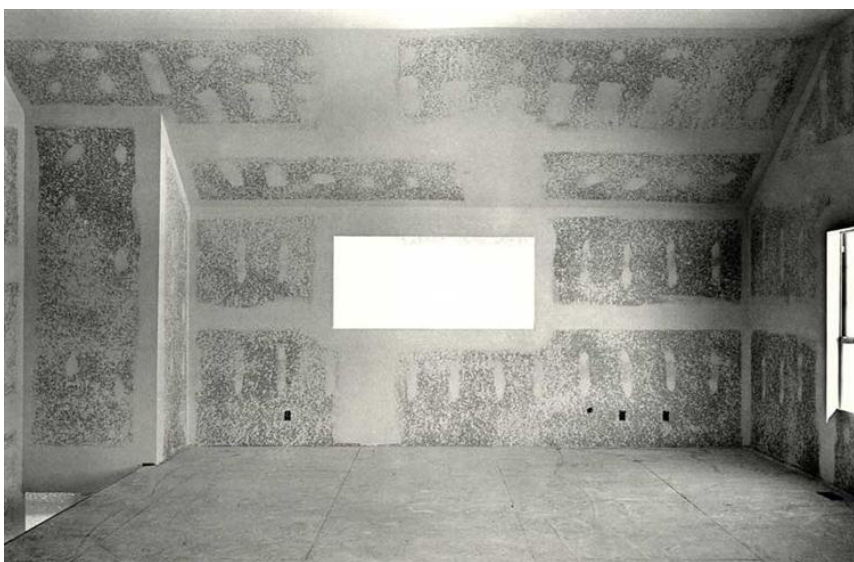
<Negli anni ottanta la forma (oggi si direbbe il *format*) del libro composto in larga parte da fotografie e corredato da un testo introduttivo, non di rado puramente esornativo, s'impone come quella maggiormente rispondente alla "sensibilità" dell'epoca; ambedue - forma ed epoca - focalizzate sull'*immagine*, ovvero il "luogo" in cui per eccellenza si concentrano virtualità, illusorietà ed effetti di superficie. Il libro illustrato (avvicinabile o a volte addirittura pienamente assimilabile al libro-catalogo) nel corso del tempo guadagna territori editoriali sempre più vasti, finendo per diventare pressoché l'unico genere di libro di architettura concepibile per eserciti di "lettori" che sempre più raramente sono chiamati a svolgere l'azione che li qualifica, e sempre più spesso invece sono invitati semplicemente a "guardare le figure"> [1].

Biraghi e Micheli sembrano criticare con risoluta fermezza lo spazio che la fotografia aveva conquistato all'interno delle principali pubblicazioni di architettura, screditando, non solo il ruolo dell'immagine, ma anche l'atteggiamento dei lettori, colpevoli di preferire <le figure> piuttosto che la più nobile ed impegnativa lettura. La casa editrice Electa è, per gli autori del testo, la principale protagonista di questo cambiamento:

<Pioniere e protagonista di questa progressiva "conquista" è la casa editrice milanese Electa [...] . La collana "Documenti di Architettura" inaugurata da Electa nel 1980 con il magistrale "Vienna Rossa" di Manfredo Tafuri (cui seguiranno, tra i moltissimi altri, diversi volumi di Christian Norberg-Schukz e studi monografici come "Adam. Nascita di uno stile" di Joseph Rykwert [...]), manifesta con queste prime pubblicazioni l'originaria intenzione - di alto profilo culturale - con la quale essa vuole interpretare l'idea di libro illustrato. E' solo a partire dal 1983, con la pubblicazione delle monografie dedicate a Renzo Piano, che la collana, pur continuando a mantenere uno standard apprezzabile, inizia a mettere a punto il modello che si rivelerà "vincente", e che negli anni seguenti verrà replicato fino al suo completo esaurimento: breve saggio "critico", ampia sezione di schede (con progetti e fotografie), apparati. Paradossalmente è proprio il successo di tale modello a finire per svuotarlo di ogni spessore. Le successive monografie [...] ripetono in maniera più o meno invariata la fortunata formula, tenacemente imitata da diverse altre case editrici italiane senza tuttavia mai riuscire a raggiungere l'originale. E' piuttosto la stessa Electa a far salire la "posta" con la pubblicazione, dalla metà degli anni ottanta, della collana "Architetti moderni", che comprende volumi im-

portanti come l'*Opera Completa* di Aldo Rossi e la monografia su Carlo Scarpa. Si tratta di libri - al di là dei contenuti critici spesso pregevoli - di grande formato, caratterizzati da un ricco apparato iconografico; libri rilegati e patinati, e di conseguenza molto costosi, il cui paradosso è quello di essere "poco leggibili" a causa di una veste editoriale "troppo" sontuosa: libri fatti evidentemente per essere sfogliati, più che per essere letti e studiati> [2].

Biraghi pone l'accento sul cambiamento di forza nella relazione testo-immagine, avvenuto negli ultimi decenni nelle principali pubblicazioni architettoniche italiane e internazionali; così come l'*Electa* anche *Skira* e *Taschen* guadagneranno un'ampia fetta del mercato, raffinando la promozione dell'architettura attraverso dei libri sempre più *fotografici*. Questa <attenzione alla forma, all'*eleganza* della veste editoriale - scrive ancora Biraghi e Micheli - fa dei libri *Electa* dei veri e propri *status symbol*, rischiando tuttavia di essere pericolosamente ridotti al rango di "libri d'arredo", da collocare sui tavoli e negli scaffali delle librerie degli studi di architetti brillanti e rampanti> [3]. Eppure, Francesco Dal Co - *editor* dell'*Electa* dal 1978 - sembra aver colto, prima di altri, la chiave per seguire a produrre eccellenti libri di architettura pur rimanendo al centro di un vasto mercato editoriale, anticipando, con volumi di raffinata eleganza, quel cambiamento di relazioni tra immagine e testo che l'avvento di internet avrebbe, successivamente, imposto. In risposta alle critiche avanzate da Biraghi, bisogna ricordare che, a partire dalla seconda metà degli anni settanta del novecento, fotografi come Stephen Shore, Robert Adams, Lewis Baltz o i coniugi Bernd e Hilla Becher, attraverso la produzione delle loro opere - raccolte in una mostra curata da William Jenkins presso la George Eastman



Lewis Baltz. Il fotografo ha esposto nella mostra *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, curata da William Jenkins alla George Eastman House a New York nel 1975

House di Rochester a New York nel gennaio del 1975 dal titolo <*New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*>^[4] - avevano nobilitato il ruolo della fotografia, spostandola da mero documento esplicativo, a linguaggio artistico autonomo. Da allora per <guardare le figure> delle pubblicazioni di paesaggio e di architettura, bisognava essere *introdotti alla materia* e conoscere la *narrazione estetica* celata all'interno della composizione dell'immagine. In ogni fotografia apparvero i <testi> ed i <sotto-testi> che ciascun autore, attraverso un personale taglio critico, proponeva agli occhi del lettore.

Il passaggio dalla pagina cartacea alla pagina web altro non fece che rendere evidente la progressiva conquista che il ruolo delle immagini aveva già ottenuto all'interno dell'editoria di architettura, depauperando *de facto* la funzione della scrittura. Questo *superamento* della scrittura si manifestò pienamente all'interno delle piattaforme virtuali che, essendo accessibili da qualsiasi paese del globo, trovarono nell'immagine fotografica il mezzo capace di travalicare, senza impedimenti linguistici, i confini nazionali: nella seconda metà degli anni novanta, con l'invenzione del web, la fotografia divenne il principale veicolo di comunicazione delle architetture, affiancando al mercato editoriale della carta stampata una nuova tipologia di immagini, estranee dai codici linguistici delle riviste patinate e condivise direttamente dai singoli utenti: la *fotografia di massa* digitale^[5].

NOTE CAPITOLO 1: IL CONTESTO VIRTUALE - L'AMPLIAMENTO DELLA PLATEA

1.1. PIRANESI E DURAND - INCISIONE E LINGUAGGIO ARCHITETTONICO

1. Piranesi Giovanni Battista, *Diverse Maniere d'adornare i Camini*. Roma, Stamperia di Generoso Salomoni, 1769
2. Il testo <Dialogue on Taste> di Allan Ramsay è del 1754
3. Il testo <Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce> di Julien-David Le Roy è del 1758
4. Biermann Veronica, Gronert Alexander, Jobst Christoph, Stewering Roswitha, *Teoria dell'architettura, 86 trattati dal rinascimento ad oggi*. Colonia, Taschen, 2011, Volume 1, p.166
5. Hübsch, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?* 1828
6. Freigang Christian e Kremeier Jarl, *Teoria dell'architettura, 86 trattati dal rinascimento ad oggi*. Colonia, Tachen 2011, Volume 1, p.330
7. Durand Jean-Nicolas, *Diverse tipologie di edifici concepiti a partire da una pianta quadrata*. II Edizione, Parago 1817 -1819. Raccolta di tavole, tav. 20. Incisione su rame di C. Normand
8. Per un maggiore approfondimento del lavoro di Bernd e Hilla Becher si veda p. 114
9. Daverio Philippe, *Il mestiere del costruire*, Rai5, regia Raponi Mauro, min. 26:21 <Nel 1622 Rubens pubblica la sua esperienza raccolta a Genova, guardando i palazzi nuovi della città e ne fa un libro che verrà diffuso in tutto il mondo del nord, come libro di esempi su ciò che deve essere l'architettura. Con una curiosità, che riprendendo lui le immagini e dovendole stampare in acquaforte, non ne fa capire il rilievo e tutti gli olandesi, da Van Campen in avanti, faranno le stesse architetture di Genova ma stirate in piatto. E il ritmo diventa austerità. Van Campen si formerà su queste immagini e Van Campen influenzerà i giansenisti di Luigi XI. Il Bellissimo esempio del Mauritshuis all'Aia e del Palazzo Reale d'Olanda>
10. Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*. Torino, Giulio Einaudi, 2000, p. 22
11. *Ivi*, p. 23

1.2. ROLAND BARTHES - FOTOGRAFIA ED INCISIONE, DIFFERENZE

1. Barthes Roland, *La camera chiara: nota sulla fotografia*. Torino, Einaudi 2010, p. 5
2. *Ivi*, p. 6
3. *Ivi*, p. 7
4. Magritte René, *La Trahison des images*, dipinto, olio su tela, data 1928-29, Dimensioni 63,5x93,98 cm Ubicazione Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
5. Barthes Roland, *op. cit.* p. 14

6. *Ivi*, p. 89
7. *Ivi*, p. 86
8. *Ivi*, p. 83
9. *Ivi*, p. 87
10. Museo MAXXI di Roma. *Lectio Magistralis di fotografia - Incontro con Ferdinando Scianna*, 31 03 2015
11. Bonami Francesco, *Jeff Wall, Actuality*. Milano, Electa, 2013. Catalogo della mostra (Milano, 19 marzo-9 giugno 2013)
12. Wall Jeff, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*. Macerata, Quodlibet, 2013, p. 63
13. Goya Francisco, titolo: <El tres de mayo de 1808>. Tecnica: olio su tela. Data: 1814. Dimensioni: 268×347 cm. Ubicazione: Museo del Prado, Madrid
14. Citato da Jacques Clayssen nel saggio *Digital (R) evolution*, in H. von Amelnunxen, S. Iglhaut e F. Rötzer (a cura di), *Photography After Photography*, G+B Arts, Amsterdam 1996 e riportato in Rithchin Fred, *Dopo la fotografia, op. cit.* p. 69

1.3. ANDRÉ MALRAUX - LA COMPARAZIONE FOTOGRAFICA

1. Malraux André. *Musée Imaginaire*. Genève, Albert Skira Editeur, 1947
2. Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935-39. Pub. It. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa*. Torino, Giulio Einaudi, 1966

1.4. FOTOGRAFIA ED EDITORIA: I LIBRI DI ARCHITETTURA ILLUSTRATI

1. Biraghi Marco, Micheli Silvia. *Storia dell'architettura italiana, 1985-2015*. Torino, G. Einaudi, 2013, p. 298
2. *Ivi* p. 299
3. *Ivi* p. 301
4. La mostra *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, curata da William Jenkins presso la George Eastman House di Rochester di New York, nel gennaio del 1975, raccolse i lavori di dieci giovani fotografi: Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore e Henry Wessel Jr. e i coniugi Bernd e Hilla Becher. Tutte le stampe, dieci per ogni fotografo, erano in bianco e nero, ad eccezione del lavoro di Stephen Shore
5. Per approfondire: Cap. 4. "Architettura e comunicazione 2.0 - la fotografia potenzia-
le"

TRA REALTA' E RAPPRESENTAZIONE

LA TECNICA FOTOGRAFICA

2

2.1

TRADUZIONE E FOTOGRAFIA, TRA REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE

“*Traduttore, traditore!*” - Il motto, ironico e antico, spesso scandito tra i banchi di scuola dei licei italiani, rileva tutta l’ambiguità insita nel gesto della traduzione, evidenziando l’assonanza dei due sostantivi: *tradurre* deriva, infatti, da *trans* (al di là) e *ducere* (condurre), mentre *tradire* è composto da *trans* (oltre, al di là) e *dere/dàre* (consegnare). L’etimologia delle due parole rammenta che per comunicare *qualcosa a qualcuno*, estraneo alla nostra cultura, diviene indispensabile gettarsi oltre, *travalicare* l’ostacolo linguistico, anche a costo di modificare parte del significato originario.

Il gesto fotografico non è esente da quest’alterazione del messaggio: scattare una fotografia significa *tradurre* in una figura bidimensionale uno spazio tridimensionale, passando dalla percezione della realtà fisica alle regole ottiche dell’immagine virtuale. Nel compiere questo gesto, solo apparentemente neutro, *tradiamo* alcuni aspetti fondanti dell’architettura, operando una selezione e una parziale modifica degli elementi che ne regolano la composizione. Del resto, un’immagine fotografica non è una semplice riproduzione della realtà, ma la costruzione di una *realtà altra* dotata di specifiche caratteristiche: all’interno di ciascuna immagine si cela un significativo <scarto> che separa il mondo reale dalla sua riproduzione. Numerosi sono gli elementi tecnici che permettono di ridurre o esasperare questo *scarto*; la profondità di campo, la messa a fuoco, la lunghezza focale dell’obiettivo, il punto di vista, le condizioni di luce, sono, tra questi, solo i più importanti.

E’ interessante osservare come in italiano, a differenza di altre lingue, il *gesto del fotografare* riveli, già nella scelta dei vocaboli, una <costruzione della realtà>, evidenziata dall’utilizzo del

verbo <fare> come sinonimo di <scattare>. Si usa dire <faccio una fotografia>, laddove nella lingua francese si adopera, più comunemente, <je prends une photo>, così come in inglese <I take a picture>: *prendo una fotografia*.

Attraverso l'uso del verbo <fare>, sottintendiamo che il fotografo *produce* un'immagine, trasportando lessicalmente il mondo della fotografia nella sfera della produzione artistica; in francese, come in inglese, la fotografia non è prodotta ma <presa>, rilevando che la realtà è afferrata, non ricreata. La differenza semantica tra il verbo *prendere* ed il verbo *fare*, evidenzia quell'ambiguità che colloca la fotografia come ponte tra due mondi, quello artistico e quello scientifico, quello narrativo e quello descrittivo. Il fotografo è un artista che crea un'immagine a partire dalla realtà o semplicemente un tecnico che, nella maniera più oggettiva possibile, congela un frammento di tempo, catturando un'azione in una porzione di spazio? Questo dilemma, antico quanto l'invenzione stessa della fotografia, ha generato nel tempo numerose dispute; quello di cui ci occuperemo in questa sede è comprendere come tale ambiguità abbia condizionato la comunicazione e il mercato dell'architettura contemporanea.

Le caratteristiche tecniche alla base dell'immagine di un edificio sono estremamente importanti, in particolare in un periodo storico dove la comunicazione avviene prevalentemente per via fotografica: molti luoghi ed architetture che risiedono nella nostra memoria e che condizionano i nostri progetti non sono *conosciuti* tramite una percezione diretta ma veicolati attraverso lo strumento fotografico e cinematografico. I grattacieli di New York sono a noi familiari, anche se non li abbiamo mai visitati ma solo <incontrati> in numerosi film e fotografie, così come abbiamo un'immagine ben precisa del paesaggio del deserto del Sahara, del fruscio del vento e della luce che si riflette sulle sue

dune, anche senza esserci mai stati. Eppure ogni comunicazione è suscettibile di generare una propria estetica e la maniera con cui gli edifici sono fotografati è determinante per favorirne, non solo la conoscenza, ma anche la notorietà:

<Il potere fotografico - ha rilevato Nikolaus Pevsner - di rafforzare o distruggere l'originale è in ogni caso innegabile. Le scelte del punto di vista, l'angolazione della visuale e le condizioni di luce, semplicemente fanno l'edificio. Tale potere può far apparire la navata di una chiesa alta e stretta o larga e tozza quasi a dispetto delle sue reali proporzioni. Ancora di più, esso può far emergere un dettaglio con tale forza da conferirgli maggiore capacità di convinzione nell'immagine bidimensionale che non nell'originale> ^[1].

Sarà dunque nostro compito esaminare la relazione tra le reali proporzioni di un edificio e la loro *traduzione* bidimensionale, evidenziando come la macchina fotografica, altro non sia, che l'evoluzione delle camere ottiche cinquecentesche e, dunque, come le regole generatrici dell'immagine prodotta dipendano conseguenzialmente dalla prospettiva rinascimentale.



Michael Wolf. *Architecture of Density*, Hong Kong 2009

2.2

TECNICA FOTOGRAFICA E PROSPETTIVA RINASCIMENTALE

Il rapporto tra la fotografia e l'architettura è antico quanto l'invenzione della fotografia stessa ^[1]. La prima fotografia della storia fu realizzata da Nicéphore Niépce nel 1826: una veduta da una finestra del cortile della propria casa familiare a *Saint-Loup-de-Varennes*, presso *Chalon-su-Saone*. Per realizzare l'immagine, una eliografia su lastra di peltro ricoperta da uno strato di bitume di Giudea, sono state necessarie circa otto ore di esposizione; un tempo assai elevato se paragonato alle istantanee degli odierni apparecchi fotografici. L'aspetto più interessante, spesso scarsamente studiato che lega indissolubilmente la fotografia all'architettura è da ricercarsi nelle regole ottiche insite alla base dell'apparecchio fotografico; già Erwin Panofsky ne <La prospettiva come forma simbolica> ^[2] ha osservato come la lettura dello spazio in una fotografia è culturalmente condizionata dalla prospettiva rinascimentale. La macchina fotografica è infatti lo sviluppo delle <camere ottiche>, apparecchi che permettevano ai pittori di impostare con precise geometrie la struttura dei propri dipinti. Questi strumenti, pur non permettendo ancora la fissione dell'immagine su un supporto, ne consentivano la sua proiezione; spettava poi al pittore ridisegnare con precisione l'immagine che appariva sulla tela. Le camere ottiche, con il tempo sviluppate e rese portatili, furono utilizzate da importanti pittori dei secoli passati, tra i più celebri ricordiamo Giovanni Antonio Canal, conosciuto con il nome di *Canaletto*. La caratteristica di tali apparecchi risiedeva nel fatto che l'inquadratura fosse veicolata dall'ottica della camera, producendo delle viste assai innovative che costringevano *un taglio* del soggetto riquadrato. Celebre rimase un dipinto di Pieter Jansz Saenredam, <Interno della chiesa di S.Bavo> del 1636 dove i margini della tela sono delimitati dai pilastri di un arco della chiesa, curiosamente tagliati: se il disegno a mano libera ci invita ad includere gli



Pieter Jansz Saenredam. *Interno della chiesa di S.Bavo*, 1636

elementi che i nostri occhi percepiscono, la camera ottica <riquadra>, escludendo, con una selezione netta, ciò che non viene proiettato al suo interno.

Questa rivoluzione della comunicazione visiva, iniziata durante il rinascimento, trovò compimento nella seconda metà del XIX secolo con l'invenzione della fotografia, grazie alla quale si concretizzò la possibilità di produrre immagini prospettiche anche senza la necessaria conoscenza delle regole geometriche. L'apparecchio fotografico permise di fissare su un supporto fisico le immagini generate dalle camere ottiche, riproponendo di fatto la struttura compositiva alla base dei quadri rinascimentali; questa rappresentazione spaziale, un tempo appannaggio di soli artisti e architetti, divenne accessibile a una quantità estesa di persone, diffondendosi nella nascente società di massa. Il risultato di questo processo fu che tutte le immagini fotografiche, prodotte dall'ottocento sino ai nostri giorni, hanno continuato incessantemente a tradurre lo spazio reale nelle regole prospettiche rinascimentali, influenzando tanto l'architettura, quanto la sua comunicazione: ogni volta che scattiamo una fotografia, *traduciamo* il mondo esterno nelle regole prospettiche rinascimentali, condizionando lo *scarto* esistente tra la realtà e la sua rappresentazione.

Come ricorda Giovanni Fanelli, <la fotografia d'architettura corrisponde alle regole e alle inesattezze della prospettiva centrale monolare rinascimentale che prescinde dalle deformazioni laterali (con linee curve) comportate dalla visione binoculare e dalla forma della retina> ^[3]. Per superare le differenze di lettura tra l'occhio umano e l'immagine fotografica e diminuire lo scarto tra realtà e rappresentazione s'introdusse, negli anni cinquanta dell'ottocento, la terza dimensione, inventando la *stereoscopia*. Attraverso l'analogia teorica fra l'occhio umano e la ripresa fo-



Leopoldo Alinari. *Il duomo di Firenze*, 1854

tografica di uno stesso oggetto venne concepito un apparecchio con all'interno due immagini distanti tra loro circa 65 millimetri, ovvero la distanza tra le pupille ^[4]; tale strumento permetteva una visione in rilievo della realtà. Rosalind Krauss in <La Photographie, pour une théorie des écarts> rileva, tuttavia, come fosse differente l'effetto di rilievo percepito con la *stereoscopia* da quello della vista umana e compara le sensazioni di isolamento dello spettatore a quelle prodotte dal cinema: <In entrambi i casi l'immagine trasporta l'osservatore *otticamente* mentre il suo corpo resta immobile> ^[5].

Dal punto di vista tecnico, la possibilità di fotografare un edificio nella sua interezza fu una delle prime problematiche che i fotografi ottocenteschi si posero; la scelta del *punto di vista*, determinante per avere un'immagine che rispettasse le condizioni della prospettiva rinascimentale, era spesso subordinata dalla posizione dei monumenti all'interno delle strette vie del tessuto urbano delle città europee. Italo Zannier in <Fotologia> ^[6] riporta la notizia, che lo scienziato e letterato veneziano Antonio Berti aveva pubblicato nel 1856 riguardo al perfezionamento tecnico che i fratelli Alinari avevano apportato all'apparecchio fotografico per fronteggiare tale difficoltà:

<Fino ad ora i fotografi se volevano ritrarre un monumento architettonico assai elevato, incontravano un ostacolo insormontabile nelle distanze; imperocché il sito ove collocare convenzionalmente la macchina, doveva almeno essere il doppio dell'altezza del monumento. Ora, se voi considerate, come i padri nostri fabbricassero le città entro breve cerchia, comprenderete tosto quanto torni difficile trovare spazio per ritrarre ad esempio una di quelle alti e eleganti torri, di cui essi amavano fregiare i palazzi del Comune e le chiese. Ma i fratelli Alinari vinse-



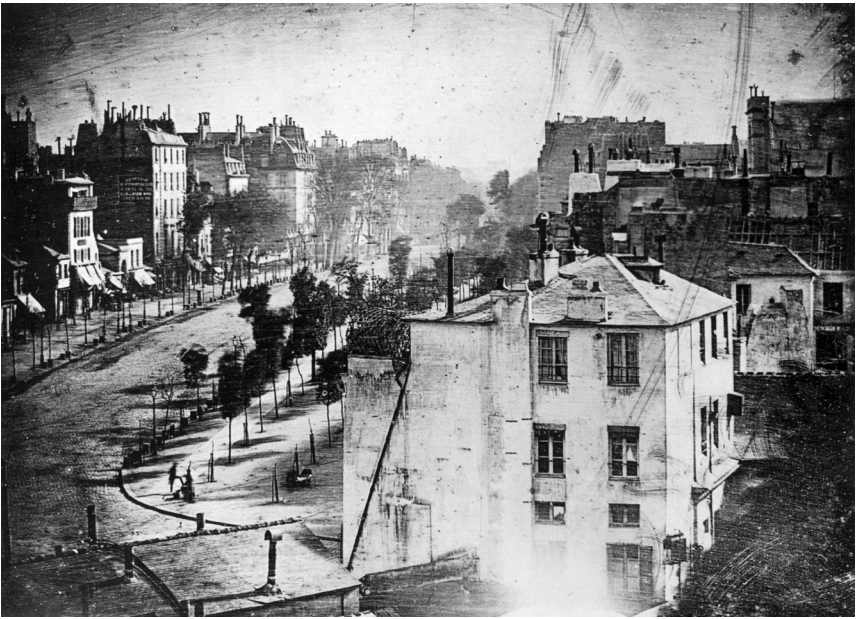
1. Charles Marville. *Vues du Vieux Paris*, XIX secolo

2-3. Cyrille Weiner. *Haussmann Paris*, 2017

ro essi l'ostacolo, e con una lieve mutazione portata alla camera oscura e alle sue lenti, ottennero di copiare con applauso degli stessi stranieri intero il celebre campanile di Giotto senza alterare le linee estreme e distruggere l'effetto pittorico»^[7].

L'invenzione dell'«obiettivo decentrabile» permise al fotografo di rappresentare architetture che si sviluppavano in altezza pur mantenendosi ad una distanza relativamente prossima agli edifici, senza che l'immagine fosse caratterizzata da evidenti aberrazioni prospettiche. Per comprendere quanto il carattere monumentale delle città europee abbia condizionato la strutturazione di un *canone* della fotografia di architettura, spingendo molti fotografi a concentrarsi sulle forme dell'edificio, isolando il contesto urbano, è necessario contestualizzare il periodo storico nel quale la fotografia è nata e si è sviluppata: nel XIX secolo prevaleva ancora una netta distinzione tra il monumento architettonico e il tessuto medievale della città, considerato di scarsa importanza; il linguaggio fotografico risentì fortemente dell'influenza dell'urbanistica ottocentesca che, demolendo interi nuclei dei quartieri più antichi, isolava i monumenti più importanti, esaltandoli. Un atteggiamento tipico della modernità francese, paese nel quale la fotografia era nata e si andava diffondendo: negli stessi anni in cui si costruiva il *volto nuovo* della Parigi Haussmanniana^[8], alcuni artisti iniziarono ad utilizzare gli apparecchi fotografici recentemente inventati. Tra questi il più celebre fu Charles Marville, a lui dobbiamo non solo le «Vues du Vieux Paris» [*viste della vecchia Parigi*], ma anche le affascinanti immagini dei cantieri Haussmanniani.

L'assenza di persone e oggetti in movimento nella gran parte delle fotografie dell'epoca era dovuta ad un fatto puramente tecnico: gli elevati tempi di esposizione non ne permettevano il



Louis Daguerre. *Boulevard du Temple*, 1838

fissaggio. La presenza del movimento era rilevata da zone di addensamento cromatico (volgarmente chiamate *scie* o *fantasmi*); questo paesaggio inanimato donava agli edifici un'aria maggiormente monumentale, anche se era spesso in uso far posare almeno una persona all'interno del fotogramma: le proporzioni di un edificio, isolato da un contesto urbano, non sarebbero state comprensibili senza la presenza di almeno un individuo usato per dare <scala> al paesaggio. Scrive Diego Mormorio in <Catturare il tempo>:

<Emblematico è il caso di un'immagine del Boulevard du Temple realizzata da Daguerre verso la fine del 1838, dall'alto dell'edificio in cui aveva sede il suo diorama prima che prendesse fuoco. A giudicare dalle ombre, essa fu eseguita a metà mattinata, e cioè ad un ora in cui il boulevard era frequentatissimo. Nondimeno, nei due dagherrotipi, esso appare assolutamente deserto. Solo in uno compaiono due individui, che sono i primi esseri viventi apparsi in fotografia. Sono un lustrascarpe e un suo cliente. I quali pagarono questo primato con la quasi immobilità per venti minuti. Considerando la distanza da cui l'immagine veniva ripresa e lo spazio che i due personaggi avevano nell'inquadratura, i piccoli spostamenti non costituivano alcun problema per la buona riuscita del dagherrotipo. I due sarebbero apparsi solo come silhouette> ^[9].

L'assenza delle persone all'interno delle fotografie di architettura è un elemento che ha contraddistinto il dibattito sul canone fotografico per tutto il corso del novecento. Le Corbusier, attento comunicatore, annotava nel suo *carnet* di viaggio in oriente:



Villa Stein-de-Monzie, *Les Terrasses*, Garches (Vaucresson)
Villa Stein-de-Monzie, *Cuisine*, ph. Georges Thiriet

<Se si vuole conferire un aspetto monumentale e grandioso, si deve prima di tutto far perdere l'idea di scala umana: quindi evitare tutti gli elementi che la rivelano (parapetti) o tradirli (scale ribassate). Evitare ogni finestra di forma comune e inventarne di nuove, e in nuovi raggruppamenti, e variare in meno o in più rispetto alla norma. Mettere la mente del tutto nell'imbarazzo e non fornirle elementi di riferimento> ^[10]. Lo stesso Le Corbusier sceglierà di pubblicare una celebre immagine di Villa Stein-de-Monzie [fig. p. 93], dove è rappresentata, in primo piano, un'automobile - stile anni '20 - e sullo sfondo, al centro della fuga prospettica creata dalla strada, la villa da lui progettata. L'opera viene dunque, in questo caso, contestualizzata all'interno di un preciso momento storico in cui l'autovettura era simbolo di modernità e progresso, invitando lo spettatore al raffronto tra le forme della villa dell'architetto svizzero e il design, allora futuristico, dell'autovettura. Guardando oggi l'immagine, le due parti sembrano invertirsi e le forme, ormai *demodé* dell'automobile, appaiono assai <meno moderne> dell'architettura. Lo stesso Le Corbusier scarterà, dalle sue pubblicazioni, alcune fotografie di Villa Stein-de-Monzie del fotografo Thiriet - con il quale collaborò dal 1928 - caratterizzate da una vena surrealista, evidentemente poco apprezzata dal progettista ^[11], come l'immagine degli interni della cucina dove appare, poggiato sul tavolo in primo piano al centro dell'inquadratura, un evocativo pesce di grandi dimensioni [fig. p. 93]. Negli anni successivi Le Corbusier farà invece grande uso delle foto dell'*Unité d'habitation*, scattate da Lucien Hervé, durante e dopo la costruzione dell'edificio. All'interno delle immagini sono fotografati i bambini che giocano e si rincorrono sul <toit> della <Citè Radieuse> a simboleggiare la vitalità e la quotidianità degli spazi progettati dall'architetto. Ad ogni comunicazione corrisponde dunque una corrispettiva estetica di riferimento, capace di indicare ed influenzare la lettura dell'opera.

Attraverso gli esempi presentati, abbiamo avuto modo di constatare come quello che viene comunemente definito <canone delle fotografie di architettura> sia principalmente frutto di implicazioni tecniche e scelte formali che, sedimentandosi nel tempo, hanno determinato una *propria estetica*. Tutt'oggi, le principali riviste proseguono la tendenza a presentare le architetture con il medesimo <canone fotografico>: linee cadenti verticali e tra loro parallele, apertura minima del diaframma per avere una messa a fuoco dell'intero fotogramma, assenza della figura umana affinché ci si possa concentrare sui particolari architettonici e non su elementi *spuri* che potrebbero distrarre la composizione e identificare il periodo storico. Un canone che mostra - in alcuni casi potremmo dire *vende* - l'architettura come un mero oggetto di <design> e non come uno *spazio abitato* dalle persone che lo frequentano.

Tale canone è passato dalla costruzione dell'immagine fotografica, alla costruzione del *render architettonico*, con una sola, evidente variazione. Se accostassimo un render di progetto ad una fotografia fatta allo stesso edificio una volta costruito, noteremo un elemento assai curioso; il render sarà probabilmente affollato di figure e persone che passeggiano e giocano tra gli spazi dell'architettura <virtuale>, mentre la fotografia dell'edificio <reale> apparirà, probabilmente, priva di qualsiasi presenza umana. Un meccanismo comunicativo che presenta l'immagine proposta per essere approvata dal cliente o dalla commissione di un concorso a essere piena di vita, mentre quella che coeentemente dovrebbe contenerla a esserne asetticamente priva. Bisogna del resto sottolineare che la relazione tra *render* e fotografia non è di lungo corso, bensì si è sviluppata solo nell'ultimo decennio, quando i principali *software* di renderizzazione sono arrivati ad una rappresentazione *fotografica* tale da cominciare



1. Render di progetto dello studio Bloomimages, 2006 2. Foto di Iwan Baan, 2016
Arch. Herzog & de Meuron. Elbphilharmonie, Amburgo, Germania, 2016

ad essere difficile riconoscere un'architettura realizzata dal render di un'architettura disegnata. In pochi anni, i principali studi internazionali iniziarono a delegare ad alcune, grandi, agenzie specializzate la produzione delle immagini dei loro progetti. La più nota ed influente è l'agenzia norvegese MIR. La filosofia dell'azienda è sintetizzata nel motto <MIR is a creative studio that specialises in portraying unbuilt architecture> [MIR è un *creative studio* specializzato nel ritrarre architettura non-costruita]. Sfogliando i lavori nel portfolio dell'agenzia - consultabili on-line ^[12] - è impossibile distinguere una fotografia di un'architettura effettivamente realizzata da una foto-renderizzata. La particolarità delle immagini proposte da questo studio risiede nell'aggiungere, attraverso un'attenta *post-produzione*, le qualità atmosferiche del paesaggio: nebbia, pioggia, forte sole con marcate ombre, visioni notturne scarsamente illuminate. Il modello dell'architettura *virtuale* è inserito nell'atmosfera del paesaggio *reale*, creando una continuità narrativa tra progetto e costruzione, ancor prima della sua effettiva realizzazione.

La capacità d'influenza del disegno (utopico o di progetto) sull'architettura costruita, esiste da sempre. Il *render fotorealistico* - un'immagine somma di fotografie reali e modelli tridimensionali, montati tra loro con programmi di *post-produzione* come *Adobe Photoshop* - non è però paragonabile ad un disegno in prospettiva o ad un quadro iperrealista: il render introduce un *cortocircuito* psicologico nella lettura dell'immagine, assente nella visione di un disegno o un dipinto prospettico. Come abbiamo esaminato nel paragrafo 1.2, attraverso i saggi di Roland Barthes, la lettura di una fotografia è profondamente differente dalla visione di un'incisione o di un dipinto, poiché è permeata da una diversa <relazione di fiducia> tra l'utente e il soggetto rappresentato. Relazione estranea al disegno, dove l'interpretazione tende a prevalere sulla realtà



Render dello studio MIR (Rindalshytter Langhus brekeMedFoss)

dei fatti. Il render fotorealistico manifesta quest'*aporia*: da un lato è un prodotto virtuale, come il dipinto o l'incisione, dall'altro, non essendo più distinguibile da una fotografia, ci proietta in quel meccanismo di lettura proprio dell'immagine fotografica. Una <relazione di fiducia> che mantiene comunque il dubbio della sua reale esistenza, come del resto oggi avviene di fronte a qualsiasi fotografia digitale, poiché non siamo in grado di sapere con certezza se, e quanto, è stata precedentemente ritoccata. Dato che la conoscenza dell'architettura transita oggi prevalentemente tramite immagini e, solo in piccola parte, tramite architetture fisicamente visitate, dovremmo chiederci quanto l'architettura virtuale, mascherata da architettura reale, sia in grado di influenzare - in maniera conscia ed inconscia - la produzione dell'architettura contemporanea.

Alcuni artisti e fotografi come **Filip Dujardin** [SCHEDA FOTOGRAFICA P. 346], **Dionisio Gonzalez** e **Xavier Delory**, hanno ricercato, attraverso le loro opere, il limite tra le due discipline, esercitando un raffinato linguaggio che incontra sperimentazione architettonica e comunicazione visiva. Alle immagini di Filip Dujardin è stato dedicato il padiglione belga della quindicesima Biennale di Architettura di Venezia (2016), dove spazio reale, spazio virtuale e immaginazione architettonica si sono fuse in un'unica, ambigua, esperienza percettiva [fig. p. 100]. Il margine tra le due discipline è divenuto così labile da mettere in discussione il noto sillogismo <Se è in una fotografia, è nel mondo reale>.



Filip Dujardin. Padiglione belga, Biennale di Architettura di Venezia, 2017

2.3

FOTOGRAFI ED ARCHITETTI

<Molto spesso in una stampa fotografica si scopre ciò che non si era percepito in luogo nel monumento stesso>, scrive nel 1866 l'architetto francese Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc all'interno della voce *Restauro* del suo *Dictionnaire*, recuperando un concetto già precedentemente espresso nel 1859 da Roger Frith:

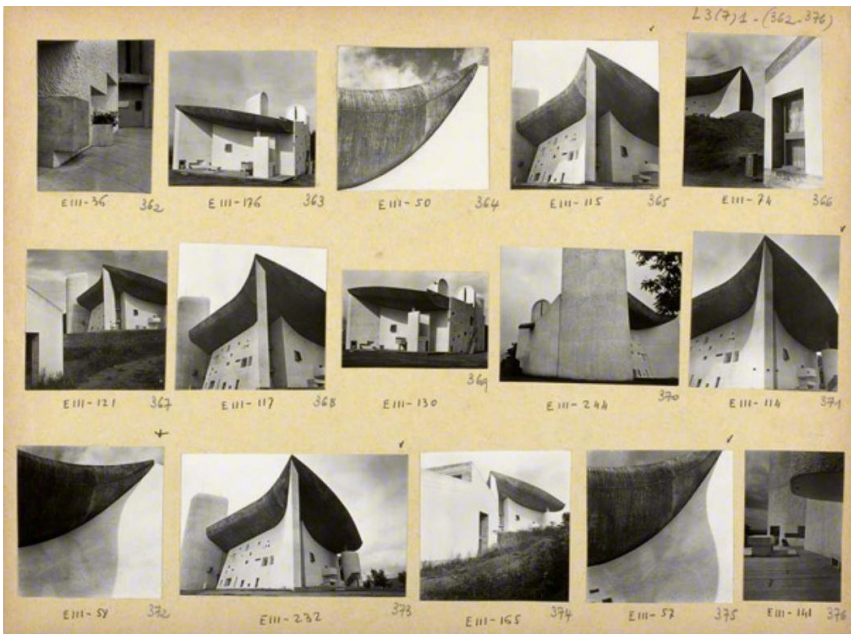
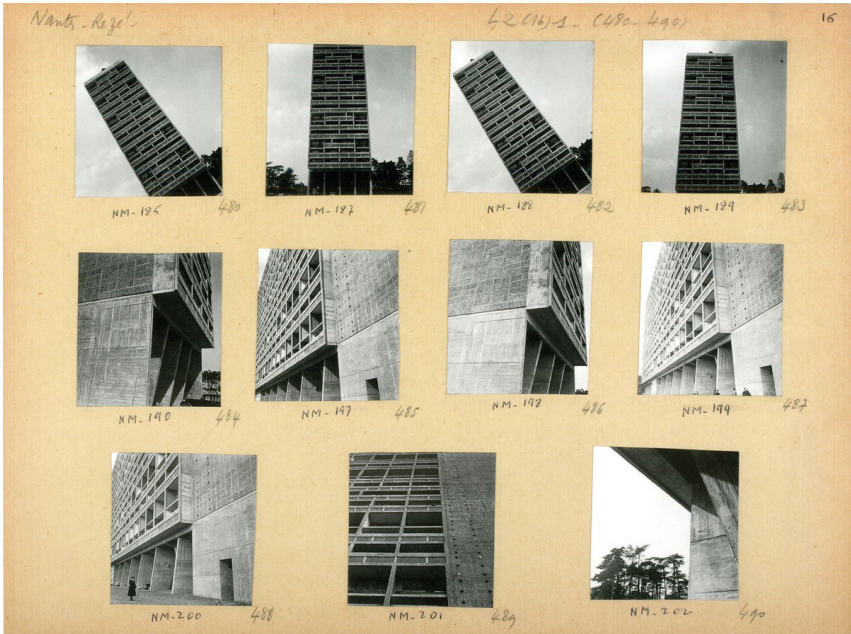
<Ogni pietra, ogni piccolo elemento perfetto o degradato, il dettaglio più minuto, che in un comune disegno non meriterebbe particolare attenzione, diventa in una fotografia, degno di accurato studio. Molto frequentemente abbiamo osservato che queste immagini fedeli ci hanno apportato più abbondanti e corrette idee di dettaglio di quanto avesse fornito l'ispezione dei soggetti stessi perché sembrava esserci una maggiore attitudine nella mente per un accurato e minuto studio a partire dalla stampa su carta, e senza fretta a intervalli di tempo, che non quando la mente è impegnata nelle impressioni generali suggerite da una veduta degli oggetti stessi, accompagnata, come è il caso di tali ispezioni, da un certo grado di disagio, o di eccitazione, se l'oggetto è di grande e insospettabile interesse> ^[1].

Queste parole di grande elogio da parte di architetti e studiosi nei riguardi dello strumento fotografico ci rammentano dei numerosi sodalizi avvenuti tra le maggiori figure del mondo dell'architettura e della fotografia: racconta Gabriele Basilico che Gio Ponti, quando scelse Giorgio Casali per illustrare le architetture per la rivista *Domus*, gli insegnò personalmente il mestiere del fotografo affinché fosse in linea con la filosofia della rivista;

la collaborazione di Casali per Domus proseguì ininterrotta per quattro decenni, dal 1953 al 1994 ^[2]. Tra le collaborazioni più illustri ricordiamo quella di Mies van der Rohe con Ezra Stoller, quella tra Neutra e Schindler con Julius Shulman e tra Le Corbusier e Lucien Hervé. Quest'ultimo sodalizio nacque da una fortuita affissione di un cartello sui cancelli del cantiere della *Cité Radieuse*, ancora in costruzione, a Marsiglia; l'annuncio riportava l'invito dell'architetto: <I signori fotografi sono pregati di conservare le fotografie scattate>. Lucien Hervé (pseudonimo di László Elkàn ^[3]) lavorava in quegli anni come reporter per <France Illustration> (dal 1947 al 1952) ^[4] ed era stato inviato da <Plaisir de France> per documentare la costruzione dell'*Unité d'habitation* di Marsiglia. Vistosi rifiutare le fotografie dalla rivista per la quale lavorava, Lucien Hervé decise di inviare tutte le 650 immagini direttamente all'architetto svizzero. Si racconta che Le Corbusier esaminò con cura le fotografie: tagli netti e spigolosi, prospettive audaci, incuranza della sezione aurea e della composizione simmetrica. Le inquadrature riprendevano le sperimentazioni fotografiche dell'avanguardia artistica degli anni venti e, pur essendo stilisticamente lontane dalle intenzioni formali della *Cité Radieuse*, riuscivano ad esaltare, a detta dell'autore, l'intenzione poetica dell'architetto. Le Corbusier apprezzò in particolar modo la forza narrativa di Hervé, capace di raccontare, attraverso un espressivo uso del bianco e nero, la struttura dell'*Unité d'habitation*: le inquadrature mostravano, non solo le innovazioni costruttive, ma anche la <vita di cantiere>, i dettagli e la modalità di assemblaggio dei singoli elementi. Stupito dall'attenzione e dalla mole del lavoro ^[5], Le Corbusier prese carta, penna e scrisse: <Vous avez une âme d'architecte et vous savez voir l'architecture> ^[6] [Lei ha un'anima d'architetto e sa vedere l'architettura]. Iniziò in questo modo la collaborazione tra Le Corbusier ed il fotografo Lucien Hervé che si protrasse sino alla morte dell'architetto svizzero.



Foto di Lucien Hervé. *Cité Radieuse*, arch. Le Corbusier, 1949



Fotografie di Lucien Hervé delle opere di Le Corbusier

Dal 1949 vennero affidate a Hervé tutte le riproduzioni delle opere lecorbusieriane ^[7]; lo stesso fotografo racconta che Le Corbusier non seguiva mai in prima persona le riprese, ma sceglieva attentamente quali fotogrammi pubblicare ed inviare alle riviste. È importante precisare che Lucien Hervé, a partire dai primi anni cinquanta, divenne responsabile di tutte le immagini di Le Corbusier, anche quelle realizzate prima dell'inizio della sua effettiva collaborazione con l'architetto (come le fotografie di Gérard e Salaüm); possiamo dunque ritrovare nel suo archivio i negativi e le stampe di fotografi precedenti marchiati però con il timbro di Hervé. Attualmente, una parte delle fotografie sono passate agli archivi della <Fondation Le Corbusier> ^[8], mentre un'altra parte dei materiali è rimasta nell'archivio personale di Lucien Hervé; questo ha portato alcuni critici e storici ad attribuire negli scorsi decenni, erroneamente, alcune immagini degli anni venti e trenta al fotografo ungherese e non a Gérard o Salaüm. La confusione di questa complessa attribuzione del materiale è principalmente dovuta al fatto che dopo la morte di Albin Salaüm, Le Corbusier chiese a Lucien Hervé di acquisire e gestire l'archivio del precedente fotografo. Sarà dunque lo stesso Hervé a contattare gli eredi di Salaüm, acquistare il materiale e accordarsi per riconoscere loro il 50% dei diritti fotografici in caso di future pubblicazioni ^[9], inviando successivamente alle riviste le fotografie di Salaüm a suo nome. Un attento lavoro di analisi filologica delle fotografie lecorbusieriane è stato pubblicato da Barbara Mazza nel volume <Le Corbusier e la fotografia, la vérité blanche> ^[10], al quale si aggiunge un consistente capitolo scritto da Giovanni Fanelli nel saggio <Storia della fotografia di Architettura> ^[11]. Dobbiamo anche ricordare il testo di Giuliani Gresleri e Italo Zannier <Le Corbusier, Viaggio in oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore> ^[12] riguardante le fotografie del periodo giovanile dell'architetto svizzero e il testo di Daniel Naegele, catalogo della mostra <Photographic il-

lusionism and the “new world of space”, in Le Corbusier. Painter and Architect> ^[13], nel quale si analizzano le relazioni tra l'uso della fotografia e la composizione geometrica della pittura purista di Le Corbusier.

L'architetto svizzero fu tra i primi a comprendere l'importanza pubblicitaria e culturale della divulgazione fotografica; la capacità di selezionare e distribuire, anche con insistenza, alle riviste specializzate solo un <certo tipo di immagini> aiutarono il riconoscimento *iconico* dell'architettura lecorbusieriana e ne favorirono la creazione del mito: <Per tutta la sua vita, Le Corbusier - scrive Giovanni Fanelli - ha perseguito, come nessun altro, l'obiettivo di costruire con la parola e con le immagini |...| il mito della sua opera e dei suoi ideali> ^[14]. <Vers une architecture> pubblicato nel 1923 è il primo esempio di questo tentativo, che verrà riproposto e consolidato negli anni successivi con l'<Ouvre Complète> (1930-1965). Il rapporto dell'architetto svizzero con la fotografia è assai articolato; già dal 1914, grazie ad una lettera di Le Corbusier a Perret (datata 20 gennaio 1914) ^[15], siamo a conoscenza di un album di fotografie scattate nei suoi viaggi e sarà lo stesso Le Corbusier, fino alla progettazione delle ville degli anni venti, a documentare fotograficamente la costruzione delle sue prime opere. Parte di queste fotografie sono reperibili negli archivi della <Fondazione Le Corbusier> e alcune di queste sono pubblicate in <Le Corbusier. Aventure photographiques> ^[16]. Il rapporto con la fotografia s'intensificò con la fondazione della rivista <Esprit Nouveau>, dove egli ha occasione di sperimentare in prima persona la relazione tra parola e immagini, comprendendo pienamente la possibilità divulgativa dello strumento fotografico. Anche quando diventerà un professionista affermato e sceglierà di affidare le fotografie delle sue opere direttamente a importanti fotografi, come Gérard, Thiriet, Gravot e Salaün, continuerà spesso ad indicare di persona le immagini



Foto di Lucien Hervé. *Cité Radieuse - Unité d'Habitation*, arch. Le Corbusier

da scattare, suggerendo attraverso schemi grafici le modalità di ripresa; un atteggiamento che terminerà con la collaborazione con Lucien Hervé al quale concesse grande fiducia e autonomia, pur continuando a gestire in prima persona la selezione delle foto da pubblicare: <egli sceglieva personalmente quali fotografie delle sue opere far pubblicare, dando spesso indicazioni circa la grandezza delle riproduzioni e circa quali fotografie eliminare nel caso in cui non ci fosse stato spazio sufficiente a pubblicarle tutte> ^[17]. Interessante il rapporto tra Le Corbusier e il <canone> della fotografia d'architettura, evidente nella sua predilezione ad una <visione frontale>, derivante dall'influenza delle opere di Choisy:

<Mentre la cultura della *Neues Sehen* portò altri fotografi e altri architetti a forzare il processo di astrazione e di smaterializzazione in particolare evitando la veduta frontale, rinunciando all'assialità e alla simmetria destra-sinistra, rinunciando al verticalismo delle linee e anzi privilegiando vedute dal basso e dall'alto fortemente sforzate, o trascurando di cogliere il rapporto tettonico con il suolo, Le Corbusier e i <suoi> fotografi non rifiutarono anche la veduta frontale, e tesero a mantenere il verticalismo delle linee. Ciò perché in Le Corbusier permaneva la memoria dell'architettura classica, e anche della prospettiva centrale, anche se la sua Gestalt spaziale apparteneva a un'altra concezione, sostanzialmente dinamica. Egli ha certo fatto tesoro della lezione di Choisy che nella sua *Histoire de l'architecture* aveva dimostrato la presenza di soluzioni dinamiche anche nella composizione assiale dell'architettura antica classica. In tutte le riprese fotografiche delle opere di Le Corbusier è quasi del tutto assente (almeno finché non intervenne Hervé) la ripresa di scorcio dal basso tanto

The original invention of the *Unité d'Habitation* is shown in the first volume of 'The Modulor', page 137, Fig. 50. It consists of two bays (glazed panel) constituting the two façades of an apartment, front and rear: a large bay and a small one. These two bays are the boundaries of a 'family container', a home: the apartment. The 1948 drawing was improved during construction.

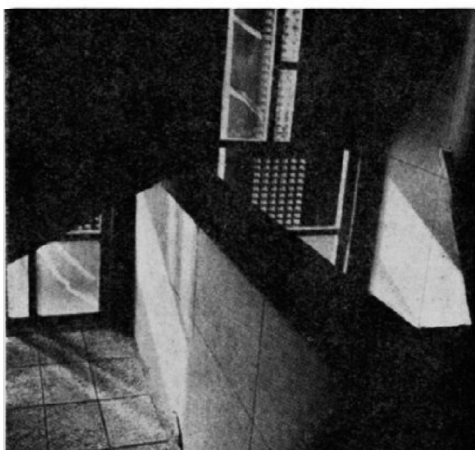


FIG. 110. The photograph has been turned by one-quarter intentionally in order to show that harmony reigns between the various elements apart from any functional considerations.

Here, at Nantes-Rezé, is the execution of the same theme. This module constitutes, in our age, a possible expression of the family cell, a new event in architecture bringing freedom from the servitude of Vignola (and Co.). (Fig. 114.)

These family modules find expression, on the façade, in cast concrete panels serving as uprights or transoms. The drawing shows seven different Modulor panels, prefabricated and cast on the ground, used in the three main façades — east, south and west—of the Nantes building. That's what a standard can do!

A point of information. For the Palaces of the Capitol of Chandigarh I

cara alla cultura fotografica della *Neues Sehen*> ^[18].

Particolarmente interessante la mistificazione di alcuni spazi architettonici attraverso l'uso di obiettivi grandangolari che dilatano la misura reale degli ambienti, o per mezzo di espedienti atti a produrre illusioni spaziali, come Giovanni Fanelli fa notare nella fotografia di Villa Savoye di Marius Gravot ^[19], intenzionalmente scelta e diffusa dall'architetto in numerose occasioni: <[se non si conoscesse lo spazio] si sarebbe indotti a credere [...] che esistano a sinistra un corridoio e un'apertura verso l'esterno; in realtà si tratta di un riflesso del passaggio di destra e della vetrata lungo la rampa che monta al piano superiore. La porta vetrata fra il soggiorno e la hall è stata disposta in modo che essa rifletta lo sfondo e la parte destra della veduta modificando e amplificando così, per effetto illusionistico, lo spazio architettonico> ^[20]. Un altro interessante esempio di utilizzo della fotografia da parte dell'architetto svizzero è riscontrabile nella pubblicazione <Modulor> del 1950 quando inserì una fotografia di Hervé dell'*Unité d'habitation* di Marsiglia, volutamente ruotata di 90 gradi, a dimostrazione che una composizione architettonica <calcolata> mantiene, in qualsiasi situazione, la propria coerenza geometrica ^[21]. Guardando la fotografia [p. 109], ciascuno può giudicare se effettivamente l'effetto dell'immagine ruotata corrisponde alle intenzioni formali dell'architetto o se è piuttosto una forzatura retorica e comunicativa; di certo Le Corbusier comprese e utilizzò la fotografia come principale strumento di propaganda delle sue opere, costruendo, attraverso un'attenta selezione delle immagini, una precisa *valenza iconica* della propria architettura, che ha contribuito e - per certi versi determinato - l'aura e la fortuna critica dell'architetto.

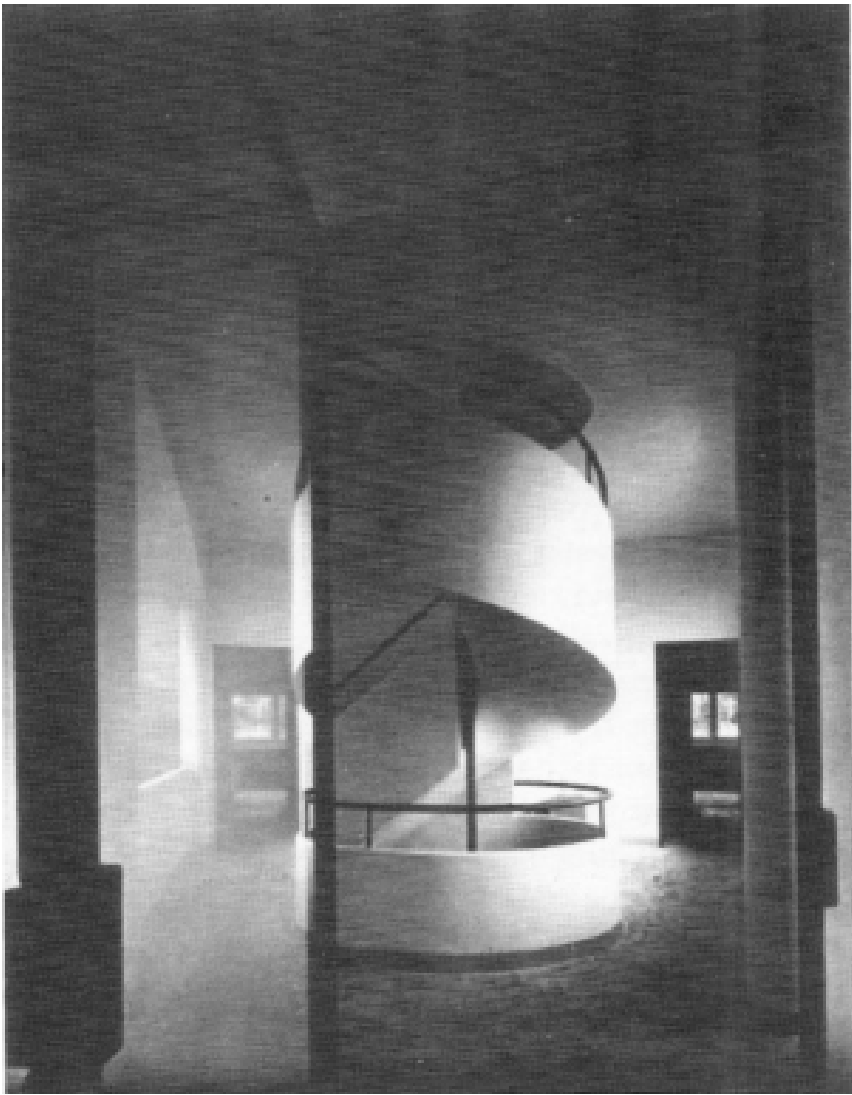


Foto di Marius Gravot. *Poissy, Villa Savoye*, arch. Le Corbusier, 1929

Publicata in *Le Corbusier, Oeuvre complète*, II, 1934.

Stampa su carta al bromuro d'argento, 22x17

Riguardo le relazioni tra fotografi e progettisti, dobbiamo menzionare, nel panorama italiano, i rapporti tra Stefano Boeri e Gabriele Basilico, Aldo Rossi e Luigi Ghirri, Pier Luigi Cervellati e Paolo Monti. Quest'ultimo, degno di particolare interesse, rappresentò un episodio significativo nella cultura architettonica della penisola: nell'agosto 1969 Cervellati invitò Monti a fotografare Bologna per dimostrare che il centro storico era <un *monumento nel suo insieme* tutto da salvaguardare e recuperare secondo i criteri del restauro conservativo> ^[22]. Cervellati evidenziò come il termine <centro storico> risultasse impreciso per la città di Bologna, ancora condizionata a considerare <centro> solo la piazza maggiore e <storico> solamente alcuni monumenti. Il censimento fotografico di Monti risultò un notevole contributo per l'elaborazione del piano urbanistico e la fotografia divenne uno strumento della conservazione e della salvaguardia dei valori artistici e architettonici. Scrive Cervellati:

<Il risultato finale delle foto di architettura di Monti è quello di una rappresentazione non solo e non tanto dell'esistente quanto, e soprattutto, interpretativa del processo di realizzazione della stessa architettura. Osserviamo una sequenza qualsiasi di immagini per raffigurare un determinato luogo. In esse il <luogo> riflette senza alterazione alcuna la sua conformazione. Ma Monti, ed in ciò era magistrale, suggerisce anche l'ambiente che è al di qua e al di là del quadro prospettico. Restituisce cioè lo spazio nella sua completezza> ^[23].

La peculiarità dell'opera risiede nella maniera con la quale vennero scattate le fotografie: l'<Assessore della Tutela> organizzò un'incruenta operazione militare tramite squadre di vigili urbani che chiusero di notte, tratto dopo tratto, le vie della città mentre gli operai smontavano i cartelli stradali e le insegne pubblica-



Paolo Monti, Bologna, 1969

rie. Solo dopo questa mobilitazione entrava in scena il fotografo. Paolo Monti poté così fotografare le vie di Bologna prive dei segni evidenti della modernità e proporre un'immagine contemporanea di una città antica. Il fotografo, attrezzato inizialmente con una Linhof 10x12, decise di utilizzare anche un apparecchio di piccolo formato più veloce e maneggevole: una Nikon F, corredata da un innovativo grandangolo (35 P.C. 3.5) utile per correggere le distorsioni ottiche ^[24]. Negli anni successivi il lavoro di Monti andò ben oltre l'importante censimento fotografico in <funzione documentativa> ^[25] poiché rappresentò a posteriori un singolare esperimento che permise una riflessione collettiva sull'immagine della città: l'amministrazione comunale, attraverso la realizzazione di mostre e la pubblicazione delle foto, utilizzò il lavoro di Monti per indirizzare il consenso sociale verso un'operazione di pedonalizzazione del centro storico bolognese.

L'opera del fotografo divenne un elemento di riflessione capace di suggerire un ripensamento estetico del centro cittadino. Come ricorda ancora oggi Cervellati: <Le immagini della città senza auto rimangono un futuro non ancora realizzato>, evidenziando, con queste parole, un problema di grande attualità. Di certo, l'opera di Paolo Monti rimane in Italia una delle collaborazioni fotografiche più significative, un episodio che, partendo da una rappresentazione documentaria, finì per determinare una parziale ri-estetizzazione della città, influenzando non solo la coscienza collettiva degli abitanti ma anche la vita quotidiana dei suoi cittadini.

L'uso della fotografia come mezzo capace di innescare un processo di riestetizzazione del paesaggio urbano è tra i temi di maggior rilievo del lavoro di **Bernd e Hilla Becher**, due artisti e fotografi tedeschi, passati alla storia come i fondatori della <Scuola di Düsseldorf>. I due coniugi iniziarono dal 1959 una sistemati-



Bernd e Hilla Becher. *Sculture anonime*, 1970

ca raccolta fotografica dell'architettura industriale tedesca ed europea; la peculiarità del loro lavoro risiede nel tentativo di rappresentare come un <documento scientifico> gli edifici fotografati: questa *oggettività* richiama lo schema tipografico precedentemente analizzato per le opere dell'architetto-incisore Durand, basato su una decontestualizzazione formale dell'oggetto architettonico. I Becher utilizzano un apparecchio Linhof 8x10, con una focale <lunga> che evita la distorsione prospettica tipica degli obiettivi grandangolari e permette di mantenere le linee cadenti tra loro parallele; le fotografie presentate sono sempre in bianco e nero, la luce è diffusa e caratterizzata dall'assenza di forti contrasti o <ombre nere>; gli edifici sono tutti fotografati con lo stesso angolo di ripresa frontale e la medesima inquadratura. Quando le immagini dei Becker sono affiancate tra loro, gli edifici di grandezze differenti appaiono delle stesse dimensioni, a causa dell'assenza della figura umana e della stessa modalità di ripresa e presentazione dell'edificio. Questa astrazione fotografica è richiamata dal titolo scelto per una pubblicazione del 1970: <Sculture anonime>. Il libro, oltre a mostrare lo scopo documentario del lavoro dei Becher, rese evidente il legame tra arte e fotografia concettuale: le <architetture senza architetti> divennero per gli artisti tedeschi degli *objet trouvé*, selezionati, decontestualizzati e accostati tra loro in una comparazione che ne evidenziava le qualità estetiche. E' attraverso l'accostamento di differenti architetture, scelte per forma e funzione, che riusciamo a comprendere la forza comunicativa del lavoro compositivo di Bernd et Hilla Becher, al punto che la loro opera verrà premiata con il <Leone d'Oro per la scultura> nel 1990 alla Biennale d'Arte di Venezia, riconoscendo definitivamente la fotografia come un'arte concettuale autonoma. Idris Khan [SCHEDE FOTOGRAFICA P. 366], fotografo e artista inglese, reinterpretà le fotografie più importanti dei coniugi Becher in un lavoro intitolato: <Every... Bernd & Hilla Becher> nel quale propone, attraverso la



Bernd e Hilla Becher, 1970
Idris Khan. *Every... Bernd & Hilla Becher*, 2007

somma di molteplici fotografie sovrapposte della stessa tipologia di edifici, un'unica, sintetica, immagine.

Se i coniugi Becher rappresentarono il processo di riestetizzazione del paesaggio industriale europeo, sino ad allora scarsamente considerato dalla cultura architettonica, in Italia, il medesimo processo di ri-significazione di un luogo attraverso la forza comunicativa dell'immagine fotografica, è avvenuto con il lavoro proposto da **Luigi Ghirri** nel volume **<Viaggio in Italia>** ^[26]. Il libro, pubblicato dall'editore <Il Quadrante> di Alessandria, accompagnava le fotografie esposte in una mostra alla Pinacoteca Provinciale di Bari. Oltre a Ghirri la pubblicazione fu curata da Gianni Leone, Enzo Velati, e integrata dei testi di Quintavalle e di Celati. Nel libro sono proposte le immagini di venti giovani fotografi che, nel corso degli anni seguenti, diventeranno tra le figure più importanti del panorama fotografico europeo: Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Mimmo Jodice, Guido Guidi, Vincenzo Castella, Giannantonio Battistella, Andrea Cavazzuti, Giovanni Chiamonte, Mario Cresci, Vittore Fossati, Carlo Garzia, Luigi Ghirri, Shelley Hill, Gianni Leone, Umberto Sartorello, Mario Tinnelli, Ernesto Tulliozi, Fulvio Ventura, Cuchi White e Claude Nori.

La particolarità di <Viaggio in Italia> fu di aver spostato, per la prima volta, l'obiettivo della macchina fotografica verso un soggetto differente da quello comunemente fotografato: il paesaggio italiano degli ottanta non era più solamente quello rappresentato nelle celebri cartoline postali del <bel paese> - fatto di centri storici, cattedrali e palazzi - ma anche un paesaggio <minore> ai margini della città, costituito dallo sprawl di anonime casette di periferia, dalle campagne incolte e abbandonate. Un paese che non ospitava solamente la *maestosa* archeologia antica, ma anche i nuovi/vecchi gazometri dell'archeologia industriale. Le fotografie raccolte da Ghirri, raccontavano di luo-



Luigi Ghirri, *Tellaro*, 1982

ghi che raramente si sceglieva di visitare, ma che capitava d'incontrare nel proprio cammino, <sbagliando strada nel corso del viaggio>.

E' importante ricordare che il canone estetico delle fotografie non era stato stabilito a priori dai curatori (gli autori non erano stati indirizzati a fotografare una *specifico tipologia* di paesaggio), ma semplicemente raccolti assieme in una collettiva che comprendeva tanti, singoli, differenti progetti personali. Le fotografie presentate sono dunque sia a colori (Ghirri, Chiaramonte, Guidi, ecc.), sia in bianco e nero (Basilico, Nori, Jodice, Cresci, ecc.). Significativamente interessanti risultano oggi le fotografie a colori, cariche di volute imperfezioni, costituite da immagini sbiadite e scatti controluce. Elementi che, se allora si rifacevano ad un registro fotografico *quotidiano*, oggi - che lo stesso canone è veicolato attraverso i filtri *vintage* di <Instagram> ^[27] [come analizzeremo approfonditamente nel Cap. 4] - acquistano una nuova contemporaneità, inserendosi all'interno dell'attuale omologazione estetica promossa dalla *fotografia di massa*. Non è dunque un caso che l'opera di Ghirri sia stata rivalutata e conosciuta dal grande pubblico solamente in anni recenti, grazie anche ad un'importante esposizione curata da Francesca Fabiani, Laura Gasparini e Giuliano Sergio al MAXXI di Roma nella primavera del 2013 ^[28].

Con il volume curato da Ghirri, quel paesaggio italiano, provinciale e lontano dalle pubbliche attenzioni era riconosciuto per la prima volta come un <oggetto fotografabile>. Uno spostamento d'inquadratura che produsse uno spostamento d'interesse culturale e che contribuì alla formazione di una *nuova estetica* del paesaggio urbano, definita da alcuni critici <banalità del quotidiano> e sintetizzata dalle parole dello stesso Celati come <la passione per il mondo così com'è>.



Claude Nori. *Rimini*, 1983

2.4

AUTOGRAFIA DELL'OPERA: ARCHITETTO vs FOTOGRAFO

Nonostante i sodalizi descritti, le relazioni tra le due arti non furono sempre idilliache; la fotografia, oltre ad essere uno strumento che permette di divulgare e pubblicizzare l'architettura, può produrre aspre incomprensioni, poiché manifesta la compresenza di due autori - l'architetto ed il fotografo - con esigenze spesso differenti:

<Per comprendere alcune resistenze degli architetti - scrive Pierluigi Nicolin in "Architettura e fotografia: tre storie" - bisogna dire che se attraverso la fotografia l'architettura entra nel dominio delle arti visive allora si viene a stabilire una diversa relazione tra il nuovo autore (il fotografo), l'opera ritratta (l'architettura) e l'osservatore (l'architetto), rimanendo quest'ultimo spodestato in quanto autore> [1].

Racconta Gabriele Basilico dell'esperienza avuta con Bernard Tschumi quando gli fu chiesto di fotografare *le Folies de la Villette* di Parigi: <Anni fa DU mi aveva incaricato di fare un numero monografico su Parigi per documentare *la grandeur*, là c'era anche il progetto de la Villette di Bernard Tschumi |...|. Quindici giorni prima di partire mi scrive la segretaria (c'è ancora il cantiere con il box all'interno) e mi domanda se prima di iniziare a fotografare non potevo passare a parlare con l'architetto. Insomma vado lì, però trovo solo una lettera dove c'è scritto: la prego di seguire attentamente le seguenti regole. Erano dieci: 1) Fotografare tutti |...|; 2) Usare assolutamente il colore diapositiva; 3) Non usare filtri, se non quelli così; 4) Prendere il particolare e il dettaglio. E poi tutta una serie di indicazioni che avevano una

coerenza estrema, che però erano lì a dire: “io non mi fido dei fotografi, deve far questo, se no ...” . In realtà non ho fatto delle cose molto diverse, perché in effetti mi sembrava giusto, però sembrava una follia che uno te lo dicesse > [2].

Ad indagare la relazione tra architetto, fotografo ed *autografia dell'opera* è dedicato un recente saggio di Maria Letizia Gagliardi intitolato <La misura dello spazio>. Nel testo vengono intervistati ventisei fotografi contemporanei italiani; ciascun capitolo evidenzia la molteplicità dei differenti approcci che si possono attuare nei riguardi dell'architettura. Scrive Letizia Gagliardi, ripercorrendo le motivazioni che la spinsero ad intraprendere questa ricerca:

<Vedevo le architetture, ma guardavo le fotografie: le immagini comunicavano non solo l'oggetto architettonico, ma anche l'occhio del fotografo, la linea redazionale, il messaggio del progettista |...| *viviamo* l'architettura, la *vediamo*, ma non riusciamo ad osservarla, se non di fronte ad una fotografia. Sembra quasi che l'architettura esista, per il fruitore, non tanto nei *progetti* dell'architetto, quanto nel *progetto* mediatico di divulgazione visiva e, quindi, nella restituzione fotografica > [3].

Una tesi che Massimo Rossetti, architetto e docente all'Università IUAV di Venezia, ribadisce nel saggio che apre il libro <A criss-crossed landscape. Il complesso fenomeno della comunicazione dell'architettura attraverso la fotografia>:

<La fotografia è essa stessa un'arte, consolidata, condivisa, storica, per cui ci si trova di fronte al singolare fe-

nomeno di utilizzare un'arte per comunicarne un'altra, entrambe dotate di un proprio linguaggio, di cui una con meno di duecento anni di vita e l'altra diverse migliaia [...] **Il canale di comunicazione (la fotografia) è spesso l'unico modo per conoscere l'informazione (l'architettura):** tale comunicazione assume quindi un'importanza enorme, come se le fosse affidato un compito quasi educativo, rispettoso nello stesso tempo dell'oggetto della comunicazione e di chi la riceve. Non a caso c'è chi ha parlato di questo fenomeno come di una versione del principio di Heisenberg, in base al quale sarà sempre impossibile osservare un evento nella sua essenza in quanto verrà modificato dal solo atto dell'osservare^[4].

Tale preponderanza dell'immagine sulla percezione dello spazio ha spinto diversi architetti a riflettere sull'eccessiva prevalenza della *vista* nella progettazione architettonica contemporanea, trovando, nella *rottura* della prospettiva rinascimentale, la possibilità di ridare centralità a tutti gli organi di senso. La fotografia, intesa come <finestra sullo spazio> sarà - dagli architetti che tratteremo nel prossimo capitolo - messa in discussione attraverso l'uso di processi atti a ristabilire un *equilibrio sensoriale* tra le parti.

2.1. TRADUZIONE E FOTOGRAFIA, TRA REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE

1. Pevsner Nikolaus, *Foreword*, in *Helmut Gernsheim, Focus on architecture and sculpture*. London, Fountain Press, 1949, p.12

2.2. TECNICA FOTOGRAFICA E PROSPETTIVA RINASCIMENTALE

1. Fanelli Giovanni, *Storia della Fotografia di Architettura*. Roma, Laterza, 2009

Zannier Italo, *Architettura e Fotografia*. Roma, Laterza, 1991

Pare Richard, *Photography and architecture, 1839-1939*. CCA, 1985

2. Panofsky Erwin, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Leipzig-Berlin, 1927

3. Fanelli Giovanni, *Storia della Fotografia di Architettura*, op. cit. p. 3

4. *Ibidem*

5. Rosalind Krauss, *La Photographie, pour une théorie des écarts*. Translated by Marc Bloch and Jean Kempf. Paris, Macula, 1990

6. Zannier Italo, in <Fotologia>, n.10, autunno/inverno 1988, p.3

7. Berti A. in <Rivista scientifica dell'anno 1855> Venezia, 1856

8. Il <Periodo haussmaniano> è circoscrivibile tra il 1853, quando il Barone Georges Eugène Haussmann divenne Prefetto della Senna - dopo che Luigi Bonaparte si era auto-proclamato imperatore dei francesi, assumendo nel 1852 il titolo di Napoleone III - fino al 1870, quando si ritirò a vita privata, poco prima della nascita della III Repubblica. I cambiamenti della città di Parigi coincisero con le politiche di ammodernamento emanate dal Secondo Impero che, oltre a riorganizzare la città secondo un nuovo assetto viario, aveva imposto uno specifico regolamento riguardo la fabbricazione dei nuovi edifici: tutti i *bâtiments* erano gerarchizzati a seconda dell'importanza e avevano dimensioni e materiali prestabiliti (le facciate dovevano essere in *pierre de taille* e lo sviluppo verticale, interno alle corti, non poteva essere superiore a quello su strada). L'edificio era composto da quattro piani in elevazione, più la mansarda. Il pian terreno, di altezza 4 metri, era vetrato e dedicato al commercio; il mezzanino, alto 2.8 metri era connesso al pian terreno con una scala interna; il piano nobile, alto 3,9 metri era il piano più importante, normalmente riservato al proprietario dell'edificio e provvisto di un balcone e sontuosi decori; il terzo e quarto piano erano alti entrambi 3.3 metri con dei decori di minore importanza; il quinto era alto 3 metri, ma con balconi continui; la mansarda aveva un tetto inclinato a 45 gradi e l'altezza ridotta di 3,2 metri [LAN Architecture, *Haussmann Paris*. Paris, Para Books, 2017]. Con un regolamento così rigido, lo spazio d'invenzione e creatività riservato all'architetto era assai ridotto; nei 18 anni di prefettura haussmanniana prevalsero edifici tendenzialmente ripetitivi e uniformi - con differenze riservate all'utilizzo di decori, nei soli spazi concessi dalla normativa.

Assai più interessanti dal punto di vista architettonico furono gli anni immediatamente successivi, grazie alle modifiche dei regolamenti edilizi fatte nel 1882, nel 1884 e nel 1902. Questi, pur non stravolgendo l'aspetto della Parigi haussmanniana, diedero maggiore libertà al progettista che ebbe modo di esercitare in maniera meno limitata la propria creatività.

Nella prima metà degli anni ottanta iniziarono a manifestarsi i primi edifici con una diversa composizione dei decori e delle altezze delle mansarde; particolarmente interessanti le rivisitazioni della soluzione angolare che assumeva, di volta in volta, forme espressive innovative, grazie all'uso di sculture e modanature che decoravano intere facciate. Rimarcabile l'edificio in rue Perrée 18, decorato dallo scultore Jules Rispal nel 1903 o la *rotonda d'angolo* dell'edificio progettato dagli architetti H. Senet, L. Lhéritier e L. Ansart a rue du Temple 160 nel 1909. La maggiore libertà concessa dai nuovi regolamenti, coincide con il periodo francese dell'*Art nouveau*, evidente nella soluzione proposta dell'architetto Lavirotte a Avenue Rapp o di George Hennequin a rue de Villers 31, edificio del 1907 contraddistinto dalla presenza di eleganti *Bow Windows* in pietra.

Nonostante la nuova libertà linguistica, le maggiori licenze architettoniche non pregiudicarono la percezione dello spazio urbano: le modifiche del regolamento non stravolsero la struttura di Parigi che rimase caratterizzata dall'alternanza di una *regola* - le abitazioni haussmanniane - e le *eccezioni* - sale concerto, mercati, edifici istituzionali.

9. Mormorio Diego, *Catturare il tempo*. Roma, Postcart 2011

10. Le Corbusier, *Les Voyages d'Allemagne, Carnets; Voyage d'orient, carnets*, edizione a cura di G. Gresleri, Milano, 2000, carnet I, p. 77

11. Fanelli Giovanni, *Storia della Fotografia di Architettura*, op. cit. p. 436

12. <http://www.mir.no/work/>

2.3. FOTOGRAFI ED ARCHITETTI

1. Francis Frith, <The Art of Photography>, in *Art Journal*, 5, 1859

2. Lotus International, n.129, 2006

3. Lucien Hervé, pseudonimo László Elkàn, era nato in Ungheria il 7 agosto 1910 e morto a Parigi il 23 giugno 2007

4. Mazza Barbara, *Le Corbusier e la fotografia. La verite blanche*. Firenze, University Press, 2002, p. 66

5. Intervista a Lucien Hervé, pubblicata in Mazza Barbara <Le Corbusier e la fotografia. La verite blanche>, op. cit. p. 66, nota 89

6. Lettera di Le Corbusier a Lucien Hervé del 15 Dicembre 1949, FLC E2 (04)219

7. Mazza Barbara, *Le Corbusier e la fotografia. La verite blanche*, op. cit. p. 66, nota 89

8. Fondation Le Corbusier: 10, square du Docteur Blanche 75016 Paris (Entrée par le 55, rue du Docteur Blanche). *Link: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>*
9. Mazza Barbara, *Le Corbusier e la fotografia. La verite blanche*, op. cit p. 65
10. *Ibidem*
11. Fanelli Giovanni, *Storia della Fotografia di Architettura*. Roma, Laterza, 2009
12. Gresleri Giuliani e Zannier Italo. *Le Corbusier, Viaggio in oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*. Venezia, 1984
13. Naegele Daniel, catalogo della mostra <Photographic illusionism and the "new world of space">, in *Le Corbusier. Aalborg, Painter and Architect*, 1995
14. Fanelli Giovanni, *Storia della Fotografia di Architettura*, op. cit p. 428
15. Archivio Perret, I.F.A
16. Auteur Collectif <Le Corbusier. Aventure photographiques>, éditions de la villette. Volumen, Ottobre, 2014
17. Fanelli Giovanni, *Storia della Fotografia di Architettura*, op. cit p. 430
18. *Ivi* p. 432
19. *Ivi* p. 433. Foto di M. Gravot, *Poissy, Villa Savoye*, 1929. Pubblicata in *Le Corbusier, Oeuvre complète*, II
20. *Ivi* p. 434
21. Herschdorfer Nathalie e Umstätter Lada. *Construire l'image le Corbusier et la photographie*. Edition Textuel p. 119
22. Cervellati Pier Luigi, *Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960 - 1980)*. Alfa, 1983
23. Cervellati Pier Luigi, *Il Censimento Fotografico dei centri storici dell'Emilia e della Romagna*. Saggio pubblicato all'interno di <Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960 - 1980)>. Alfa, 1983>
24. Per un maggiore approfondimento riportiamo il testo degli "Appunti per il censimento fotografico del centro storico di Bologna" di Paolo Monti, pubblicato all'interno del volume *Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960 - 1980)*: "A - SCOPO: Rilevamento fotografico del C.S.B. il più completo possibile e nelle migliori condizioni ambientali, quindi in assenza di automobili in sosta o in transito e col minimo di segnaletica stradale visibile in primo piano. Necessità di asportare questa segnaletica fissa o mobile ovunque possibile. B - ESIGENZE PARTICOLARI DEL RI- LEVAMENTO: 1) Ripresa di interesse strade con foto dei due lati e di tutte le case, palazzi e monumenti, cortili, giardini, ecc. in modo che tutta la città storica sia documentata in modo completo e facilmente identificabile. Tutto questo in assenza di auto. 2) Documentazione di particolari architettonici, compresi selciati e pavimentazioni, materiali usati e loro stato di conservazione,

arredo urbano, particolari ambienti e soluzioni urbanistiche anche minori o minime, ecc. Rilevamento da farsi dopo la ripresa del traffico urbano, che a sua volta deve essere documentato in opposizione alle foto di cui al punto 1. 3) Degrado dell'ambiente del centro storico per posteggi, affissioni, insegne, negozi, pavimentazioni non originali al solo uso di agevolare il traffico, ecc. C - NORME DI LAVORO E PRINCIPI INFORMATIVI. 1) Rapidità e completezza delle riprese per giustificare pienamente le spese del rilevamento e il dispendio e il disagio provocati dal blocco del traffico, che per evidenti ragioni doveva essere ridotto al minimo. Quindi massimo numero di riprese nel minor tempo possibile. 2) Organicità del lavoro di rilevamento in modo da rendere visibile il percorso umano della città e il suo possibile godimento pedonale. A questo scopo fare moltissime riprese da sotto i portici o attraverso i portici, elemento essenziale del sistema viario bolognese a tutti i livelli, dalle grandi strade radiali ai vicoli laterali più modesti. 3) Molteplicità dei punti di vista e delle inquadrature, vicine e lontane ed effetti prospettici vari, come appunto accade guardando mentre si cammina, con tutto il tempo disponibile al vagare dell'occhio dal generale (lunga prospettiva della strada) al particolare (visione netta del capitello con sfocamento totale dello sfondo). L'insieme delle fotografie deve insomma rendere visibile un ideale e lunghissimo vagabondaggio su vari itinerari urbani, con fermate nei cortili e su per le scale, passeggiate nei giardini, ecc. 4) Rispetto assoluto della norma della verticalità degli edifici, come esigenza essenziale della fotografia di architettura, purtroppo frequentemente dimenticata anche in pregevoli libri di storia dell'arte. D - MEZZI IMPIEGATI PER IL LAVORO FOTOGRAFICO: 1) Apparecchio Linhof 10x12 con 5 obiettivi: grandangolo 90 m/m, normale 135 e 150 m/m, tele 210 e 270 m/m decentrabili e basculabili per le foto dei palazzi e monumenti più importanti, interni e scale, nonché per le vedute generali di strade e piazze, ecc. 2) Tre apparecchi Nikon F con le seguenti ottiche Nikkor: grandangolo 35 P.C. m/m, Micronikkor 50 m/m, e due tele 105 e 200 m/m. L'obiettivo fondamentale è il grandangolo 35 P.C. che permette di fotografare rapidamente l'architettura, a mano libera, con controllo della verticalità degli edifici. Si può affermare senza esagerazioni che solo la disponibilità di questo obiettivo giapponese permette di realizzare nei tempi voluti il rilevamento del progettato. Di grande interesse per particolari prospettive, ad esempio dei porticati sono il 105 e il 200; il primo in particolare usatissimo per i dettagli di architetture a media altezza o distanza. 4) Materiale negativo: Kodak Tri-X e Plus-X 10x12 in film-packs per la Linhof. Per il 35 m/m Nikon: ilford FP4 e HP4 - Kodak tri-X e Agfa Isopan ISS. La pellicola Tri-X serve soprattutto per compensare i grandi contrasti di luce in interni e scale e in esterno le riprese con sottoportici e strada illuminata. Per tutte le altre normali riprese la FP4"

25. Cervellati Pier Luigi, *Il Censimento Fotografico dei centri storici dell'Emilia e della*

Romagna. Saggio pubblicato all'interno di <Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960 - 1980). Alfa, 1983>

26. Ghirri Luigi, Olivo Barbieri, Quintavalle Arturo Carlo, Celati Gianni. *Viaggio in Italia*. Alessandria, Il Quadrante, 1984

27. Le applicazioni principali maggiormente utilizzate sono: Instagram, Hipstamatic, Lomogram

28. Mostra: *LUIGI GHIRRI. PENSARE PER IMMAGINI*. MAXXI Roma, a cura di Francesca Fabiani, Laura Gasparini, Giuliano Sergio, 24 aprile 2013 - 27 ottobre 2013

2.4. AUTOGRAFIA DELL'OPERA: ARCHITETTO vs FOTOGRAFO

1. Nicolini Pierluigi, <Architettura e fotografia: tre storie>, in Lotus International, n.129, 2006

2. Lotus International, n.129, 2006

3. Gagliardi Maria Letizia, *La misura dello spazio*. Roma, Contrasto, 2010, p. 11

4. *Ivi* p. 8

SPAZIO ARCHITETTONICO

ICONA E PERCEZIONE: IL RAPPORTO CON I SENSI

3



Peter Eisenman. *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa*, Berlino.

3.1

FOTOGRAFIA, CONTRADDIZIONE E DECOSTRUZIONE

<C'è troppo rumore visivo nel nostro ambiente>. Ripeteva Peter Eisenman nel 2006 al suo interlocutore, sfogliando le fotografie dei propri edifici pubblicati sulle copertine delle maggiori riviste internazionali. <Ciò che sto cercando di fare è mettere in discussione il dominio della visione>. ^[1]

Erano passati sedici anni da quando Philip Johnson e Mark Wigley avevano organizzato nel 1988 al MoMa di New York, la mostra *Deconstructivist Architecture*, e cominciava ad esser chiaro come quel processo avviato sul finire degli anni ottanta risultasse tutt'altro che terminato. Le architetture esposte, così differenti a causa delle particolari sensibilità degli architetti, furono accomunate dalla produzione di spazialità complesse, destabilizzanti; edifici che si proponevano di oltrepassare i confini della geometria euclidea, rifiutando i principi ordinatori dello spazio prospettico rinascimentale. Di fronte alle architetture in mostra la critica si divise: alcuni lessero le opere come frutto di una moda passeggera, altri come l'origine di una nuova era. Fiumi di inchiostro furono spesi nel tentativo di instaurare un proficuo dialogo con le più importanti figure del post-strutturalismo francese. Saggi, articoli, interviste, rimangono oggi chiari esempi di come l'architettura sia stata capace di nutrirsi degli impulsi culturali che caratterizzarono il dibattito filosofico di fine secolo. Tra i progetti proposti, molti rimasero sulla carta, altri influenzarono le tendenze del momento, oscillando con eleganza tra snobismo, cultura di massa, salotto e rivoluzione.

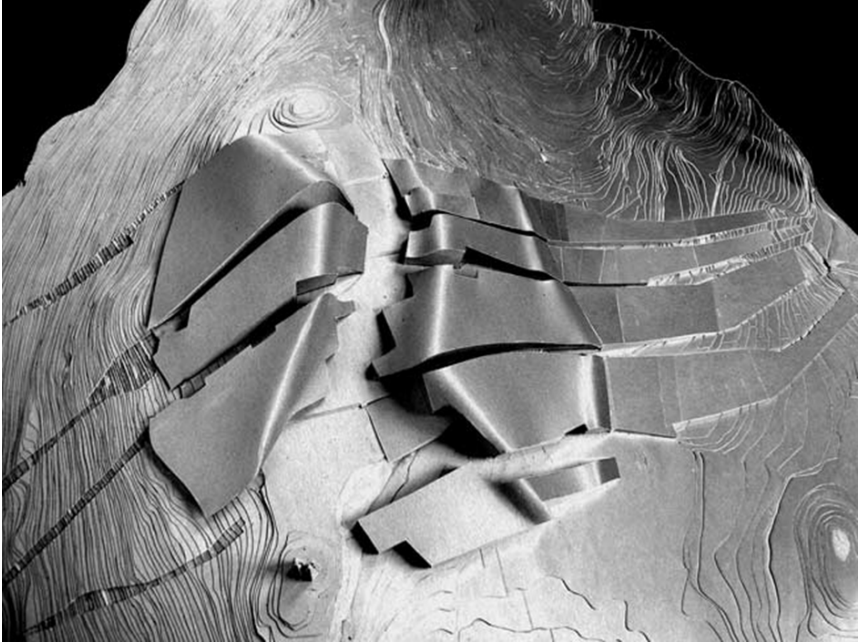
3.1.1. <Deconstructivist Architecture>: un errore semantico

La scintilla capace di innescare l'ordigno fu senz'altro il titolo: *Decostruttivismo*. Bisogna riconoscere che chi ha avuto l'intuizione di traslare le teorie della Decostruzione di Jacques Derrida nel campo architettonico è stato anzitutto un abile titolista. Quel nome riecheggiante alle avanguardie sovietiche novecentesche, racchiudeva in un unico termine tutte le speranze di una generazione di giovani architetti che stava tentando di superare i propri maestri senza cedere ai formalismi storicisti suggeriti dalle mode postmoderne dei primi anni ottanta. Il nome risultò attraente e ambiguo, ottimo per specularci sopra delle sincere, interessanti, teorie, quanto sufficientemente approssimativo per essere a piacimento banalizzato.

Il termine <Déconstruction> era stato introdotto per la prima volta da Jacques Derrida nel testo *Della Grammatologia* e successivamente in *Psyché*, nel quale spiegava che l'origine del vocabolo era dovuta alla traduzione dei termini heideggeriani di *Destruktion* e *Abbau* ^[1]. Il filosofo affermava che in francese il termine *destruction* implicava una riduzione negativa, troppo vicina alla *demolizione*, mentre la parola *déconstruction* - presente, ma entrata in disuso nella lingua francese - risultava più consona per descrivere il suo pensiero. La <decostruzione derridiana> è una scomposizione teorica, atta ad affrancare l'architettura da condizionamenti esterni. Un'architettura *assoluta* - dal latino *ab-solutus* (*sciolta da*) - come scriveva lo stesso filosofo: <[...] non più subordinata a dei valori altri da sé, che siano questi utilitari, estetici, metafisici o religiosi> ^[2]. <Si verificò inaspettatamente - scrisse Bruno Zevi commentando l'esposizione al MoMa - un evento epocale: dopo 5000 e più anni di storia, l'architettura si svincolò da regole, principi, tabù, raggiungendo l'agognata emancipazione> ^[3].

Nonostante il sostanzioso bagaglio teorico posto alle fondamenta della mostra, alcuni degli architetti invitati da Philip Johnson depauperarono il significato del termine scelto, come se il concetto derridiano fosse riferibile ad una semplice scomposizione e ricomposizione formale della struttura, manifestando così una fallace interpretazione della traduzione del vocabolo francese <construction>. In italiano la parola *costruzione* viene comunemente utilizzata come sinonimo di *edificio* (in riferimento ad un oggetto fisico costruito), mentre in francese l'oggetto costruito, si traduce <batiment>, concedendo al termine <construction> una sfumatura maggiormente figurata. Il termine derridiano (derivante dal verbo *déconstruire* e non *débâtir*) non ha a che fare con una scomposizione formale dell'edificio o una de-costruzione letterale della struttura, bensì con un processo di ricerca concettuale: <E' molto difficile parlare di architettura in termini di decostruzione - scrive Derrida - perché non parliamo di rovine o di frammenti. Il termine tratta l'architettura come una metafora, e noi trattiamo l'architettura come una realtà> [4].

Nonostante ciò, seppur banalizzata e contraddetta, ridicolizzata e svuotata di parte della propria portata culturale, la <Decostruzione> divenne il marchio delle più importanti opere dell'ultimo ventennio: ciascuna città pretese il proprio museo, il proprio aeroporto, la propria stazione, edificando delle vere e proprie <icone> che ebbero il sincero merito di risollevarle le sorti economiche d'interesse regionali e alimentare un dibattito architettonico altrimenti assopito. Tuttavia, più l'Europa promuoveva le nascenti architetture, più diminuiva l'egemonia culturale che aveva esercitato, dal mondo classico al novecento, sul resto del mondo: Renato Rizzi evidenzia - nell'introduzione agli scritti di Eisenman nel volume <La fine del Classico> - come la *Decostruzione* abbia simboleggiato, plasticamente, la volontà di scardinare i <principi ordinatori dell'organizzazione spaziale rinasci-



Peter Eisenman. *Città della Cultura della Galizia, Santiago de Compostela, Spagna*

Daniel Libeskind. *Museo Ebraico, Berlino*

mentale>, proponendosi di oltrepassare i confini della geometria euclidea e mettendo definitivamente in crisi quel bagaglio figurativo proprio dell'architettura occidentale.

3.1.2. Decostruzione e rappresentazione prospettica

Se la <Decostruzione>, spogliata delle speculazioni teoriche, si tradusse nel tentativo di superare le logiche dello spazio rinascimentale, riequilibrando il <dominio della visione> a favore di una percezione basata sulla totalità dei sensi, la fortuna degli edifici realizzati sulla scia della mostra di Philip Johnson fu dovuta proprio all'utilizzo delle immagini, capaci di pubblicizzare le opere all'interno del nuovo sistema mediatico che la fotografia di massa stava cominciando a promuovere su scala globale.

Paradossalmente, furono proprio le architetture nate con l'intento di mettere in discussione <il dominio della visione> a divenire ben presto i *simboli* e le *icone* di un nuovo corso dell'architettura occidentale, contraddicendo, nei fatti, gli iniziali intenti teorici e progettuali degli architetti. La fotografia finì per veicolare le architetture <non-euclidee>, proprio attraverso quelle logiche prospettiche dello spazio rinascimentale che gli stessi architetti si erano prefissati di superare e sconfiggere, trovando paradossalmente in esse il tramite della loro notorietà e fortuna ^[1].

Quest'ambiguità produsse, da un lato architetture sensoriali, da *assaggiare* e *toccare*, profondamente ancorate alla fisicità della costruzione, dall'altro *edifici-immagine*, eredi della tradizione visiva occidentale, legati alla *fotogenia* dell'opera e perfettamente spendibili come icone pubblicitarie. La <rappresentazione classica>, costantemente riproposta dallo strumento fotografico,



Thomas Kellner. Washington, Capitol I, 2004

non solo non cessò, nei modi e nei tempi teorizzati da Eisenman, ma assorbì il nuovo corso dell'architettura, diventandone il traino principale del suo sviluppo. Questa contraddizione ebbe riflessi anche nel campo puramente fotografico, attraverso le opere di autori come **David Hockney** [SCHEDE FOTOGRAFICA P. 400], **Sohei Nishino** [SCHEDE FOTOGRAFICA P. 408] o **Thomas Kellner** [SCHEDE FOTOGRAFICA P. 396] che tentarono di rompere lo schema prospettico rinascimentale, proponendo immagini composte dalla somma di più fotografie, ciascuna con un proprio specifico punto di vista.



Sohei Nishino. Berlin. Dioramamap. Aug. - Dec. 2011



David Hockney. *Place Furstenberg, Paris, August 7, 8, 9, 1985 #1, 1985*
Photographic collage. 88.9 x 80 cm

3.2

L'ARCHITETTURA DEI SENSI

<La relazione tra lo spazio architettonico e la percezione sensoriale non è certamente invenzione degli ultimi decenni, ma sembra evidente che la relazione tra l'esperienza dell'architettura e la dimensione emotiva sia oggi sempre più oggetto di studi e di attenzioni non solo dei più raffinati ricercatori, ma anche di progettisti e degli studenti> ^[1].

Nella postfazione scritta per il libro di Anthony Vidler <La deformazione dello spazio>, Anna Barbara ci restituisce la centralità assunta dallo *spazio architettonico* non solo nel dibattito accademico, ma anche nella pratica professionale. Oltre alle esperienze esposte, possiamo introdurre altri due importanti *macro-insiemi* di architetti e pensatori che hanno investigato il tema della relazione tra costruzione spaziale e percezione sensoriale, contrastando la prevalenza della vista promossa dall'immagine fotografica: il primo è riferibile al *Parametricismo*, il secondo all'*architettura fenomenologica*.

3.2.1. Parametricismo

Parametricismo è un neologismo, coniato da Patrick Schumacher - collaboratore di Zaha Hadid e direttore dello studio dopo la sua morte - introdotto per la prima volta nel 2008 in un articolo presentato alla Biennale di Venezia, curata da Aaron Betsky ^[1]. Elisabetta Bonafede descrive l'evento nel testo *Plasma Works*: <alla sessione del dibattito "Dark Side Club" - curato da

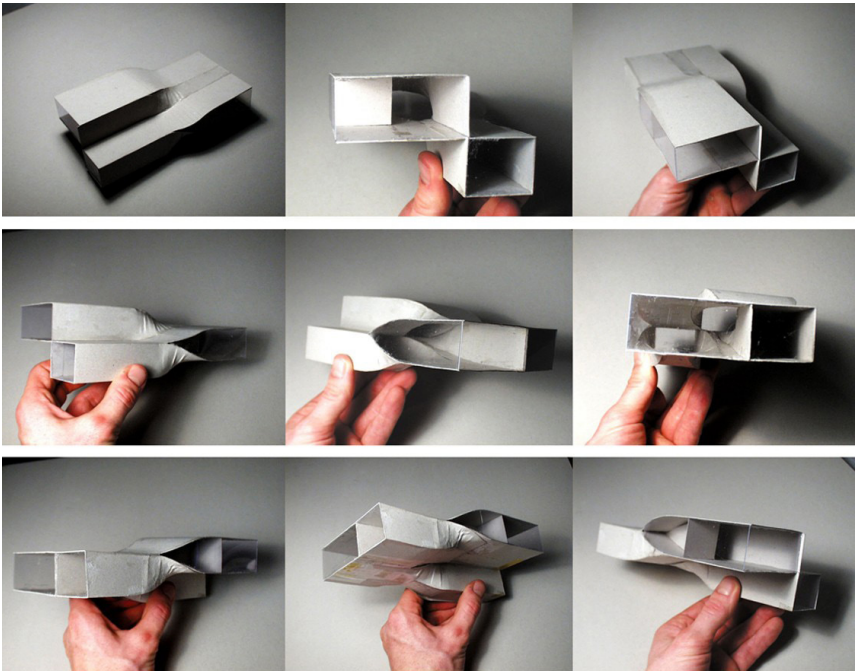


UNStudio. *Villa NM*, New York, USA, 2000-07

Patrick Schumacher, Greg Lynn e Gregor Eichinger per l'Undicesima Biennale di Venezia - intitolato "Parametricism as New Style", Schumacher ha presentato il Manifesto del Parametricismo e ha invitato alla discussione otto studi professionali emergenti (tra i quali Plasma Studio) e Jeff Kipnis come moderatore^[2].

Il *Parametricismo* si fonda sulla capacità di controllare forme architettoniche complesse attraverso la gestione di molteplici dati, interconnessi tra loro grazie all'uso di software dedicati. Dal punto di vista teorico si fonda sulle ricerche legate alla geometria non-euclidea e alla capacità delle odierne tecnologie di produrre spazi *de-formati*, come analizza Anthony Vidler in due saggi, *The Architectural Uncanny*^[3] del 1992 e *Warped Spaces* del 2000. Vidler cercò un ponte con la filosofia e lo trovò negli scritti di Gilles Deleuze, filosofo poststrutturalista francese, noto al mondo architettonico per aver scritto il testo <La Piegia. Leibniz ed il Barocco>. La *Piegia* diviene la metafora su cui si fondarono molte delle sperimentazioni architettoniche a cavallo tra gli anni novanta e i duemila: <E' la piega - scrive Vidler - a unire le due dimensioni, un elemento che separa e contemporaneamente unisce, pur articolando divisioni che fungono da interlocutore invisibile e da visibile materia>^[4].

Tra gli architetti che maggiormente s'interessarono a tali temi, sperimentando sia dal punto di vista progettuale che attraverso pubblicazioni teoriche, dobbiamo annoverare Ben van Berkel e Caroline Bos, fondatori nel 1988 di **UNStudio**. Tra le principali pubblicazioni di Ben van Berkel ricordiamo *Delinquent Visionaries* (1993, con Caroline Bos), *Mobile Forces* (1994), *Move* (1999) e *Buy me a Mercedes-Benz* (2006). Il progetto che lanciò l'architetto sulla scena internazionale fu *Möbius House*, una casa unifamiliare realizzata vicino ad Amsterdam tra il 1993 e il 1998, ma fu solo con *VilLa NM* (New York, USA 2000-07) che fu riconosciuto



come uno dei più promettenti studi a livello internazionale. La Villa appare come un *manifesto* delle teorie deleuziane applicate al progetto architettonico: semplice nella concezione programmatica, accordava con eleganza due volumi con una superficie a doppia curvatura. Purtroppo il progetto ebbe breve durata: la villa venne distrutta appena un anno dopo la sua costruzione da un devastante incendio. L'anno successivo, nel 2008, Ben van Berkel fu chiamato da Aaron Betsky ^[5] a progettare un'installazione per l'Arsenale della Biennale di Venezia. L'installazione, dal titolo "*Il camerino di prova - la haute couture dell'architettura*", è uno spazio bianco, ricurvo, nel quale il visitatore è invitato a spostarsi, attraversando i fasci di colore e luce che alterano la percezione dell'ambiente. Intervistato da Alessandro D'Onofrio per una successiva installazione al MAXXI di Roma, Ben van Berkel afferma:

<M'interessa l'idea di percezione anamorfica e la possibilità tutta contemporanea di essere in tanti tempi diversi contemporaneamente. Nella cultura di oggi viviamo in una tale complessità e varietà di esperienza e modelli temporali, che non si può parlare di un modello temporale modernista. La nostra comprensione ed esperienza dello spazio e del tempo non sono più legate all'idea di Siegfried Giedion "io sono la macchina fotografica" e lo spazio è ciò che vedo di fronte a me. A volte nei nostri progetti mi piace anche giocare con l'idea che gli spazi possono anche seguirti, magari perfino minacciarti o spaventarti, ma possono anche farti sentire ottimista o sollevato. Quindi questo uso dell'anamorfose come strumento visivo si riferisce secondo me molto più all'esperienza spaziale: provi percezione multiple via via che attraversi lo spazio della mostra. Ovviamente mi attira la storia dell'architettura rinascimentale e barocca ma questo è



UNStudio. *Il camerino di prova - la haute couture dell'architettura*
Biennale di Venezia di Architettura 2008

legato anche alla mia fascinazione per l'arte, per la scultura e per il modo in cui ci si avvicina agli oggetti scultorei: non solo frontalmente, si possono esperire anche in modo caleidoscopico invece che solo in modo lineare frontale»^[6].

Questo approccio ad uno spazio complesso che fonde più livelli percettivi - quello fisico e quello emotivo - è rintracciabile anche nelle sperimentazioni delle architetture parametriche dello studio NOX. Particolarmente interessante il padiglione *Son-O-House* dove i movimenti dei visitatori sono trasformati in suoni attraverso dei sensori: l'architettura diviene un grande strumento musicale, dove la percezione coinvolge attivamente molteplici sensi, unendo la vista all'udito. Anche *Wet Grid*, il padiglione progettato per il *Museo delle Belle Arti* di Nantes (1999-2000) è un'installazione che invita ad una stimolazione inconsueta dello spazio, *una macchina*, come la definiscono gli architetti, per destrutturare tridimensionalmente una griglia cartesiana di base:

<Lo studio Nox - scrive Daniela Martellotti in *Architettura dei sensi* - elabora nuove forme e modelli in divenire, utilizzando come strumento il computer. Il funzionamento di tali "modelli" è piuttosto complesso: una serie di forze agiscono su sistemi di riferimento, quali possono essere delle linee o delle griglie, modificandole, ottenendo così spazi che non obbediscono solo alla contrapposizione orizzontale-verticale ma si aprono in varie direzioni. I NOX in questo modo propongono spazi complessi e stimolanti non euclidei, spazi che fanno riferimento alla *propriocezione* e alle relazioni tra la visione, il corpo e lo spazio. Lars Spuybroek spiega nell'intervista, fatta da Arielle Pelenc, parlando del progetto *Wet Grid*, come



NOX. *Padiglione The Son-O-House*, 2004

normalmente negli allestimenti museali il piano orizzontale è palcoscenico del movimento, mentre i piani verticali, rigorosamente perpendicolari al pavimento, sono la superficie del vedere. Secondo questa impostazione l'architettura è normalmente organizzata come il corpo cartesiano: la parte che vede è separata da quella che cammina, come sono separati la percezione dall'azione. Questa separazione cartesiana, secondo l'intervistato, non riguarda solo la mente e il corpo, ma anche quella tra oggetto e soggetto e tra corpo e mondo. Allora l'idea portante che pervade questo progetto è la ricerca d'integrazione tra la percezione visiva e il movimento del corpo, sviluppando l'idea di inserire una dinamica di forze che coinvolga contemporaneamente orizzontalità e verticalità^[7].

Queste architetture hanno avuto il merito di sperimentare una nuova forma di relazione tra percezione e spazio architettonico, aggiornandola alle potenzialità proposte dalle nuove tecnologie; se dal punto di vista costruttivo sono servite a testare e potenziare i programmi di progettazione digitale, dal punto di vista prettamente formale, tendono a modellare l'architettura con logiche compositive prossime a quelle di un oggetto di *design*, piuttosto che a quelle di un edificio, mostrando il fianco alle critiche dei numerosi detrattori.

3.2.2. Architettura Fenomenologica

Per *architettura fenomenologica* ci si riferisce a quegli architetti che hanno dimostrato grande interesse verso i temi esposti dal filosofo francese *Maurice Merleau-Ponty*; tra questi i più noti sono

Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez e Steven Holl. Centralità dei loro temi è riportare l'architettura ad una sfera *sensibile*, instaurando una relazione *estetica* con lo spazio. Con il termine *Estetica* non ci si riferisce alle <teorie sul bello> ma al rapporto percettivo che s'instaura tra utente e spazio; Il termine - neologismo introdotto dal tedesco Baumgarten nella seconda metà del XVIII secolo - deriva dalla parola greca αισθητικός (*aistetikos*, sensibile) e dal tema di αισθάνομαι (*aisthànomai*, percepisco tramite i sensi) e αισθησις (*aisthesis*, sensazione, sentimento). Un approccio *estetico*, ad esempio con una pietanza, non si riduce al giudizio del suo aspetto esteriore, ma allo stimolo percettivo che proviamo assaggiandola: <Il sapore della mela - scrive Jorge Luis Borges ^[1] - sta nel contatto del frutto con il palato, non nel frutto stesso>. Traslando la metafora culinaria nella sfera architettonica, si definisce <Estetica dell'architettura> lo studio delle percezioni e delle relazioni sensoriali che sussistono tra noi e la spazialità che l'edificio determina.

L'architetto finlandese **Juhani Pallasmaa** è tra i maggiori teorici di un'architettura sensoriale; il suo approccio percettivo si fonda sulla critica all'oculocentrismo della cultura occidentale - concetto molto vicino al <dominio della visione> esposto da Eisenman, ma con sbocchi formali assai differenti. Nel testo <Gli occhi della pelle, l'architettura dei sensi>, Pallasmaa ripercorre la storia dell'architettura dai greci sino ai giorni nostri, evidenziando il ruolo egemonico della vista:

<La cultura occidentale ha sempre considerato la vista il più nobile dei sensi, e perfino il pensiero è stato concepito in termini visivi ^[2]. [...] L'invenzione della rappresentazione prospettica ha reso l'occhio il punto centrale del mondo percettivo e del concetto di sé. La stessa rappresentazione prospettica si è trasformata in una forma

simbolica, che non solo descrive la percezione, ma la condiziona. Non c'è dubbio che la nostra cultura tecnologica abbia organizzato e separato i sensi in modo ancora più netto. La vista e l'udito, adesso, sono sensi sociali privilegiati, mentre gli altri tre sono considerati residui arcaici con una funzione meramente privata, solitamente soppressi dal codice culturale»^[3].

La critica all'oculocentrismo, non nuova nel pensiero europeo, si inserisce all'interno della tradizione intellettuale francese del XX secolo, ampiamente documentata da Martin Jay nel testo <Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought>^[4] nel quale ripercorre lo sviluppo delle invenzioni principali del mondo moderno - come la fotografia, la stampa, l'illuminazione artificiale - complici di aver prodotto una cultura incentrata sul <senso della vista>. Il pensatore più influente in questo gruppo di intellettuali fu *Maurice Merleau-Ponty* che mosse aspre critiche verso il <regime prospettico cartesiano>. Il pensiero di Merleau-Ponty fu riscoperto negli ultimi decenni, divenendo l'autore di riferimento degli architetti sensibili al tema. Scrive Pallasmaa:

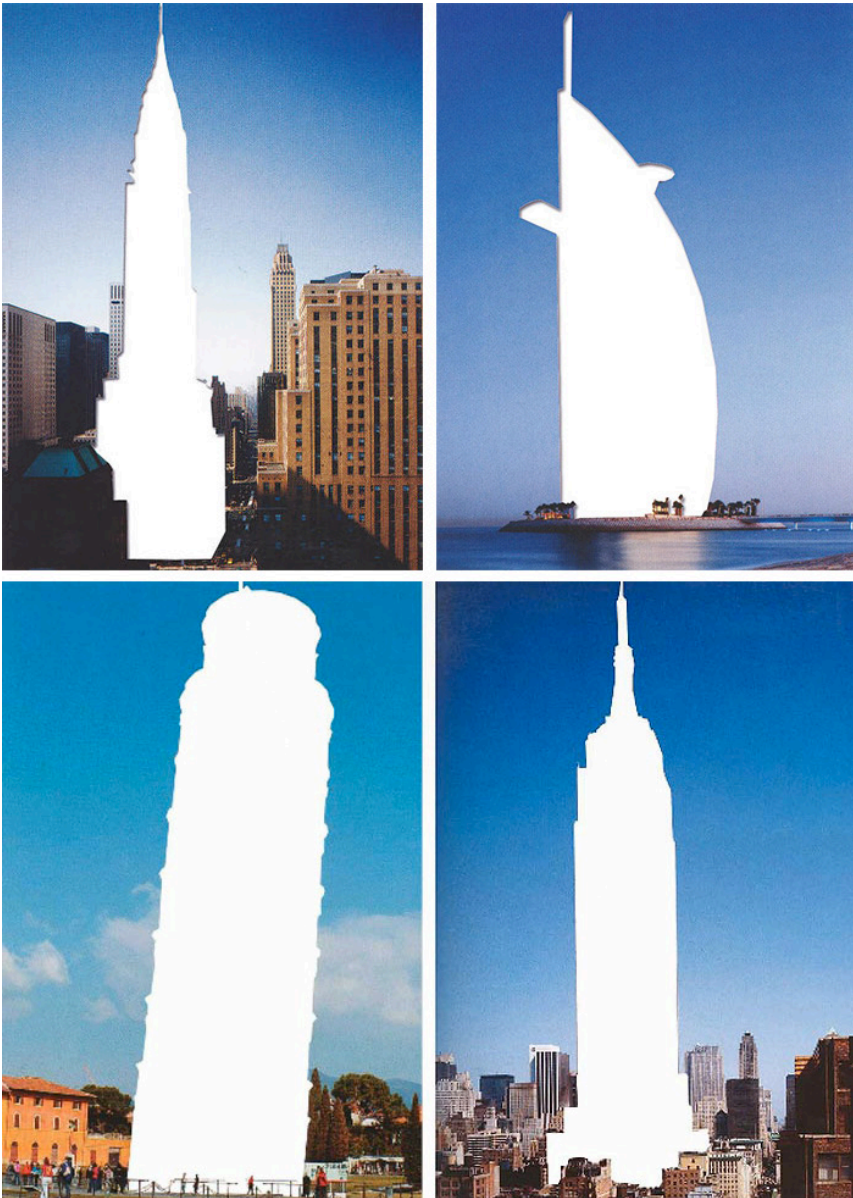
<L'egemonia della vista è stata rafforzata al nostro tempo da un gran numero di invenzioni tecnologiche e dall'infinito moltiplicarsi e prodursi di immagini - "una pioggia ininterrotta di immagini"^[5], come la chiama Italo Calvino. "Il processo fondamentale dell'Età moderna è la conquista del mondo come immagine", scrive Heidegger^[6]. La riflessione del filosofo si è certamente materializzata nella nostra epoca, l'epoca dell'immagine contrafatta, manipolata e resa prodotto di massa. L'occhio, amplificato e rafforzato tecnologicamente, pe-



Hiroshi Sugimoto. *Seagram Building*, 1997

netra oggi profondamente nella materia e nello spazio, e permette all'uomo di gettare in un sol colpo lo sguardo agli antipodi del globo. Le esperienze di spazio e tempo si sono fuse, l'una dentro l'altra, grazie alla velocità (David Harvey parla di "compressione spazio-temporale")^[7], rendendoci testimoni di una netta inversione delle due dimensioni - una temporalizzazione dello spazio e una spazializzazione del tempo. Tra i nostri sensi, l'unico che riesce a star dietro alla sbalorditiva crescita della velocità nel mondo tecnologico è proprio la vista. Ma il mondo dominato dall'occhio ci sta costringendo a vivere sempre più in un presente perpetuo, appiattito da velocità e simultaneità. Le immagini visive sono divenute merci [...]»^[8].

E' nostro interesse notare come la <mercificazione dell'immagine architettonica> è da Pallasmaa duramente criticata, così come la simultaneità tra <tempo> e <spazio> che caratterizza la quotidianità dell'età contemporanea, un atteggiamento opposto all'approccio di Ben van Berkel, analizzato nel precedente paragrafo, che invece fonda, proprio su questa nuova potenzialità sincronica prodotta dalle nuove tecnologie, la centralità delle sue architetture. La critica all'oculocentrismo di Pallasmaa si traduce nella critica all'architettura <iconica>, colpevole di aver spostato il dibattito verso degli <edifici-immagine>, piuttosto che concentrarsi su spazi capaci di stimolare la totalità dei sensi. Questo atteggiamento <anti-iconico> si ritrova al centro del lavoro di numerosi fotografi e artisti contemporanei; tra questi segnaliamo **Hiroshi Sugimoto** [SCHEDE FOTOGRAFICA P. 372], un autore che propone delle fotografie *fuori fuoco*, dove la forma dell'architettura non è perfettamente comprensibile e l'*atmosfera* prevale sull'edificio; e **Jose Dàvila** [SCHEDE FOTOGRAFICA



Jose Dàvila. *Buildings you must see before you die*, 2008.

1.Chrysler Building - 2.Burj al Arab - 3.Tower at Pisa - 4. Empire State Building

P. 384], un architetto e artista di origine messicane che ritaglia *fisicamente* dalle sue immagini l'edificio-icona, sottraendolo dal proprio paesaggio urbano.

Ma se Pallasmaa sembra proporre nei suoi scritti un approccio principalmente teorico, l'architetto che maggiormente si avvicina alle opere di Maurice Merleau-Ponty, attraverso una costante pratica professionale, è senz'altro **Steven Holl**. L'architetto statunitense, nato nel 1947 a Bremerton e laureato all'università di Washington, ha studiato in Europa - prima a Roma e poi a Londra, alla *Architectural Association School of Architecture* - pubblicando sul tema due importanti saggi: <Urbanisms> e <Parallax - Architettura della percezione>.

Le sue opere sono caratterizzate da uno spazio esperienziale e dinamico, dove il ruolo della luce assume grande importanza. Il Museo d'Arte contemporanea di Helsinki <Kiasma> e il <Makuhari Housing> (iniziate entrambe nel 1992), sono tra le architetture che raccontano, con maggiore evidenza, il processo utilizzato da Steven Holl per *dare forma* ai suoi progetti: l'architetto statunitense utilizza una sequenza d'immagini prospettiche - una successione fotografica - come strumento compositivo dello spazio. Steven Holl, condivide con Pallasmaa il dinamismo e l'esigenza di creare un'architettura che non sia dipendente da un solo punto di vista, ma rifiuta l'anti-prospetticismo dell'architetto finlandese, facendone al contrario l'elemento generatore della costruzione del proprio spazio architettonico: <|...|la parallasse - scrive Davide Scarso in "Steven Holl: Architettura e Fenomenologia" - fenomeno in virtù del quale gli oggetti "apparentemente" cambiano di posizione quando l'osservatore si sposta, non è ridotta a un mero effetto ottico ma piuttosto eretta a fondamento di una teoria della prospettiva vissuta> ^[9]. La progettazione di uno spazio che si rivela attraverso il movimento è ancor più



Steven Holl. *Kiasma - Museum of Contemporary Art*, Helsinki, Finlandia, 1992-98

evidente nel progetto del *Makuhari Housing* dove inserisce degli edifici *eccezionali* - da scoprire in un percorso - all'interno di un complesso tendenzialmente unitario:

<A livello planimetrico - scrive Katia Piccinni in "Architettura, anomalie e percezione dinamica" - la struttura originaria viene spaccata in quattro punti cardine, intesi come "porte" simboliche che conducono al cortile interno, arricchito dalla presenza di due giardini semi-pubblici, veri e propri vestiboli per gli edifici residenziali. Il concept formale di questo interessante intervento muove attorno alla contrapposizione di due distinte tipologie. Intorno ai giardini, Holl dispone come "quinte" sceniche cinque edifici da cinque piani, denominati edifici "pesanti" o "silenti", inseriti con la precisa funzione di delimitare il luogo, proteggendolo dai rumori della strada e contenendo parte delle unità residenziali. Le cortine edilizie massicce e continue in calcestruzzo, dall'aspetto quasi metafisico, presentano facciate scandite dalla ritmica e ordinata sequenza di aperture quadrate. La leggera inflessione di questi edifici, introdotta per sfruttare l'illuminazione solare diretta, permette di creare dei corridoi visivi che plasmano l'esperienza spaziale, rendendola più ricca e complessa. Ispirandosi all'opera intitolata "L'angusto sentiero per il profondo Nord" del poeta giapponese Matsuo Basho ^[10], Holl contrappone al sistema di edifici esterni una serie di creazioni *ribelli e puntuali*. [...] queste sei piccole case rivestite in metallo, si pongono in evidente contrasto col silenzio delle strutture più esterne, e sono esplicitamente concepite come produttrici di suoni. [...] Ne consegue un'architettura dinamica e narrativa, capace di creare una relazione multisensoriale, inattesa e stringente tra edificio e fruitori che si muovono al suo interno> ^[11].

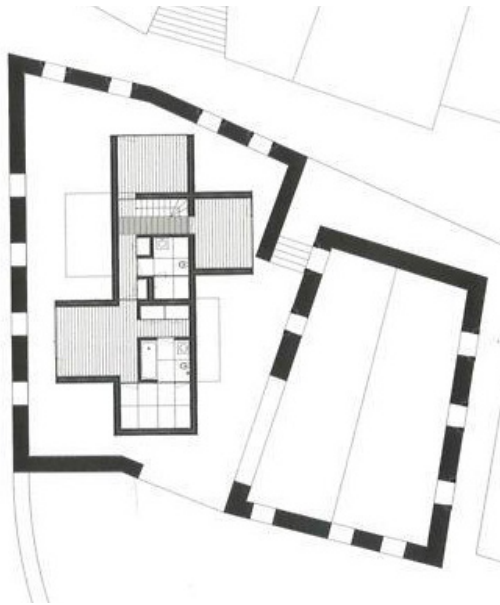


Steven Holl. Makuhari Housing, Chiba, Giappone, 1992-96

Tra gli aspetti di maggior interesse che caratterizzano le architetture di Steven Holl risalta l'attenzione alla progettazione dei vuoti per *generare i pieni*. Un tema affrontato nella conversazione con Cino Zucchi pubblicata in *Area* n.125: <Nella mia lezione sul tema di un approccio percettivo al progetto - afferma Zucchi - uso ancora un tuo disegno che mostra un processo che va *dalla prospettiva alla pianta e non viceversa*>. Risponde Steven Holl: <Credo che sia un approccio molto importante che abbiamo in comune. L'esperienza dello spazio nella città è ciò che dovremmo sforzarci di ottenere. Non la ottieni né disegnando una pianta né estrudendola o creando prospettive; devi procedere in senso opposto, delineando lo spazio e dando forma ai vuoti. Quando hai detto che si comincia dai vuoti ho abbracciato completamente la tua causa. È esattamente quello che penso che dovremmo fare, dobbiamo cominciare dagli spazi comuni, ed è davvero difficile farlo perché ci troviamo di fronte a molte imposizioni del committente, spesso dettate da ragioni puramente economiche; io cerco sempre di iniziare dai vuoti come fai tu in molti dei tuoi progetti> ^[12].

Partire dallo <spazio vuoto>, come incipit della progettazione dell'edificio, accomuna il processo creativo di Steven Holl, non solo a quello di Cino Zucchi, ma anche alle architetture dello studio portoghese di **Manuel e Francisco Aires Mateus**. Interessante notare come, pur partendo dal medesimo presupposto, il processo progettuale di generazione dell'architettura si sviluppi nella direzione opposta. Se Steven Holl procede attraverso una costruzione sequenziale prospettica, Aires Mateus *costruisce* lo <spazio cavo> attraverso l'uso di forme archetipiche (la cupola, il tetto a falda); la progettazione del vuoto di Aires Mateus non è esperienziale ma astratta, assonometrica e anti-prospettica.

In Mateus, la <forma del vuoto> è una rappresentazione lette-



Aires Mateus. *Casa ad Alenquer*, 1998

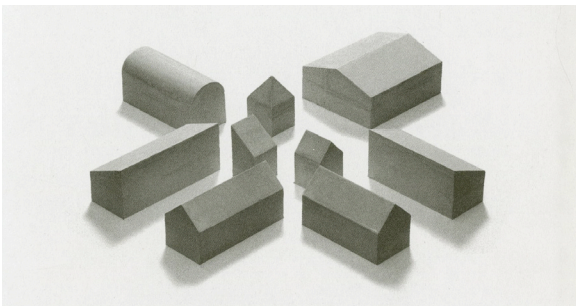
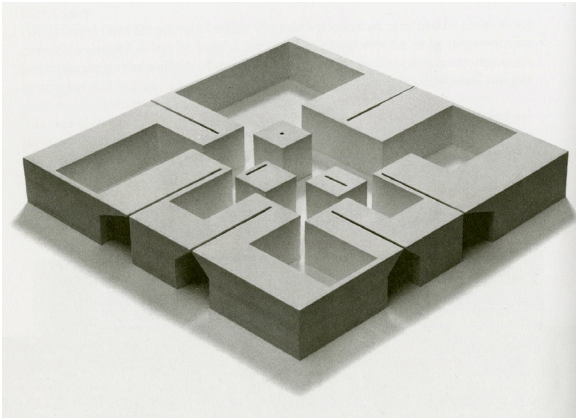
rale, didascalica; il risultato di un processo di sottrazione della materia che definisce il margine fisico della costruzione. Un procedimento di alternanza vuoto/pieno, bianco/nero, negativo/positivo - che richiama quello dell'antico sviluppo fotografico - e che traduce il segno grafico, caratteristico dei loro progetti, in costruzione spaziale tridimensionale.

Ripercorriamo le principali opere dei Mateus al fine di evidenziare come il processo di progettazione dello spazio sia organizzato secondo una struttura anti-fotografica e anti-prospettica:

Casa ad Alenquer (1998) è l'opera che ha fatto conoscere i giovani fratelli Aires Mateus nell'ambiente architettonico internazionale [fig. p. 161]. Il progetto si fonda sulla contrapposizione tra un nucleo centrale (la nuova casa progettata) e un recinto (i resti della casa antica). L'opposizione tra le due pareti genera uno spazio esterno, in continuità con lo spazio interno, tanto da apparire come una sua naturale estensione.

<Questo carattere di "internità - scrive Francesco Cacciatore - è dovuto tanto alla particolare condizione di luce ed alle proporzioni simili degli spazi, quanto al trattamento effettuato con gli stessi identici materiali, intonaco bianco per le pareti e legno per il pavimento, sia all'interno della casa, sia all'interno di questo spazio di transizione. L'unica variazione tra la pavimentazione interna e quella esterna riguarda la pezzatura ed il trattamento superficiale del legno, listoni larghi e lisci nel primo caso e listelli stretti e grezzi nel secondo> ^[13].

Interessante notare come la concezione spaziale che vede la contrapposizione *nucleo/recinto* sia simile, e allo stesso tempo

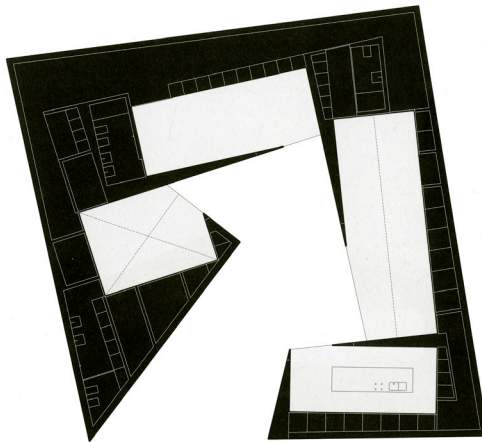
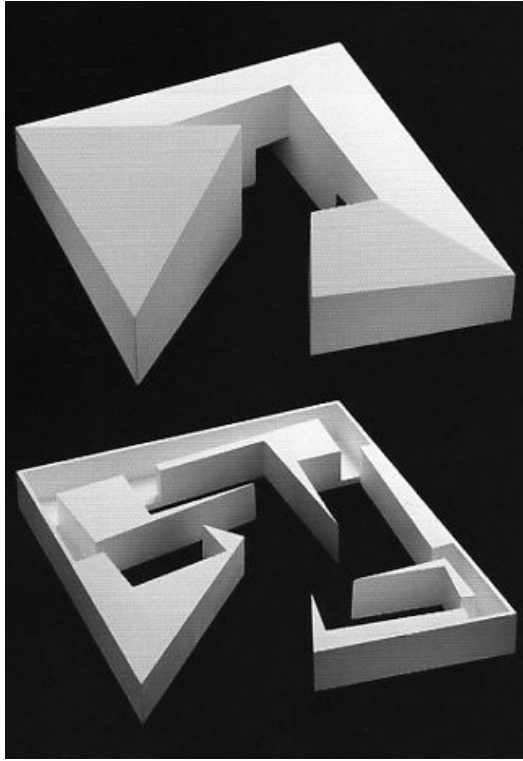


Aires Mateus. *Casa ad Alcácer do Sal*, 2003

opposta, a quella di Gehry per il progetto di *Casa Santa Monica* [opera che approfondiremo nel capitolo 6 della tesi]: a differenza dell'architetto canadese, in Mateus è il contenitore ad essere la preesistenza irregolare, alla quale viene contrapposta una costruzione geometricamente regolare. Fulcro di entrambi i progetti è l'ambiguità spaziale tra le due membrane che altera e allo stesso tempo confonde *contenitore* e *contenuto*.

Casa ad Alcácer do Sal (2003) Tra i numerosi progetti di ville costruiti tra il 1998 e il 2003, *Casa Alcácer do Sal* è quella in cui è maggiormente evidente la modalità con cui i fratelli Mateus concepiscono lo spazio a partire da una figura archetipica riconoscibile. Il progetto, che ha per base un parallelepipedo, è generato attraverso una sottrazione della materia, originando dei luoghi esterni e, al contempo, coperti. Guardando la maquette del *negativo* dello spazio [p. 163] dove tutti i volumi risultano tra loro isolati e astratti nella purezza dei loro profili, si può riconoscere il progetto teorico dei fratelli Aires Mateus: il modello evidenzia il rapporto anti-prospettico e assonometrico di *Casa Alcácer do Sal*, che sarà ripreso come base per molti successivi progetti.

Casa a Coruche (2004-08) La normativa del luogo imponeva alla casa di avere una struttura con un tetto a quattro falde ^[14]; partendo da questo modello Aires Mateus procede attraverso un gesto di sottrazione. Ne deriva una volumetria complessa, dove l'archetipo esterno è idealmente un ricordo, una scultura, che cela, al suo interno, una contrapposizione percettiva tra le stanze di forma regolare e le aree serventi di geometria irregolare; un <incastro> che i fratelli Aires Mateus gestiscono attraverso un elegante disegno planimetrico. Per comprendere i lavori dello studio Mateus è utile soffermarsi sull'importanza della maquette come strumento progettuale; l'uso del modello è particolarmente evidente nei progetti presentati alle Biennali di Architettura

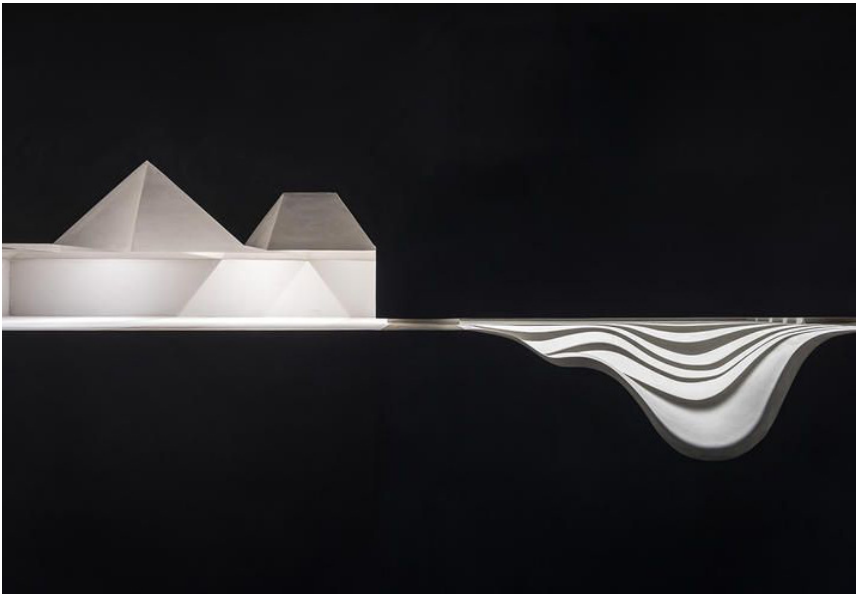


Aires Mateus. *Casa a Coruche*, 2004-08

di Venezia, sia nell'esposizione del 2010 che in quella del 2016.

Per la Biennale di Venezia del 2010 i Mateus scelgono il titolo <Voids>, presentando le ville progettate a partire dal 2004 - anno in cui la gestione dello <spazio cavo> divenne meno didascalica e, rispetto ai lavori precedenti, più sperimentale. Il programma anti-fotografico e anti-prospettico è dichiarato dagli architetti già dall'allestimento della mostra: ciascun progetto è introdotto da una fotografia di paesaggio in bianco e nero, immagini evocative con una grana *rumorosa* dove non compare mai alcun edificio architettonico. A seguire, l'inquadramento territoriale disegnato nero su bianco a fil di ferro e, con la stessa tecnica grafica, piante e sezioni. Non è esposto nessun disegno prospettico, nessun render o fotomontaggio, nessuna fotografia di un edificio costruito. Per raccontare la volumetria delle architetture è presente solo un grande plastico bianco che mostra la relazione tra la forma delle opere e l'illuminazione degli ambienti.

<La luce, infatti - scrive Cacciatore - nonostante il suo carattere impalpabile ed astratto, può essere intesa sia come sostanza concreta essa stessa, come materia fisica dell'architettura, sia come realtà che agisce sulle proprietà sensibili della materia e sulle proporzioni dello spazio, assecondandole o stravolgendole. Le proporzioni dello spazio cavo, a loro volta, sono sempre intese in rapporto con la scala umana, rispetto alla quale possono innescare un sistema di relazioni che potremmo definire, di volta in volta, "domestiche" o "monumentali", a seconda che questo rapporto risulti rispettivamente adeguato o esagerato nei confronti delle limitazioni fisiche imposte all'uomo dalla natura> ^[15].



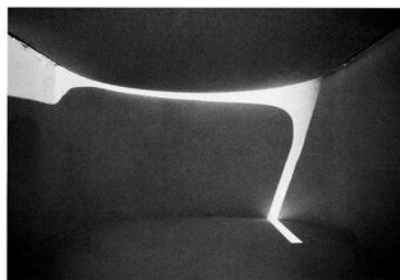
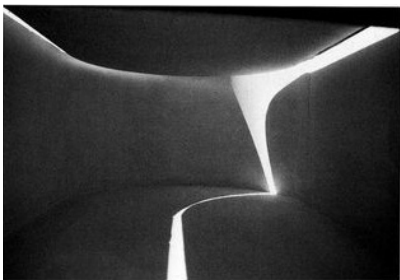
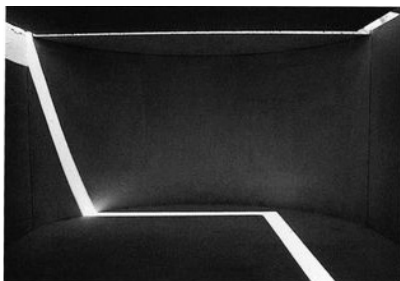
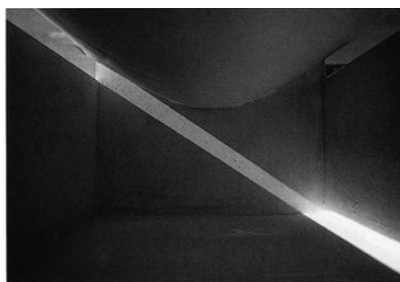
Aires Mateus. Biennale di Architettura di Venezia, 2010

Aires Mateus. Biennale di Architettura di Venezia, 2016

Per la Biennale di Venezia del 2016 lo studio Aires Mateus progetta una stanza sostanzialmente buia, illuminata unicamente dalla luce che filtra dalle bianche *maquettes* inserite all'interno delle pareti [p. 167]. Il tema comune è la relazione tra la percezione della forma e l'illuminazione. Questo tipo di lavoro, già presentato da Aires Mateus in precedenti pubblicazioni ^[16], è assai simile al progetto di Steven Holl per lo spazio espositivo del Museo della Città di Cassino [p. 169]. Dalle parole dell'architetto statunitense siamo in grado di notare sia i punti di contatto, che i differenti approcci nell'organizzazione spaziale dei due studi di architettura:

<Le proprietà della luce - scrive Steven Holl - rappresentano il principio organizzativo anche del Museo della Città che abbiamo progettato per Cassino. Dopo aver tentato di modellare la luce al computer, abbiamo capito che erano necessari modelli fisici. In realtà, la luce andrebbe modellata a grandezza reale mentre cade da un muro al quadrato della sua distanza dalla fonte che l'ha originata. Le gallerie sono organizzate in sezioni di luce a incastro. Tra ogni sezione è previsto un intervallo che è l'equivalente del silenzio in musica e forma una sequenza invertibile che può essere "suonata" dal movimento corporeo. Ogni area espositiva comincia come spazio neutrale individuato attraverso la propria specifica luminosità> ^[17].

La relazione tra la mutazione della luce e la percezione dello spazio architettonico è stato un tema di ricerca centrale per molti dei fotografi legati al mondo dell'architettura; tra questi ricordiamo il lavoro sulla Tomba Brion di **Guido Guidi** - dove il fotografo illustra la maniera con cui la luce interagisce durante

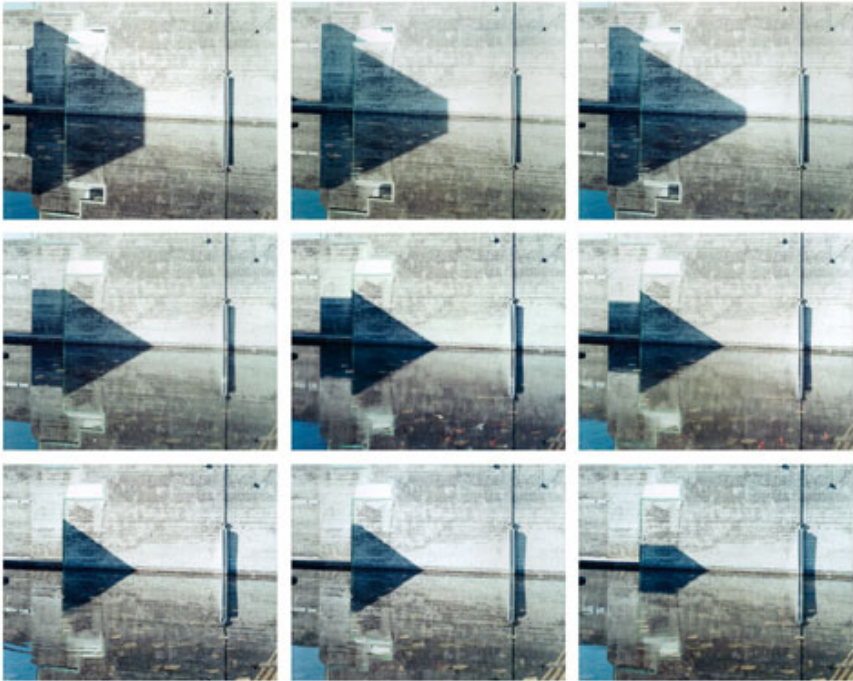


Steven Holl. Progetto per il museo della città di Cassino, Italia, 1996

le diverse ore del giorno con la superficie dell'edificio progettato da Carlo Scarpa - e il decennale lavoro di **Mimmo Jodice**, fotografo napoletano, che nel corso della sua carriera si è lungamente interrogato sulla relazione tra *luce* e *materiali*, proponendo fotografie capaci di evocare le differenti *atmosfera* che ciascun spazio produce.

L'importanza della luce come elemento evocativo, di ricordo tra le qualità tattili e la percezione di una particolare *atmosfera* dello spazio è tra gli elementi principali che caratterizzano la ricerca architettonica di **Peter Zumthor**. Il progettista svizzero ha dedicato al tema diverse pubblicazioni, tra queste ricordiamo: <Di quanta luce ha bisogno l'uomo per vivere e di quanta oscurità?> ^[18], <Atmosfera. Ambienti architettonici, le cose che ci circondano> ^[19] e <Pensare Architettura> ^[20]. In quest'ultimo testo Zumthor espone il proprio metodo progettuale; una visione dello spazio che scaturisce da un'*immagine mentale*, dalle sensazioni che si desidera far provocare alle persone che attraverseranno o vivranno quel determinato paesaggio. Per Zumthor l'intuizione di uno spazio è un *sapere*, un ricordo sensibile, coltivato tra i propri pensieri, che solo una volta compreso può essere tradotto in materia, colori, architettura:

<Pensare associativamente, selvaggiamente, liberamente, ordinatamente e sistematicamente per immagini, per mezzo di immagini architettoniche, spaziali, colorate e sensuali. Ecco la mia definizione prediletta del progettare. Mi piacerebbe poter trasmettere agli studenti questo pensare per immagini come metodo di progettazione. [...] Quando penso all'architettura, dentro di me scaturiscono delle immagini. Molte sono legate alla mia formazione e alla mia pratica di architetto. Racchiudono la conoscenza professionale che ho acquisito nel corso



Guido Guidi. *Tomba Brion*, arch. Carlo Scarpa, 2007

del tempo. Altre hanno a che fare con la mia infanzia. Ricordo il periodo della mia vita in cui vivevo l'architettura in modo spensierato. Mi sembra ancora di sentire nella mano la maniglia della porta, quella porzione di metallo configurata come il dorso di un cucchiaino^[21].

La fotografia è per l'architetto svizzero uno strumento capace di far rievocare le immagini emotive che caratterizzano le atmosfere dei suoi edifici:

<Da architetto mi chiedo: cos'è "la magia del reale"? Una fotografia di Hans Baumgartner (anni trenta), scattata nella caffetteria di un pensionato studentesco [p. 174]. Questi uomini siedono ai tavoli; e si trovano bene. Mi chiedo: sono in grado, in quanto architetto, di progettare atmosfere come queste? Sono in grado di restituire la stessa intensità e densità? E se sì, in che modo?^[22]

Dalle parole dell'architetto si denota la forza evocativa che Zumthor riconosce alle immagini fotografiche - un uso che lo stesso progettista sottolinea nella struttura grafica dei suoi libri, spesso calibrati con il 50% delle pagine dedicate alle immagini e il 50% riservato al testo a fronte: la numerazione di entrambe le pagine è posta solo da un lato, evidenziando come *fotografia* e *testo* facciano parte di un unico apparato narrativo^[23] - ma si evince anche un rapporto conflittuale con la libertà fotografica: l'immagine è per Zumthor uno strumento di narrazione percettiva così forte che preferirebbe che la comunicazione avvenisse sempre *verticalmente* (dal progettista al lettore), evitando che l'utente possa mettere in circolazione immagini *spurie*, quasi come se avesse il timore che un uso improprio della fotografia



Peter Zumthor. *Bruder Klaus Kapelle*, Wachendorf, Germania, 2007



Hans Baumgartner, Pensionato studentesco in Clausiusstrasse, Zurigo, 1936

John Russell Pope, Broad Street Station, Richmond, VA, USA, 1919

potesse <contaminare> le sue stesse opere. Zumthor comprende a pieno la *forza* della fotografia, l'uso <evocativo delle immagini> è per l'architetto un bagaglio visivo che stimola ed influenza la sua progettazione, perfino rispetto a luoghi e situazioni che non ha mai realmente visitato ma conosciuto unicamente tramite fotografie:

<L'architettura è di qualità quando un edificio riesce a toccarmi emotivamente. Ma cos'è che mi colpisce in un edificio? Come posso progettare uno spazio che abbia la stessa qualità di ciò che si vede in questa fotografia [p. 174] e che mi piace immensamente guardare - un edificio che non ho mai visto, che probabilmente neppure esiste più, ma che per me personalmente resta un'icona? Come posso, insomma, progettare ambienti che abbiano quella stessa splendida qualità di presenza e naturalezza che colpisce ogni volta al solo guardarla?> [24].

James Welling, fotografo statunitense [SCHEDE FOTOGRAFICHE P. 360], utilizza nelle sue fotografie il medesimo principio narrativo di <evocazione spaziale> dell'architetto svizzero; Welling tenta di rappresentare nelle sue immagini non semplicemente l'oggetto in sé, ma le relazioni sensoriali che l'ambiente architettonico propone: nella serie *Glass House*, nella quale fotografa la nota casa di Philip Johnson, utilizza delle gelatine colorate per esaltare la continuità tra l'interno e l'esterno, tra natura e architettura, amplificando la permeabilità e i giochi di luci delle vetrate; un artificio che modifica e allo stesso tempo reinterpreta le qualità sensibili ed evocative dello spazio architettonico. La relazione tra <immagine mentale>, <percezione dello spazio fisico> ed <immagine fotografica>, è - come analizzeremo per la



Edoardo Tresoldi. Basilica paleocristiana di Siponto, Puglia, Italia. Foto di Giacomo Pepe, 2016
James Welling. *Glass House*, arch. Philip Johnson, 2006-08

<Land Art> - uno dei principali temi della scultura novecentesca; il dibattito tra spazio evocativo e rappresentazione spaziale è anche alla base delle opere di un giovane scultore italiano **Edoardo Tresoldi**. Di particolare interesse la sua ricostruzione in scala 1:1 della basilica di Santa Maria di Siponto; la scultura in fili di ferro rievoca l'antica forma della cattedrale, senza ricostruirne l'antica spazialità: la basilica non ha più un dentro e un fuori ma solo un'immagine visiva, evanescente, che si rapporta con il paesaggio circostante. Un'opera che, una volta fotografata, sembra essere stata prodotta da una post-produzione digitale, o da una somma di immagini sovrapposte, tanto è la smaterializzazione della figura architettonica nel paesaggio.

3.2.3. Architettura esperienziale: fotografia e <pre-linguaggio>

Susan Sontag, nel testo <Contro l'interpretazione> scrisse: <Piuttosto che di un'ermeneutica, abbiamo bisogno di un'erotica dell'arte>. Con questa affermazione, la scrittrice statunitense, intendeva sostenere quanto fosse divenuto desueto il tentativo di dare una *lettura strutturalista* dell'oggetto artistico e quanto fosse importante instaurare con esso un rapporto sensibile, sensoriale, dunque *erotico*. L'erotismo che Sontag proponeva come relazione tra fruitore ed opera d'arte, non è differente dall'approccio che l'architettura contemporanea propone allo spettatore, attraverso un'inattesa quanto talvolta perturbante, stimolazione sensoriale ^[1].

Assistiamo dunque ad un singolare paradosso: da un lato l'architettura ha bisogno di farsi <icona>, per essere veicolata all'interno di un sistema di comunicazione visiva, governato princi-

palmente dalle immagini, dall'altro, per essere <comprensibile> ad un platea più ampia possibile, deve abbandonare i legami territoriali, accademici, ideologici, e manifestarsi attraverso delle forme accessibili tramite i sensi. Alla luce delle nuove teorie avanzate dai neuroscienziati, l'architettura contemporanea sembra essere caratterizzata da un sistema di comunicazione <pre-linguistico>, capace di travalicare i confini e le singole culture e di manifestarsi ad un livello principalmente esperienziale ed emotivo, in grado di invogliare il maggior numero possibile di persone a relazionarsi con l'opera, superando le singolarità culturali di ciascun individuo.

In una società globale, dove tutto viaggia istantaneamente su internet, la comunicazione visiva è divenuta la principale forma d'interazione, poiché un'immagine, a differenza della parola scritta, non ha bisogno di traduzione e può viaggiare con la stessa forza da un capo all'altro del globo. <Guardare un edificio, una stanza oppure un oggetto di design - scrive Vittorio Gallese - significa anche simulare i movimenti e le azioni che quegli spazi e oggetti evocano> ^[2]; una connessione tra stimolo visivo e simulazione percettiva che permette di studiare analiticamente il rapporto tra l'<immagine fotografica>, la <percezione dello spazio fisico> e la costruzione di un'<immagine mentale>: per <percezione dello spazio fisico> s'intende l'interazione fisica diretta dei nostri sensi con l'ambiente e gli oggetti circostanti; per <immagine fotografica> s'intende una rappresentazione che, di per sé, non contiene alcuna proprietà sensibile se non quella della stimolazione visiva (una fotografia non ha il sapore, i rumori o i profumi dell'ambiente e degli oggetti fotografati); per <immagine mentale> s'intende la capacità, conscia ed inconscia, di rievocare le percezioni sensoriali di ciò che vediamo. Pertanto, una fotografia, che è di per sé un oggetto neutro ^[3], può indurre alla formazione di un'<immagine mentale> stimolandoci non solo la



Peter Zumthor. *Kolumba Museum*, Colonia

vista ma anche tutti gli altri sensi (una foto di una pietanza non ha né il sapore, né il profumo del cibo fotografato, ma, tramite il solo organo della vista, ci stimola la creazione di un' <immagine visiva>, grazie alla quale siamo in grado di ri-simulare, all'interno della nostra mente, odori e sapori).

Nella società contemporanea, caratterizzata da una sovrapproduzione d'immagini, la <pubblicità> e la <pornografia> sono i settori che, più di altri, hanno approfondito e sperimentato tali meccanismi psicologici. Come esamineremo nel prossimo capitolo - dedicato alle neuroscienze - anche l'architettura è divenuta parte integrante di tale sistema, sempre più soggetta alle logiche mediatiche della comunicazione contemporanea.

3.3

NEUROESTETICA E ARCHITETTURA

3.3.1. I Neuroni specchio

1991, Università di Parma. Un gruppo di scienziati formato da Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese, Luciano Fadiga e Leonardo Fogassi, nell'esaminare il comportamento cerebrale di alcune scimmie, s'imbatté in una scoperta che avrà grande risonanza nel panorama scientifico internazionale. Nel prendere in mano gli oggetti da passare alle scimmie, gli scienziati si accorsero che alcuni gruppi di *neuroni* nel cervello dei macachi si attivavano sia quando gli animali manipolavano direttamente gli oggetti, sia quando guardavano gli scienziati compiere l'azione. Grazie a questo fortuito esperimento si comprese che uno specifico gruppo di neuroni si attivava allo stesso modo sia quando l'azione era semplicemente vista, sia quando l'azione era compiuta in prima persona. Questi neuroni furono chiamati <neuroni specchio>. Studi successivi provarono la presenza dei neuroni specchio anche nell'uomo:

“Con i nostri circuiti neuronali - scrive Harry F. Mallgrave - simuliamo le azioni altrui nelle stesse aree del cervello di cui ci serviamo per compiere le nostre azioni, e spesso lo facciamo in maniera inconsapevole o precognitiva. I dettagli rendono il principio interessante. Se si guarda qualcuno battere con un martello, i circuiti neuronali delle corteccie parietali e premotorie si attivano come se si stesse battendo con il martello, anche se la porzione della corteccia motoria che effettivamente muove la

mano e il braccio non è attiva. Questi stessi circuiti si attivano anche quando semplicemente si sente qualcuno usare il martello, il che significa che tale *capacità empatica* non è semplicemente un atto d'imitazione visiva [...]. I Neuroni a specchio sembrano dunque, in senso più generale, definire fenomenologicamente il nostro rapporto empatico con il mondo” [1].

Gli studi citati da Mallgrave sono oggi classificati come <Teoria dell'empatia>, anche se Vittorio Gallese, uno degli scienziati protagonisti dei primi esperimenti sui neuroni specchio all'Università di Parma, preferisce utilizzare il termine <Simulazione incarnata> (*Embodied simulation*), ritenendo questa scoperta fondamentale nella comprensione dei meccanismi sociali, utile a comprendere <come ci identifichiamo e rapportiamo socialmente con gli altri, come possiamo arrivare ad avere consapevolezza spaziale e come abbiamo sviluppato il linguaggio> [2].

Del resto non è da molti anni che i neuroscienziati hanno cominciato ad indagare il campo delle arti, Semir Zeki, docente di Neurobiologia all'Università di Londra è stato tra i pionieri degli studi sul *cervello visivo*. Zeki nel testo <La visione dall'interno> afferma che <tutte le arti visive sono espressione del nostro cervello e quindi devono obbedire alle sue leggi, nell'ideazione, nell'esecuzione o nella valutazione, e nessuna teoria estetica che non si basi in modo sostanziale sull'attività del cervello potrà mai essere completa, né profonda> [3]. A sostegno di questa tesi Zeki ha presentato i lavori di diversi artisti che, consapevolmente o meno, avevano intuito alcune specifiche funzioni neuronali che solo oggi, grazie alle moderne apparecchiature come la *Risonanza magnetica funzionale*, siamo in grado di spiegare in maniera scientifica.

3.3.2. Le Azioni potenziali

Successivi studi, condotti a seguito dell'identificazione dei <neuroni specchio>, hanno scoperto che questo meccanismo non si limita alla sfera sociale, ma che il *sistema empatico* si attiva anche quando osserviamo degli oggetti inanimati che *accidentalmente si sfiorano, si appoggiano, si toccano l'uno con l'altro* ^[1], introducendo un tema caro alla gestione dei materiali e alla percezione dello spazio architettonico. Questa scoperta ha aperto nuovi orizzonti di indagine nel mondo dell'arte e dell'architettura portando ad una parziale riscrittura delle canoniche teorie estetiche: <nel percepire un'opera d'arte o nell'abitare un ambiente costruito, simuliamo le forme ed i materiali con i nostri corpi; in un certo senso, empatizziamo con essi fisiologicamente ed emotivamente, e solo in un secondo momento ci formiamo una compiuta consapevolezza del nostro piacere o meno per quello di cui abbiamo fatto esperienza> ^[2].

Con queste parole Mallgrave rileva come ad una prima percezione empatica dello spazio, dovuta ad una ricezione fisica-neuronale di un'azione, di un'architettura o di un'opera che ci si pone davanti, segue la formulazione del giudizio di gusto. Nel vedere una persona che accidentalmente martella il proprio dito mentre prova a fissare un chiodo sul muro, proveremo una fisiologica empatia di relazione tra il nostro dito e l'azione che stiamo guardando. Sulla base di questa anticipazione della percezione, dovuta alla *simulazione incarnata*, si struttura il giudizio che, nello specifico dell'azione vista, potrebbe essere per alcuni divertente, producendo una risata collettiva, per altri spiacevole, dando origine ad un sentimento di tristezza e compassione. L'ambiente in cui l'azione è svolta è dunque fondamentale per determinare il *giudizio di gusto*, che rimane legato anche a specifici fattori culturali, quali l'educazione personale, la società e l'epoca nella

quale viviamo.

Le ricerche sinora esaminate dai neuroscienziati non mirano alla comprensione di un singolo dipinto o di una particolare architettura, ma piuttosto analizzano quanto quei *livelli di risposta emotiva* ^[3] comuni a qualsiasi persona, siano condizionanti nella ricezione di un'opera e nella conseguente formulazione del giudizio, riducendo notevolmente il *gap* che si riteneva essere dovuto unicamente alle differenze culturali. Un tema utile per comprendere la condizione architettonica contemporanea, dove qualsiasi edificio è portato a relazionarsi con gli attuali sistemi di comunicazione di massa - internet *in primis*. Il meccanismo dei *neuroni specchio*, della *simulazione incarnata* e le recenti teorie sull'*empatia dello spazio* mostrano quanto sia determinante, per la fortuna critica di un'architettura, il livello di *risposta emotiva* che ciascun'opera sollecita. Comprendere quali siano i fattori che stimolano il nostro sistema neuronale, potendo in parte sopassedere alle differenze culturali di ciascuno di noi, ci permette di stabilire le condizioni che rendono una determinata architettura maggiormente *condivisibile* su scala globale e dunque più facilmente *spendibile* all'interno di un vasto mercato internazionale.

Tale evoluzione non sarebbe potuta accadere senza lo sviluppo dei media di supporto e il relativo passaggio da un sistema di comunicazione <verticale> - in cui la fotografia era considerata come una finestra sullo spazio - ad un sistema di comunicazione <orizzontale> - in cui l'utente è chiamato ad esercitare un'interazione diretta con l'opera. All'interno di questo nuovo sistema, le canoniche regole compositive sono sostituite da una libertà narrativa che, se da un lato permette una fervida sperimentazione fotografica, dall'altra è spesso caratterizzata da un'inconsapevole e superficiale ignoranza estetica; la *specificità*

del contenitore/fotografia di massa, sta proprio nell'accettare e promuovere la contaminazione dei linguaggi, affiancando immagini <pop> e ingenuamente *naif* a raffinate e colte sperimentazioni d'autore.

3.1. FOTOGRAFIA, CONTRADDIZIONE E DECOSTRUZIONE

1. Brogi Daniela, *Peter Eisenman*. Milano, Motta Architettura, 2007. Intervista a cura di C. Visentin, Genova, dicembre 2004

3.1.1. <DECONSTRUCTIVIST ARCHITECTURE>: UN ERRORE SEMANTICO

1. <Il termine *déconstruction* è stato usato da Jaques Derrida per la prima volta nel testo *“della Grammatologia”*; in un suo volume successivo *“Psyché”* spiega che il vocabolo era stato introdotto a seguito della traduzione dei termini heideggeriani di *Destruktion* e *Abbau*. Derrida afferma che in francese il termine “distruzione” implicava una riduzione negativa più vicina alla “demolizione” nietzscheana che non all’interpretazione di Heidegger o del suo stesso pensiero. La parola *déconstruction* esisteva nella lingua francese anche se era entrata in disuso tanto che lo stesso filosofo evidenzia il problema di tradurre tale termine nelle altre lingue. Scrive Derrida in *“Lettre à un ami japonais”*: “Je vous avais promis quelques réflexions - schématiques et préliminaires - sur le mot “déconstruction”. Il s’agissait en somme de prolégomènes à une traduction possible de ce mot en japonais. (...) Il y a déjà, dans “ma” langue, un sombre problème de traduction entre ce qu’on peut viser, ici ou là, sous ce mot, et l’usage même, la ressource de ce mot. Et il est déjà clair que les choses changent d’un contexte à l’autre, en français même. Mieux, dans les milieux allemand, anglais et surtout américain, le même mot est déjà attaché à des connotations, inflexions, valeurs affectives ou pathétiques très différentes. Leur analyse serait intéressante et mériterait ailleurs tout un travail. Quand j’ai choisi ce mot, ou quand il s’est imposé à moi, je crois que c’était dans “De la grammatologie”, je ne pensais pas qu’on lui reconnaîtrait un rôle si central dans le discours qui m’intéressait alors. Entre autres choses, je souhaitais traduire et adapter à mon propos les mots heideggeriani de *Destruktion* ou de *Abbau*. Tous les deux signifiaient dans ce contexte une opération portant sur la structure ou l’architecture traditionnelle des concepts fondateurs de l’ontologie ou de la métaphysique occidentale. Mais en français le terme “destruction” impliquait trop visiblement une annihilation, une réduction négative plus proche de la “démolition” nietzschéenne, peut-être, que de l’interprétation heideggerienne ou du type de lecture que je proposais. Je l’ai donc écarté. Je me rappelle avoir cherché si le mot “déconstruction” (venu à moi de façon apparemment très spontanée) était bien français. Je l’ai trouvé dans le Littré. Les portées grammaticale, linguistique ou rhétorique s’y trouvaient associées à une portée “machinique”. Cette association me parut très heureuse, très heureusement adaptée à ce que je voulais au moins suggérer. Permettez-moi de citer quelques articles du Littré. “Déconstruction / Action de déconstruire / Terme de grammaire. Dérangement de la construction des mots dans une phrase. ‘De la

déconstruction, vulgairement dite construction', Lemare, De la manière d'apprendre les langues, chap. 17, dans Cours de langue latine. Déconstruire / I. Désassembler les parties d'un tout. Déconstruire une machine pour la transporter ailleurs. 2. Terme de grammaire (...) Déconstruire des vers, les rendre, par la suppression de la mesure, semblables à la prose. / Absolutement. 'Dans la méthode des phrases prénotionnelles, on commence aussi par la traduction, et l'un de ses avantages, c'est de ne jamais avoir besoin de déconstruire', Lemare, ibid. 3. Se déconstruire (...) Perdre sa construction. 'L'érudition moderne nous atteste que, dans une contrée de l'immobile Orient, une langue parvenue à sa perfection s'est déconstruite et altérée d'elle-même, par la seule loi de changement, naturelle à l'esprit humain', Villemain, Préface du Dictionnaire de l'Académie". Naturellement, il va falloir traduire tout cela en japonais, et cela ne fait que reculer le problème">. Graviglia Flavio, *Relazione ed influenza tra Fotografia e Architettura*. Tesi di Laurea Magistrale in Progettazione Architettonica, anno 2012/13. Relatori: prof. Dall'Olio Lorenzo e prof. Frongia Antonello. Nota 8, p. 56

2. Viale Hélène, intervista a Derrida, in <Diagonal>, Ministère de l'Équipement et du Logement, 73, agosto del 1988: <Si tratta di rendere all'architettura il suo spazio specifico e cioè uno spazio che non sia subordinato a dei valori - per esempio utilitari, estetici e nemmeno metafisici o religiosi>. p.194

3. Zevi Bruno, *Controstoria e storia dell'architettura*. Tomo III, Dialetti architettonici. Architettura della modernità. Roma, Newton & Compton Editori, 1998

4. Derrida Jacques. *Adesso l'Architettura*. Milano, Libri Scheiwiller, 2008, p. 215

3.1.2. DECOSTRUZIONE E RAPPRESENTAZIONE PROSPETTICA

1. Graviglia Flavio, <ADIEU AU LANGAGE #03: Contraddizione e Decostruzione>, in *Urbanistica Tre*, Parigi, Maggio 2016. Link: <http://www.urbanisticatre.uniroma3.it/dipsu/?portfolio=adieu-au-langage-03>

3.2. L'ARCHITETTURA DEI SENSI

1. Anna Barbara, *Postfazione*; in Anthony Vidler. *La deformazione dello spazio: arte, architettura e disagio nella cultura moderna*. Milano, Postmedia, 2009, p. 209

3.2.1. PARAMETRICISMO

1. Per approfondire Aaron Betsky e la Biennale di Architettura di Venezia del 2008, si veda il cap. 0 <VIRTUALE vs REALE>

2. Bonafede Maria Elisabetta, *Plasma Works, dalle geometrie topologiche al landscape urbanism*;

Sul parametrisimo cfr, Schumacher Patrick, Parametricism: <A New Global Style for Architecture and Urban Design>, in Neil Leach (ed.), AD Digital Cities, in "Architectural Design" vol 79, n. 4, Jul-Aug 2009, p. 14-23

3. Vidler Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. London, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (Mass.), 1992

4. Vidler Anthony. *La deformazione dello spazio: arte, architettura e disagio nella cultura moderna*. Milano, Postmedia, 2009, p. 186

5. Aaron Betsky ha curato la monografia di UNStudio: Betsky Aaron, *UNStudio*. Colonia, Taschen, 2007

6. D'Onofrio Alessandro, Ciorra Pippo. *Nature 4*. Roma, MAXXIBASE, 2013

7. Martellotti Daniela. *Architettura dei sensi*. Roma, Mancosu, 2004. p. 168

3.2.2. ARCHITETTURA FENOMENOLOGICA

1. Borges Jorge Luis, *Carme presunto e altre poesie*. Torino, Einaudi, 1979, p. 46

2. Pallasmaa Juhani, *Gli occhi della pelle: l'architettura dei sensi*. Milano, Jaca Book, 2007, p. 23

3. *Ivi* p. 24

4. Martin J. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1994

5. Calvino Italo, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano, Mondadori, 2004, p.41

6. Heidegger Martin. *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*. Milano, Bompiani, p. 114

7. Harvey David, Viezzi Maurizio, *La crisi della modernità*. Milano, Il Saggiatore, 1993, P. 347-374

8. Pallasmaa Juhani, *Gli occhi della pelle: l'architettura dei sensi*, *op. cit.* p. 31

9. Scarso Davide, <Steven Holl: Architettura e Fenomenologia>. *Chiasmi International*, 2007, 9: 15-16

10. Matsuo Basho (1643-94) *L'angusto sentiero del nord*. Tit. or. *The Narrow Road to the Deep North*

11. Piccini Katia, <Architettura, anomalie e percezione dinamica>, in *Imperfect*, 3 Ott. 2012

Link: <http://imperfect.it/it/architettura-anomalie-e-percezione-dinamica/>

12. Zucchi Cino, Holl Steven, <Grafting - a skype conversation>, in *Area* n.125

13. Cacciatore Francesco, *Abitare il limite*. Siracusa, LetteraVentidue, Settembre 2011, p. 137

14. Cacciatore Francesco, *Abitare il limite*, *op. cit.* p. 120

15. Cacciatore Francesco, *Abitare il limite*, op. cit. p. 135
16. Cacciatore Francesco, *Abitare il limite*, op. cit. foto p. 124, 132, 134
17. Holl Steven, *Parallax: architettura e percezione*. Milano, postmediabooks, 2004, p. 48
18. Zumthor Peter, *Wieviel Licht braucht der Mensch, um leben zu können, und wieviel Dunkelheit? [Di quanta luce ha bisogno l'uomo per vivere e di quanta oscurità?]* Zurich, vdf Hochschulverlag ander ETH, 2005
19. Zumthor Peter, *Atmosfera: ambienti architettonici, le cose che ci circondano*. Milano, Electa, 2008
20. Zumthor Peter, Dal Co Francesco, Disch Maddalena, Tosoni Ada Myriam. *Pensare architettura*. Milano, Electa, 2003
21. *Ivi*
22. Zumthor Peter. *Atmosfera: ambienti architettonici, le cose che ci circondano*, cit. p. 18, 19
23. *Ivi*
24. *Ivi* p. 10, 11

3.2.3. ARCHITETTURA ESPERIENZIALE E <PRE-LINGUAGGIO>

1. Vidler Anthony, *Il perturbante dell'architettura: saggi sul disagio nell'età contemporanea*. Torino, Einaudi, 2006
2. Mallgrave Harry Francis, *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p. XIII
3. Una fotografia *non ha*, di per sé, né il sapore, né il profumo del cibo fotografato; stimola unicamente l'organo della vista

3.3. NEUROESTETICA E ARCHITETTURA

3.3.1. I NEURONI SPECCHIO

1. Mallgrave Harry Francis, *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p.175
2. Gallese V., Keysers C., Rizzolatti G., <A unifying view of the basis of social cognition>, in *Trends in Cognitive Sciences*, 8, 2004, pp. 386-403
- Gallese V., <Mirror neurons, embodied simulation. From neurons to phenomenal experience>, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4,2005, pp. 23-28
- Gallese V., Sinigaglia C., <What is so special about embodied simulation?>, in *Trends in Cognitive Sciences*, 15, 2011, pp. 512-519
- Mallgrave Harry Francis, *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*, op. cit p. 176
3. Zeki Semir, *La visione dall'interno*. Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 17

3.3.2. LE AZIONI POTENZIALI

1. Mallgrave Harry Francis. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze, op. cit* p. 177: <Sembra che abbiamo la capacità precognitiva di rispecchiare i valori tattili di tutti gli oggetti o le forme nei nostri ambienti, sia viventi sia non, e che questa facoltà sia una delle chiavi del nostro particolare livello di conoscenza e di comprensione del mondo>
2. *ibidem*
3. *Ivi* p. 199

E

**ANALISI
DEL SISTEMA
DI COMUNICAZIONE
FOTOGRAFICO
ORIZZONTALE (2.0).**
UN'INTERAZIONE
CON LO SPAZIO

ARCHITETTURA E COMUNICAZIONE 2.0

LA FOTOGRAFIA POTENZIALE

4

4.1

DUE PUNTO ZERO

<Siamo entrati nell'era digitale. E l'era digitale è entrata in noi. Non siamo più gli stessi individui di un tempo. In meglio o in peggio. Non pensiamo, parliamo, leggiamo, ascoltiamo, vediamo più allo stesso modo. E non scriviamo, fotografiamo, né, addirittura facciamo più l'amore allo stesso modo. E' inevitabile. I cambiamenti che hanno coinvolto i media, soprattutto i media pervasivi come quelli digitali, ci costringono a vivere in modo diverso, con percezioni ed aspettative mutate> ^[1].

Con queste parole, Fred Ritchin apre la prefazione del saggio *Dopo la fotografia*, un testo che esamina le mutazioni che l'immagine digitale sta apportando alle nostre vite. <I mutamenti di scala sono enormi - prosegue Ritchin - Il Web 2.0 e la sua progenie - quella che potremmo chiamare la Fotografia 2.0 - riconoscono l'enorme input che proviene da chiunque disponga di un accesso, e non solo dall'élite professionista. La produzione di contenuto e la sua pubblicazione sono ora considerate un diritto di chiunque disponga degli strumenti tecnologici, aggirando i convenzionali filtri editoriali e di curatela> ^[2]. Per <Fotografia 2.0> si intende quel meccanismo di condivisione che permette alle immagini digitali di circolare sul Web, attraverso quell'insieme di applicazioni on-line che consentono l'interazione diretta tra utente e sito internet (<Social Network>, blog, forum, ecc.). Questa possibilità d'inter-connessione, apparentemente gratuita e democratica, è la chiave del passaggio da una comunicazione <verticale>, governata dai media tradizionali (giornali e riviste), ad una comunicazione <orizzontale>, accessibile da qualsiasi

persona provvista di una semplice connessione ad internet: <Un dirigente dell'agenzia fotografica Reuters, anziché affidarsi ai soliti professionisti, ha invitato i dilettanti a inviargli foto e video, chiedendo: "E se i miei collaboratori fossero tutti i cittadini del mondo?"> [3]. Questa facilità di accesso e di condivisione, ha portato, in breve tempo, la fotografia a divenire il principale strumento di una rinnovata <comunicazione di massa>, capace di raggiungere potenzialmente qualsiasi luogo del pianeta, senza bisogno di traduzioni linguistiche come invece testo e parola necessitano.

La caratteristica principale di questa mutazione è da ricercarsi nella velocità e nella profondità con la quale è avvenuta. Tutti noi facciamo grande uso di uno sterminato bagaglio d'informazioni e di fotografie che il web mette a nostra disposizione, senza renderci conto che anche l'utilizzo di un banale motore di ricerca non è un <gesto neutro>, ma interferisce con i risultati, senza darci l'impressione di averlo fatto. I complessi algoritmi alla base dei *web search engine* sono studiati in modo che le pagine proposte per prime dipendano, non solo dalla quantità di *link* di riferimento, ma anche dal numero di persone che li ha precedentemente cercati; il semplice utilizzo di un motore di ricerca, influenza, seppur minimamente, i risultati di una futura ricerca.

<Una volta Marshall McLuhan ha osservato "Una cosa di cui i pesci non sanno assolutamente niente è l'acqua". Il pesce non sa che l'acqua è bagnata perché non ha mai avuto esperienza dell'asciutto. Una volta immersi nel medium, malgrado tutte le immagini, i suoni e le parole, come facciamo a sapere in che modo esso agisce su di noi? [...] Questa rivoluzione, - Prosegue Ritchin - malgrado tutto il clamore, è ancora per lo più invisibile> [4].



VERRES ZEISS PRECISION, DES VERRES DE LUNETTES PROGRESSIFS
QUI S'ADAPTENT AU MONDE DIGITAL.



Digital Inside® Technology des verres Precision inventés par ZEISS vous permet de profiter de tous vos écrans sans fatiguer vos yeux. Désormais, vos lunettes vous offrent une vision idéale sur les supports digitaux. zeiss.fr/vision



Les verres optiques sont des dispositifs médicaux livrés dans une pochette marquée CE conformément à la réglementation. Ils doivent être montés dans des montures optiques par des opticiens qualifiés. Consultez votre ophtalmologiste ou votre opticien pour plus d'information.

Alcuni esponenti della cultura internazionale, hanno definito questa immersione nel medium una *mutazione*, paragonata a cambiamenti epocali della storia dell'occidente, un'*invasione barbarica* ^[5], che è silenziosamente riuscita a modificare la relazione tra noi stessi e il mondo circostante. Secondo Ritchin, questa condizione è caratterizzata da una *visione fotografica* che si pone come intermediario tra la realtà e gli accadimenti della nostra vita. Non solo siamo sollecitati da una quantità di immagini infinitamente maggiore rispetto ai decenni passati, ma tendiamo a filtrare gli avvenimenti quotidiani che ci riguardano attraverso lo schermo di uno smartphone o di una macchina fotografica. Diversi studi ^[6] evidenziano come oggi giorno la maggior parte delle persone, invitate ad un evento eccezionale della loro vita, come un concerto o un matrimonio, non si limitino ad osservare l'avvenimento in sé, ma piuttosto <i display delle proprie fotocamere o dei cellulari in cerca di un'immagine [...] - scrive Ritchin - E' come se avessimo bandito l'esperienza reale e ci fossimo appiattiti su un piccolo rettangolo, preferendo la sua mercificazione sotto forma di rappresentazione visiva [...]>. Anche noi cambiamo trasformandoci in un'immagine potenziale ^[7]. Tale oggettivizzazione dell'esperienza, che con il digitale si è moltiplicata - grazie all'azzeramento dei costi che la pellicola imponeva e alla comodità di avere una piccola fotocamera a nostra disposizione su ogni cellulare - era già stata esaminata da Susan Sontag nel 1977:

<Far fotografie, che è un modo di attestare un'esperienza, è anche un modo di rifiutarla, riducendola a una ricerca del fotogenico, trasformandola in un'immagine, in un souvenir. Viaggiare diventa così una strategia per accomunare fotografie. [...] Quasi tutti i turisti si sentono costretti a mettere la macchina fotografica tra se stessi e tutto ciò che di notevole incontrano. Malsicuri delle altre reazioni, fanno una fotografia > ^[8].



Elezione Papa Benedetto XVI, 19 aprile 2005



Elezione Papa Francesco, 13 marzo 2013

Dopo otto anni, a differenza dell'elezione precedente, le persone guardano l'evento filtrato dallo schermo del proprio smartphone

Una *teleosservazione*, così denominata dal teorico della cultura Paul Virilio, non più riscontrabile solo nel campo del turismo o negli eventi eccezionali, studiati da Sontag, ma divenuta quotidiana, registrando ogni singolo gesto della nostra vita. Questa *virtualità espansa* ha prodotto profonde trasformazioni nella società, andando ben oltre il desiderio di registrazione degli eventi:

<Lo scarto fra la realtà delle distanze (di tempo, di spazio) e la destinazione di rappresentazioni diverse (videografiche, infografiche) viene a cessare. L'osservazione diretta dei fenomeni visibili fa posto ad una teleosservazione, in cui l'osservatore non è più in contatto immediato con la realtà osservata> ^[9].

La <contrazione del tempo e dello spazio>, dovuta all'utilizzo di un semplice smartphone che ci permette di inviare istantaneamente informazioni e fotografie in tutto il pianeta, è alla base di una nuova percezione, definita <realtà aumentata>: *possiamo oggi conversare con un amico, seduti ad un tavolino di un bar, mentre sfogliamo le ultime notizie su un iPhone, inviamo dei messaggi su Facebook ad una persona in un altro continente e postiamo una fotografia su Instagram, utilizzando un'applicazione che geocalizza il bar dove stiamo pranzando e ci suggerisce i piatti migliori da ordinare*. La possibilità di compiere queste azioni nel medesimo istante, ci immerge in <due realtà> che si sovrappongono nelle nostre vite, condizionandosi a vicenda, quella fisica e quella virtuale. Anche l'architettura vive oggi questa duplice immersione: la maggior parte degli edifici sono oggi visitabili tanto fisicamente, quanto virtualmente, attraverso fotografie, render, riproduzioni tridimensionali, costantemente accessibili nel web. Alcuni software sono capaci di sovrapporre



Realtà virtuale e realtà aumentata: *Abbazia di Jumièges*, Normandia, Francia

i due *contesti* tramite delle specifiche applicazioni: ai visitatori dell'*Abazia di Jumièges*, nella regione francese della Normandia, viene dato all'entrata un iPad. Passeggiando nella chiesa possono scegliere se guardare lo schermo del tablet, dove appare la ricostruzione tridimensionale dell'abbazia attraverso un montaggio delle immagini geolocalizzate o guardare direttamente le rovine della chiesa, intervallando le due visioni, quella reale e quella virtuale: passato e presente si fondono, dando vita ad una nuova percezione degli oggetti architettonici.

L'alternanza tra <causa> ed <effetto> che aveva costituito i pilastri teorici e scientifici dei secoli passati, sembra oggi venire meno, cedendo il passo ad una percezione *sincronica* degli avvenimenti: tutto accade <hic et nunc>, mischiando nel medesimo istante periodi e luoghi lontani tra loro. Questa *con-fusione* [fondere assieme] di spazio e tempo è, secondo Ritchin, una delle caratteristiche principali che la *rivoluzione digitale* ha introdotto nelle nostre vite: <Un disco di vinile è stato creato con l'intento di essere fruito secondo la logica di un inizio che precede una fine; [al contrario] un cd musicale o un iPod sono fatti apposta per modificare la sequenza, mescolarla e ripensarla> ^[10]. Questo atteggiamento sincronico non è relegabile alla sola sfera comunicativa, ma influenza profondamente anche quella emozionale: <Viviamo in spazi multipli, mentre camminiamo per strada vediamo immagini, parliamo con amici e conoscenti lontani, e le esperienze si confondono> ^[11] - conclude Ritchin - <Nel mercato globale l'immagine e la mistificazione si sono diffuse ed intrecciate. Una volta fotografato, il mondo non è più lo stesso> ^[12].

4.2

SOCIAL NETWORK E FOTOGRAFIA

La rivoluzione del web 2.0, avvenuta nel primo decennio degli anni 2000, ha introdotto una differente relazione tra la condivisione delle immagini e la sfera privata della nostra vita: la nascita dei Social Network ha incentivato la produzione fotografica attraverso la possibilità di condivisione, istantanea e gratuita, delle immagini sul web. Questo aumento esponenziale delle fotografie, non sarebbe potuto avvenire senza la messa in commercio di nuove fotocamere digitali di differenti formati e, in particolare, dell'abbassamento di prezzo delle fotocamere *reflex*. Si stima che nel quinquennio tra il 2007 ed il 2012 le macchine fotografiche reflex, siano passate dall'essere appannaggio di professionisti ed amatori, ad essere uno dei principali acquisti della fascia giovane della popolazione (studenti e lavoratori tra i 15 ed i 25 anni). Rispetto alle macchine analogiche, le reflex digitali di piccolo formato, non solo permettevano di scattare una fotografia in <modalità automatica>, senza possedere alcuna conoscenza tecnica, ma consentivano di visualizzare istantaneamente la resa dell'immagine grazie ad uno schermo montato sul corpo macchina. L'introduzione del digitale, oltre a semplificare l'utilizzo della macchina fotografica, rese gratuita la possibilità di scattare fotografie: quello che prima era sinonimo di costi, attese, numero limitato di fotogrammi, divenne, dal giorno alla notte, gratuito, istantaneo ed illimitato. I social network altro non fecero, che imbarcare questa enorme quantità di fotografie, che sarebbe rimasta segregata negli *hard disk* personali di ciascun utente, e riversarla nella rete, arrivando sugli schermi dei computer di ciascuno di noi.

Il primo sito dedicato interamente alla condivisione fotografica



L'artista olandese Erik Kessels ha scaricato e stampato in formato 10x15 tutte le foto che sono state condivise su Flickr nell'arco di una giornata (24 ore). Kessels ha poi trasportato tutte le immagini stampate nelle sale del FOAM di Amsterdam in una mostra intitolata

24 Hours in Photos - Dicembre 2011

fu <Flickr>, sviluppato nel marzo 2004 - lo stesso anno di *Facebook* - dalla *Ludicorp*, una compagnia canadese di Vancouver. Nel marzo del 2005 *Yahoo* acquista <Flickr>, trasferendo i server dal Canada agli Stati Uniti e arrivando nel 2011 alla condivisione di 6 miliardi di foto. Nel febbraio 2017 il sito ospita circa 13 miliardi di foto e centoventidue milioni di membri; l'applicazione si è estesa in tutto il mondo ed è disponibile, oltre all'inglese, in altre sette lingue: cinese, coreano, tedesco, spagnolo, italiano, francese e portoghese. Le immagini condivise su questa piattaforma erano inizialmente caratterizzate dal mantenimento di una profonda relazione con la fotografia analogica: anche se gli utenti utilizzavano prevalentemente apparecchi digitali, l'uso di fotocamere reflex permetteva loro di presentarsi come fotografi amatoriali o giovani professionisti. Accanto alle immagini digitali, si ritagliò, in poco tempo un notevole spazio, un particolare tipo di fotografia analogica, costituita dalle fotocamere <lomo> (ЛОМО, acronimo russo - trad. inglese: <Leningrad Optics & Mechanics Amalgamation>).

Le <lomo> erano delle vecchie macchine fotografiche prodotte nei paesi del blocco sovietico, riversatesi nei mercatini occidentali dopo la caduta del muro di Berlino:

<Il generale Igor Petrowitsch Kornitzky, braccio destro del Ministro della Difesa dell'URSS si imbatté nella giapponesissima fotocamera compatta Cosina CX-1, che giaceva sulla scrivania del suo commilitone Michail Panfilowitsch Panfiloff. Questi, direttore dell'Armata Russa e dell'impresa ottica LOMO, esaminò l'oggetto in tutta la sua struttura, dalla lente acuta alla costruzione solida. Comprendendone il potenziale, i due gentiluomini ordinarono alla fabbrica LOMO PLC a San Pietroburgo di crea-

re una versione migliore della Cosina CX-1. Così nacque il primo campione funzionante della LOMO LC-A. Nel 1984 è incominciata la produzione di massa della LOMO LC-A, con 1200 persone che si sono dedicate a questa fotocamera. Iniziando con solo 1100 unità per il mercato russo, la fama di questa fotocamera è arrivata in tutti i paesi filocomunisti come Polonia, Cecoslovacchia e Russia^[1].

La rinascita del marchio avvenne negli anni novanta, quando due studenti universitari austriaci, dopo aver acquistato una LOMO LC-A (Kompakt Automat) in un mercatino di Praga, decisero di rilanciarne la sua produzione, aprendo nel novembre del 1992 a Vienna la <Lomographic Society International> (LSI), più conosciuta come <Lomography>.

Sul finire degli anni novanta furono rimessi in commercio i modelli antichi, affiancando nel tempo una notevole quantità di apparecchi nuovi che rivitalizzò, di conseguenza, anche il mercato dell'usato. La caratteristica principale di queste fotocamere era la pessima qualità dei materiali utilizzati, quasi sempre di plastica, mal saldati e dagli obiettivi scarsamente performanti. Le fotografie prodotte avevano infinite imperfezioni, contraddistinte da colori saturi e marcate vignettature, che facevano però da contro-altare alle perfettissime immagini delle fotocamere digitali. Agli utenti delle <Lomo>, quelle immagini dai colori incerti e brillanti, dai negativi sovraesposti e confusi, ricordavano le fotografie della generazione dei loro padri e delle polaroid scolorite dei decenni passati. L'estetica imperfetta degli anni settanta/ottanta, caratterizzata dalla diffusione su larga scala di macchine fotografiche istantanee o usa e getta, tornava prepotentemente di moda come antitesi del perfettissimo mondo digitale: nasceva l'immagine *Vintage* contemporanea.



Un soldato dell'Unione Sovietica in azione con la Lomo LC-A

Il motto delle macchine fotografiche *lomo*: <Non pensare, scatta!>, si contrapponeva al serio mondo della fotografia analogica e le avvicinava a quello delle macchine digitali, attraverso la semplicità d'uso e le <10 regole> alla base della filosofia del marchio:

1. *Porta la fotocamera con te ovunque tu vada*
2. *Usala sempre - giorno e notte*
3. *Lomography non è un'interferenza nella tua vita, ma parte di essa*
4. *Prova a scattare dall'anca in giù*
5. *Avvicinati il più possibile al tuo oggetto del desiderio*
6. *Non pensare*
7. *Sii veloce*
8. *Non devi sapere prima cosa hai fotografato*
9. *E nemmeno dopo*
10. *Non preoccuparti di nessuna regola*

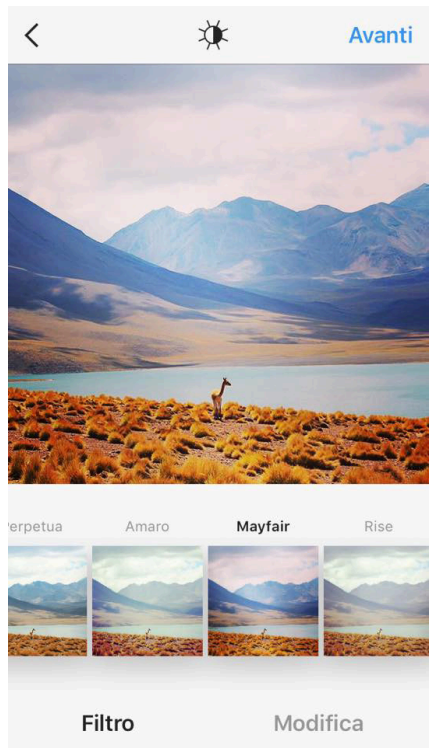
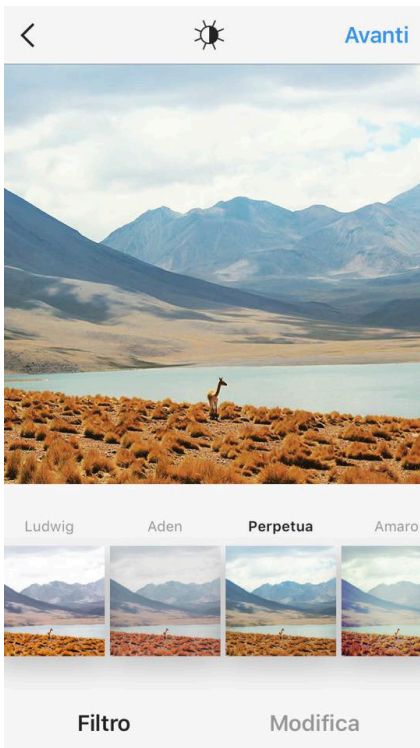
In quegli stessi anni, l'avanzamento tecnologico permise l'annessione di fotocamere digitali di buona qualità sui telefoni cellulari; il primo <iPhone> fu presentato da Steve Jobs il 9 gennaio 2007 nella conferenza di apertura del Macworld e commercializzato negli USA il 29 giugno dello stesso anno. L'<iPhone> 3G arriverà in Italia e in altri 70 paesi del mondo, l'anno successivo, l'11 luglio del 2008, con una fotocamera da 3,2 megapixel (che permetteva di registrare anche il formato video). La risposta dei marchi concorrenti non si fece attendere e pochi anni dopo, fotocamere digitali da 8 megapixel erano installate anche sui cellulari più economici. Oggi, l'attuale iPhone X, dispone di una doppia fotocamera posteriore (una lente con grandangolo ed una con teleobiettivo) da 12 MP, uno zoom ottico 2x e uno zoom digitale fino a 10x.

Con la commercializzazione degli smartphome la produzione delle immagini aumentò, ancora una volta, vertiginosamente, avendo accesso, direttamente dal cellulare, ad uno strumento capace di scattare fotografie di dignitosa qualità. A stimolare la produzione fu l'introduzione nel 2010 di un Social Network prodotto esclusivamente per l'uso delle fotografie su smartphome: <Instagram>.

La particolarità di <Instagram>, inizialmente disponibile solo su iOS (il sistema operativo di Apple per iPhone) ^[2], era di poter modificare i colori dell'immagine direttamente sullo smartphome, prima di essere condivisa su internet: bastava scattare una fotografia e scorrere la galleria dei filtri digitali, selezionando quello più adatto per ogni situazione. E' da notare che i filtri più gettonati furono immediatamente quelli <Vintage>, caratterizzati da una luce sovraesposta e dai colori che richiamavano le immagini delle fotocamere <lomo> e delle vecchie polaroid, delle quali riprendevano il formato quadrato. La moda non tardò a diffondersi e perfino gli utenti che non avevano mai preso in mano una <lomo> e che probabilmente non sapevano neanche della sua esistenza, cominciarono a modificare le immagini scattate con i filtri di <Instagram>, usando i colori e le esposizioni che richiamavano le foto imperfette dei decenni passati. E' interessante notare che l'istantaneità della fotografia digitale, produsse, in breve tempo, una rinascita della fotografia istantanea su pellicola, per molti considerata *in via di estinzione* quando la <Polaroid> smise nel 2000 la produzione delle sue celebri fotocamere ^[3]. <Lomography>, nel lanciare il prodotto LOMO'INSTANT AUTOMAT, ne ripercorre le origini:

<La fotografia istantanea ha una lunga storia: 1929, il fisico americano Dr. Edwin Land ha creato il filtro di polarizzazione, per eliminare i riflessi dagli obiettivi della

fotocamera. Anni '40: ispirato dalla sua figlia di 3 anni, che gli chiedeva come mai non poteva vedere le foto che le scattava, Dr. Land ha iniziato a pensare all'idea di una fotocamera istantanea. Nel frattempo la ricerca e lo sviluppo della tecnica dei prodotti fotografici stavano progredendo, portando all'introduzione della fotografia istantanea. Nel 1948, la prima vera e propria fotocamera istantanea, chiamata Polaroid 95, fu lanciata e venduta velocemente. Anni '50: le vendite della Polaroid continuarono a crescere, spingendo l'azienda a produrre più modelli per la fotocamera (come i modelli 110, 80 e 700) e altri tipi di pellicole (Types 31, 32, 41, 42, e 43). Nel 1956 le vendite superarono il milione. Anni '60: nel 1963, fu inventata la prima pellicola istantanea a colori, Polaroid Color. In questo periodo fu lanciata la Polaroid Swinger, un modello istantaneo progettato per un target giovane. Due anni dopo, fu introdotto il primo ritratto istantaneo, rendendolo comodo per fornitori di servizi quali foto per il passaporto. Anni '70: è di questo periodo il processo di sviluppo asciutto, utilizzando la luce per sviluppare la pellicola. Nel 1972 fu lanciata l'iconica Polaroid SX-70, una fotocamera istantanea SLR pieghevole, il primo modello di fotocamera istantanea che utilizzava il processo di sviluppo asciutto. La SX-70 era così popolare che l'azienda ne produceva 5000 al giorno. Cinque anni dopo, fu lanciata un'altra iconica fotocamera istantanea Polaroid, la <Polaroid OneStep Land>. Questa fotocamera istantanea con messa a fuoco fissa diventò facilmente il best-seller. Anni '80: nel 1981, la fotocamera <Polaroid Sun 600> e la pellicola a colori <Type 600> furono lanciate. Nell'anno successivo, Dr. Land decise di lasciare la Polaroid. Nonostante la sua assenza continuarono a sviluppare il prodotto per la fotografia istantanea, incluso il



Instagram. Schermata con i filtri digitali per modificare l'immagine direttamente su smartphone

sistema Polaroid Spectra. Nel frattempo, un'altra azienda decise di entrare nel mercato della fotografia istantanea; Fujifilm creò Fotorama - una fotocamera istantanea con un formato rettangolare. Anni '90: Fujifilm lanciò la serie di fotocamere Instax, che utilizzano una pellicola a colore con ISO 800 della dimensione di un biglietto da visita. Nel 1999 la fotocamera istantanea tascabile Polaroid i-Zone diventò molto popolare tra gli adolescenti. Anni 2000: la Polaroid smise la produzione di fotocamere istantanee. Nel 2014, fu lanciata la prima fotocamera istantanea di Lomography, chiamata Lomo'Instant. Dalle funzionalità e opzioni per esposizioni multiple, lunghe esposizioni e accessori, [...] il coprilente svolge anche la funzione di controllo remoto per scattare autoritratti, foto di gruppo e lunghe esposizioni»^[4].

Con l'applicazione <Instagram> e, successivamente <Hipstamatic>^[5], la *filosofia* lomography si sovrappose gradualmente alla produzione digitale, permettendo a ciascun utente un'apparente quanto standardizzata personalizzazione delle proprie immagini. Il risultato ottenuto fu che qualsiasi *oggetto* si trasformò in *soggetto* fotografabile e, di conseguenza, istantaneamente condivisibile con il mondo. Dal cibo sulla tavola di un pasto quotidiano, ai prodotti della vita di tutti i giorni; come risucchiati in un vortice iconografico, qualsiasi *oggetto* divenne *in potenza* una fotografia, senza che vi fosse neanche il bisogno di portarsi dietro una macchina fotografica. Gli edifici, i musei, i monumenti, non furono esonerati da questo *impulso* ed anche l'architettura [come analizzeremo nel capitolo 6 della tesi] divenne ben presto uno dei soggetti maggiormente ricercati dalla nascente fotografia di massa.

4.1. DUE PUNTO ZERO

1. Ritchin Fred, *Dopo la fotografia*. Torino, Einaudi, 2012, p. XIII
2. *Ivi* p. XVII
3. *Ivi* p. XVI
4. *Ivi* p. XIV
5. Baricco Alessandro, *I barbari, Saggio sulla mutazione*. Milano, Feltrinelli, 2008
6. Ritchin Fred, *op. cit.* p.12
7. *Ibidem*
8. Sontag Susan, *Sulla fotografia*. Torino, Einaudi, 1978
9. Ritchin Fred, *op. cit.* p.8
10. *Ivi* p.7
11. *Ivi* p.8
12. *Ivi* p.15

4.2. SOCIAL NETWORK E FOTOGRAFIA

1. *Link*: <http://www.lomography.it/about/history>
2. Il sistema operativo di Apple per iPhone è stato sviluppato da Kevin Systrom e Mike Krieger
3. <Sono passati quasi dieci anni dalla chiusura definitiva delle linee di produzione delle pellicole istantanee Polaroid. Nello stesso arco di tempo è pian piano emersa una realtà, **The Impossible Project**, che si è fatta carico di mantenere viva una parte importante della storia della fotografia. Tra alti e bassi, passione e ingegneria inversa, la piccola società olandese è rimasta l'unica alternativa sul mercato delle pellicole per i vecchi modelli Polaroid delle serie SX-70, 600 e Spectra. Oggi si chiude il cerchio con una sorta di ritorno a quel nome da cui tutto era cominciato. Alcuni mesi fa aveva creato un certo scalpore l'acquisto da parte di Impossible dei diritti sul brand Polaroid, che tra cambi di mano e mille giravolte di mercato aveva ormai perso molto dell'antico appeal. Oggi l'annuncio ufficiale della notizia che già da qualche giorno serpeggia sui social: il marchio Polaroid torna a produrre pellicole istantanee>. Ronzoni Dario, <Impossible, missione compiuta: rinasce il marchio Polaroid per il mercato della fotografia istantanea>, in *Digital Day*, 14 Sett. 2017, *link*: www.dday.it/redazione/24220/impossible-missione-compiuta-rinascere-il-marchio-polaroid-per-il-mercato-della-fotografia-istantanea
4. <Timeline: La storia della fotografia istantanea>, in *LOMOGRAPHYMAGAZINE*, 08 Sett. 2016, *link*: <http://www.lomography.it/magazine/323338-timeline-a-quick-history-of-instant-photography>
5. Hipstamatic è un'applicazione per iPhone e Windows Phone. Permette di scattare fotografie con formato quadrato e di applicare, direttamente sullo smartphone, filtri digitali.

DOCUMENTO E MATERIA

L'ARCHITETTURA COME TRACCIA

5

5.1

DOCUMENTALITA'

<Il vascello sul quale Teseo si era imbarcato con gli altri giovani guerrieri, e che egli riportò trionfalmente ad Atene, era una galera a trenta remi, che gli Ateniesi conservarono fino ai tempi di Demetrio di Falera. Costoro ne asportarono i vecchi pezzi, via via che questi si deterioravano, e li sostituirono con dei pezzi nuovi che fissarono saldamente all'antica struttura, finché non rimase neppure un chiodo o una trave della nave originaria. Anche i filosofi, discutendo dei loro sofismi, citano questa nave come esempio di dubbio, e gli uni sostengono che si tratti sempre dello stesso vascello, gli altri che sia un vascello differente>.

[Plutarco, *Vite Parallele*, Teseo, 23.1]

Plutarco utilizza l'episodio della <Nave di Teseo>, esposto in *Vite Parallele*, per introdurre il dibattito sulla relazione tra identità e materia; l'autore si domanda se l'identità originaria muta o persiste nel momento in cui tutte le componenti di un oggetto vengono sostituite con dei nuovi *pezzi* a causa del loro progressivo deterioramento. Ovvero, possiamo ancora chiamare la nave in questione, conservata per decenni dagli ateniesi, *la Nave di Teseo*, anche se tutte le parti originali sono state sostituite nel tempo?

Il dibattito sul legame tra materia e identità ha alimentato nei secoli le teorie del restauro architettonico: se in Giappone la struttura lignea dei templi è sostituita progressivamente - conservando la forma originale dell'edificio, ma non i materiali - in occidente il rapporto con la <sostanza> architettonica è maggior-



Bas Princen. Valley (Jing' an). Shanghai, China, 2007

mente legato ad una diretta trasmissione dei materiali originali. Quando John Soane presentò alla fine del XVIII secolo il progetto della *Bank of England*, propose un'assonometria dell'edificio in rovine, sottolineando il ruolo *documentale* che l'architettura avrebbe maturato nel tempo, anche quando la sua funzione pratica sarebbe venuta meno. L'avvento della fotografia ha parzialmente mutato tale relazione producendo una <duplicazione del documento>, originando un differente rapporto tra la *sostanza* dell'opera e la sua trasmissione: nella filosofia kantiana *sostanza* era una categoria distinta e separata dall'*evento* ^[1]; se per *sostanza* s'intendeva un oggetto fisico che “permane nel corso del tempo” [come, ad esempio, un tavolo in una stanza che *esiste* in un determinato momento, *esisteva* in un intervallo di tempo precedente ed *esisterà* in un intervallo di tempo successivo], per *evento* si intendeva un avvenimento che “non permaneva nel corso del tempo” [ad esempio uno “schiocco di dita”, ovvero un'azione che *sussiste* unicamente nell'istante in cui il gesto è compiuto: nel momento precedente non *esisteva ancora* e nell'istante successivo non *esisterà più*].

Lo strumento fotografico rivoluzionò questa relazione, poiché permise all'*evento*, una volta fotografato, di divenire *sostanza*, ovvero di perdurare come *materia* nel corso della storia. Se nell'*epoca* del <contesto fisico> la comunicazione dell'edificio era legata all'utilizzo di materiali capaci di sopravvivere al passare dei secoli - poiché maggiore era la capacità di sopravvivenza e maggiore sarebbe stata la probabilità di essere conosciuto e visitato da una quantità estesa di persone - con l'avvento del <contesto virtuale>, sembra acquisire una diversa importanza la possibilità di comunicare l'architettura, non solo ai *poster*, ma anche al numero più esteso possibile di *contemporanei*. Opportunità che la fotografia di massa - nella sua versione 2.0 - offre gratuitamente e su scala mondiale.



John Soane, Joseph Gandy. *Bank of England*, 1830

Lo <Storytelling> dell'architettura si è conseguenzialmente compresso sul presente, concedendo al ruolo dell'immagine un'importanza sempre maggiore e alla <trasmissione della materia> un interesse sempre minore. <Perdurare nel tempo>, attraverso la costruzione fisica dell'edificio, sembra non essere più una prerogativa dell'architettura occidentale che, delegando alla fotografia tale mansione, ha significativamente modificato la scelta dei materiali costruttivi. Volontariamente o meno, si sta delegando ad un supporto digitale quel compito di <conservazione della memoria> che, nella cultura occidentale, era stato affidato, per secoli, alla materia stessa dell'edificio.

La relazione tra *registrazione* e *documento* è stata oggetto di studi del filosofo francese Jacques Derrida che, nel 1995, introdusse il concetto di *Mal d'Archive* ^[2], recentemente ripreso da Maurizio Ferraris in una conferenza all'Università <Federico II> di Napoli, ripubblicata in un saggio curato da Federica Visconti e Renato Capozzi dal titolo <Lasciar Tracce, documentalità e architettura>. Ferraris esamina il duplice problema generato dalla caducità dei documenti contemporanei, legati alla fragilità dell'*Hardware* - il supporto fisico che rischia di rompersi facilmente - e all'evoluzione del *Software*, che impedisce l'accesso ai dati più vecchi, anche dopo un lasso di tempo relativamente breve ^[3]; del resto, oggi nessuno di noi è in grado di inserire nel proprio computer un floppy disk contenente immagini di soli venti anni fa e perfino i cd e i dvd stanno velocemente scomparendo dagli apparecchi di ultima generazione. La conservazione dei dati e delle immagini si sta trasferendo nel <Cloud> ^[4], separando irreversibilmente la memoria fisica da quella virtuale. Maurizio Ferraris, in un precedente saggio, pubblicato nel 2009, dal titolo <Documentalità - Perché è necessario lasciar tracce>, aveva colto, proprio nella capacità di *registrazione*, il *fondamento* della società:

<La società non si basa sulla comunicazione, ma sulla registrazione. Poiché nulla di sociale esiste fuori dal testo ^[5], le carte, gli archivi e i documenti costituiscono l'elemento fondamentale del mondo sociale. La società non si basa sulla comunicazione, bensì sulla registrazione, che costituisce la condizione per la creazione di oggetti sociali. L'uomo cresce come uomo e socializza attraverso la registrazione. La nuda vita non è che un inizio remoto, la cultura incomincia molto presto, si ha subito una vita vestita, che si manifesta attraverso registrazioni e imitazioni: linguaggio, comportamenti, riti. Questo spiega perché sia così importante la scrittura, e prima ancora l'archiscrittura, ossia la sfera di registrazioni che precede e circonda la scrittura in senso proprio e corrente> ^[6].

Una società della comunicazione può esistere, per il filosofo, solo grazie ad un sistema di registrazioni; maggiormente sono raffinate, migliore sarà la possibilità di esercitare una comunicazione estesa. Ferraris riprende un concetto già espresso da John Berger quando, riflettendo sulla relazione tra fotografia e documento, scrisse: <Che cosa c'era al posto della fotografia, prima dell'invenzione della macchina fotografica? la risposta più ovvia è: l'incisione, il disegno, la pittura. Ma la risposta più illuminante sarebbe: la memoria. In precedenza la funzione della fotografia era svolta dalla mente> ^[7]. Difatti, prima del documento <iscritto> - della fotografia, dell'incisione, della pittura e dell'architettura - le tracce della società erano conservate nella mente degli uomini e tramandate attraverso una trasmissione orale:

<La mente è una tabula che raccoglie iscrizioni. Sotto il profilo di una teoria della mente, l'ontologia sociale è fondata dalla icnologia, ossia da una dottrina della traccia. La rappresentazione della mente come tabula, come supporto scrittorio, non è una metafora, ma coglie la circostanza per cui percezioni e pensieri si presentano come iscrizioni nella nostra mente. Ma la mente non è solo una tabula iscritta: è anche capace di cogliere le iscrizioni, le tracce che si trovano nel mondo, sul tavolo che sta di fronte a noi nell'esperienza. Si disegna così una gerarchia ascendente che comprende le tracce (ogni incisione su uno sfondo), le registrazioni (le tracce nella mente come tabula) e le iscrizioni in senso tecnico (le tracce in quanto accessibili ad almeno due persone)> ^[8].

I documenti sono, per Ferraris, la *forma più elevata degli oggetti sociali*, che accomunano tanto le iscrizioni pratiche della vita quotidiana (un contratto di matrimonio, il valore delle banconote), quanto le iscrizioni estetiche (le opere d'arte, le poesie):

<I documenti in senso forte sono iscrizioni di atti. Sotto il profilo di una teoria della società, l'ontologia degli oggetti sociali si presenta come <documentalità>, ossia come dottrina dei documenti in quanto forma più elevata degli oggetti sociali, che si dividono in documenti in senso forte, come iscrizioni di atti, e in documenti in senso debole, come registrazioni di fatti. I documenti hanno delle finalità pratiche, oppure mirano principalmente all'evocazione di sentimenti> ^[9].

Il filosofo insiste sul binomio <registrazione = oggetti sociali> descrivendo l'architettura come il *supporto* maggiormente qualificato per sopravvivere al passare del tempo: <L'architettura è un uso della solidità, del fatto architettonico come supporto per l'eternizzazione di un oggetto sociale perché è ovvio che nel momento in cui tu dici: "cosa fai?" e rispondi "Faccio un monumento", sai quello che stai facendo, sai che stai facendo qualcosa destinato a durare> ^[10]. Ferraris evidenzia nella relazione tra edificio e <materia> il tratto determinante dell'opera architettonica. La rivoluzione informatica e il meccanismo di comunicazione fotografica stanno modificando tale principio, trasferendo la capacità di conservare la *memoria collettiva* da un oggetto fisico ad un documento virtuale: alla fragile garanzia di sopravvivenza dell'immagine digitale è dunque legata gran parte della conservazione del nostro presente, architettura compresa.

5.2

GOOGLE STREET VIEW

Un ruolo considerevole nel processo di catalogazione e conservazione delle architetture è riservato all'introduzione di strumenti di *mappatura fotografica*, applicazioni destinate a sovvertire la relazione tra la percezione fisica e la rappresentazione virtuale dello spazio urbano; la quantità sempre più estesa di luoghi fotografati e geolocalizzati, permette di ripercorrere e conservare i cambiamenti del paesaggio e delle singole architetture avvenuti nel corso del tempo. Il più utilizzato è *Google Street View*, promosso dal motore di ricerca Google.

Il Servizio, lanciato per la prima volta il 25 maggio del 2007, comprendeva inizialmente cinque città: New York, Las Vegas, Denver, Miami, e San Francisco. In breve tempo *Google Street View* fu ampliato, interessando i maggiori centri urbani degli Stati Uniti, sino a coinvolgere il continente Europeo in occasione del *Tour de France* del 2008. In concomitanza con la manifestazione, il 2 Luglio, furono inserite le città che ospitavano l'evento, tra queste la cittadina italiana di Cuneo ^[1]. Nel biennio 2008-2009 il servizio si estese velocemente, sino a raggiungere il numero di 16 paesi: Stati Uniti, Francia, Italia, Australia, Giappone, Spagna, Nuova Zelanda, Paesi Bassi, Regno Unito, Portogallo, Svizzera, Taiwan, Canada, Repubblica Ceca, Messico, Singapore. Attualmente il servizio è arrivato a includere località in tutti i 7 continenti ed è possibile monitorare la sua estensione direttamente dalla pagina ufficiale di *Street View* ^[2], dove, oltre alla mappa dei paesi coinvolti, sono regolarmente inserite anche le date, i luoghi e gli orari delle future mappature previste.

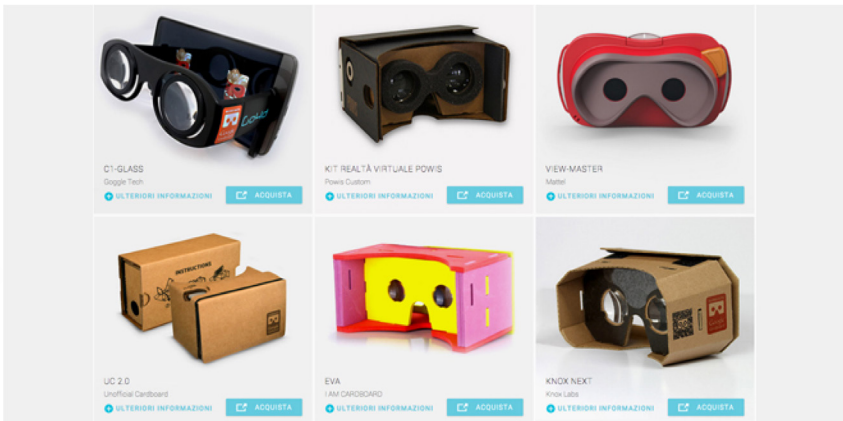
Per effettuare le registrazioni, *Google Street View* si serve di una particolare fotocamera: la *Dodeca 2360 Camera System*, prodot-



La fotocamera *Dodeca 2360* di *Google Street View* in Groenlandia
La flotta di *Google Street View* : 1. Trekker - 2.Trike - 3.Trolley - 4.Car - 5.Motoslitta

ta dall'azienda *Immersive Media*, capace di registrare e gestire un particolare formato panoramico di immagini che copre una visuale a 360° in orizzontale e a 160° in verticale. Questa innovativa macchina fotografica era stata inizialmente installata sulle vetture e, solo successivamente, sviluppata per essere utilizzata su altri supporti. La flotta di Google conta oggi cinque differenti mezzi, ciascuno impiegato a seconda delle esigenze del terreno da registrare: la *Car*, sulla quale la Dodeca 2360 è agganciata ad un'asta che ne raddoppia l'altezza; il *Trike*, un triciclo a pedali, agile e di piccole dimensioni, utile a percorrere i luoghi pedonali, dove l'automobile non ha la possibilità di entrare, come i vicoli e le piazze dei centri storici europei; la *Motoslitta*, grazie alla quale si è potuta registrare parte della Groenlandia e le principali stazioni sciistiche; il *Trolley* che ha reso possibile la creazione di viste e percorsi all'interno dei musei internazionali e dei grandi edifici istituzionali; il *Trekker*, uno zaino sul quale la fotocamera è montata sulla sommità, permettendo di fotografare tutti quei luoghi inaccessibili a machine, bici o motoslitte, come la città di Venezia e il Grand Canyon.

Per allineare ogni immagine alla sua reale posizione, i segnali provenienti dai sensori della vettura e dei differenti supporti sono combinati con i dati GPS, con la velocità di percorrenza e con la direzione di marcia. La triangolazione di questi elementi permette di geolocalizzare e ricostruire l'esatto percorso, inclinando le immagini e allineando i singoli fotogrammi per ottenere la vista virtuale. Onde evitare interruzioni tra un'immagine e l'altra la Dodeca 2360 scatta fotografie leggermente sovrapposte, successivamente *ricucite* in un'immagine digitale a 360°; un algoritmo permette l'elaborazione delle viste creando una transizione uniforme tra le foto sferiche caricate in successione. Infine viene prodotto il modello tridimensionale, generato dalla velocità con cui i laser della vettura sono riflessi sulle superfi-



Realtà virtuale: Visore *HTC Vive* e visori più economici

ci, ottenendo la distanza tra oggetti ed edifici. Interessante è la percezione delle immagini generate da Google Street View: la prospettiva della fotografia non è ad *altezza uomo*, ma lievemente superiore; lo spostamento permesso all'interno dello spazio virtuale avviene su due distinti binari prospettici, tra loro disallineati a seconda della direzione di percorrenza. La possibilità di passare velocemente da una prospettiva stradale alla terza dimensione della vista satellitare, permette di investigare un edificio da molteplici punti di vista; opportunità che può apparire oggi banale ma che era impensabile sino solo a pochi anni fa. A supporto di questa nuova visione, si stanno sviluppando numerosi apparecchi che incrementano la *realtà virtuale*; il più conosciuto in commercio è il *Visore HTC Vive*, che permette di immergersi direttamente nello spazio tridimensionale tramite un apposito casco. Questo ulteriore livello percettivo permette di oltrepassare l'ostacolo imposto dallo schermo di un *tablet* o di un computer ed entrare, senza filtri, nella terza dimensione dell'ambiente virtuale.

L'innovativa relazione tra realtà virtuale e architettura, promossa da *Google Street View*, non sarebbe stata realizzabile senza l'introduzione del web 2.0 e la conseguente mutazione della modalità di condivisione delle immagini: oggi giorno la maggior parte degli edifici che stimolano la nostra immaginazione, di progettisti o di semplici fruitori, non sono più *conosciuti* tramite una percezione diretta dell'architettura, ma filtrati attraverso l'obiettivo fotografico, grazie ai Social Network più utilizzati (Instagram, Facebook, Pinterest, Flickr). Di conseguenza, la conoscenza dell'architettura arriva spesso da canali informali e antiaccademici, attraverso una condivisione delle immagini indiretta e talvolta involontaria, contrapposta al canone visivo delle riviste tradizionali. *Google Street View* si è inserita all'interno di questo meccanismo *orizzontale*, veicolando la visione degli spazi



Andrea Bosio. *Casa da Música*, Porto, Portogallo. OMA

Andrea Bosio. *Bibliothèque nationale de France*, Parigi, Francia. Arch. Dominique Perrault



Jon Rafman, 9-eyes

urbani attraverso una nuova prospettiva, a metà tra il reportage fotografico e l'acquisizione automatica. Diversi artisti e fotografi hanno lavorato sulle contraddizioni di questo nuovo sistema di rappresentazione, utilizzando le fotografie di *Street View* come mezzo espressivo. **Andrea Bosio** [SCHEDA FOTOGRAFICA P. 338], fotografo italiano, ha recentemente pubblicato su *Domus Web* un reportage che ha per oggetto le più importanti icone dell'architettura contemporanea, intitolato *I've never been there*: non ci sono mai stato. L'autore confida, già dal titolo, che le immagini non sono state scattate visitando in prima persona i luoghi ma ri-fotografando le architetture dallo schermo del computer, utilizzando le immagini di *Street View*, senza dover uscire dalla propria stanza. Questo meccanismo di riproduzione permette all'autore di autografare e di monetizzare l'immagine, facendo divenire, quella che era una fotografia consultabile gratuitamente su internet, un'*immagine d'autore*, pubblicata su una delle riviste più importanti del settore ^[3]. Anche **Jon Rafman** [SCHEDA FOTOGRAFICA P. 428], artista e film-maker canadese, produce degli *screenshot* dalle viste virtuali di *Google Street View*: le immagini sono postate sul blog *9-eyes* ^[4], dove si può scorrere una galleria fotografica che raccoglie gli scatti più bizzarri e curiosi che si possono trovare passeggiando per il pianeta.

5.2.1. Timescape

Recentemente il servizio offerto da Google ha inserito un nuovo strumento destinato in breve tempo a modificare la *fruizione temporale* dello spazio urbano: è stata resa possibile la scelta della data in cui navigare all'interno dello spazio virtuale; se fino a poco tempo fa erano visibili solamente le strade relative all'ultimo aggiornamento, ovvero all'ultima volta che i mezzi di



Amatrice 2011, su *Google Street View*



Foto di Amatrice 2016 dopo i crolli dovuti al terremoto

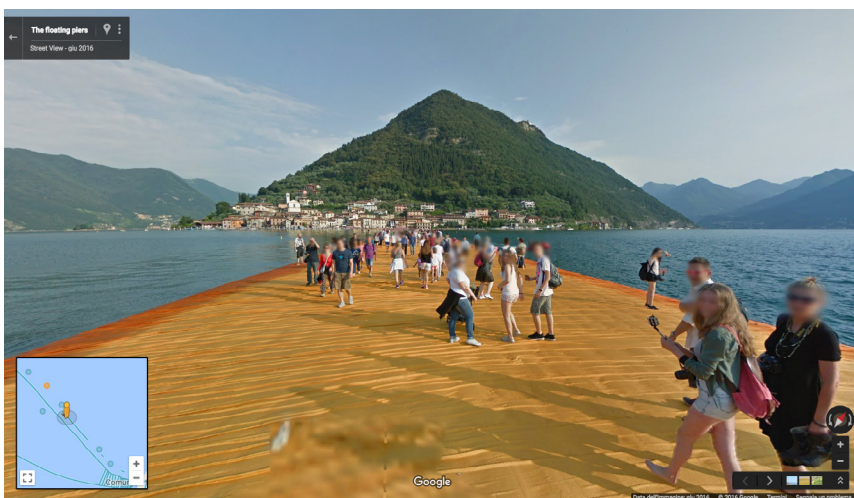
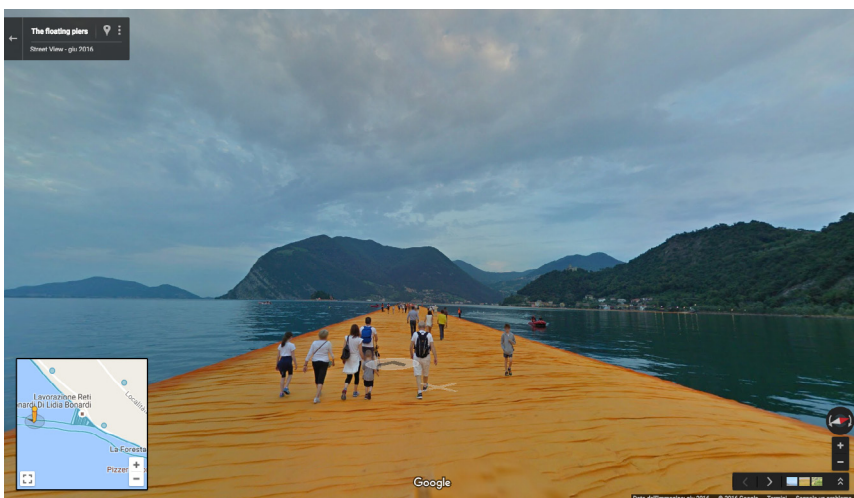
Oggi è possibile su *Google Street View* passeggiare virtualmente tra le strade di Amatrice visitando la città com'era prima del terremoto del 2016

Google avevano registrato l'immagine, oggi è possibile selezionare la data in cui effettuare la passeggiata virtuale.

Una volta inserito l'indirizzo, possiamo quindi decidere l'anno in cui muoverci all'interno della città, selezionandolo dal 2007 ad oggi. Non tutti i luoghi sono stati, in questi nove anni, registrati più di una volta, ma visitando quelli dove *Google Street View* è stato maggiormente attivo, abbiamo la possibilità di vedere la trasformazione urbana della città. Ciò comporta, non solo la possibilità di registrare l'espansione del territorio, ma anche i suoi violenti cambiamenti, spesso dovuti ad eventi traumatici come terremoti, tsunami, guerre e uragani. Il <Timescape>, ci permette di ricostruire la trasformazione del paesaggio avvenuta in un tempo contenuto, dandoci la possibilità di passeggiare virtualmente in luoghi ormai scomparsi o visitare eventi e manifestazioni effimere. Possiamo, ad esempio, camminare sulle acque del lago d'Iseo sulla passerella temporanea dell'installazione *The Floating Piers* dell'artista Christo - rimasta aperta per pochi mesi nell'estate 2016, e che, grazie alla mappatura di *Google Street View*, è oggi resa accessibile a tutti - o entrare dentro Hashima, l'isola giapponese, un tempo tra i luoghi abitati più densi del pianeta e attualmente abbandonata, o monitorare la scomparsa progressiva dei ghiacci della Groenlandia, analizzando il mutamento del paesaggio tramite le immagini satellitari.

Attraverso il servizio di *Street View*, Google ha portato a compimento quel processo di duplicazione del <contesto fisico>, iniziato con l'avvento della fotografia e maturato con l'introduzione dell'immagine digitale e il web 2.0. La relazione tra la memoria architettonica e la trasmissione fisica degli edifici sarà destinata a mutare considerevolmente, parallelamente all'avanzamento tecnologico dei nuovi sistemi percettivi connessi alla *realtà virtuale*.

Oltre alla *Street View*, Google propone, sulla medesima piattaforma, altre due <viste prospettiche> attraverso le quali si ha la possibilità di ispezionare il territorio: la vista zenitale e la vista a <volo d'uccello>. Quest'ultima permette di guardare e analizzare l'edificio a 360°, girandogli attorno come se stessimo sorvolando la città in elicottero. Fino a soli dieci anni fa questa tipologia fotografica era ottenuta unicamente tramite le <aerofotografie>, in Italia consultabili negli archivi dell'ICCD [Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione] ^[1], che raccoglie le immagini del territorio nazionale - scattate da mongolfiere, elicotteri e aeroplani - dalla fine dell'ottocento sino ai nostri giorni. Queste immagini sono estremamente utili dal punto di vista architettonico e paesaggistico poiché permettono di comprendere la crescita urbana delle città e di analizzarne lo sviluppo. Oggi, questa possibilità, un tempo assai costosa e realizzata solo per piccole porzioni di territorio, è gratuitamente accessibile da tutti, grazie ai servizi offerti da Google e da altre piattaforme virtuali che permettono di visionare dall'alto l'intera nazione. Anche per questa *tipologia fotografica*, come per la *Street View*, sono in corso di sviluppo le applicazioni legate alla <realtà virtuale> che consentono di percepire lo spazio immergendosi in una visione a 360 gradi. Assistiamo dunque a nuove modalità prospettiche di conoscenza non più vincolate alla visione stradale di un edificio: con l'introduzione di *Street View* e *Earth*, Google ha creato, in un solo decennio, il più grande catalogo multimediale di immagini architettoniche liberamente accessibile nella storia, permettendo anche una differente *prospettiva* da cui poter osservare e analizzare le opere.



L'installazione temporanea *The Floating Piers* sul Lago d'Iseo (18 giugno 2016 - 3 luglio 2016) dell'artista Christo è virtualmente ripercorribile su *Google Street View*

5.1. DOCUMENTALITA'

1. Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, 1781
2. Derrida Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris, Edition Galilée, 1995
3. Ferraris Maurizio, *Lasciar Tracce: documentalità e architettura*. Milano, Mimesis 2011, p. 44
4. <Cloud> s. m. inv. In informatica, *cloud computing*; in particolare, l'insieme delle risorse hardware o software presente in server remoti e distribuito in rete, contenente i dati e i programmi di un utente>. Treccani
5. Per approfondire il tema si riporta un estratto da <Graviglia Flavio. *Relazione ed influenza tra Fotografia e Architettura*. Tesi di Laurea Magistrale in Progettazione Architettonica, anno 2012/13. Relatori: prof. Dall'Olio Lorenzo e Frongia Antonello, p. 59>: <Dinnanzi agli scenari culturali presentati, Maurizio Ferraris, professore ordinario di Filosofia Teoretica presso l'Università degli Studi di Torino, propone all'interno del testo *Lasciar Tracce: documentalità e Architettura* un interessante confronto tra Estetica, Design e Architettura. Partendo da un principio di Derrida: "Il n'y a rien hors du texte", Ferraris, che del filosofo francese era stato allievo, restringe il campo della discussione affermando che "non vi è nulla di Sociale al di fuori del testo". L'inserimento di questa parola risulterà significativa nel discorso sulla rappresentazione della fotografia che stiamo affrontando: Ferraris distingue gli **oggetti fisici** (che esistono nello spazio indipendentemente dalla relazione con un soggetto) dagli **oggetti sociali** (che sono determinati da proprietà esterne ad essi e dipendenti dalla società alla quale appartengono). Se un semplice foglio di carta esiste a prescindere dall'uso che l'uomo può farne, un contratto di matrimonio o un documento d'identità saranno considerati validi solamente all'interno di un sistema collettivo che li accetta come tali. Un discorso che il filosofo elabora all'interno dell'estetica contemporanea per ridefinire il concetto di *Opera d'Arte* come *Atto iscritto* [Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*. Editori Laterza, 2009]. Egli ribadisce la separazione tra *ontologia* e *epistemologia*, due dimensioni spesso confuse nel dibattito estetico: se per *ontologia* ci si riferisce a ciò che c'è, indipendentemente da come lo conosciamo, per *epistemologia* ci si riferisce alla *conoscenza* di ciò che c'è, dipendente dunque dai nostri schemi concettuali. Una separazione che permette di riconoscere con facilità gli *oggetti naturali* dagli *oggetti sociali* e criticare l'affermazione derridiana secondo cui "nulla esiste fuori dal testo" (un oceano e una montagna esistono anche senza un'iscrizione mentre un matrimonio o una banconota sono validi unicamente all'interno di una determinata società). La distinzione attuata da Ferraris, trasposta nel nostro campo, ci permette di affermare che **l'architettura non è semplicemente un oggetto fisico ma è anzitutto un oggetto sociale: non solo un luogo abitato ma uno**

spazio che assume valore e contenuto attraverso delle *proprietà relazionali* che sono esterne ad esso e dipendenti dalla collettività. Lo stesso edificio può essere consacrato a chiesa, abitato da cittadini o divenire un contenitore di opere d'arte; lo stesso edificio acquisterà, ogni volta in modo diverso, caratteristiche differenti. La maniera con la quale l'architettura viene vissuta dai suoi abitanti ne determina il suo significato: così come una sedia potrebbe passare dall'essere un semplice oggetto materiale ad assumere l'importanza di un *trono* se la collettività riconosce in essa un valore simbolico, allo stesso modo una casa e una chiesa appariranno differenti rispetto ad un rudere dimenticato e privo di importanza. La fotografia d'architettura e il meccanismo della sua comunicazione sembra spesso dimenticarsene, poco incline a raccontare che ruolo assume l'edificio rispetto alla collettività, pare essere scarsamente interessato a quell'elemento che in qualche modo ne definisce la sua stessa condizione: la società>

6. Ferraris Maurizio, *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*. Roma, Laterza, 2009, p. 360

7. Ritchin Fred, *Dopo la fotografia*. Torino, Einaudi, 2012, p. 58

8. Ferraris Maurizio. *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*, op. cit. p. 361

9. *Ibidem*

10. Ferraris Maurizio, *Lasciar Tracce: documentalità e architettura*, op. cit. p. 48

5.2. GOOGLE STREET VIEW

1. Per le altre città italiane, come Roma, Milano e Firenze, bisognerà attendere il 29 ottobre del 2008

2. <https://www.google.com/intl/it/streetview/understand/>

3. Bosio Andrea, <I've never been there>, in *Domus Web*, 06 marzo 2012

link: <https://www.domusweb.it/it/portfolio/2012/03/06/i-ve-never-been-there.html>

4. www.9-eyes.com

5.2.1. TIMESCAPE

1. <L'Aerofototeca Nazionale è una struttura di raccolta e di studio del materiale aerofotografico (fotografia aerea) relativo al territorio italiano. Nata nel 1958 come sezione distaccata del Gabinetto Fotografico Nazionale del Ministero della Pubblica Istruzione, dal 1975 fa parte dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. La foto aerea è uno strumento ormai insostituibile di conoscenza del territorio; la documentazione aerea storica rappresenta in più un archivio cronologico delle modificazioni del paesaggio e dell'ambiente, fondamentale per l'azione di tutela. Da un uso corretto e mirato della enorme quantità di informazioni contenute in ciascun fotogramma deriva-

no, infatti, varie possibilità di lettura, disponibili per una utenza diversificata che può acquisire il materiale fotografico in copia o esaminarlo e studiarlo presso il servizio con l'assistenza di personale specializzato. L'Aerofototeca Nazionale ha acquisito nel corso degli anni un patrimonio di oltre due milioni di immagini del territorio italiano, raccolto in diverse collezioni che vanno dalla fine dell'Ottocento fino agli anni '90 del Novecento. Tra le immagini più antiche conservate si annoverano quelle del Foro Romano, riprese ai primi del '900 da Giacomo Boni e dalla Brigata Specialisti del Genio; altre immagini di quel periodo sono pervenute dal Museo Aeronautico Caproni di Trento, dalla Fototeca del 5° Reparto dello Stato Maggiore dell'Aeronautica, dall'archivio del pittore Francesco Paolo Michetti. Tra le collezioni di maggiore importanza citiamo le foto planimetriche e stereoscopiche scattate tra 1943 e 1945 dai ricognitori della Royal Air Force britannica (RAF), della United States Army Air Force (USAAF) e della Luftwaffe tedesca. A questi si aggiungono i voli dell'Aeronautica Militare Italiana, dell'Istituto Geografico Militare e dell'Ufficio Tecnico Erariale di Firenze. Numerose le collezioni donate o acquistate da società private di rilevazione aerofotografica o produzione di cartografia, quali Aerofoto Consult, Aerotop, EIRA, ESACTA, E.T.A. Nistri, Fotocielo, I-BUGA, IRTA, S.A.F. Nistri, SIAT. Alcuni voli di società ancora attive, come CGR e S.A.R.A. Nistri, sono disponibili soltanto per la consultazione in sede. L'Aerofototeca dispone anche di una raccolta di attrezzature storiche per le riprese aeree e per la restituzione cartografica > *cit.* ICCD BENI CULTURALI, <Aerofototeca nazionale> ,

link: <http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/98/aerofototeca-nazionale>

ESPERIENZA = CONDIVISIONE

ARCHITETTURA E PLUSVALORE FOTOGRAFICO

6

6.1

ADDIO AL LINGUAGGIO

La stagione architettonica degli anni novanta, che seguì la mostra di Philip Johnson, coincise con la rivoluzione informatica e l'invenzione e la diffusione di internet, originando un nuovo modello di comunicazione mediatica, trasversalmente riconosciuto su scala internazionale in diversi campi della cultura - dalla moda al cibo, dal design all'architettura. Quel processo di dissociazione tra <opera> e <territorio>, avviato con l'incisione e maturato con l'avvento della fotografia, trovò nell'invenzione del <World Wide Web> un nuovo momento di evoluzione: al *contesto virtuale analogico* - costituito dalla fotografia di massa del secondo novecento e determinato dalle stampe su supporti materiali - si affiancò un *contesto virtuale digitale*, veicolato principalmente attraverso il web.

Lo sviluppo delle tecniche costruttive, la capacità di realizzare forme complesse e l'occasione di comunicarle istantaneamente su scala globale, invitò ciascun architetto a considerare meno vincolanti i legami territoriali, codificando, in numerosi casi, degli stilemi di riconoscimento coerenti con le logiche speculative della comunicazione visiva. Quel processo di <autografia dell'opera> già compiuto e portato alla maturazione nelle arti - che rese l'autore facilmente riconoscibile al grande pubblico rispetto a quanto non accadesse nei secoli passati - si manifestò anche nel campo dell'architettura, riavvicinando due mondi che per secoli avevano vissuto di reciproche influenze: così com'era avvenuto nell'arte contemporanea, dove importanti artisti avevano proposto stilemi chiaramente riconoscibili - come il *taglio* di Fontana, le *sfere* di Pomodoro, la *sovrabbondanza* di Botero - così anche in architettura, depauperato il legame con il <contesto fisico>, si lasciò sconfinato spazio alla gestualità formale di



Lucio Fontana fotografato da Ugo Mulas, Milano 1964

ciascun progettista, rendendo l'opera identificabile anche ad un pubblico lontano dalla cultura artistica contemporanea.

La comunicazione fotografica giocò, in tale processo, un ruolo fondamentale, facilitando la coesistenza visiva di molteplici, indifferenti, linguaggi e producendo una progressiva mercificazione dell'oggetto/architettura, ricondotto - attraverso una <traduzione bidimensionale> - ad effigie pubblicitaria: <A ogni ruscello il suo Calatrava> ^[1] sintetizzava con ironia Rem Koolhaas in *Junkspace*, polemizzando la corsa delle piccole amministrazioni comunali verso la costruzione di opere *brandizzate*, facilmente identificabili dalle masse.

<La pressione commerciale - prosegue l'architetto olandese in "Il dominio dello ¥€\$" - spinge all'eccentricità e alla stravaganza. Prima che si giungesse a quest'ultima fase di globalizzazione e privatizzazione, un edificio come quello di Frank Gehry a Bilbao credo che non sarebbe mai stato costruito. Mentre una volta gli edifici si accontentavano di essere neutrali e maestosi - come nel caso del Partenone - oggi la spinta commerciale, che è il presupposto di quasi tutti gli edifici, costringe anche gli architetti più seri a ricorrere sempre più all'eccentricità e alla stravaganza> ^[3] .

Eccentricità e stravaganza, amplificata - e in molti casi, determinata - dalla struttura mediatica contemporanea dove l'immagine fotografica ha progressivamente assunto il ruolo di *medium promozionale* e l'architettura quello di *prodotto commerciale*, alimentando nuovi meccanismi di profitto, definiti <circolari>. Tra questi, il fenomeno più rilevante risulta essere il <turismo di massa>:



Guggenheim Museum Bilbao, Spagna. Arch. Frank O. Gehry. Instagram, foto di Christr.hh

<Un tempo - scrive Elena Fortunati - si affrontava un viaggio per scoprire luoghi ignoti e lo si riviveva in privato osservando gli scatti realizzati; oggi quel paesaggio viene prima “visitato” tramite l’interazione con la sua immagine e solo successivamente nella realtà: è forse per questo che, paradossalmente, arrivati a destinazione, piuttosto che ammirarlo dal vivo, preferiamo rifotografarlo dando vita inconsapevolmente alla produzione di una serie di immagini molto affini tra loro che alimentano questo mercato di spostamenti da città a città che definiamo turismo> [2].

Il <prodotto-architettura>, visto e conosciuto nella sua versione virtuale [l’immagine], spinge l’utente a viaggiare, invogliato dalla vendita di biglietti *low cost*. Una volta raggiunto l’edificio, l’architettura è rifotografata e rimessa in commercio nei principali canali <social media>, tramite foto, sequenze video e *selfie*. L’architettura è così <timbrata> dall’utente e ri-inserita all’interno del sistema di comunicazione fotografica, alimentando il *mercato delle immagini* e contribuendo a generare interesse e curiosità da parte di altri utenti che, a loro volta, saranno invogliati a partire, ricercando i punti di vista delle architetture precedentemente conosciuti.

Questo sistema circolare - reale/virtuale - produce un *valore aggiunto*, distante dalla funzionalità pratica dell’edificio, definito <plusvalore fotografico>.



 **olaia_oli**
Museo Guggenheim B... [Segui](#)

olaia_oli My favorite company ☐
#today #day #october #autumn #bilbao
#thursday #guggenheim #nature #pug
#carlino #carlinopug #mops #dog #pet
#picture #photo #potd #puglife #puglove
#pugstagram #happiness
#dogsofinstagram #photooftheday
#picooftheday #nofilter #dayoff
#tagsforlikes #like4like
patrizass Pero q bonita es
olaia_oli @patrizass está esperando a que
oris haga la mayoría de edad para
invitarle a algo 🍷🍷
patrizass @olaia_oli jajajajajaja! Y Oris
encantado!
yoanaiba me encanta!! donde lo
compraste? hce tiempo que quiero uno y
no me termino de decidir.. es precioso 🥰
🥰🥰 gracias 🥰

  
Piace a 110 persone
18 ORE FA

Aggiungi un commento... 



 **ludreco**
Museo Guggenheim B... [Segui](#)

ludreco #bilbao☐

  
Piace a 30 persone
3 ORE FA

Aggiungi un commento... 

Instagram. #Guggenheim Museum Bilbao

6.1.1. Il <Plusvalore fotografico>


Il <Plusvalore fotografico> si realizza principalmente nel momento in cui l'architettura è inserita all'interno del circuito 2.0, innescando il ciclo: *Esperienza arch. fisica -> Condivisione immagine virtuale -> Esperienza arch. fisica*

Attraverso la circolarità reale/virtuale, il capitale investito (ad un prezzo spesso ingiustificato se si dovesse tener conto unicamente dello *scopo funzionale* della costruzione dell'edificio) si trasforma in profitto: raramente si visita il Guggenheim di Bilbao per *guardare le opere d'arte che esso contiene*, piuttosto lo si fa per compiere un'*esperienza estetica collettiva*.

Prendendo in prestito la definizione di Thorstein Veblen ^[1], possiamo definire *l'atto di visitare* il Guggenheim un <**consumo ostentativo**>, ovvero un gesto compiuto per *posizionarci* all'interno di un determinato status sociale e culturale. Tuttavia, tale *posizionamento*, non è riconosciuto nel momento in cui l'opera è visitata, ma nel momento in cui **l'esperienza è condivisa** e confermata da più persone. Nella società contemporanea, tale condivisione è permessa e promossa dal sistema di comunicazione fotografica, che alimenta, attraverso il circuito - reale/virtuale - la *mercificazione* del prodotto/ architettura.

Nel Guggenheim di Bilbao, la <funzione museale> - *l'essere* un contenitore di oggetti - è dunque *apparente*, e, allo stesso modo, *necessaria*, per giustificarne la costruzione e garantirne l'indotto economico.



 paugarsal
Museo Guggenheim B... [Segui](#)

paugarsal Jeff Koons 🌸

Piace a 73 persone

1 GIORNO FA

Aggiungi un commento... 



 anaiglm
Museo Guggenheim B... [Segui](#)

Mostra tutti e 23 i commenti

sandrahg02 Eres una muñeca 🥰🥰

mariagomez_24 Vaya guapa 🥰🥰

lunaagr_ Qué guapísima Ana! 🥰🥰

isrii_rdc Vaya guapa!! 🥰🥰

claudia_dp4 Eres un bombón 🥰🥰🥰

gonzalo_rodriguez13 🥰

luciarepilado 🥰🥰🥰🥰

gutierrezlucia qué guapísima!! 🥰🥰🥰

anaiglm @floria01 mi bebé 🥰

anaiglm @erica_cordero pa' ti enterita 🥰

anaiglm @anapv_2 mi niñññña 🥰🥰

anaiglm @sandrahg02 mi bomboncitooo 🥰🥰

anaiglm @mariagomez_24 la fotógrafa lo vale 🥰🥰

Piace a 277 persone

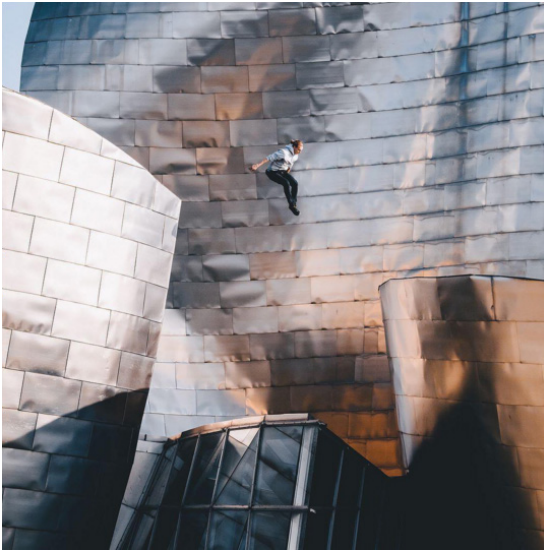
2 GIORNI FA

Aggiungi un commento... 

Instagram. #Guggenheim Museum Bilbao

Attraverso il circuito di condivisione fotografica e l'adeguamento del mercato dell'architettura alle logiche speculative di consumo, l'*estetica* - la percezione esperienziale di uno spazio - diviene parte integrante della *funzione*, separando - come analizzeremo per le architetture legate al mondo della moda - l'utilità dell'edificio dal suo principale *ritorno economico*. Essendo <in assenza di consumatori impossibile generare profitto> ^[2], maggiore risulterà, in tale contesto, la capacità di comunicare l'opera ad un vasto pubblico, maggiore si realizzerà la possibilità di ottenere un guadagno più elevato.

Questo *valore aggiunto*, estraneo dallo scopo funzionale dell'edificio, è qui definito <plusvalore fotografico> ed è determinato dall'interazione dell'immagine virtuale con la fruizione dell'architettura reale: senza la <fotografia di massa> il Guggenheim di Bilbao non esisterebbe come <caso studio>, poiché verrebbe meno il circuito economico/culturale che ne giustifica la realizzazione e la fruizione. Senza la <fotografia 2.0> gran parte dell'architettura contemporanea non esisterebbe, nelle forme e nei modi con cui si presenta oggi ai nostri occhi.



killyourcity
Museo Guggenheim B... [Segui](#)

killyourcity Congratulations, you killed this shot! 🏆🔥

Tag #killyourcity to be featured!
Killer shot by : @trashhand
In frame : @johantonnoir

#gramslayers #killyourcity
#collectivetrend #heatercentral
#createcommune #artofvisuals
#opticalzoom #fatalframes #way2ill
#illgrammers #thecreative #yngkillers
#exklusive_shot #postthepeople
#urbangathering #sonyimages
#watchthisinstagood #createexplore
#moodygrams #meistershots #streethype
#estheticlabel #vscocam
#photographislife #bravogreatphoto
#thelensible #theimaged #gramkilla
#instanoord #symmetricalmonsters

Place a 439 persone

17 ORE FA

Aggiungi un commento...



lea_riek
Museo Guggenheim B... [Segui](#)

lea_riek A must visit when in Bilbao is the Guggenheim museum. At the moment there is a fantastic exhibition of video artist Bill Viola. If you have the chance check it out. Again I have to admit though, that I found the architecture of the museum more impressive on pictures than in real life. I had imagined it much bigger.

#museum #bilbao #guggenheim
#guggenheimbilbao #redress #goplaces
#girlswhotravel #travelette #explore
#traveloram #travelersnotebook #rtw

Place a 749 persone

1 GIORNO FA

Aggiungi un commento...

Instagram. #Guggenheim Museum Bilbao

6.2

FRANK GEHRY E IL CASO DEL GUGGENHEIM DI BILBAO

Il **Guggenheim di Bilbao** è l'opera che racchiude plasticamente il passaggio storico precedentemente descritto, poiché si pone a cavallo tra due mondi: l'analogico e il digitale, trovando un *trait d'union* tra la <percezione fisica dello spazio> e la <comunicazione virtuale delle immagini>. La peculiarità dell'opera è di essere stata concepita all'interno di un mondo ancora analogico, ma costruita durante gli anni della rivoluzione digitale. I tempi di realizzazione e di inaugurazione del museo coincidono, difatti, con una delle più importanti rivoluzioni culturali avvenute nella storia dell'uomo: la nascita e la diffusione di internet. Il 1991 è l'anno di questa *coincidenza* poiché è sia il momento in cui il progetto di Gehry è selezionato dalla giuria al termine di un concorso internazionale a inviti, sia l'anno in cui il ricercatore Tim Berners-Lee definì per la prima volta il protocollo HTTP (*HyperText Transfer Protocol*) presso il CERN di Ginevra, dove il 6 agosto pubblicò il primo sito web della storia ^[1], dando vita al *World Wide Web*.

Il 30 aprile del 1993 il CERN decise di rendere pubblica la tecnologia scoperta, affinché potesse essere studiata ed implementata liberamente da qualsiasi utente esterno. Nei successivi due anni gli accessi ad internet aumentarono in maniera esponenziale, ma fu solamente dopo il 1995, quando furono eliminate tutte le restrizioni ad uso commerciale che il sistema passò, dall'essere utilizzato in prevalenza dalla comunità scientifica, a connettere milioni di utenti privati. Nel 1996 gli utenti connessi alla rete arriveranno ad essere circa 10 milioni in tutto il mondo. Nel 1997 il Guggenheim di Bilbao fu completato e il 18 ottobre inaugurato e aperto al pubblico. Nel 1999 venne creato da Shawn Fanning e Sean Parker il primo sistema di *file sharing* di massa, chiamato



"Frank Gehry demonstrates the durability of his compressed cardboard desk"

ph. Ralph Morse, 1972

Napster, che permise ai singoli utenti di condividere file (foto, video, canzoni) gratuitamente all'interno della rete. Negli stessi anni, nel biennio 1998-2000, il Guggenheim di Bilbao produsse un indotto di oltre 635 milioni di dollari, divenendo una delle più importanti mete turistiche del mondo a soli due anni dalla sua inaugurazione ^[2].

Difficilmente si potrebbe cogliere il processo che ha portato il Guggenheim di Bilbao ad essere riconosciuto, in così poco tempo, come un'icona dell'architettura internazionale, senza analizzare il lungo percorso effettuato da Gehry nel corso della sua carriera. Per approfondire la relazione che lega il processo di progettazione dello spazio alla sua rappresentazione fotografica, ripercorreremo l'evoluzione progettuale delle sue opere principali, dal 1977 - anno della costruzione della casa a Santa Monica - sino all'inaugurazione del Guggenheim.

Casa Gehry, Santa Monica, California (1977-78 e 1991-94) Le vicissitudini progettuali della casa di Santa Monica si intrecciano, com'è noto, alla vita privata dell'architetto canadese:

<Abitavamo a Ocean Park - racconta a Barbara Isenberg nel libro *Conversazioni con Frank Gehry* - in un condominio che avevo costruito io stesso, avevo buttato giù una parete per unire una stanza matrimoniale con una singola; avevamo una domestica che viveva con noi e si occupava di Alejandro. Poi, quando Berta è rimasta incinta di Sam, abbiamo capito che l'appartamento non bastava più. Avevamo bisogno di una casa.

Ho detto a Berta che non avevo il tempo per cercarla e siccome ci piaceva Santa Monica, lei si è rivolta ad



Casa Gehry, Santa Monica, California. Arch. Frank O. Gehry, 1977-78

un'agenzia locale. L'agenzia ci ha proposto questo bungalow rosa appartato. A quel tempo era l'unica casa appartata nei dintorni. Potevamo trasferirci immediatamente. Il piano superiore era abbastanza grande per la camera da letto e quella dei bambini. Ma ci occorreva una cucina nuova e la sala da pranzo era piccola, uno stanzino. Il pianerottolo era un po' claustrofobico.

Ho cominciato a modificare la pianta e ad accarezzare l'idea di costruire una seconda casa intorno alla prima. Nessuno si era accorto che avevo fatto la stessa cosa l'anno precedente a Hollywood [...]. L'idea mi era piaciuta, ma non l'avevo esplorata a fondo, così, quando sono entrato nel bungalow, ho deciso di studiarla meglio>

[3].

Gehry parte da una strada già percorsa in precedenza e la radicalizza, forte del fatto di essere sia il committente che l'architetto dell'opera; alla costruzione della casa iniziale, caratterizzata da un linguaggio tipico delle abitazioni residenziali americane, contrappone una seconda struttura che, non solo amplia, ma ingloba formalmente la prima. Questo gesto progettuale, sintetizzato nell'opposizione tra un nucleo autonomo e un secondo corpo che ne modifica l'aspetto esteriore e ne condiziona la percezione spaziale interiore, è un *processo* progettuale che ritroveremo in molte delle opere successive di Gehry: dalle case californiane, alla recente fondazione parigina della *Louis Vuitton*. Possiamo affermare che nella progettazione della casa di Santa Monica, Gehry trovi non tanto la *forma* dei suoi futuri edifici, quanto il *processo* che determinerà la concezione strutturante del proprio spazio architettonico e che diverrà, raffinandosi nel tempo, una delle sue principali cifre stilistiche.

<Smascherare, mascherandolo, il luogo comune di una tipica casa borghese è l'obbiettivo che Gehry si pone - scrive Francesco Dal Co - allorché si ingegna, come sostiene, di "cancellare il significato iconico" della sua casa. Simile a tutte le altre dove risiede il Dna del *suburb* americano, dove imperversa il pavloviano processo imitativo che le rende grottesche rappresentazioni di aspirazioni frustrate, in cui ciascun dettaglio è uno pseudo-dettaglio, i materiali pseudo-materiali, ogni forma pseudo-forma. Non si tratta di un programma né esibizionistico, né moralisticamente inteso a educare gli "abitanti del quartiere". Anzi: "i vicini", come tali, sono una componente necessaria per l'operazione che Gehry realizza: costituiscono la prima porzione del pubblico cui essa si rivolge e l'*altro*, necessario a rendere evidente la sua diversità. [...] Nell'interno di questa costruzione ossimorica, gli spazi non sono organizzati secondo gerarchie funzionali, gli incastri di ambienti e gli sfondamenti ricercano la sorpresa, concedendosi, peraltro, qualche piacere voyeuristico> [4].

In questa costruzione appaiono evidenti i rapporti che l'architetto intrattenne con gli artisti americani, "mischiandosi", come egli stesso racconta, nel loro mondo, a partire dalla seconda metà degli anni sessanta quando Gehry conobbe e frequentò Robert Rauschenberg, Gordon Matta-Clark, Claes Oldenburg, Ron Davie e Richard Serra. Il <cancellamento del significato iconico> descritto da Dal Co, è maturato in Gehry proprio in questo ambiente artistico, dove comprese che la produzione di un <oggetto-icona> è maggiormente efficace se si parte dalla distruzione di un'icona già esistente: <La Gioconda - scrive Marcel Duchamp - è così universalmente nota e ammirata



Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. 1919

da tutti che sono stato molto tentato di utilizzarla per dare scandalo. Ho cercato di rendere quei baffi davvero artistici>. L'ampliamento della casa di Gehry, nel provinciale contesto americano, fu immediatamente considerato dissacrante, almeno quanto il gesto ironico dell'artista francese:

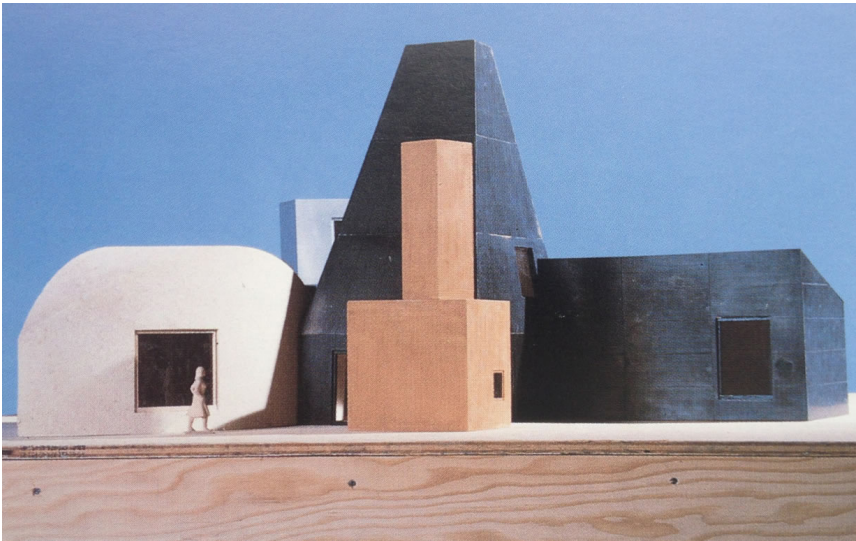
<Arthur Drexler [a lungo curatore e direttore del dipartimento di Architettura e Disegno del Museum of Modern Art, morto nel 1987] è venuto - ricorda Gehry - a cena a casa mia una sera in cui io non c'ero. Tornato a New York, ha detto peste e corna della mia casa. Non gli piaceva, né gli piacevo io. Quella casa era una presa in giro, diceva. La cosa più divertente era che aveva trovato una macchia sul muro e non sapeva se fosse voluta oppure no. Ha detto così> ^[5].

Casa Winton, Wayzata, Minnesota (1982-87) Il progetto per Casa Winton è la costruzione di una *depéndance* di una villa già esistente nel Minnesota; a posteriori risulta un edificio assai didattico - caso raro in Gehry - in cui sono evidenti gli aspetti che costituiranno il *modus operandi* delle successive, principali, opere dell'architetto: (1) la scomposizione programmatica in differenti parti dell'edificio come incipit del progetto; (2) la composizione della forma dell'edificio a partire da un lavoro fatto direttamente tramite *maquette*; (3) la strutturazione dello spazio interiore come risultante dell'involucro esteriore.

<Ciò che più mi piace - ha affermato Gehry - è rompere il progetto nel maggior numero di parti possibili... invece di intendere una casa come una sola cosa, io la vedo come se fossero dieci cose diverse. Ciò permette un maggior coinvolgimento del cliente> ^[6].

Questo processo genera, come per *Casa Lewis* e per le *Case per un Regista* di Santa Monica (1980), una pianta costituita da forme geometriche autonome che ruotano attorno ad un nucleo centrale a tronco piramidale. Ciascun singolo elemento è declinato attraverso una differente forma, una diversa altezza e, soprattutto, uno specifico rivestimento che contribuisce a ribadire, ancora una volta, l'indipendenza stilistica di ciascuna parte dell'edificio rispetto ai corpi adiacenti. Gehry non utilizza in nessun opera la simmetria, che in *Casa Winton* è negata dalla forza centripeta che sovrappone un corpo all'altro; tutte le parti istaurano un equilibrio precario, una rottura dell'unità che non è solo estetica ma anche programmatica:

<Per Gehry, - scrive Rafael Moneo - questa rottura dell'unità dell'opera non è solo un presupposto estetico. La rottura della condizione unitaria dell'opera di architettura ha altre importanti implicazioni; soprattutto, dà luogo a un'analisi più libera del programma. A Gehry piace presentarsi come un architetto strumentale, rispettoso del programma e del preventivo, utile per il cliente. Le sue case non sono, come alcuni ritengono, oggetti di puro godimento estetico: nonostante il loro aspetto, quelle case soddisfano i desideri dei loro proprietari, assolvono il programma. [...] E così, la prima cosa che fa con un programma è "smembrarlo", processo che il linguaggio riflette con una chiarezza lampante e che dà luogo a un concetto che va oltre la frammentazione e la rottura dell'unità; più che frammentazione e rottura, bisognerebbe parlare del momento in cui elementi indipendenti, membra di organismi remoti, cominciano a vivere assieme. Lo smembramento del programma come radice della costruzione. Una casa si scompone, identificando gli usi con le forme. Soggiorno, cucina,



Casa Winton, Wayzata, Minnesota. Arch. Frank O. Gehry, 1982-87

stanze da letto, studio ecc. si associano a cubi, cilindri, piramidi, semisfere ... che diventano gli elementi della costruzione> ^[7].

Lo smembramento e la separazione programmatica, qui manifesto nella divisione dei corpi, sarà nelle successive opere ricomposto dalla pelle esteriore dell'edificio, attraverso un involucro che ingloba il nucleo principale, come nel progetto per *One Times Square* (New York, 1997), dove una sovrastruttura riveste la costruzione originale: una *scenografia* costituita da una rete metallica che richiama figurativamente le installazioni di Christo, ma che allo stesso tempo proietta l'edificio verso una commercializzazione esplicita dell'edificio (su di essa sono montati enormi schermi pubblicitari che diventano il vero soggetto da mettere in mostra sulla scena pubblica). O come nella fondazione *Louis Vuitton* di Parigi, dove frammenta l'edificio in una serie di scatole addossate le une alle altre, successivamente ricomposte da una copertura che ingloba interamente l'opera (un processo ben evidente se si analizzano i plastici di studio). Questa divisione separa la costruzione in tre ambienti: (1) lo spazio interno, organizzato dal programma, (2) l'involucro esterno, *compositivamente* studiato attraverso dei modelli in scala e (3) lo *spazio in-between*, costituito dal conflitto formale tra involucro e struttura interna, dove l'opposizione iniziale di Casa Gehry a Santa Monica è portata sino all'estremo, strutturando lo spazio più importante dell'edificio come risultante della contrapposizione spaziale dei due nuclei del progetto.

Museo del design Vitra, Weil-am-Rhein, Germania (1987-89)

<[Rolf Fehlbaum] voleva un piccolo museo del mobile, un



Museo del design Vitra, Weil-am-Rhein, Germania. Arch. Frank O. Gehry, 1987-89

regalo per la madre. Balancing Tools degli Oldenburg era un regalo per il padre. Il museo, però, era davvero molto piccolo, troppo piccolo per il mio studio. La mia parcella e i costi dei viaggi sarebbero stati un ostacolo. Rolf mi disse che aveva in programma anche una fabbrica, ma non pensava mi interessasse. Al contrario, dissi. “Perché non me li affida entrambi? Così il progetto diventa più grande”. Ed è quello che è accaduto»^[8].

Rolf Fehlbaum, membro del *Consiglio di Amministrazione* della casa produttrice di mobili ed arredamento di design <Vitra>, fu il primo importante committente europeo di Gehry. Se in *Casa Winton*, l'estetica del progetto ricalca la frammentazione del programma, nel *Museo Vitra* l'architetto spende tutte le sue forze per creare una continuità formale, passando dal progettare un *complesso di edifici* a costruire un unico *edificio complesso*. Gehry porta alle estreme conseguenze quel procedimento di composizione scultorea iniziato in *Casa Santa Monica*: lo spazio interno è la risultante della forma dell'involucro esterno, a sua volta modellato a partire da un processo di <addizione> e < sottrazione> di volumi. Jim Glymph, (Partner, software specialist dello studio) spiega il metodo progettuale dell'architetto nel documentario <Frank Gehry, creatore di sogni>, diretto da Sydney Pollack nel 2005; all'interno del video viene mostrato come Gehry non parta da una strutturazione prospettica dello spazio o da un disegno planimetrico, ma utilizzi numerose *maquettes* come primo strumento di gestione compositivo del programma. L'uso dei software digitali, per la prima volta adoperati dall'architetto nel <Museo Vitra>, arriva solo in una fase successiva alla progettazione, quando si deve tradurre il plastico nei disegni e nelle componenti utili per la costruzione dell'edificio reale:

<Tutto comincia con i modelli. Il problema è che il mondo è famelico di carta, così abbiamo trovato il modo di automatizzare il disegno, per soddisfare i ministeri, gli ispettorati, le commissioni, gli appaltatori, il sistema legale; tutti acerrimi nemici dei nostri metodi di lavoro. Abbiamo messo a punto diversi sistemi di scansione e digitalizzazione che ci permettono di passare dalle tre dimensioni del modello alle due dimensioni del disegno. Il che ha incoraggiato Frank a spingersi ancora più lontano, modellando la materia come farebbe uno scultore, ma con assoluta affidabilità e precisione. L'obiettivo era quello di introdurre tecnologia nel metodo di Frank, senza cambiare né lui, né il suo metodo> [9].

Gehry gira attorno alla *maquette* e ne modifica la forma con la consapevolezza che ogni gesto esterno conformerà un particolare spazio interno, senza stabilire dei punti di vista privilegiati di lettura dell'opera, costruisce l'edificio come un oggetto scultoreo. Il **flusso è continuo, cinematografico e <anti-fotografico>**: non sceglie un punto di vista prospettico privilegiato, dove si può cogliere o riassumere la complessità delle forme; non è rappresentabile attraverso il canone tipico della <fotografia d'architettura> poiché apparirebbe un gesto inutile *correggere* il mancato parallelismo delle <linee cadenti> in un edificio curvilineo e privo di linee rette; non è descrivibile attraverso le quattro (o più) canoniche foto di <facciata>, essendo un oggetto tridimensionale e senza soluzione di continuità. L'architettura sembra, al contrario, perfettamente coerente con le aberrazioni ottiche provocate dalle lenti degli obiettivi delle macchine fotografiche di bassa qualità e degli smartphone utilizzati oggi dal turismo di massa; aberrazioni che non mortificano l'opera attraverso un'immagine

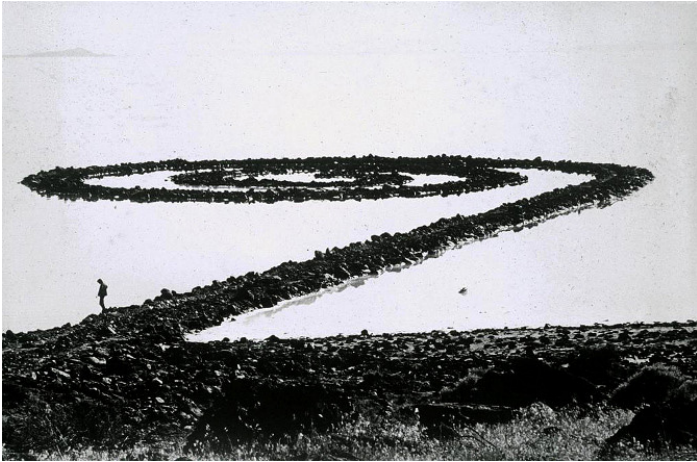
tecnicamente imperfetta, ma al contrario, ne accentuano la complessità formale e l'«eccezionalità» prospettica. Questo rapporto esperienziale che s'istaura con l'architettura di Gehry è dovuto al particolare processo scultoreo con cui l'architetto *da forma* all'edificio:

<Se si osservano in successione i modelli che costruisce in gran numero - scrive Dal Co sull'opera dell'architetto canadese - per ciascuno dei suoi progetti, si percepisce chiaramente come essi prendano forma attraverso il progressivo depositarsi di accidenti e il sedimentarsi di decisioni visive e di manipolazioni tattili. Da una quantità illimitata di forme, Gehry seleziona visivamente e manualmente quali sottrarre alla casualità correlandole, sovrapponendole, incollandole, sino a quando la gamma delle possibilità non si configura omogeneamente sul piano della sua personale percezione estetica, indipendentemente dalla molteplicità dei materiali impiegati. Da questi oggetti polimaterici, precari, instabili, dove costruzione e composizione coincidono, le sofisticate apparecchiature elettroniche di cui Gehry si avvale nel suo studio-officina traggono poi i disegni necessari per trasformare questi modelli in spettacolari **eventi scultorei**> ^[10].

La relazione tra un'opera di architettura concepita come una scultura e la sua rappresentazione fotografica, pone una serie di problematiche, già affrontate nella seconda metà degli anni sessanta dagli artisti vicini alla corrente della <Land Art>; questi s'interrogarono sulla possibilità di descrivere la percezione di un'opera attraverso lo strumento fotografico, senza snaturarne le relazioni spaziali.

6.2.1. Spazio scultoreo, percezione e rappresentazione fotografica

Quando Robert Smithson chiamò Gianfranco Gorgoni per fotografare *Spiral Jetty*, un <accumulo di blocchi di basalto e fango, largo quattro metri e mezzo>, che si estendeva <a spirale nell'acqua rossa del Grande Lago Salato, a Rozelle Point, nello Utah> ^[1], Gorgoni fu posto di fronte ad un problema di rappresentazione e comunicazione: l'opera, per essere compresa, richiedeva di essere fisicamente attraversata. La relazione tra la figuratività della spirale e le sensazioni percettive provate da chi percorre il sottile lembo di terra, non erano rappresentabili con una sola fotografia, incapace di trasmettere il rapporto dinamico tra <spazio> e <utente>. Di conseguenza Gorgoni propose una serie di immagini: una prima foto, scattata con un obiettivo grandangolare, in cui rivela la forma dell'opera all'interno del paesaggio, ed una seconda foto, scattata sopra al limbo di terra - dentro al Lago Salato - in cui è raffigurato l'artista che percorre lo spazio. La relazione tra la <percezione dello spazio> e la <rappresentazione della sua forma> fu uno degli argomenti principali su cui si interrogarono gli artisti legati alla Land Art: in *Double Negative* (1969) Michael Heizer incise con due enormi tagli simmetrici i due lati di un dirupo nel deserto del Nevada. Nel momento in cui si entra dentro uno dei due scavi, non solo si ha la percezione di stare all'interno di un taglio del suolo, affacciati su un dirupo nel deserto, ma, traversando il versante opposto della parete con lo sguardo, si può vedere anche <la forma esteriore> dello spazio in cui ci si trova, essendo quest'ultimo identico a quello del taglio della parete opposta. In altre parole, si ha nel medesimo istante, sia la <percezione sensoriale> dello spazio interno, sia la <visione della forma> dello stesso scavo dall'esterno. Scrive Krauss: <Data l'enormità delle sue dimensioni e la sua posizione, l'unico modo di esperire



1-2. Robert Smithson. *Spiral Jetty*, foto di Gianfranco Gorgoni
3. Michael Heizer. *Double Negative*, foto di Gianfranco Gorgoni

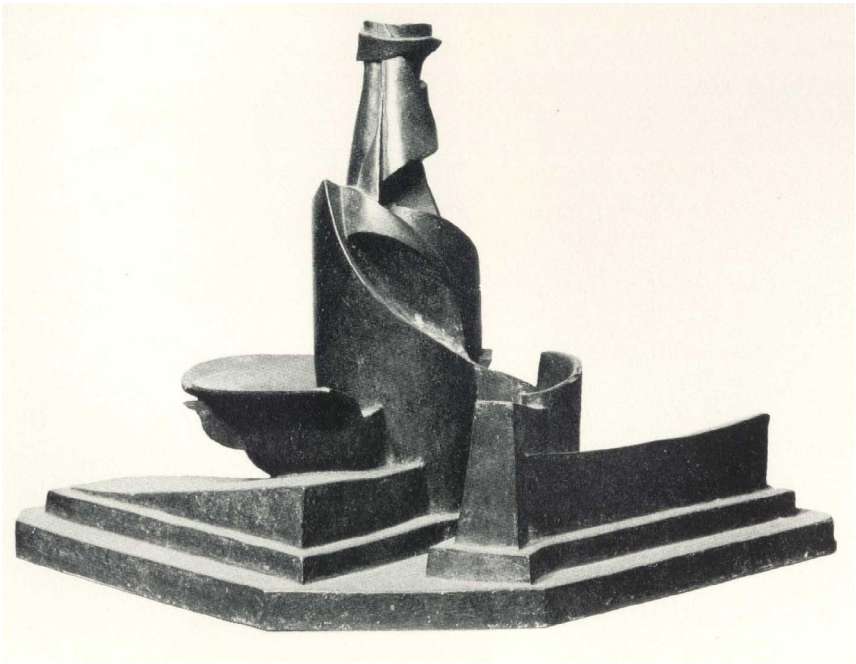
quest'opera è di esservi dentro, abitarla nello stesso modo in cui pensiamo di abitare lo spazio del nostro stesso corpo. Ma [...] è soltanto guardando l'altro spazio che ci formiamo un'immagine di quello in cui noi stiamo»^[2]. Per comprendere e comunicare questa <doppia percezione> Gianfranco Gorgoni utilizzò lo stesso espediente narrativo che impiegherà per l'opera di Smithson, fotografando gli scavi attraverso una successione di <scale percettive>: l'opera è ripresa sia da prospettive ad altezza umana, sia attraverso delle ampie inquadrature paesaggistiche.

Tale problematica è stata, dal rinascimento ai nostri giorni, uno dei principali temi di dibattito sulla percezione e rappresentazione dello spazio, ma è solo dalla seconda metà dell'ottocento, periodo in cui fu inventata la fotografia, che si è progressivamente messa in discussione la scelta di un punto di vista privilegiato dal quale guardare l'opera. Rosalind Krauss, ripercorre nel saggio <Passaggi>, l'evoluzione del *cambio del punto di vista*, dalle opere di Aguste Rodin sino alle sculture di Richard Serra (non a caso il Guggenheim di Bilbao contiene nella sua <sala maggiore> un'esposizione permanente delle opere di Serra [foto p. 279]):

<Volendo andare oltre l'informazione parziale che il singolo aspetto di una figura può fornire - scrive Krauss su <La Porta dell'Inferno> di Rodin - lo scultore neoclassico concepisce strategie atte a presentare il corpo umano sotto diverse angolazioni. Convinto di dover trovare un punto di vista ideale che conterrà la totalità dell'informazione necessaria a cogliere concettualmente l'oggetto, si applica a presentarlo diverse volte sotto angoli differenti»^[3].

Questa *strategia della ripetizione* capace di raccontare da un solo punto di vista più *lati* dello stesso oggetto, è un *escamotage*, usato da Auguste Rodin, per rendere dinamica la scultura senza dover muoversi attorno ad essa; un espediente che permette allo scultore di far scegliere un solo punto di vista, statico e assoluto, da cui ammirare la composizione, senza venir meno ai principi della prospettiva rinascimentale. Questa concezione <classica> sarà superata nei decenni successivi dal Cubismo e dalla scultura Futurista: in *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* (1912), Umberto Boccioni propose una scultura che racchiudeva già all'interno della sua stessa forma <l'impressione di movimento>. Di fronte all'opera il visitatore è mosso da un iniziale dubbio; non comprende se deve assumere un punto di vista privilegiato per guardare l'opera o, girargli attorno, emulando la rotazione che tuttavia appare già congelata all'interno di un singolo, statico, momento. In realtà, dopo un iniziale tentennamento <lo spettatore si vede costretto ad adottare un punto di vista fisso e unico perché soltanto una veduta frontale permette di distinguere questa serie di esfoliazioni e di percepirne chiaramente il senso> [4].

<[sviluppo di una bottiglia nello spazio] - scrive Rosalind Krauss - è un'opera in cui i problemi posti dalla scultura coincidono con quelli su come si conoscono le cose [...]]. Secondo l'approccio idealista indotto da questa scultura, la "conoscenza" della bottiglia dipende dunque da una sorta di visione sintetica che integra tutti gli angoli di visione parziale e in se stessi inintelligibili. La scultura drammatizza il conflitto che oppone, da un lato, la povertà dell'informazione contenuta da un punto di vista particolare sull'oggetto e, dall'altro, il carattere globale della visione indispensabile a qualsiasi serio tentativo di "conoscerlo"> [5].



Umberto Boccioni. *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, 1912

Tale relazione <conoscitiva> dell'oggetto, a seconda del punto di vista dal quale scegliamo di guardarlo, sarà riproposta da Robert Morris nell'opera *Senza titolo*, realizzata nel 1965. L'artista espone tre grandi <L> di compensato [foto p. 275], identiche tra loro ma ognuna disposta a terra in maniera differente; una di queste è appoggiata sulle facce laterali, una seconda è posta verticalmente allo spettatore (la sola su cui è possibile leggere e riconoscere la lettera <L>), l'ultima è capovolta. Le diverse posizioni delle sculture, esposte all'interno della stanza, ne modificano la percezione a seconda del punto di vista scelto; con questo gesto l'autore ci invita a riflettere sulla relazione tra la forma dell'oggetto <ideale> (le tre L tutte uguali) e la percezione degli oggetti <reali> che involontariamente percepiamo come tre corpi di proporzioni differenti.

<Questa differenza di posizione - Scrive Krauss - modifica visivamente ognuna delle tre forme, ispessendo la parte inferiore del primo elemento e flettendo i lati del terzo. Per quanto ci possiamo sentire sicuri di "comprendere" che queste tre L sono identiche (per la loro struttura e le loro dimensioni), ci è impossibile "vederle" come tali. Morris ci fa così sentire che il "fatto" della somiglianza degli oggetti ha a che fare con una logica "preesistente" all'esperienza poiché, nel corso dell'esperienza, nell'esperienza, le L mettono in scacco questa logica della somiglianza e sono "diverse". La loro "identità" ha a che vedere solo con una struttura ideale, un'essenza interna invisibile; la loro "differenza" invece partecipa dell'esteriorità, sorge nel mondo della nostra esperienza. E' questa "differenza" a fondare il significato della scultura, e il suo significato dipende dal rapporto di connessione tra queste forme e lo spazio dell'esperienza> ^[6].



Robert Morris. *Senza titolo*, 1965

L'approccio di Morris sarà messo in discussione, negli anni seguenti, da Richard Serra che criticherà il principio dell'*idealismo atemporale* del collega, affermando che l'esistenza dell'opera scultorea dovesse essere <visivamente messa *in causa* in ogni momento> ^[7]. A differenza di Morris, Serra risente dell'influenza delle teorie di Maurice Merleau-Ponty, presentate in <fenomenologia della percezione>:

<il sistema dell'esperienza - scrive il filosofo francese - non è dispiegato di fronte a me come se io fossi Dio, ma vissuto da me da un certo punto di vista, io non ne sono lo spettatore, ma ne sono parte, e la mia inerenza a un punto di vista rende possibile la finitezza della mia percezione e in pari tempo la sua apertura al mondo totale come orizzonte di ogni percezione> ^[8].

A corroborare le proprie tesi, Richard Serra propone, tra il 1970 al 1972, <Shift>, un'immensa scultura realizzata da una serie di sezioni rettilinee di cemento a King City, nella campagna canadese. Quest'opera, nata dal reciproco sguardo di due persone che, avanzando alle estremità opposte di un grande terreno, cercano di non perdere tra loro una connessione visiva, è il risultato della vicinanza dell'autore alle teorie fenomenologiche del filosofo francese: la <connessione visiva> diventa in *Shift* una traccia materiale, una scultura, ricavata da un gioco prospettico:

<Circondato su tre lati da alberi e da paludi - ricorda Serra - il luogo è un campo coltivato, costruito da due poggi separati da una vallata a gomito. L'estate del 1970, Joan [Jonas] e io abbiamo percorso questo sito a piedi per cinque giorni. Abbiamo scoperto che quando due persone, ognuna a un lato del campo, lo percorrevano



Richard Serra. Shift. King City, Canada, 1970-72

in tutta la sua lunghezza cercando di non perdersi di vista malgrado le curve del terreno, determinavano mutuamente una definizione topologica dello spazio. Fu la distanza massima che separa due persone senza che si perdano di vista a fissare i limiti dell'opera, il cui orizzonte fu stabilito secondo le possibilità che avevamo di mantenere questo punto di vista reciproco. L'opera, fin dai suoi margini estremi, appare sempre chiaramente in una configurazione totale. Furono localizzati dei punti elevati, ognuno di noi a un bordo del campo, gli occhi allo stesso livello. La vallata, contrariamente ai poggi, era piatta.

Volevo ottenere una dialettica tra la percezione del luogo nella sua totalità e il rapporto che si stabilisce con il campo quando lo si percorre a piedi. Ne risulta un certo modo di prendere le proprie misure di fronte all'indeterminazione del luogo. [...] L'apparato dello spazio rinascimentale è basato su misure fisse e immutabili. I muri a gradini, quanto a loro, sono in rapporto con un orizzonte costantemente cangiante. In quanto misure sono totalmente transitivi: possono elevare lo spazio, estenderlo, scorciarlo, centralo, comprimerlo, rovesciarlo. Grazie ai muri, la linea, in quanto elemento visivo, diventa un verbo transitivo^[9].

Il rapporto tra scultura e gioco prospettico è costituito da un'interrelazione dinamica con l'opera, impossibile da cogliere da un solo punto di vista. Per relazionarsi con lo spazio proposto da Serra bisogna attraversarlo, contrastando, in ogni momento, la staticità geometrica dello spazio rinascimentale, ormai entrata, negli anni settanta del novecento, definitivamente in crisi.

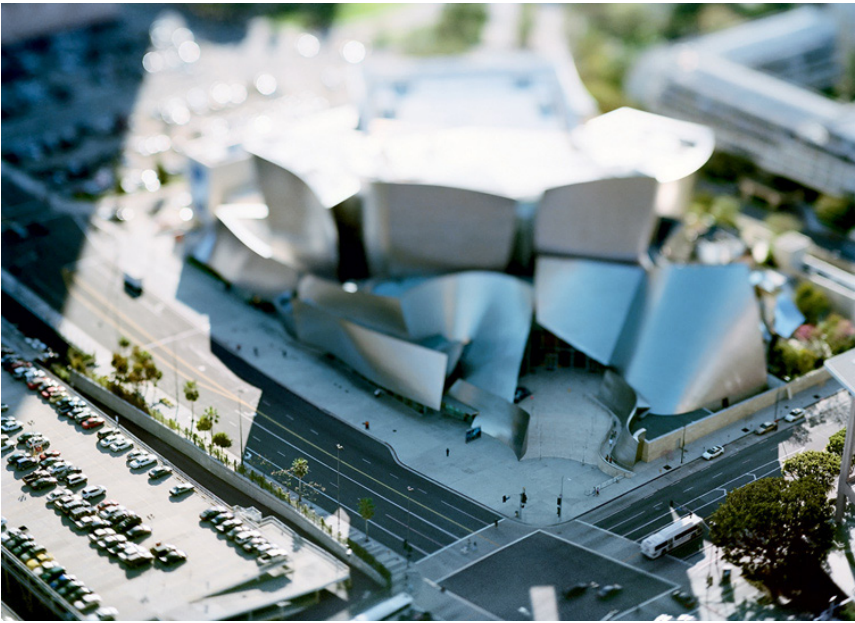


Esposizione permanente di Richard Serra nel Guggenheim Museum Bilbao, Frank O. Gehry

6.2.2. <Spazio scultoreo> ed <Immagine iconica> del Guggenheim di Bilbao

Le opere che abbiamo analizzato di Frank Gehry, a partire dagli anni settanta, nascono e condividono alcune delle riflessioni e delle problematiche esposte dagli artisti della <Land Art>: la staticità dell'opera è costantemente contrapposta alla necessità di instaurare una relazione dinamica con lo spazio, difficilmente rappresentabile secondo i canoni tipici della <fotografia d'architettura>. La peculiare condizione delle opere di Gehry sarà colta nel lavoro del fotografo **Olivo Barbieri** [SCHEDE FOTOGRAFICA P. 388] che in *Site Specific* riuscirà a sintetizzare gli aspetti più provocatori dell'opera dell'architetto canadese. Il fotografo italiano presenta delle istantanee scattate con un obiettivo decentrabile, sorvolando la città in elicottero; attraverso un sapiente uso della *messa a fuoco selettiva*, Olivo Barbieri fotografa l'architettura come se si trattasse di una *maquette* poggiata sul tavolo. Sfocando la città, decontestualizza l'opera, mostrando l'eccezionalità scultorea. Il processo <anti-fotografico> della progettazione di Gehry è sottolineato dalla negazione di un'inquadratura prospettica ad altezza uomo, proponendo, al contrario, una visione dell'edificio eccentrica.

E' proprio in questo processo <anti-fotografico>, di negazione della prospettiva centrale monoculare (alla base della costruzione ottica di qualsiasi fotografia), che bisogna ricercare la peculiarità comunicativa delle opere di Frank Ghery: come nel caso di Peter Eisenman - anche se con presupposti differenti - le opere dell'architetto canadese risaltano, una volta realizzate, fotografate e condivise all'interno del *mare magnum* del contesto virtuale, proprio per la loro caratteristica di essere geometricamente estranee dai codici compositivi che l'immagine fotografica tecnicamente ribadisce. In altre parole,



Olivo Barbieri. *Site Specific*, Los Angeles, 2005

se la fotografia traduce otticamente ciò che vediamo nelle regole prospettiche dello spazio rinascimentale, maggiore sarà la contrapposizione con tale geometria, maggiore risulterà evidente l'*eccezionalità* ^[1] delle opere fotografate. *Eccezionalità* che, in un mercato governato da centinaia di milioni di immagini, è la condizione prevalente per suscitare interesse, culturale ed economico di un'opera.

Christian Hubert, in una conferenza alla School of Architecture, sostenuta nel 2001 all'*Università di Toronto*, ha affermato che l'architetto <Frank Gehry ci fa compiere esperienza delle qualità emotive dello spazio: ci fa sentire lo spazio attraverso i nostri corpi con una particolare combinazione di tatto e visione [...]. Queste esperienze sembrano andare oltre la specificità delle culture nazionali e fanno appello a una comune esperienza psicologica come ad un collante di una cultura globalizzata> ^[2]. Grazie ai recenti esperimenti compiuti dai neuroscienziati siamo oggi in grado di spiegare con un grado di maggiore precisione ciò che Hubert aveva ipotizzato. Dall'analisi dei fattori sensibili, il Guggenheim di Bilbao risulta essere un'opera fortemente emotiva, incline a stimolare significativamente le <capacità empatiche> del sistema neuronale: l'innovativa sollecitazione percettiva dello spazio, dovuta alle forme geometriche non ordinarie e alla plasticità dei materiali utilizzati, unita alla possibilità di comunicare istantaneamente le immagini sul web, fanno dell'edificio di Gehry un'architettura <pre-linguistica> ^[3], un'opera emozionale che riesce a coniugare l'<essere-spazio> all'<essere-icona>.



Guggenheim Museum Bilbao, Spagna. Arch. Frank O. Gehry

6.3

L'ARCHITETTURA DELLA MODA: <SPAZIO VIRTUALE> E <SPAZIO ESPERIENZIALE>

La circolarità reale/virtuale, prodotta dal binomio *esperienza = condivisione*, non è riservata al turismo di massa dei grandi musei internazionali, ma riguarda anche le sperimentazioni architettoniche del mondo della moda, attraverso la progettazione di spazi commerciali capaci di instaurare un nuovo modello di relazione tra cliente e prodotto.

6.3.1. <Flagship store> e <Spazio esperienziale>

<Abitare> [in lat. *habitare*] è un intensivo di <habeo> [in italiano *avere*]. Il termine cela nella sua etimologia un *sentimento di possesso*, di *appropriazione*: <abitare un luogo> significa appropriarsi, fisicamente e/o concettualmente, di uno spazio. Da notare come nella lingua italiana la prima persona dell'indicativo presente del verbo *abitare*: <io abito>, utilizzi il medesimo *significante* del sostantivo che si adopera per indicare l'indumento: <l'abito>. La stessa parola è impiegata per esprimere sia l'*appropriarsi* di un luogo <io abito nella mia casa>, sia l'*appropriazione figurata* di ciò che indossiamo <io vesto un abito>.

La relazione tra la moda e l'architettura è antica quanto il vocabolo stesso, ma è solo negli ultimi decenni che i legami tra le due discipline si sono intensificati, intrecciandosi, talvolta, sino a sovrapporsi. Nella società contemporanea, la staticità e la *durabilità* dell'oggetto architettonico ha incontrato il mondo cangiante della moda in uno specifico luogo, capace di contenere identità e comunicazione del prodotto: il <Flagship store>.



Santi Caleca. *Flagship store Valentino*, Roma, arch. David Chipperfield

Si definisce *flagship store* (o *concept store*) quella tipologia di negozi che non mira semplicemente a vendere un prodotto ma a creare, attraverso l'architettura, un'atmosfera che possa identificare il *brand* della casa. Nel campo delle nuove tecnologie l'esempio più rilevante sono gli <Apple store>; negozi in cui l'estetica del prodotto si sovrappone a quella dell'edificio; se l'oggetto che si vende è caratterizzato da leggerezza e trasparenza, anche l'ambiente evocherà le stesse sensazioni. I *Concept store* sono contraddistinti da uno <spazio esperienziale>, dove il cliente è invitato a divenire un *attore sulla scena* e non un mero spettatore o semplice consumatore.

<I nuovi *flagship store* dei più importanti *brand* del *fashion system* - scrive Marengo Mores in *Architettura dei territori ibridi* - danno origine a luoghi ibridi |...|: spazi in cui l'esperienza dell'acquisto non è l'obiettivo finale principale, ma al contrario si propone un'esperienza sensoriale *tout court*. Lo "spettatore-cliente" deve conservare tracce di un ricordo sensibile, un'atmosfera, scoprire un *lifestyle* in cui identificarsi, trovare rifugio, sognare e condividere un sistema estetico e valoriale> ^[1].

I precursori di questo sistema di comunicazione furono negli anni ottanta i negozi dello stilista *Ralph Lauren*, quando inaugurò nel 1986 a New York il primo *concept store*, un edificio che riuniva, attraverso l'arredamento e l'ambiente del palazzo, tutti quegli elementi capaci di comunicare la filosofia del suo prodotto: quadri raffiguranti eleganti cavalli, sofà e poltrone rivestite di pelle, oggetti da salotto quotidiano, una particolare illuminazione attenta alle tonalità cromatiche; l'edificio di *Ralph Lauren* traduceva un'estetica anglosassone all'interno del frenetico mondo newyorchese, invogliando non solo l'acquisto



Santi Caleca. *Flagship store Valentino*, Roma, arch. David Chipperfield

del prodotto ma anche lo stile di vita esposto dal modello di riferimento.

Questo tipo di edifici, progettati dai più importanti architetti contemporanei, sono costruiti nei punti nevralgici delle città, divenendo dei luoghi attrattivi su scala nazionale e talvolta internazionale, come il celebre quartiere Omotesandō di Tokyo riconosciuto come una delle maggiori arterie dello shopping mondiale. Lungo il suo tracciato si trovano edifici progettati dai più importanti studi di architettura: Prada (Herzog & de Meuron, 2003), Tod's (Toyo Ito, 2004), Louis Vuitton (Jun Aoki, 2002), Dior (SANAA, 2014), Chanel e Bulgari (nel complesso commerciale Gyre, MVRDV, 2007), Valentino (David Chipperfield 2016) il centro commerciale *Omotesandō Hills* (Tadao Andō, 2005).

La caratteristica che accomuna questi negozi è la creazione di una particolare *atmosfera* che rende riconoscibile l'identità del marchio di riferimento; entrando in queste *boutique* ci si sente partecipi di un'esperienza estetica che stimola la totalità dei sensi, non solo la vista, ma anche l'udito e l'olfatto: l'intento dei progettisti è invitare i clienti a comprare <un'emozione più che un bene> ^[2]. Lo spazio diviene un luogo *esperienziale*; la percezione, il cuore della progettazione. L'architettura si ripropone di *comunicare* l'identità del brand, prima ancora che la vendita del prodotto - *point of permanence* (luogo di relazioni) al posto di *point of purchase* (luogo di acquisto). Gli oggetti esposti sono in continuità estetica con l'edificio che li espone, in un'architettura che non cambia a seconda del luogo geografico: un *flagship store* di *Valentino* comunica, attraverso l'architettura, la stessa percezione dello spazio ad un pubblico geograficamente e culturalmente diverso, come quello di Roma, New York, Londra, Tokyo e Hong Kong.

6.3.2. David Chipperfield e <Valentino Garavani>

La relazione tra la Maison Valentino e l'architettura è di lungo corso, basti ricordare l'esposizione tenutasi all'Ara Pacis di Roma nell'estate del 2007 per celebrare i 45 anni dello stilista italiano ^[1], con un allestimento firmato da Antonio Monfreda e Patrick Kinmonth (che avevano curato l'anno precedente una mostra dedicata alla moda inglese al Metropolitan Museum of Art di New York: <AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion> ^[2]). All'interno del museo progettato dall'architetto Richard Meier fu installata una scenografia di circa 360 abiti che contornava e dialogava con l'antico monumento.

Dal 2012 la *maison* italiana ha iniziato una proficua collaborazione con **David Chipperfield** inaugurando il *flagship Valentino* di Milano in via Montenapoleone; l'architetto inglese, già conosciuto nel mondo della moda per aver progettato i negozi di Issey Miyake e Dolce & Gabbana, lavorerà con la Direzione Creativa di Valentino all'apertura delle sedi in numerose località del mondo: Hong Kong (Canton Road), Parigi (Saint-Honoré, Shanghai (IAPM), New York (Fifth Avenue), Roma (Piazza di Spagna), Londra (Old Bond Street), Tokyo (Omotesandō).

La novità più rilevante, nata da questa collaborazione, è il tentativo di presentare lo spazio come un *palazzo* - non un semplice negozio, ma una successione di stanze personali che trasmettono la percezione di un luogo domestico, accessibile e al contempo elitario - un approccio concettualmente differente dall'abituale tipologia degli *showroom*. A caratterizzare questa esperienza spaziale è l'uso dei materiali:

<Le finiture delle pareti variano dal vetro sabbato disposto su entrambi i lati, per giocare con effetti di riflessione

contrapposti, a superfici verticali realizzate secondo un vibratile “effetto tenda”, ottenuto attraverso la sequenza ritmata di pannelli con onde estruse in gesso. Altri ambienti si mostrano attraverso il disegno di geometrie cartesiane, come la preziosa scacchiera in marmo bianco e nero del pavimento antistante la zona dei collegamenti verticali, alternati a spazi più intimi e introversi come le stanze intarsiate di noce americano che esaltano le capacità manuali e manifatturiere della maison, contrapposte alle pareti degli spogliatoi rivestite in pelle per evocare un maggior senso di intimità e accoglienza. Unico elemento di continuità che lega matericamente le diverse stanze è una cornice continua realizzata in terrazzo alla veneziana, che corre in ogni vano secondo un unico disegno e che caratterizza l’infilata dei diversi ambienti. Lo stesso materiale viene impiegato nella definizione delle aperture a sottolineare, attraverso una serie di pregiati portali, il notevole spessore dei muri dell’edificio. La continuità tra le camere è inoltre garantita dalla dimensione a tutta altezza delle porte così da generare unicità alla sequenza spaziale> [3].

Questo *spazio esperienziale*, gestito da un uso <sartoriale> [4] dell’accostamento dei materiali, riserva grande importanza al ruolo della luce: diretta a *led*, per illuminare i prodotti esposti - calda e <decorativa> [5], per gli ambienti *domestici* di vendita. La scala, monumentale, illuminata da un imponente lampadario in vetro che si sviluppa nel vuoto centrale, contribuisce ad evocare una particolare atmosfera all’ambiente. E’ proprio la gestione di questa <atmosfera>, rappresentata egregiamente nelle fotografie di **Santi Caleca** [6] [pp. 285, 287], che permette di unire due diverse identità, quella del marchio dello stilista e quella propria del progettista. Attraverso la rappresentazione

dello spazio, la fotografia trova una sintesi tra due *autografie*, esercitandosi in un difficile equilibrio delle parti.

6.3.3. <Flagship store> e <Plusvalore Fotografico>

A produrre un'ulteriore <terza immagine> dell'edificio è la <fotografia di massa> che, attraverso i principali canali *Social Network*, descrive l'atmosfera dei *flagship store* direttamente dalle persone che lo visitano, intensificando la relazione dell'utente con il luogo d'acquisto. Il cliente, passato da essere passivo spettatore ad attore sulla scena, fotografa e si rifotografa all'interno del negozio, diffondendo le immagini su <Instagram> o <Facebook>, divenendo esso stesso partecipe di un meccanismo di auto-pubblicizzazione del prodotto e dello spazio architettonico che lo espone. Questo circuito visivo - dal reale al virtuale e dal virtuale al reale - non è dissimile dal processo turistico descritto nel <caso del Guggenheim di Bilbao>, dove la fotografia è divenuta parte integrante dell'esperienza estetica. Tale <circuito narcisistico> ha sviluppato una nuova forma di economia indiretta, finanziata dai marchi più importanti e popolari, attraverso canali trasversali rispetto a quelli della comune pubblicità. La figura simbolica di questa *nuova* economia è quella delle <fashion blogger> ^[1], ragazze e ragazzi che attraverso delle piattaforme virtuali <postano> i propri *outfit* quotidiani, creando un circuito di commenti e visualizzazioni da parte di altri utenti che sono, a loro volta, spinti a visitare gli spazi espositivi, indossare le merci, rifotografarsi e riimmettere le nuove immagini all'interno del web, auto-alimentando il mercato nella *rete*.

Le architetture sono il palcoscenico di questo *sistema*, capaci

di catalizzare all'interno di uno spazio fisico l'interazione tra gli utenti: un incontro tra virtualità e realtà, invogliato non tanto dall'acquisto del prodotto, quanto dalla condivisione di una personale esperienza estetica.

6.3.4. AMO/Rem Koolhaas e <Fondazione PRADA>

Tra le figure che hanno saputo cogliere con maggiore efficacia il potenziale comunicativo delle nuove tecnologie dobbiamo menzionare l'architetto Rem Koolhaas. Egli comprese, già nella seconda metà degli anni novanta, il cambiamento che stava investendo il mondo della comunicazione e dell'architettura. Con sprezzante ironia verso <sociologi americani, ideologi, filosofi, intellettuali francesi> ^[1], Koolhaas affermava che:

<l'architettura sarà il primo "solido che svanisce nell'aria" per l'effetto combinato di tendenze demografiche, elettronica, mezzi di comunicazione, velocità, tempo libero, la morte di Dio, il libro, il telefono, il fax, benessere, democrazia, la fine della Grande Storia... Esercitando un diritto di prelazione sulla scomparsa effettiva dell'architettura, questa avanguardia sta sperimentando **una virtualità reale o simulata**, rivendicando, in nome dell'umiltà, la sua onnipotenza nel mondo della **realtà virtuale** [...] > ^[2].

Sarà nel clima di questi cambiamenti tecnologici, economici e comunicativi, che verso la fine degli anni novanta Rem Koolhaas fondò AMO (Architecture Media Organization):

<un *think tank* [per] esplorare questioni teoriche e



Bas Princen. Fondazione PRADA, Milano, Italia. Arch, Rem Koolhaas OMA

“virtuali” - scrive Gabriele Mastrigli - legate all'identità di committenti pubblici e privati. AMO esplora il campo di azione che era stato della Groszstadt Foundation, un settore di OMA nato nel 1988 per occuparsi di ricerche, pubblicazioni e mostre. Tra le varie attività la Groszstadt Foundation alla fine degli anni '80 aveva avviato “Contemporary City”, “una ricerca sulle forme emergenti di architettura nella città odierna che intende indagare le conseguenze e le possibilità di tali mutazioni” [3].

AMO unisce diversi settori della cultura: architettura, moda, editoria, comunicazione, creando prodotti dove i confini tra le discipline tendono ad annullarsi. Particolarmente significativa la collaborazione tra l'architetto olandese e la Fondazione Prada, con la quale pubblicò nel 2001 <Projects for Prada Part 1> [4].

Il testo di Koolhaas si presenta come un vero e proprio *Manifesto* [5] del <flagship store>, nel quale studia accuratamente la relazione tra *brand*, comunicazione, immagine, fotografia e spazio architettonico, confezionando la propria teoria in una veste grafica che richiama la precedente pubblicazione <S,M,L,XL>, ma dove, rispetto a questa, il ruolo delle immagini acquista un'importanza ancora maggiore. Dopo aver indagato la relazione tra l'architettura e la grande dimensione in <Bigness> (1995) [6], in <Projects for Prada> Koolhaas sembra spostare il problema <della grandezza> dal contesto fisico della scala urbana, al contesto virtuale del marketing pubblicitario:

<A livello di scala, Prada è prossima all'apertura di alcuni negozi distintivi, in particolare di negozi **GRANDI** - scrive Koolhaas - Il pericolo dei grandi numeri è noto: ogni nuovo negozio riduce l'aura e contribuisce ad una sensazione di crescente “familiarità”. Il pericolo della grande scala

è la sindrome da “negozio di punta”: una megalomane accumulazione di ovvietà, che sopprime ogni elemento di sorpresa e di mistero ancora associati ad un marchio, imprigionandolo in una “identità” definitiva. Ma espandersi può anche essere una strategia per la permanente ridefinizione di un marchio. Introducendo due tipi di negozio - quello tipico e quello unico - il negozio **GRANDE** diviene un dispositivo che rinnova il marchio, ribattendo e destabilizzando ogni nozione data di ciò che è Prada, di ciò che fa Prada e di ciò che Prada diverrà. Un negozio **GRANDE** funziona come una vetrina concettuale, uno strumento per trasmettere future direzioni, che carica positivamente il numero crescente dei negozi tipici^[7].

L'architetto olandese sembra ricercare una *specificità tipologica* da riproporre negli edifici dedicati alla vendita nel XXI secolo: <I musei le biblioteche , gli aeroporti, gli ospedali e le scuole divengono sempre più indistinguibili dai negozi. |...| Il risultato è una mortale carenza di diversità. Quelle che erano attività distinte, non hanno più quell'unicità che era la loro ricchezza. Quale potrebbe essere una strategia che rovesciasse l'equazione, dove i clienti non fossero più consumatori, ma riconoscibili come ricercatori, studenti, pazienti, visitatori? Cosa accadrebbe se comprare non fosse più un impoverimento, ma un arricchirsi?^[8]. Rem Koolhaas elenca, all'interno del testo, alcuni <Key Concepts> [concetti chiave], capaci di ridefinire la relazione tra la <percezione dello spazio> e la <comunicazione> dei nuovi negozi attraverso la creazione di un'immagine - fotografica e mentale - che renda riconoscibile il *brand* in questione:

<Esclusività - (sensazione di esclusività) “Lo spazio è uno strumento di marketing”. Un marchio può essere

percepito come esclusivo anche “tramite la percezione dei negozi nelle città”.

Non commerciale - L'introduzione di tipologie non commerciali; “Eventi culturali potrebbero essere tenuti nei negozi”. “Attività diverse dall'acquistare potrebbero avvenire dopo l'orario di chiusura”.

Diversità II - (sensazione di visibilità) Varietà di spazi nello stesso negozio, “Prada può essere grande, ma composta da spazi piccoli. Nike può essere grande solo in uno spazio grande”.

Espansione - Una strategia di crescita per l'implementazione del servizio, la diversificazione delle attività e l'estensione dei legami. **Il reale ed il virtuale** possono essere utilizzati per dare ai clienti una maggiore scelta di convenienza, di prodotti e di informazioni^[9].

Reale e virtuale che nel lavoro di Koolhaas per la *maison* italiana s'intersecano costantemente: significativo il *graphic shortfilm* ideato da AMO per la collezione p/e 2016 di Prada che ha rinnovato il progetto *Real Fantasies*: <|...| arriva lo *shortfilm* di AMO per presentare la collezione 2016, “The indefinite Hanga”, con una grafica in forma di **render architettonico**. I limiti dello spazio sono cancellati, creando un senso di continuità tra i volumi. Con questo progetto si riconferma la sensibilità della *maison* alla sperimentazione contemporanea e ai mixed media^[10].

Nel corto presentato da Koolhaas il paesaggio è sottratto alla vista, lo <spazio> è neutro, identificato unicamente dai corpi che vestono ed utilizzano i prodotti della *maison* italiana. Attraverso il video sembrano attualizzarsi le parole profetiche di Rem Koolhaas in cui <l'architettura sarà il primo “solido che



AMO - R. Koolhaas. Graphic shortfilm *The indefinite Hanga* per la collezione p/e 2016 di PRADA

svanisce nell'aria”> ^[11]. La ricerca sullo spazio dell'architetto olandese è completamente differente da quella degli altri architetti sinora analizzati, poiché non è <perceptiva>, ma strumentale e <utilitaristica>. Lo spazio per Koolhaas non è un problema unicamente architettonico, dipende da forze esterne, ed è inefficace pensare di gestirlo solo attraverso la costruzione degli edifici:

<Quando pensiamo allo spazio, abbiamo preso in considerazione solo i suoi contenitori. Dal momento che lo spazio in sé è invisibile, ogni teoria sulla produzione dello spazio si basa su una preoccupazione ossessiva per il suo opposto: la sostanza e gli oggetti, ovvero l'architettura. Gli architetti non hanno mai saputo spiegare lo spazio. Il *junkspace* è la nostra punizione per le loro mistificazioni. Ok, parliamo dello spazio allora> ^[12].

Quando Koolhaas <parla di spazio> non si riferisce alla <forma dello spazio>, come in Aires Mateus, in Peter Zumthor o negli architetti sinora analizzati, bensì alle forze economiche che lo governano: in un articolo pubblicato nel 2008 teorizza <il dominio dello ¥€\$> [yen, euro, dollaro], descrivendo la relazione tra architettura ed economia: <Ogni generazione - scrive Koolhaas - ha bisogno di interrogarsi sui suoi rapporti con la globalizzazione; se si mettono l'uno dopo l'altro i simboli dello yen, dell'euro e del dollaro, si forma la parola ¥€\$. L'essenza del regime ¥€\$ è che il potere del pubblico è in declino, mentre quello del privato è in ascesa. Stiamo attualmente vivendo un periodo di intensa contesa tra questi due poteri, e una delle aree principali in cui questo avviene è l'architettura della città> ^[13]. Dinanzi a tale scenario, Rem Koolhaas sembra ridimensionare la figura dell'architetto:

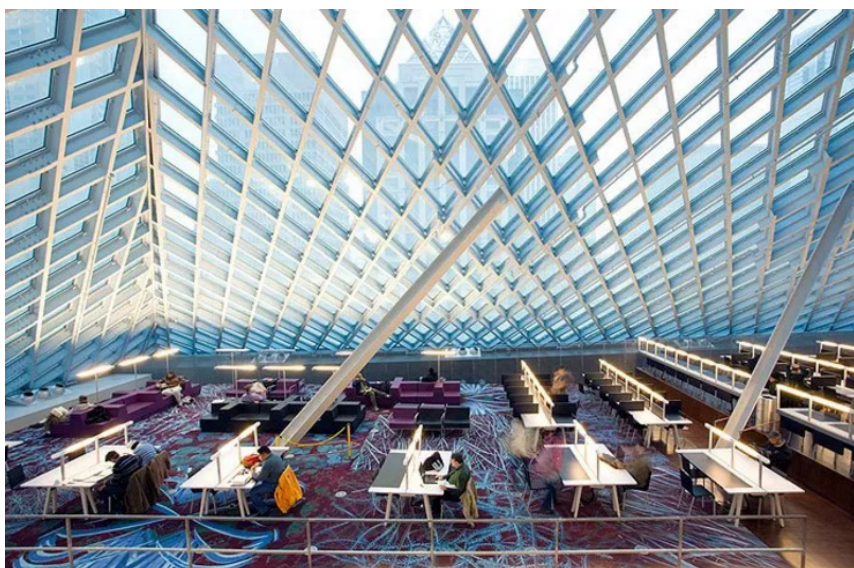
<Il ruolo dell'architetto, in questo fenomeno, è quasi trascurabile. L'unica cosa che fanno gli architetti, di tanto in tanto, è produrre, nell'ambito di alcune circostanze predeterminate, edifici più o meno magistrali. Vi è un incredibile sopravvalutazione del potere dell'architettura in termini di ciò che di buono essa possa fare, ma, ancora di più, nel senso del male che ha fatto e che potrebbe fare> ^[14].

Tra le parole di Koolhaas sembra celarsi ancora la divisione tra *struttura* (economia e tecnologia) e *sovrastuttura* (le *forme* sociali, l'oggetto architettonico); un tema ampiamente dibattuto nella seconda metà del novecento e oggi superato nella sua lettura dicotomica (si pensi al <fenomeno del Guggenheim di Bilbao> descritto nella tesi ^[15], dove è <l'oggetto architettonico> che genera un <sistema economico>; nel quale è impossibile scindere la tecnologia - intesa non semplicemente come tecnica costruttiva, ma anche come *medium* che permette la comunicazione dell'architettura - dal turismo di massa. In questo caso, non solo è inseparabile l'<estetica> dall'<economia>, ma non è neanche classificabile una subordinazione della seconda sulla prima). Attraverso OMA/AMO Koolhaas ha trovato una personale sintesi tra i due sistemi, non dettata dalla volontà di esplicitare una posizione teorica sull'argomento, ma da un'intuizione di mercato, da una comprensione di <utilità>. Il mondo virtuale di AMO, serve alle costruzioni materiali di OMA e viceversa. Il caso di Koolhaas è l'esempio manifesto di come <contesto virtuale> e <contesto fisico> si compenetrino, divenendo entrambi corpi inscindibili nell'attuale società: nel progetto koolhaasiano, la <sfera della comunicazione> si sovrappone a quella esperienziale dell'architettura: <lo spazio - scrive l'architetto olandese - è strumento di marketing> ^[16].

Questo atteggiamento si riscontra, non solo nelle pubblicazioni più note di Koolhaas, ma anche in quelle considerate *minori*: la sua attenzione verso la relazione tra l'uso degli spazi e l'auto-pubblicizzazione da parte degli utenti è specificatamente descritta in un testo di AMO - Post-Occupancy - che raccoglie i lavori di OMA dei primi anni duemila:

<Con questa pubblicazione - scrive Koolhaas nella prefazione - vogliamo provare a (ri) presentare quattro edifici recenti in modo fresco e più complesso. Non insistiamo sulla qualità delle costruzioni. Siamo, piuttosto, interessati ai loro effetti sui rispettivi visitatori e utenti. Non ci sono voci della "critica" - niente intimidazioni. Abbiamo messo insieme una miriade di voci anonime o, come dei fotografi, di istantanee. Sottolineando come le (nostre) architetture vadano a collocarsi in un mare primordiale di costruzioni precedenti, dalle quali dipende la loro esistenza e alla cui esistenza esse provano a contribuire. Le abbiamo guardate con gli occhi dei turisti, abbiamo affidato ad altri il compito di registrare le impressioni. Lontano dalla trionfalistica o mortificante ribalta dei media, volevamo vedere cosa succede nei nuovi spazi occupati in assenza dell'autore, rappresentare la realtà che siamo stati complici nel creare, come dei fatti, e non come delle imprese> ^[17].

Una sezione della pubblicazione è intitolata <Visual Language: A Conversation. Paris, December 2005> [Linguaggio visivo: *Conversazione*. Parigi, dicembre 2005]. E' un dialogo sull'importanza della comunicazione fotografica delle architetture contemporanee. Alla tavola rotonda parteciparono Claude Parent, Bruno Latour, Hans Ulrich Obrist, Jean-Luc Moulène, Valérie Pihet, Clotilde



AMO - Rem Koolhaas. Visual Language: A Conversation. Paris, December 2005, in Domus d'autore. Post-Occupancy, 2006. Fotografie di Iwan Baan: Seattle Central Library, arch. Rem Koolhaas OMA

Viannay. Ventiquattro delle ventisette fotografie proiettate e pubblicate sono di **Iwan Baan** [SCHEDE FOTOGRAFICHE P. 418], le restanti di Philip Meech, Philippe Ruault e Christian Richters. Jean-Luc Moulène, artista francese, interrogato sulla relazione tra lo spazio architettonico e la fotografia risponde:

<Non considero lo spazio come una somma di oggetti architettonici, cerco la visibilità. Mi interessa il modo in cui la gente si comporta nello spazio, e nella sua mente. L'architettura è visibile sia nell'uso sia nell'abuso. Quello che a me sembra rilevante è che la gente reclami lo spazio, se ne riappropri.

La fotografia si è infilata dappertutto. Gli architetti progettano basandosi su immagini fotografiche, e lavorano direttamente pensando che i loro lavori saranno riprodotti.

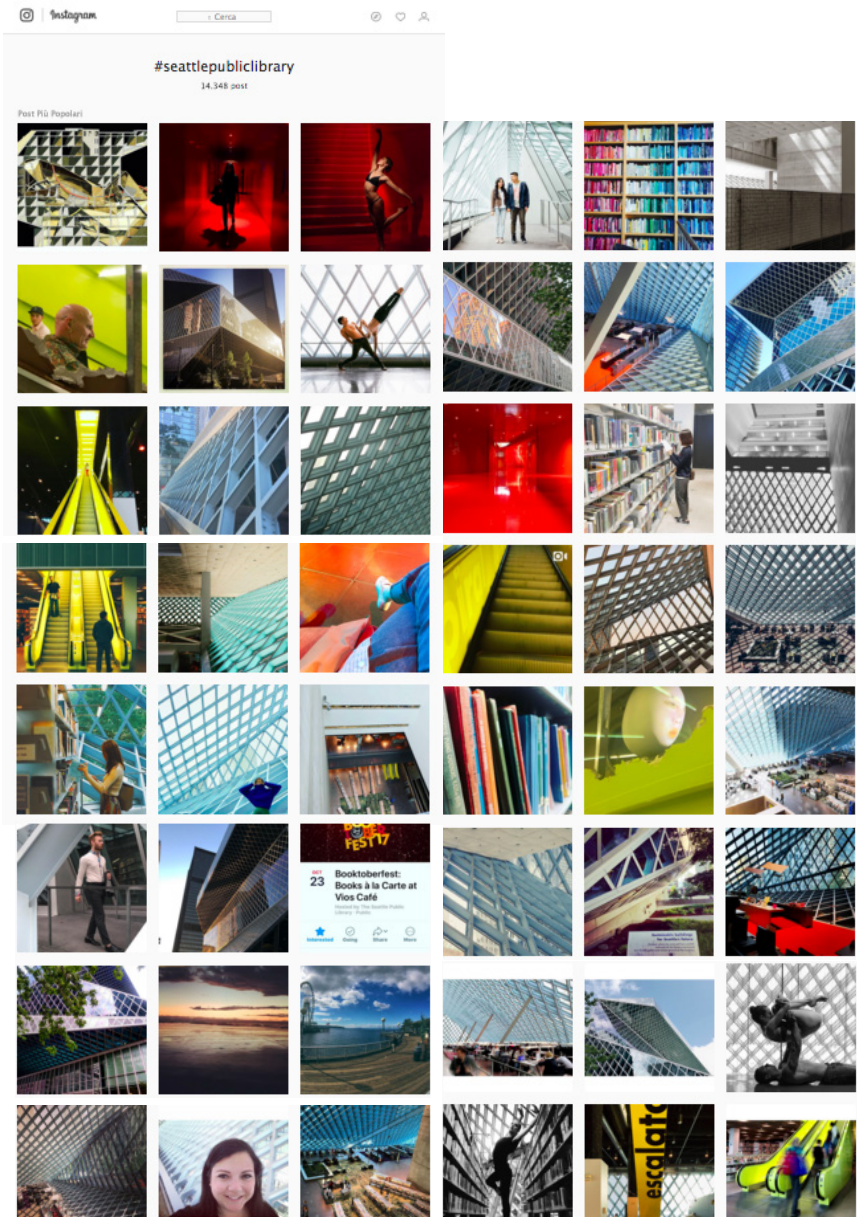
La fotografia ha cambiato completamente l'immaginazione; oggi non è più una questione d'immaginazione raccontata, ma di immaginazione supportata da immagini reali. Sarebbe interessante sapere cosa guardano gli architetti: qual è l'immaginazione su cui si basa il loro lavoro?

In quest'epoca dominante dalle immagini, dovremmo essere interessati all'evoluzione dei processi creativi in antitesi alla fotografia. Qual è il modo in cui la fotografia altera l'architettura?> ^[18].

In risposta alle problematiche esposte da Jean-Luc Moulène è dedicata un'altra sezione della pubblicazione: <Users: Best of the Web> [Utenti: Il meglio del web] ^[19], dove è presentata la

posizione di Koolhaas, già anticipata nella prefazione. In essa sono raccolte e pubblicate le fotografie scattate dagli stessi utenti, all'interno della biblioteca di Seattle nella prima metà degli anni 2000, e auto-*postate* sul web (principalmente su <Flickr> che era ai tempi la piattaforma virtuale più importante dedicata alle immagini - analizzata nella tesi nel par. 4.2 <Social network e fotografia>). La struttura grafica è semplice e intuitiva: sotto ogni immagine è segnato il *link* di riferimento e l'autore della fotografia, così da poterla ricercare su internet e visualizzare tutte le altre foto non inserite nella pubblicazione. Le fotografie sono suddivise per luoghi, con una <sezione architettonica> che identifica l'ambiente nella quale sono state scattate: Kids Room, Living Room, Assembly, Mixing Chamber, Book Spiral, Reading Room. La pubblicazione di AMO risulta essere, a tutti gli effetti, una sorta di *brochure* di un potenziale <Atlante della fotografia di massa> della biblioteca di Seattle. E' come se Koolhaas avesse fatto, a sua volta, un'istantanea - oggi diremmo uno *screenshot* - dello schermo del computer, mentre scorrono le infinite immagini postate dagli utenti. Questo sistema di selezione e condivisione diretta delle fotografie è oggi costituito principalmente da <Pinterest>, un *Social Network* che permette di accorpate e comparare in una sola galleria qualsiasi fotografia postata sul web, senza il bisogno di salvarla sul proprio computer. <Pinterest>, assieme ad <Instagram>, è oggi uno dei principali canali di pubblicizzazione indiretta degli edifici, utilizzato non solo in architettura, ma anche in numerosissimi altri campi.

Il meccanismo della <fotografia di massa>, intuito, pubblicato e sperimentato da Koolhaas, ha dunque alimentato e in parte prodotto, quel sistema di <economia circolare> basato sulla narcisistica partecipazione e condivisione degli eventi - dal turismo, alla moda, dagli spazi architettonici privati, agli spazi pubblici - ricucendo quel *gap* tra realtà e virtualità che lo stesso avvento della fotografia aveva precedentemente introdotto.



Instagram. #Seattle Central Library

6.1. ADDIO AL LINGUAGGIO

1. Koolhaas Rem, *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata, Quodlibet, 2006, p. 95
2. Elena Fortunati, <La fotografia turistica: il novecento in posa>, in *Dude Mag*, 6 Ottobre 2015. Link: <http://www.dudemag.it/arte/la-fotografia-turistica-il-novecento-in-posa/>
3. Koolhaas Rem, <Il dominio dello ¥€\$>, in *Corriere della sera*, trad. di Maria Sepa, 23 Luglio 08

6.1.1. IL <PLUSVALORE FOTOGRAFICO>

1. Veblen Thorstein, *Theory of the leisure class*. London, Allen & Unwin, 1924
2. Ventura Raffaele Alberto, *Teoria della classe disagiata*. Roma, Minimum Fax, 2017, p. 94

6.2. FRANK GEHRY E IL CASO DEL GUGGENHEIM DI BILBAO

1. Il primo sito web della storia: <http://info.cern.ch/hypertext/WWW/TheProject.html>
2. Martini A. <L'indotto Guggenheim vale mille miliardi>, in *Il Giornale dell'arte*, febbraio 2001, n.196
3. Isenberg Barbara, Gehry Frank. *Conversazioni con Frank Gehry*. Milano, Mondadori, 2010, p. 81
4. Francesco Dal Co, Kurt W. Forster, Hadley Arnold, *Frank O. Gehry: tutte le opere*. Milano, Electa, 1998, p. 48
5. Isenberg Barbara, Gehry Frank. *Conversazioni con Frank Gehry*, op. cit. p. 85
6. Diamonstein B. *Interview with F.Gehry*, in *American Architecture Now*. New York, Rizzoli, 1980
7. Moneo Rafael, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*. Milano, Mondadori Electa, 2005
8. Isenberg Barbara, Gehry Frank, *Conversazioni con Frank Gehry*, op. cit. p. 96
9. Glymph Jim, Partner, software specialist. Film, <Frank Gehry - Creatore di sogni>, film documentario, diretto da Sydney Pollack, 2005
10. Francesco Dal Co, Kurt W. Forster, Hadley Arnold, *Frank O. Gehry: tutte le opere*, op. cit. p. 55

6.2.1. SPAZIO SCULTOREO, PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE FOTOGRAFICA

1. Krauss Rosalind, *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Milano, B. Mondadori, 2004, p. 282
2. *Ivi* p. 280

3. *Ivi* p. 27
4. *Ivi* p. 54
5. *Ivi* p. 56
6. *Ivi* p. 268
7. *Ivi* p. 269
8. Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi. Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 399-400
9. Serra Richard, <Shift>, in *Arts Magazine*. Aprile, 1973; e in *Richard Serra, Interviews, etc., 1970-1980*, New York, Yonkers, The Hudson River Museum, 1980

6.2.2. <SPAZIO SCULTOREO> ED <IMMAGINE ICONICA> DEL GUGGENHEIM DI BILBAO

1. Il concetto di <Eccellenza> è da riferirsi allo stimolo delle *capacità empatiche* che la visione di un'opera può produrre e non semplicemente ad una eccentricità delle forme. <Eccellenza> è la promessa che <quel determinato spazio>, riprodotto e conosciuto tramite fotografia, una volta visitato, stimolerà i nostri sensi in maniera singolare, al di fuori delle comuni percezioni estetiche quotidiane.
2. Hubert C., <Inside/Out> conferenza alla School of Architecture, University of Toronto, 8 novembre 2001
3. Per approfondire par. 3.2.3. <Architettura esperienziale: fotografia e pre-linguaggio>

6.3. L'ARCHITETTURA DELLA MODA: <SPAZIO VIRTUALE> E <SPAZIO ESPERIENZIALE>

6.3.1. <FLAGSHIP STORE> E <SPAZIO ESPERIENZIALE>

1. Marengo Mores C. *Architettura dei territori ibridi*. Pendragon, Studi e ricerche, 2011
2. Mele Stefania, <Undici Flagship Store in giro per il mondo>, in *Ninjamarketing*, 10 Nov. 2011
<http://www.ninjamarketing.it/2011/11/10/11-flagship-store-in-giro-per-il-mondo/>

6.3.2. DAVID CHIPPERFIELD E <VALENTINO GARAVANI>

1. Mostra al Museo di Roma dell'Ara pacis: <Valentino a Roma 45 Years of Style> (08.07.2017 - 28.10.2007)
2. Mostra: <AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion>, Metropolitan Museum of Art di New York. (03.05.2006 - 04.09.2006)
3. Andreini Laura, <David Chipperfield architects Valentino flagship Milano>, fotografie Santi Caleca
4. *Ibidem*

5. *Ibidem*

6. Santi Caleca è un fotografo specializzato in Architettura e Design, con base a Milano, oltre ad aver collaborato con *David Chipperfield Architects*, ricordiamo le foto per la Biblioteca Pio IX di Roma progettata da *King Roselli Architetti*. I suoi lavori sono pubblicati su Divisare, Archdaily e su importanti piattaforme internazionali

6.3.3. <FLAGSHIP STORE> E <PLUSVALORE FOTOGRAFICO>

1. <*fashion blogger* [loc. s.le. m. e f. inv.] Appassionato ed esperto di moda che tramite il suo blog dà consigli e orienta i gusti altrui. Espressione ingl. composta dai s. fashion ('moda') e blogger ('autore di blog')> Treccani

La *fashion blogger italiana* più famosa è Chiara Ferragni: incassa con ogni *post* sponsorizzato circa 12mila dollari [<I dieci Influencer più pagati di Instagram> in *Il Sole 24 ore*, 25 luglio 2017]:

<http://www.ilsole24ore.com/art/tecnologie/2017-07-25/chiera-ferragni-114706.shtm?uuid=AE9uP22B&nml=2707>

6.3.4. AMO/REM KOOLHAAS E <FONDAZIONE PRADA>

1. Koolhaas Rem, *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata, Quodlibet, 2006, p. 18

2. *Ibidem*

3. Mastrigli Gabriele, <Postfazione. Architettura teoria e narrazione> in *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata, Quodlibet, 2006, p. 117

In <a+u>, n. 217, 1988, p. 152

4. Koolhaas Rem, Office for metropolitan architecture OMA/AMO. *Projects for Prada part 1*. Milano, Fondazione Prada, 2001

5. Scrive Miuccia Prada e Patrizio Bertelli nell'introduzione al volume: <[La pubblicazione] documenta il contributo creativo di OMA/AMO Rem Koolhaas per i Prada Stores di New York, Los Angeles, San Francisco e nasce dal desiderio di indagare in modo sperimentale e innovativo lo sviluppo del concetto e della funzione dei luoghi dell'acquisto e del comunicare>. *Ivi* pagine senza numero

6. Koolhaas Rem, Sigler Jennifer, Mau Bruce, Werlemann Hans, OMA. *S,M,L,XL: [Small, Medium, Large, Extra-Large]*. New York, The Monacelli Press, 1995.

Koolhaas Rem, *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata, Quodlibet, 2006

7. Koolhaas Rem, Office for metropolitan architecture OMA/AMO. *Projects for Prada part 1, cit.* pagine senza numero

8. *Ivi* pagine senza numero
9. *Ivi* pagine senza numero
10. Attribune, 15 febbraio 2016, link video: <https://vimeo.com/154193957>
11. Koolhaas Rem, *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, op. cit. p. 18
12. *Ivi* p. 65
13. Koolhaas Rem, <Il dominio dello ¥€\$>, in *Corriere della sera*, trad. di Maria Sepa, 23 lug. 2008
14. Koolhaas Rem, <Conversation with Students>, a cura di S. Kwinter. Houston-New York Rice University School of Architecture, Princeton Architectural Press, 1996, p. 43
15. Per approfondire si veda il par. 6.2. <Frank Gehry e il caso del Guggenheim di Bilbao>
16. Koolhaas Rem, Office for metropolitan architecture OMA/AMO. *Projects for Prada part 1*, cit. pagine senza numero
17. Koolhaas Rem, AMO/OMA, <Prefazione> in *Domus d'autore. Post- Occupancy*. 2006, pagine senza numero
18. Moulène Jean-Luc, <Linguaggio visivo: Conversazione. Parigi, dicembre 2005> in Koolhaas Rem, AMO/OMA, *Domus d'autore. Post- Occupancy*. 2006, pagine senza numero
19. Koolhaas Rem, AMO/OMA, <Prefazione> in *Domus d'autore. Post- Occupancy*. 2006, pagine senza numero

F

CONCLUSIONE

¥€\$

THE MASS PHOTOGRAPHY

7

7.1

L'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA COME <PRODOTTO FOTOGRAFICO>

Il ruolo sempre più invasivo delle immagini nell'ultimo decennio, ha dunque modificato l'interazione tra utente e architettura, influenzando la <conoscenza> e la <percezione sensibile> delle opere. La stessa comunicazione dell'immagine dell'edificio è profondamente mutata con l'introduzione della <Fotografia 2.0> che ha permesso una nuova forma di *circolarità* - dal reale al virtuale e dal virtuale al reale - investendo numerosi settori della società contemporanea. La straordinaria sovrapproduzione delle immagini condivise nel <web 2.0> (frutto della somma di <fotografie d'autore>, <fotografia di massa> e sistemi di <mappatura fotografica>) ha prodotto una catalogazione della maggior parte delle opere realizzate nel pianeta; con l'avvento della <fotografia 2.0> tutte le architetture sono divenute *potenzialmente* delle immagini, sovvertendo il rapporto tra riproduzione ed opera: costruire architettura oggi significa produrre <fotografia potenziale> ^[1].

Assistiamo dunque, da un lato ad una *iper-virtualizzazione* del reale, dove ogni architettura è fotografata e rimessa in circolo all'interno del sistema di comunicazione di massa, dall'altro ad una *materializzazione* del virtuale, nel momento in cui le fotografie e le immagini digitali influenzano - attraverso l'uso degli <smartphone> e i nuovi strumenti legati alla <realtà aumentata> - il modo con cui ci relazioniamo e comportiamo all'interno dello spazio fisico:

<[...] l'elaborazione e la trasmissione delle informazioni - scrive Giulio Lughì - migrano verso *gadget* computazionali sempre più piccoli, più potenti e più specializzati (gli



Filip Dujardin. *Memorial I-II*, 2015

smartphone), destinati ad innervarsi nella nostra vita, a gestire e mediare le nostre percezioni, le nostre attività conoscitive, le emozioni provate nei contesti fisici dove avviene l'esperienza. |...| Si tratta di forme esperienziali che qualcuno comincia a definire come **Urban Media Aesthetics**; di fatto le città sono ormai popolate di nuovi "oggetti" estetico-tecnologici: installazioni di arte digitale, proiezioni sulle facciate architettoniche, schermi urbani disseminati e mobili, grandi display che appaiono ovunque, elementi di realtà aumentata, da cui la nascita di pratiche di fruizione e condivisione che su questa commistione si fondano, si articolano, si sviluppano^[2].

Con il sistema di comunicazione 2.0, la fotografia è divenuta parte integrante dell'esperienza estetica, una nuova <forma simbolica> capace di influenzare la produzione e la fruizione dell'architettura stessa. La separazione, inizialmente descritta nella tesi, tra <contesto fisico> e <contesto virtuale>, che l'avvento della fotografia aveva prodotto, contribuendo ad aumentare, sia l'autonomia formale di ciascun edificio dal proprio contesto urbano, sia la contaminazione tra molteplici linguaggi architettonici, si sta oggi <ricucendo> grazie agli strumenti e alle piattaforme d'interrelazione tra spazio fisico e spazio virtuale - come il <web 2.0> e i dispositivi legati alla <realtà aumentata>.

Attraverso il <plusvalore fotografico>, prodotto dal circuito mediatico della *fotografia di massa*, l'oggetto architettonico è potenzialmente in grado di generare una propria economia (come descritto nei casi del Guggenheim di Bilbao e degli spazi esperienziali del commercio e della moda), smentendo la dicotomia novecentesca basata sulla contrapposizione tra *struttura* (l'economia) e *sovrastruttura* (le forme estetiche e culturali - tra cui l'architettura)^[3].

7.1. CONCLUSIONE

La fotografia è dunque passata dall'essere uno strumento <subalterno> - di rappresentazione e narrazione dell'edificio - ad essere uno strumento <determinante>, capace, non solo di condizionare la percezione, le forme e i linguaggi dell'architettura, ma anche di influenzare le attività economiche ad essa collegate, interconnettendo *edificio* e *utente* in un mercato d'interazioni globali:



THIS IS **MASS** PHOTOGRAPHY!

NOTE CAPITOLO 7: ¥€\$ - THE MASS PHOTOGRAPHY

7.1. ARCHITETTURA CONTEMPORANEA COME <FOTOGRAFIA POTENZIALE>

1. Fred Ritchin parla di <immagine potenziale> in *Dopo la fotografia*. Torino, Einaudi 2012, p. 12

2. Lughì Giulio, <Spazi urbani, come il digitale ne cambia la cultura>, in *Agenda Digitale*, URBAN MEDIA AESTHETICS, Università di Torino, 12 Luglio 2017

3. *Sovrastruttura* (o *soprastruttura*): s. f. [comp. di sovra- (o sopra-) e struttura] |...|

Nel pensiero marxiano, il complesso delle istituzioni giuridiche e politiche, delle leggi, delle forme religiose, artistiche, filosofiche, generalm. considerate come forme sociali di coscienza che corrispondono, dipendendone, alla struttura economica della società (v. struttura, n. 3 a). In Treccani:

<http://www.treccani.it/vocabolario/sovrastuttura/>

4. Koolhaas Rem <Il dominio dello ¥€\$>, in *Corriere della sera*, 23 lug. 08, trad. Maria Sepa

G

APPARATO
ICONOGRAFICO

APPROFONDIMENTI **FOTOGRAFICI**

8

BAS PRINCEN

[p. 219 - 293]

Geometria e materia: possiamo sintetizzare con questi due termini la poetica fotografica di Bas Princen; il soggetto principale del lavoro dell'architetto olandese sono i paesaggi in trasformazioni delle città contemporanee.

Attraverso una particolare capacità descrittiva, Bas Princen riporta in fotografia quelle qualità sensibili e tattili delle architetture rappresentate. Immagini sospese, nel tempo e nello spazio che racchiudono, in un registro *monumentale*, non solo il paesaggio urbano delle periferie, ma anche l'edificio architettonico appena costruito, le miniere scavate nella roccia, i resti archeologici di antiche città.

La lineare geometria con la quale rappresenta i soggetti fotografati raccorda formalmente i differenti luoghi, donando coerenza e riconoscibilità all'opera.

BAS PRINCEN 'è nato a Zeeland, Paesi Bassi, nel 1975 - vive a Rotterdam, Paesi Bassi. **Esposizioni Personali:** 2012 "Photography, Landscape, Image", Architectural Association, London, UK; 2012 "Reservoir", deSingel, Antwerp, Belgium; 2011 "Bas Princen" Casa dell'Architettura Rome, Italy; 2011 "Five Cities", Depo, Istanbul, Turkey; 2010 "Refuge", Storefront for Art and Architecture, New York; 2010 "Refuge" Townhouse gallery, Cairo, Egypt. **Esposizioni Collettive:** 2014 Venice Biennale of Architecture, Italy; 2013 Shenzhen Bi-City Biennale Of Urbanism And Architecture, China; 2012 "Triggering Reality", Pecci museum, Prato, Italy; 2012 "The Utopian Impulse: Buckminster Fuller and Bay Area" SFMOMA, San Francisco, California; 2010 "People Meet in Architecture" (with Office Kersten Geers David van Severen), Venice Biennale of Architecture, Italy; 2009 "Nature as Artifice", Aperture Foundation, New York; 2006 "Cities, Architecture and Society", Venice Biennale of Architecture, Italy; 2006 "Spectacular City", NAI, Rotterdam, The Netherlands. **Bibliografia:** 2011 *Bas Princen: Reservoir*, Hatje Cantz, Ostfildern; 2009 *Bas Princen: Five cities portfolio*, Sun, Amsterdam; 2007 *Bas Princen: Rotterdam*, Witte de With, Rotterdam; 2004 *Bas Princen: Artificial Arcadia*, Rotterdam'.



Bas Princen. Valley (Jing' an). Shanghai, China, 2007



Bas Princen, Sand Quarry, Bamako, 2013



Bas Princen. Pass (Atlas), 2007



Bas Princen.Botanic Garden, 2009



Bas Princen. Grid II, China, 2009



Bas Princen. Ringroad (Fnideq/Ceuta), Marocco, 2007



Bas Princen. Ringroad (Houston), Texas, 2005



Bas Princen. Suspended Landscapes



Bas Princen, Desert edge (resort) Dubai, 2009



Bas Princen, Section (Petra), 2012



Bas Princen, Brick Wall II, Dendera, 2013



Bas Princen. Former sugarcane field, Cairo, 2009



Bas Princen. Outskirt Findeq, 2005

ANDREA BOSIO

[p. 233]

Nel progetto fotografico <I've never been there> [non ci sono mai stato] Andrea Bosio sceglie di utilizzare la piattaforma *Google Street View* come strumento di rappresentazione fotografica. Al posto di recarsi fisicamente nei luoghi dove sorgono gli edifici-icona dell'architettura contemporanea, il fotografo sceglie di *visitarli* virtualmente attraverso *Google Street View*, fotografando lo schermo del suo computer. Questa doppia riproduzione permette all'autore di <autografare> e, potenzialmente <monetizzare> l'immagine prodotta, facendo divenire una fotografia di Google, consultabile da tutti gratuitamente su internet, *un'immagine d'autore* pubblicata su una delle riviste più importanti del settore [Domus, marzo 2012].

<Quello che ieri era possibile solo tramite l'esperienza personale *in situ* - scrive Bosio - o grazie a evocative cartoline e ai molti reportage dei diversi fotografi, oggi è a portata di mano, e di occhio, tramite computer e telefoni intelligenti di nuova generazione. Una grossa parte del pianeta, per lo più quella urbanizzata, è stata letteralmente decomposta in milioni di frame raccolti in maniera arbitraria, senza la scelta di una precisa inquadratura, e ricomposto attraverso software in un'unica e continua immagine navigabile>. [Bosio A. *I've never been there* Domus Web 06 marzo 2012, <https://www.domusweb.it/it/portfolio/2012/03/06/i-ve-never-been-there.html>]

ANDREA BOSIO 'è nato a Genova, Italia, nel 1980 - vive a Genova, Italia. **Esposizioni Personali:** 2012, *Jettable* La Frisem Grenoble, France. **Esposizioni Collettive:** 2013, *Prima visione*, Bel Vedere Gallery, Milano, Italia; 2012, *Creative Cities*, Palazzo Ducale, Genova, Italia; 2010, *Movimentazioni*, Palazzo Ducale, Genova, Italia; 2009, *IN. Comunicazione*, Scalinata Borghese, Genova, Italia; 2007, *The Real Eastate*, Metro Gallery, Berlino, Germania. **Bibliografia:** 2013, *Wallpaper City Guide Lyon*, Phaidon Press, London; 2012, *15 seconds - the other side*, Domus; 2012, *I've never been there*, Domus; 2012 *Wallpaper City Guide Genoa*, Phaision Press, London'.*



Andrea Bosio. Bibliothèque nationale de France, Parigi, Francia. Arch. Dominique Perrault



Andrea Bosio. Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, USA. Arch. Frank O. Gehry



Andrea Bosio. Casa da Música, Porto, Portugallo. OMA



Andrea Bosio. Expo Montréal '67, Montréal, Québec, Canada. Arch. R. Buckminster Fuller



Andrea Bosio. Stadio Olimpico, Montréal, Québec, Canada. Arch. Roger Taillibert



Andrea Bosio. Città delle Arti e della Scienza, Valenza, Spagna. Arch. Santiago Calatrava



Andrea Bosio. Città delle Arti e della Scienza, Valenza, Spagna. Arch. Santiago Calatrava

FILIP DUJARDIN

[p. 99]

In un paesaggio urbano periferico, una serie di pilastri e di colonne sostengono un solaio di cemento: tralicci metallici, capitelli ionici, compositi, corinzi, supporti di mattoni, di *béton armé*, di legno. Il risultato è un'eterogenea babele di linguaggi, un eclettismo contemporaneo che racchiude stili e materiali differenti.

A prima vista, le immagini di Filip Dujardin, appaiono delle fotografie. Eppure sono frutto di una sovrapposizione di oggetti reali a elementi virtuali; la convivenza di realtà e finzione non è esplicita come nelle opere di Dionisio Gonzalez, Xavier Delory o nei lavori precedenti dello stesso Dujardin, in <Memorial> la compresenza di realtà e finzione è *giocata* attraverso una sottile ambiguità visiva che instilla dubbi e incertezze nello spettatore.

All'interno del padiglione belga della quindicesima Biennale di Architettura di Venezia (2016), dedicato alle fotografie di Dujardin, l'artista compie un passo ulteriore: attraverso l'installazione tridimensionale di alcuni elementi, presenti sia nelle fotografie che nel padiglione, lo spazio fisico dell'architettura si fonde con lo spazio virtuale delle immagini in un'unica, singolare, esperienza percettiva.

FILIP DUJARDIN 'è nato a Ghent, Belgio, nel 1971 - vive a Ghent, Belgio. **Esposizioni Personali:** 2013 "(dis)location", Highlight Gallery, San Francisco, California; 2011 "Fictions" Highlight Gallery, San Francisco, California; 2010 "Imaginary Architecture: Photographs by Filip Dujardin", Chazen Museum of Art, Madison, Wisconsin; 2009 De Velinx Tongeren, Belgium; 2008 "Image/Construction" BOZAR, Brussels, Belgium. **Esposizioni Collettive:** 2016 Biennale di Architettura di Venezia, Padiglione Belga; 2013 "Cut 'n' Paste: From Architectural Assemblage to Collage City", MoMa, New York; 2012 "After photoshop: Manipulated Photography in Digital Age", The Metropolitan Museum of Art, New York; 2011 "Highrise: Idea and Reality", Museum für Gestaltung, Zurich, Switzerland; 2010 "Tranquil Dynamism", Jeonju Photo Festival, South Korea; 2009 "L'Alibi Documentaire", Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, France. **Bibliografia:** 2016 *Bravoure Scarcity Beauty* Flanders Architecture Institute'.*



Filip Dujardin. *Memorial I*, 2015



Filip Dujardin. *Memorial II*, 2015



Filip Dujardin. Untitled from series *Fictions*, 2007



Filip Dujardin. Untitled from series *Fictions*, 2007



Filip Dujardin. Untitled from series *Fictions*, 2007



Filip Dujardin. Untitled from series *Fictions*, 2007



Filip Dujardin. Padiglione belga, Biennale di Architettura di Venezia, 2017

CYRILLE WEINER

[p. 89]

La recente mostra su Haussmann ^[1] promossa da Benoit Jallon e Umberto Napolitano al *Pavillon de l’Arsenal* di Parigi ha dato nuova centralità al dibattito sulla struttura urbana ottocentesca della capitale francese; Cyrille Weiner è stato il fotografo incaricato di documentare la relazione tra il paesaggio urbano della Parigi haussmanniana e la *forma* dei singoli edifici. E’ interessante notare come ad ogni cambiamento del regolamento edilizio, avvenuto tra l’avvento della normativa promossa da Haussmann e la prima guerra mondiale, pur essendosi alternati differenti stili architettonici, non si sia sostanzialmente modificata la percezione dello spazio urbano della città, rimanendo nel tempo esteticamente omogeneo e riconoscibile.

CYRILLE WEINER è nato a Parigi, Francia, nel 1976 - vive a Parigi, Francia. **Esposizioni Personali:** [1] 2015 *Presque Île*, Fondation d’entreprise Hermès, Paris, octobre; 2015 *Twice*, galerie laurent mueller, Paris, fevrier; 2013 *La fabrique du pré*, Quinzaine Photographique Nantaise, Nantes; 2012 *La fabrique du pré*, Lauréat du Prix Lucien Hervé; 2012 *Mois de la Photo à Paris*, Ecole Spéciale d’Architecture, Paris, novembre; 2011 *Il se passe quelque chose le long du boulevard des Etats-Unis*, Musée urbain Tony Garnier, Lyon, avril; 2010 *L’impensé*, Ateliers électrique, Rencontres d’Arles; 2009 *Presque Île*, villa Noailles, Hyères; 2008 *Défricher / Déchiffrer*, Galerie Villa des Tourrelles, Nanterre; 2008 *Le Ban des Utopies*, Cheminements; *Le paysage comme terrain de jeux*, Centre de Photographie de Lecture; 2005 *Oui, avec plaisir*, Patrick Bouchain, Villa Noailles, Hyères. **Esposizioni Collettive:** 2017 *Paris Haussmann*, variations de l’identité, Pavillon de l’Arsenal, Paris, France; 2014 *La mémoire traversée, paysages et visages de la Grande Guerre*, Mois de la photo à Paris, Elephant Paname, commissariat de Gabriel Bauret et Laurent Loiseau, novembre; 2014 *Playtime, des corps dans le décors*, Musée National Pierre Noël, Saint Dié des Vosges, Houilles, commissariat de Marguerite Pilven, juillet à septembre; 2014 *Entrées libres, La terrasse*, espace d’art de Nanterre, juin à décembre; 2013 *Playtime, des corps dans le décors*, centre d’art La Graineterie, commissariat de Marguerite Pilven, octobre; 2011 *What’s Next?*, Foam, Rencontres d’Arles; 2009 *Observer la ville*, Galerie Villa des Tourrelles, Nanterre; 2008 *La Région Humaine*, Musée d’art contemporain de Lyon, commissaire Michel Poivert; 2006 *Métavilla*, Pavillon de la France, Xe Biennale d’architecture de Venise; Paris; 2006 *In the ring. Circus design and architecture*, Victoria and Albert Museum, Londres; 2005 *Re(-)viewing the city*, Guangdong Museum of Art, Canton, Chine. **Bibliografia:** 2017, *Haussmann Paris*, LAN Architecture, Para Books.



Cyrille Weiner. Paris Haussmann, 2017



Cyrille Weiner. Paris Haussmann, 2017



Cyrille Weiner. Paris Haussmann, 2017



Cyrille Weiner. Paris Haussmann, 2017



Cyrille Weiner. Paris Haussmann, 2017

JAMES WELLING

[p. 175]

Il vetro è un materiale che per antonomasia genera <riflessi>, fondendo assieme piani visivi che nella realtà sono spazialmente distanti tra loro. Al principio <riflessivo> della superficie vetrata, James Welling - fotografo statunitense - aggiunge l'elemento cromatico, utilizzando filtri colorati sulle lenti degli obiettivi. Il soggetto rappresentato è la <Glass House> di Philip Johnson, una casa <di vetro> immersa nel paesaggio naturale del Connecticut.

Attraverso l'uso del riflesso e dei cromatismi, il fotografo amplifica la percezione dello spazio progettato da Johnson, esaltando e, al contempo modificando, le qualità sensibili dell'opera architettonica. L'utilizzo di gelatine colorate permette a Welling di riproporre una continuità visiva tra interno ed esterno, fondendo su un unico piano natura e architettura. Il lavoro del fotografo statunitense non tende a descrivere analiticamente l'edificio ma a reinterpretarlo secondo una propria visione, ponendo come soggetto principale non la *forma* ma le *atmosfera* che l'architettura produce ed evoca.

JAMES WELLING 'è nato a Hartford, Connecticut, nel 1951 - Vive a Los Angeles, California. **Esposizioni Personali:** 2013 "James Welling: Monograph", Cincinnati Art Museum, Ohio, Hammer Museum, Los Angeles, California; 2012 "James Welling: Wyeth", Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut; 2010 "New Pictures 3: James Welling, Glass House", Minneapolis Institute of Arts, Minnesota; 2007 "James Welling: Flowers", Horticultural Society of New York; 2000 "Photographs, 1974-1999", Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, Baltimore Museum of Art, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California. **Esposizioni Collettive:** 2013 "The Polaroid Years: Instant Photography and Experimentation", Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, Poughkeepsie, New York, Norton Museum of Art, West Palm Beach, Florida; 2010 "Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain; 2009 "The Pictures Generation, 1974-1984". The Metropolitan Museum of Art, New York; **Bibliografia:** 2013 *James Welling: Monograph*, Aperture, New York; 2010 *James Welling: Glass House*, Damiani, Bologna, Italy; 2010 *James Welling: Light Sources*, Steidl MARCK, London; 1998 *James Welling: Photography*, Kunstmuseum Bern; 1996 *James Welling: Light Sources*, Imschoot Uitgevers, Ghent'.



James Welling. *Glass House*, arch. Philip Johnson, 2006-08



James Welling. *Glass House*, arch. Philip Johnson, 2006-08



James Welling. *Glass House*, arch. Philip Johnson, 2006-08



James Welling. *Glass House*, arch. Philip Johnson, 2006-08



James Welling. *Glass House*, arch. Philip Johnson, 2006-08

IDRIS KHAN

[p. 116]

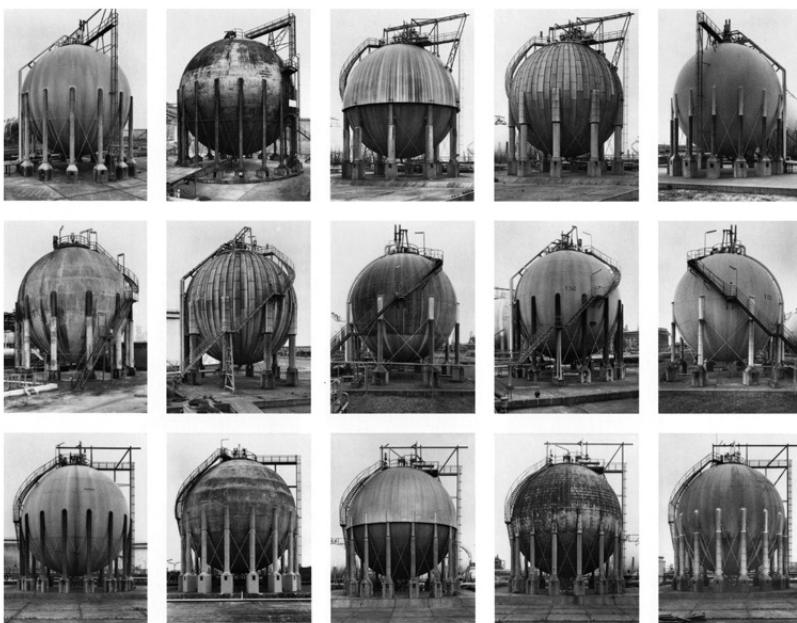
Il lavoro sull'archeologia industriale dei coniugi Becher è alla base delle immagini di Idris Khan: in <Every... Bernd & Hilla Becher> il fotografo inglese riprende le fotografie degli artisti tedeschi raccolte per tipologie di edifici. A differenza dei Becher, Khan non presenta le immagini una accanto all'altra, ma una <sopra l'altra>. Questa *sovrapposizione* produce una nuova, originale, sintetica, immagine che rievoca, attraverso una percezione distratta, le forme delle singole architetture.

Se alla base del lavoro dei Becher vi era un intento documentario - di conoscenza, catalogazione e rappresentazione - in Kahn le stesse immagini divengono veicolo di una personale narrazione che unisce tra loro edifici lontani, nel <tempo e nello spazio>.

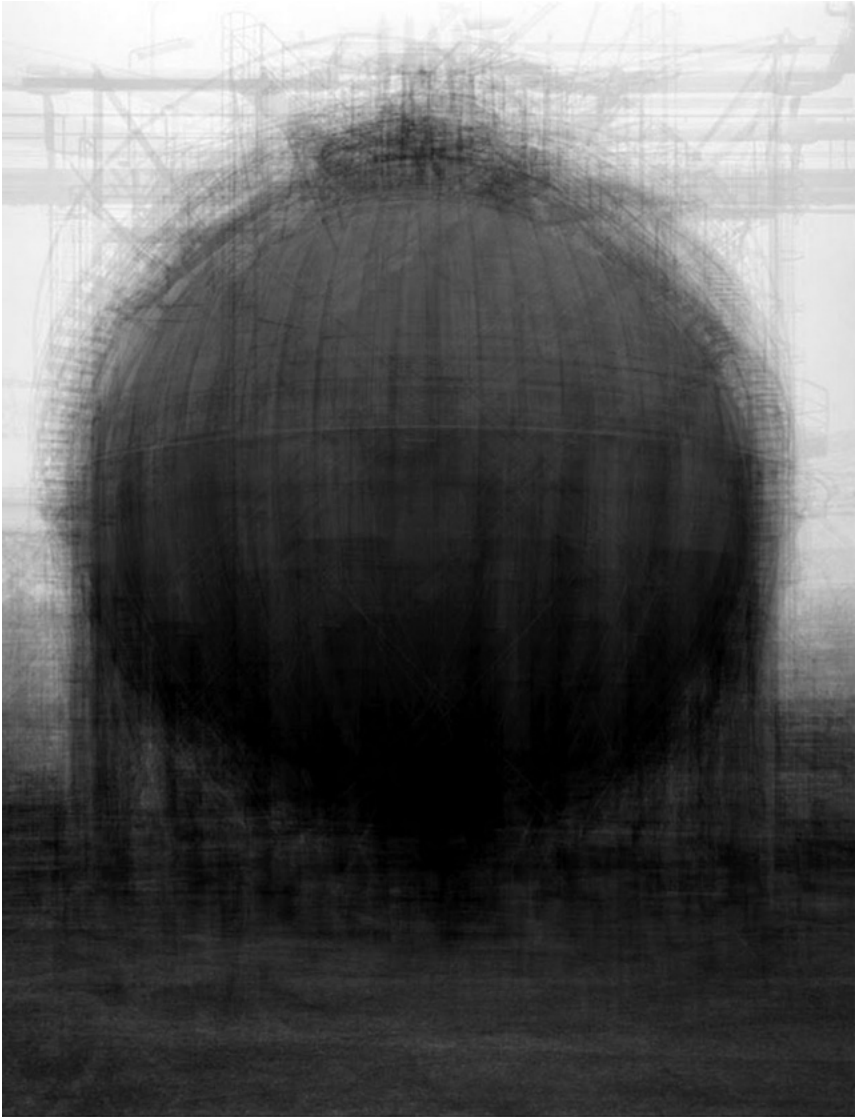
IDRIS KHAN 'è nato a Birmingham, UK, nel 1978 - vive a Londra, UK. **Esposizioni Personali:** 2013 "Beyond the Black", Victoria Miro, London, UK; 2012 "Idris Khan: The Devil's Wall", The Whitworth Art Gallery, Manchester UK; 2011 "Contrary Motion", Göteborgs Konsthall, Sweden; 2010 "Idris Khan", Victoria Miro, London, UK. **Esposizioni Collettive:** 2013 "TIME", Bass Museum, Miami, Florida; 2013 "Slow: Marking Time in Photography and Film", MOCA, Jacksonville, Florida; 2013 "Une exposition parlée", Jeu de Paume, Paris, France; 2012-13 "Hajj: Journey to the Heart of Islam", British Museum, London, UK; 2012 "I Wish This Was a Song. Music in Contemporary Art", The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, Norway; 2012 "RESISTANCE: Subverting the Camera", The Fine Art Society, London, UK; 2011 "Lustwaeande II-Raw", De Oude Warande, Tilburg, The Netherlands. **Bibliografia:** 2011 *Idris Khan, Contrary Motion = Kontrapunktisk Rörelse*, Göteborgs Konsthall; 2010 *Idris Khan*, Victoria Miro Gallery, London; 2008 *Idris Khan every...*, K20, Dusseldorf; 2007 *Idris Khan*, Yvon Lambert Gallery, New York' .*



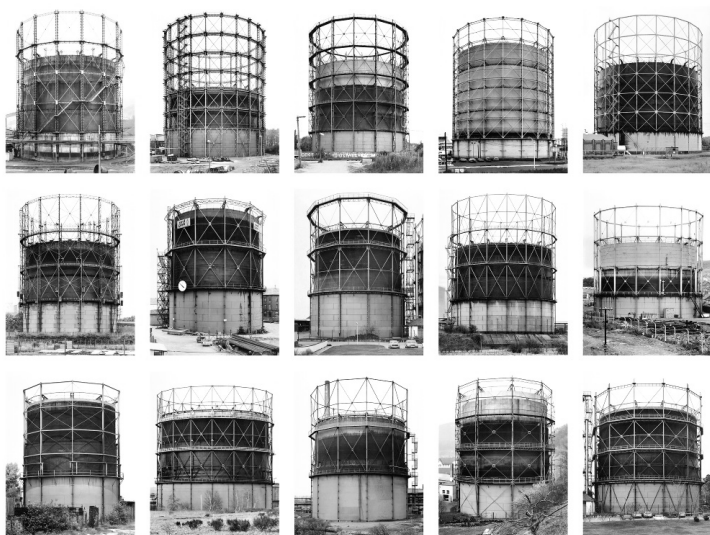
Idris Khan. *Every...* Bernd & Hilla Becher, 2003-07



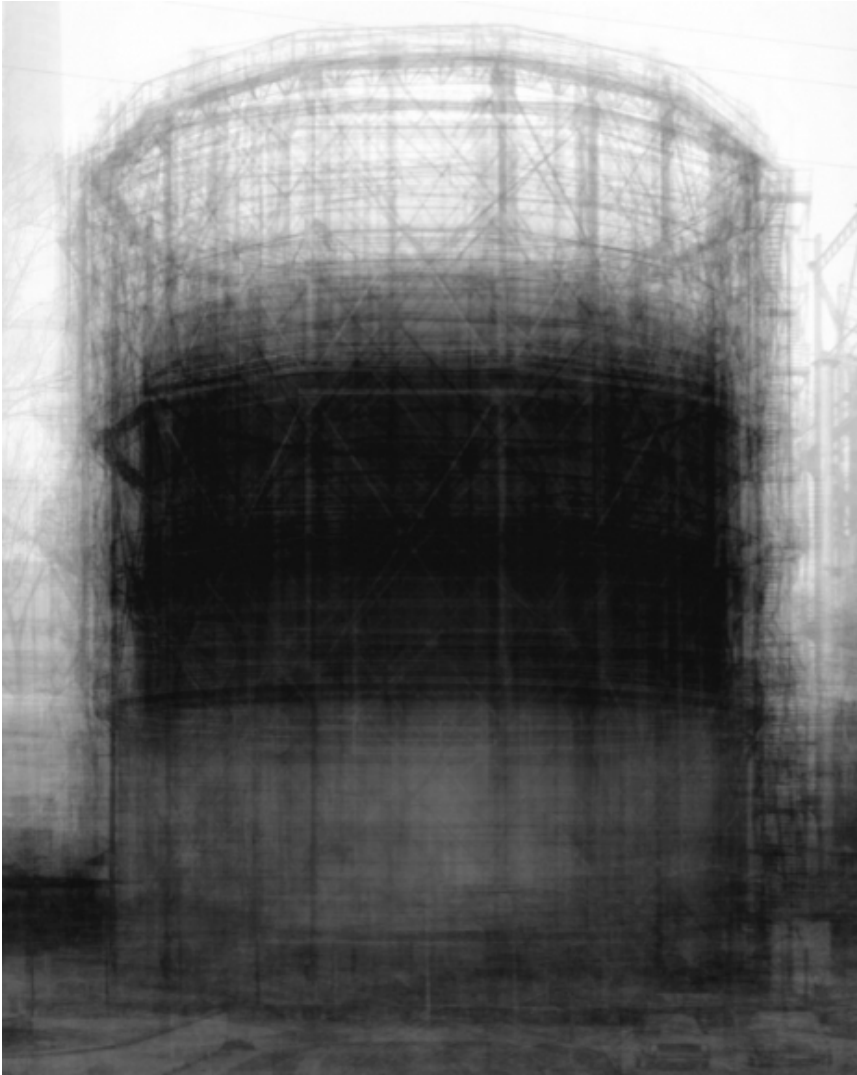
Bernd & Hilla Becher



Idris Khan. *Every...* Bernd & Hilla Becher, 2003-07



Bernd & Hilla Becher



Idris Khan. *Every...* Bernd & Hilla Becher, 2003-07

HIROSHI SUGIMOTO

[p. 154]

Fotografie sfocate, o meglio, <fuori fuoco>. Prive di colori, in un bianco e nero denso e rumoroso. Si presentano così le immagini proposte da Hiroshi Sugimoto, raffiguranti le architetture più celebri del panorama internazionale. La Torre Eiffel, la Farnsworth House di Mies van der Rohe, le Torri Gemelle, la Villa Savoye: <simboli> e <icone> dell'architettura internazionale.

Le immagini di Sugimoto mettono in discussione la fotogenia delle opere stesse, l'<iconicità> della loro forma è sottratta alla vista e, allo stesso tempo, ribadita dalla composizione dell'inquadratura (l'opera è sempre posta perfettamente al centro del fotogramma). Se Walter Benjamin scriveva che l'architettura vive di una <percezione distratta>, nel caso di Sugimoto non è tuttavia una distrazione passiva, ma *proiettiva*: le immagini stimolano la mente nel riconoscimento dell'opera fotografata, aumentandone, paradossalmente, la sua valenza iconica.

HIROSHI SUGIMOTO 'è nato a Tokyo, Giappone, nel 1948 - vive a New York, USA. **Esposizioni Personali:** 2012m"Revolution", Museum Brandhorst, Munich, Germany; 2012 "From naked to clothed", Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan; 2011 " New Work", The Chinati foundation, Marfa Texas; Asian Art Museum of San Francisco, California, Royal Ontario Museum, Toronto, Canada; 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan, The National Museum of Art, Osaka, Japan; 2003 Serpentine Gallery, London, UK; 2003 "Sugimoto: Architecture", Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois; 2000 "Portraits", Guggenheim Museum, Bilbao, Spain, Deutsche Guggenheim, Berlin, Germany. **Esposizioni Collettive:** 2011 "Mathematics: A Beautiful Elsewhere", Fondation Cartier, Paris, France; 2009 "Element of Photography", Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois; 2009 "the Third Mind", Solomon R. Guggenheim Museum, New York; 2008 "Reality Check: Truth and Illusion in Contemporary Photography", Metropolitan Museum, New York; 2002 "Moving Pictures", Solomon R. Guggenheim Museum, New York. **Bibliografia:** 2010 *Hiroshi Sugimoto: The Day After*, Pace Gallery, New York; 2017 *Hiroshi Sugimoto: Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern. First published in 2003 by Museum of Contemporary Art, Chicago; 2004 *Hiroshi Sugimoto: Conceptual Forms*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris'.*



Hiroshi Sugimoto. *Seagram Building*, 1997



Hiroshi Sugimoto. *Marina City*, Chicago, 2001



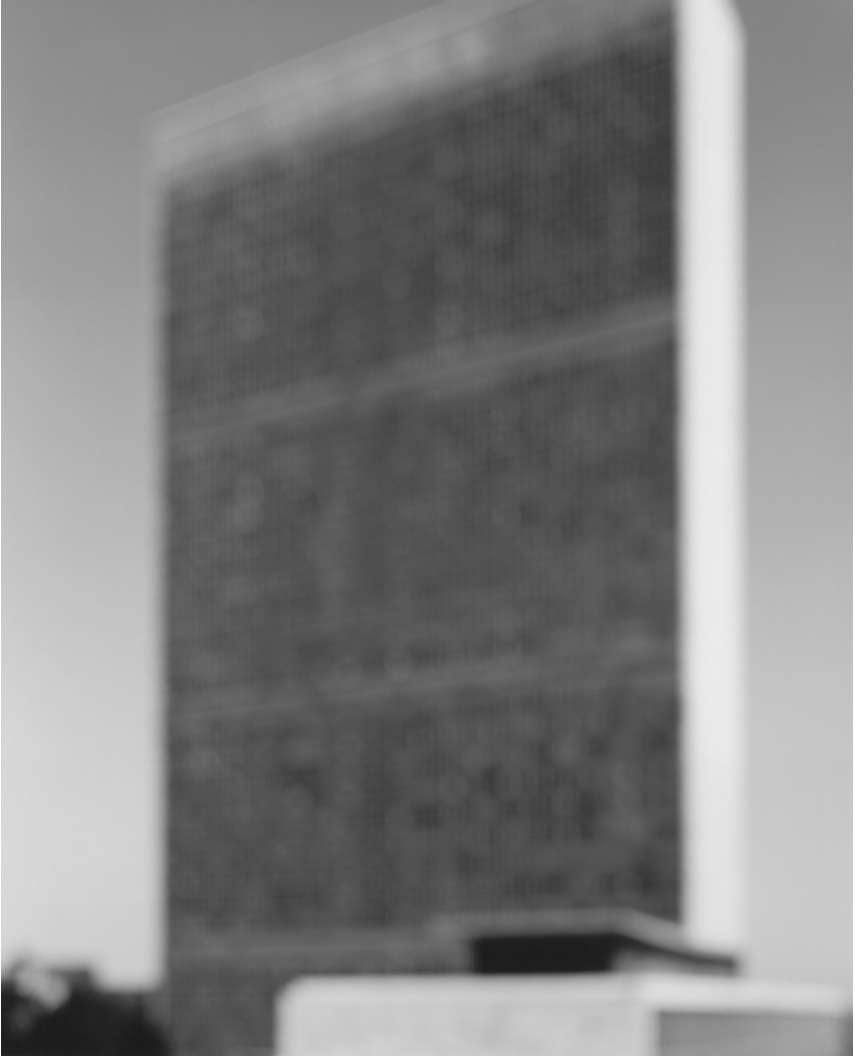
Hiroshi Sugimoto. *World Trade Center*, 1997



Hiroshi Sugimoto. *Barragan House*, 2002



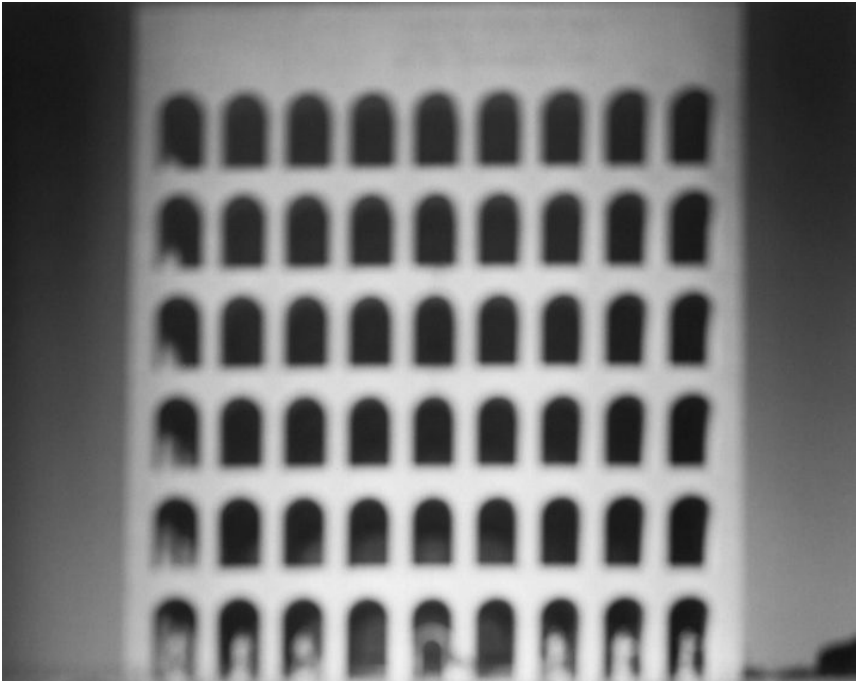
Hiroshi Sugimoto. *Guggenheim Museum, New York*, Frank Lloyd Wright, 1997



Hiroshi Sugimoto. *United Nations Headquarters*, 1997



Hiroshi Sugimoto. *Eiffel Tower*, Gustave Eiffel, 1998



Hiroshi Sugimoto. *E.U.R. Palazzo della Civiltà Romana*, 1998



Hiroshi Sugimoto. *German Pavillion*, Mies van der Rohe, 1928



Hiroshi Sugimoto. *Farnsworth House*, Mies van der Rohe, 2001



Hiroshi Sugimoto. *Villa Savoye*, Le Corbusier, 1998

JOSE DÀVILA

[p. 154]

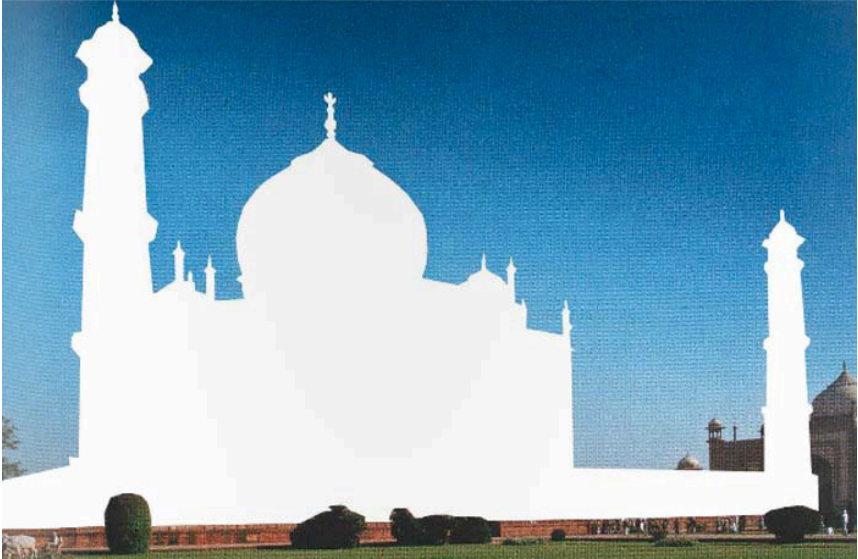
Attraverso il concetto de 'la presenza dell'assenza' il filosofo francese Jacques Derrida dimostrava la sottile differenza tra il <vuoto> e il <nulla>. Jose Davila brutalizza il concetto derridiano, ritagliando dalle sue immagini gli edifici considerati <icone>.

Nel lavoro dell'artista messicano <Buildings you must see before you die> l'architettura è sottratta al paesaggio, che, privato del suo simbolo, apparirebbe irriconoscibile se non restasse il vuoto della silhouette dell'edificio. E' proprio l'elemento dell'<assenza> che nelle fotografie di Davila rimarca la relazione tra il paesaggio e l'opera, proiettando la mente dello spettatore verso un riconoscimento immediato del contesto, paradossalmente identificato grazie all'assenza dell'architettura. Un gioco che invita lo spettatore ad interrogarsi, non solo sull'importanza dell' <edificio-immagine>, ma anche sulla sua effettiva determinazione del paesaggio urbano circostante.

JOSE DÀVILA 'è nato a Guadalajara, Messico nel 1974 - Vive a Guadalajara, Messico. **Esposizioni Personali:** 2014 "State of Rest", OMR Gallery, Mexico City, Mexico; 2012 "Praise to the shadow", MAZ, Zapopan museum of art, Mexico; 2012 "Nowhere can be now here", Figge Von Rosen, Berlin, Germany; 2010 "Continuum space", MARCO, Vigo, Spain; 2009 "The Sierpinsky Variable", Bloomberg Space, London, UK; 2007 "Space after space", Borgovico 33, Lake Como, Italy; 2006 "The Word Of yesterday", El Eco Mseum, Mexico City, Mexico; 2011 "Temporality is a question of survival", Camden Arts Center, London, UK. **Esposizioni Collettive:** 20012 "Rotary Connection", Casey Kaplan, New York; 2011 "The Persistence of Geometry", Caixa Forum, Madrid; 2011 "Erschaute Bauten", MAK, Vienna, Austria; 2009 "Panorama Foreigners everywhere"; Museu do Arte Mderna, São Paulo, Brazil; 2002 "Panorma Emergente", III Iberoamerican Architecture Biennale, Chile; 2002 "Mexico City: An Exhibition about the exchange rate of bodies and values", MoMA PSI, New York, Kunst-werke, Berlin, Germany. **Bibliografia:** 2013 *There But Not*, Power House books, New York; 2011 *Wir Sind Alle Astronauten: Universum Richard Buckminster Fuller im Spiegel Zeitgenössischer Kunst*, MARTa, Herford, Germany; 2009 *Mamõyguará Opã Mamõ Pupé: 31° Panorama de Arte Brasileira*, Musu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil; 2006 *Rosa Olivares, 100 Latin American Artists*, Exit Publicaciones, Madrid; 2003 *Cream 3*, Phaidon Press, London'.



Jose Dàvila. *Buildings you must see before you die*, 2008



Jose Dávila. *Buildings you must see before you die*, Taj Mahal, 2008



Jose Dávila. *Buildings you must see before you die*, Chrysler Building, 2008

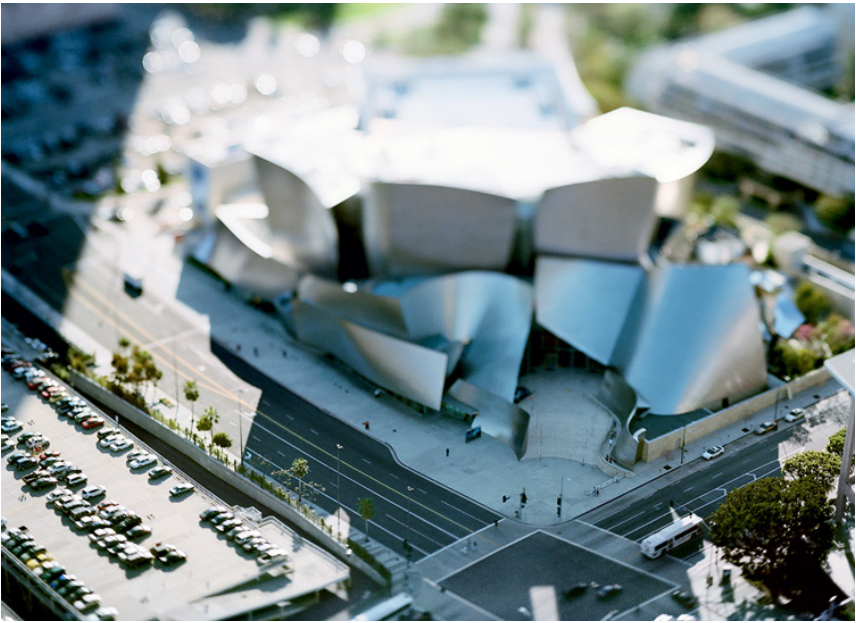
OLIVO BARBIERI

[p. 280]

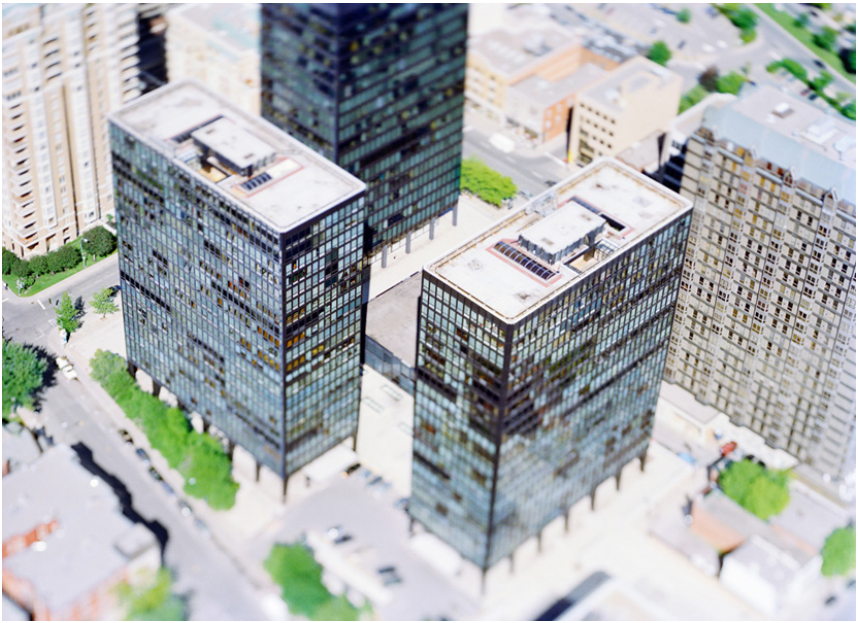
<Le fotografie di una *maquette*>. E' normalmente questa la prima impressione che le persone hanno di fronte alle immagini di Olivo Barbieri. Eppure, superato il primo superficiale sguardo, ci si accorge che le città fotografate sono luoghi reali, abitati.

Attraverso un sapiente uso della *messa a fuoco selettiva*, il fotografo *sfoca* il contesto, indirizzando lo sguardo su un particolare edificio all'interno dell'inquadratura. Per realizzare queste immagini, Barbieri sorvola le città con un elicottero, proponendo una visione *eccentrica*. Nel 2004 Marco Delogu scelse Barbieri per la <Rome Commission> del *Festival Internazionale di Fotografia di Roma*. <Site specific> è il titolo che Barbieri diede alla ricerca, ampliando negli anni la raccolta dei luoghi fotografati. Tra questi ricordiamo: Las Vegas, Los Angeles, New York, Montreal, Shangai, Torino e Roma.

OLIVO BARBIERI 'è nato a Capri, Italia, nel 1954 - vive a Roma, Italia. **Esposizioni Personali:** 2015 "Olivo Barbieri, Immagini. 1978-2014", MAXXI, Rome, Italy; 2011 "Dolomites Project 2010", Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italy; 2010 Museo MADRE, Naples, Italy; 2010 Palazzo della Cultura, Catania, Italy; 2010 Palagio de la Parte Guelfa, Florence, Italy; 2008 SFMOMA, San Francisco, California; 2006 Museum of Contemporary Art, Cleveland, Ohio; 2006 Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio; 2006 Bloomberg SPACE, London, UK; 2005 CCA, Montreal, Canada; 2004 Festival Internazionale di Fotografia di Roma, Rome, Italy. **Esposizioni Collettive:** 2011 "The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment", Nevada Museum of Art, Reno; 2010 "Dreamlands", Centre George Pompidou, Paris, France; 2009 Reversed Images: Representations of Shanghai and its Contemporary Mateiral Culture, Museum of Contemporary Photograohy, Chicago, Illinois; 2008 "Double Down; Two Visions of Vegas", SFMOMA, San Francisco, California; 2007 "Global Cities", Tate Modern, London, UK; 2006 "Cities, Architecture and Society", Venice Biennale of Architecture, Italy. **Bibliografia:** 2013 *site specific*, Aperture, New York; 2012 *Flippers 1977-1978*, Photographica Fine Art Lugano and Danilo Montanari Editore Ravenna, Italy; 2008 *The Endless City*, Phaidon, London; 2006 *Spectacular City: Photographing the Future*, ed. Emiliano Gandolfi, NAI, Rotterdam'."



Olivo Barbieri. *Site Specific*, Los Angeles, 2005



Olivo Barbieri. *Site Specific*, Montreal, 2004



Olivo Barbieri. *Site Specific*, Roma, 2004



Olivo Barbieri. *Site Specific*, Roma, 2004



Olivo Barbieri. *Site Specific*, Las Vegas, 2005



Olivo Barbieri. *Site Specific*, Roma, 2004



Olivo Barbieri. *Site Specific*, Roma, 2004

THOMAS KELLNER

[p. 139]

I provini a contatto di Thomas Kellner sono un gioco prettamente formale. L'architettura è geometricamente scomposta in fase di ripresa, dove ogni fotogramma inquadra liberamente una porzione dell'edificio. La stampa, prodotta dai provini a contatto, permette una ricomposizione dell'architettura secondo nuove forme.

Kellner gioca sulla relazione tra l'aspetto iconico dell'edificio e la variazione della sua immagine. Un espediente che sembra funzionare solo nel momento in cui l'architettura rimane riconoscibile, anche se parzialmente modificata.

THOMAS KELLNER è nato a Bonn, Germany, nel 1966 - vive a Siegen, Germania.

Esposizioni personali: 2016 The Fox Talbot Museum, Lacock, United Kingdom in focus Galerie, Cologne, Germany Artgalerie, Siegen, Germany; 2013 Kunstverein kunstvoll, Bad Nauheim, Germany Kunsthaus Rhenania, Cologne, Germany Metenkow House Museum of Photography, Yekaterinburg, Russian Federation; 2012 Lishui Museum of Photography, Lishui, Peoples Republic of China; 2010 Deutsches Glasmalereimuseum, Linnich, Germany ECCO, Brasilia, Brazil; 2006 Stephen Cohen Gallery, Los Angeles, USA Cohen Amador Gallery, New York, USA; 2005 Galleri Image, Aarhus, Denmark Galeria Athos Bulcao, Brasilia, Brazil 2004 Neuer Kunstverein Giessen, Germany; 2003 Rosenberg & Kaufmann Fine Art, New York, USA; 2002 Griffin Museum of Photography, Winchester, USA.

Esposizioni Collettive: 2015 "gifts from Nancy and Tom O'Neil", The Baltimore Museum of Art, Baltimore, USA "Timeframes", Conny Dietzschold Gallery, Sydney, Australia "The Aleppo International Photography Festival 2015", Aleppo, Syria; 2014 "The Mechanical Corps. On the trails of Jules Verne", Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Germany Poetics of Light", New Mexico Museum of History, Santa Fe New Mexico, USA; 2013 "The Pierce Collection", The Honolulu Museum of Art, Hawaii, USA "After Photoshop: Manipulated Photography in the Digital Age", The Museum of Fine Arts Houston, Houston, USA "The Fogel Collection: A Collection Within a Collection", Marshall Fine Arts Center Atrium Gallery, Haverford College, Haverford, Philadelphia, USA; 2005 "New to View, Recent Aquisitions in Photography", Worcester Art Museum, Worcester, MA, USA scatti europei", Fondazione Carige, Genua, Italy; 2002 "Vues d'architecture", Musée de Grenoble, France.

Bibliografia: 2016, Thomas Kellner, Mathieu, R., Viallon, Contacts N & B 1997-2005. Lyon, Galerie Vrais Rêves.



Thomas Kellner. *Capitol I*, Washington, 2004



Thomas Kellner. *Tower Bridge*, London, 1999



Thomas Kellner. *Tour Eiffel*, Paris, 1997

DAVID HOCKNEY

[p. 139]

Una delle particolarità dei lavori fotografici di David Hockney è di contraddire la prospettiva rinascimentale, pur utilizzando l'apparecchio fotografico che rimane una diretta evoluzione delle antiche camere oscure.

Il fotografo inglese scompone il paesaggio, dividendolo in molteplici fotogrammi, ciascuno con un proprio, singolo, punto di vista. Il risultato è una visione che reinterpreta, non solo la percezione spaziale, ma anche la relazione temporale, sommando in una sola opera tutti i differenti <tempi> di ciascun fotogramma.

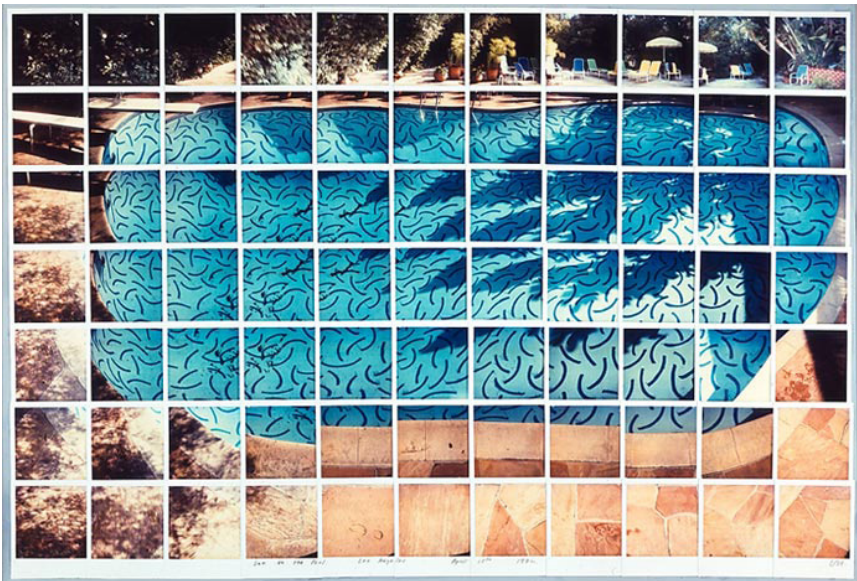
DAVID HOCKNEY è nato a Brandford, UK, nel 1937 - vive in UK. **Esposizioni Personali:** 2017 "David Hockney" Centre Pompidou, Paris, France; 2015 *David Hockney: Painting and Photography*, L.A. Louver Gallery, Venice, CA; 2015 *David Hockney - Painting and Photography*, Annelly Juda Fine Art, London; 2001 *David Hockney Retrospective: Photoworks*, MOCA Grand Avenue, Los Angeles, CA; 2001 *David Hockney - Exciting times are ahead*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn; 2000 *David Hockney: Camera Lucida Drawings*, L.A. Louver Gallery, Venice, CA; 1997 *David Hockney - Photo-Retrospektive*, Museum Ludwig, Cologne; 1986 *David Hockney's Photocollages: A Wider Perspective*, ICP - International Center of Photography, New York City, NY. **Esposizioni Collettive:** 2013 *Composite Landscapes: Photomontage and Landscape Architecture*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, MA; 2012 *Gaze - The Changing Face of Portrait Photography*, Istanbul Modern, Istanbul; 2011 *Signs of a Struggle: Photography in the Wake of Postmodernism*, Victoria & Albert Museum, V&A, London. **Bibliografia:** 1980 *David Hockney: Paper Pools*, Thames & Hudson; 1982, *David Hockney Cameraworks*, Lawrence Wechsler, Thames and Hudson; 1983 Issue Special Leather Bound Issue With Dh & House Featured Arch. Digest, N.Y.; 1983 *Photography In Contemporary Art*, Nat'l. Museum Of Modern Art, Tokyo, Japan; 1984 *David Hockney: Cameraworks*, Thames And Hudson, Alfred Knopf; 1990 *Pools*, Art Modern Gallery, Moscow; 1999 *Icons Of Photography*, Prestel; 2006 *David Hockney Secret Knowledge*, New and Expanded Edition, Thames & Hudson; 2008 *David Hockney: Looking At Woldgate Woods*, The Arts Club Of Chicago; 2008 *True to Life: Twenty-Five Years of Conversations with David Hockney*, Lawrence Weschler, Univeristy of California Press; 2009 *David Hockney: Drawing In A Printing Machine*, Annelly Juda Fine Art, London; 2011 *A Bigger Message: Conversations With David Hockney*, Martin Gayford, Thames & Hudson.



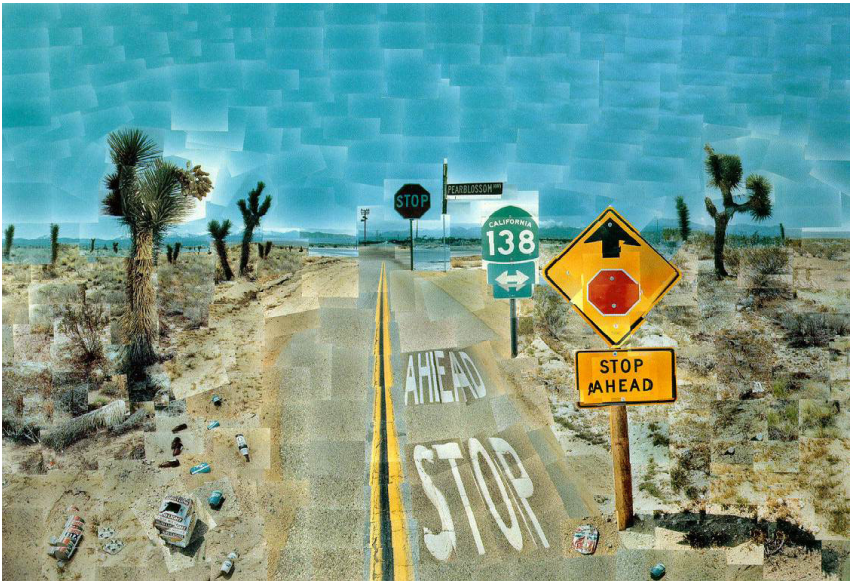
David Hockney. *Blue Terrace, Los Angeles, 8 March 1982*. Composite Polaroid



David Hockney. *Jerry Diving Sunday Feb. 28th 1982*. Composite polaroid



David Hockney. *Sun On The Pool Los Angeles April 13th 1982*. Composite Polaroid



David Hockney. *Pearblossom Hwy, 11-18 April 1986, #2. Aprile 1986*



David Hockney. *Place Furstenberg, Paris, August 7, 8, 9, 1985 #1, 1985*
Photographic collage. 88.9 x 80 cm



David Hockney. *Joiners*

SOHEI NISHINO

[p. 139]

Il fotografo Sohei Nishino ripropone la tecnica dell'artista David Hockney frammentando il paesaggio attraverso la somma di molteplici fotografie, ognuna con un proprio punto di vista.

Tuttavia, rispetto all'artista inglese, Nishino sposta la prospettiva di ripresa, non più a <livello strada> ma a <volo d'uccello>, ricomponendo le singole fotografie sulla forma della pianta urbana della città. Il risultato è un curioso paesaggio immaginario, dove coesiste una visione cartografica, apparentemente zenitale, con una visione prospettica delle singole architetture.

SOHEI NISHINO 'è nato a Hyogo, Giappone, nel 1982 - vive a Tokyo, Giappone. **Esposizioni Personali:** 2011 "The Diorama Map Series", Michael Hoppen Gallery, London, UK; 2010 "Sohei Nishino", Roppongi Hills Club, Tokyo, Japan; 2008 "Sohei Nishino", EMON PHOTO GALLERY, Tokyo, Japan. **Esposizioni Collettive:** 2012 "Out Of Focus: Photography", Saatchi Gallery, London, UK; 2012 "Elan Photographic", Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Japan; 2012 "Helsinki Photography Biennial", Finland; 2012 "Photo Espana", Madrid, Spain; 2010 "Seoul Photo 2010", Seoul, South Korea. **Bibliografia:** 2016 *Sohei Nishino - Tokyo, Amana*.*



Sohei Nishino. New York. Dioramamap. Feb. - Jul. 2006



Sohei Nishino. Berlin. Dioramamap. Aug. - Dec. 2011



Sohei Nishino. Berlin. Dioramamap. Aug. - Dec. 2011



Sohei Nishino. San Francisco. Dioramamap. May. - Sep. 2016



Sohei Nishino. San Francisco. Dioramamap. May. - Sep. 2016



Sohei Nishino. Paris. Dioramamap. May. 2007 - Jun. 2008



Sohei Nishino. Paris. Dioramamap. May. 2007 - Jun. 2008

PAOLO ROSSELLI

[p. 134]

Paolo Rosselli espone nel saggio <Sandwich digitale> una delle caratteristiche principali della fotografia contemporanea, quella di poter scomporre un'immagine su differenti *layer* e di poter lavorare separatamente su ciascuno di essi. Tuttavia Rosselli sembra voler forzare il concetto per inserirsi all'interno del dibattito sulla *decostruzione architettonica*, paragonando il processo progettuale del <layering> - utilizzato da Bernard Tschumi nel progetto del *Parc de la Villette di Parigi* - alla scomposizione e ricomposizione dell'immagine fotografica digitale: <A quanto pare - scrive Rosselli - anche per la fotografia è arrivata l'ora della decostruzione, ovvero della sua scomposizione in strati, settori, punti, aree di lavoro [...]|. Al primo livello di questo sandwich sta la realtà, così com'è, nella sua pura registrazione, completa di tutti i dati. Al secondo livello si inizia ad applicare la variazione del contrasto, al terzo si infila un contorno dell'oggetto che si intende isolare per motivi, diciamo, espressivi [...]|. In linea teorica, si può andare avanti all'infinito nell'esercizio di applicare nuovi livelli percettivi sulla fotografia di base^[1]. Rosselli, pur cogliendo le potenzialità della post-produzione digitale, rischia, nel paragone architettonico, un'eccessiva banalizzazione, riferendosi al termine <decostruzione> con una valenza unicamente processuale e formale.

PAOLO ROSSELLI 'è nato a Milano, Italia, nel 1952 - vive a Milano, Italia. **Esposizioni Personali:** 2012 "Scena Mobile" Galleria Alessandro de March, Milan, Italy; 2004 "Notizie dall'interno", Venice Biennale of Architecture Italy; 2003-04 "Dislocation: Ingrandimenti da un Interno", FNAC, Milan Italy, FNAC 2 Italie, Paris, France; 2002 "Architecture in Photography", Centro Cultural de Belem, Lisbon, Portugal; 2000 "Recent European Architecture", Volume Gallery, London, UK. **Esposizioni Collettive:** 2013 "Ansichts Sache: 150 Jahre Architekturfotografie in Graubünden", Bündler Kunstmuseum, Chur, Switzerland; 2006 "Cities, Architecture and Society", Venice Biennale of Architecture, Italy; 2000 "Architecture in Photography", SKJ Josefborg Studio, Portland, Oregon. **Bibliografia:** 2013 *Ansichts Sache: 150 Jahre Architekturfotografie in Graubünden*, Sheidegger & Spiess, Zurich; 2012 *Scena Mobile*, Quodlibet, Macerata; 2009 *Sandwich Digitale*, Quodlibet, Macerata; 2002 *Dislocation*, Solea Editore, Milan; 2001 *Architecture in Photography*, Skira, Milan'.*

Note: [1] Paolo Rosselli, *Sandwich digitale*. Quodlibet, 2009



Paolo Rosselli. *Torre Agbar*, Barcelona, 2007

IWAN BAAN

[p. 302]

Le fotografie di Iwan Baan sono caratterizzate dalla centralità del contesto urbano; contesto non solo *architettonico* ma anche *sociale*. La qualità principale del fotografo olandese è di mostrare l'edificio come protagonista dell'immagine, anche se compositivamente posto in secondo piano. In primo piano appare la maniera con cui le persone abitano la città.

Negli scatti del *China Center Television* (CCTV), l'edificio di Rem Koolhaas è centrale, ma sullo sfondo. In primo piano del fotogramma è raccontata la quotidianità dei *clochard* che abitano ai margini delle nuove architetture. La gerarchia di narrazione è comprensibile dall'esposizione fotografica: da notare come il primo piano sia sottoesposto, mentre l'edificio di OMA sullo sfondo, sia in corretta esposizione. Un escamotage narrativo che ritroviamo in molti dei suoi lavori.

L'architettura è per Baan un <oggetto sociale>, impossibile da descrivere unicamente dal punto di vista formale, fortemente caratterizzato dalle persone che lo abitano.

IWAN BAAN 'è nato a Alkmaar, Olanda, nel 1975 - vive ad Amsterdam, Olanda. **Esposizioni Personali:** 2013 "52 Wochen, 52 Städte: Fotografien Von Iwan Baan", MARTa, Herford, Germany; 2013 "The Way We Live", Perry Rubenstein Gallery, Los Angeles, California; 2011 "Around the Word, Autour du monde" Villa Noailles, France; 2008 "Iwan baan: Recent Works - Contemporary Architectural Photographs", Architectural Association, London, UK. **Esposizioni Collettive:** 2013 "CONCRETE - Fotografie und Architektur" Fotomuseum Winterthur, Switzerland; 2011 "Concrete Islands" Analix Forever, Paris, France; 2011 "Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement" MoMA, New York; 2007 "Skin & Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture", Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California. **Bibliografia:** 2012 *Torre David Informal Vertical Communities*, Lars Müller, Zurich; 2011 *Insular Insight - Where Art and Architecture Conspire with Nature*, Lars Müller, Zurich; 2010 *Brasilia - Chandigarh: Living With Modernity*, Lars Müller, Zurich'.*



Iwan Baan. CCTV Headquarters, Beijing China, arch. Rem Koolhaas OMA



Iwan Baan. Times Museum, Guangzhou, China, arch. Rem Koolhaas and Alain Fouraux, 2009



Iwan Baan. Times Museum, Guangzhou, China, arch. Rem Koolhaas and Alain Fouraux, 2009



Iwan Baan. Dongdaemun Design Plaza, Seoul South Korea, arch. Zaha Hadid, 2014



Iwan Baan. Linked Hybrid Housing, Beijing China, arch. Steven Holl



Iwan Baan. Hypar Pavilion, Lincoln Centre Restaurant, New York City, arch. Diller Scofidio + Renfro



Iwan Baan. Caixa Forum, Madrid Spain, arch. Herzog & de Meuron



Iwan Baan. Shenzhen Stock Exchange, China, arch. Rem Koolhaas OMA, 2013



Iwan Baan. Shenzhen Stock Exchange, China, arch. Rem Koolhaas OMA, 2013

JON RAFMAN

[p. 233]

9-eyes è il nome del blog di Jon Rafman, una pagina <tumblr.> dove l'artista canadese raccoglie gli *screenshot* selezionati da *Google Street View*; il nome fa riferimento ai 9 obiettivi della camera Dodeca 2360 con la quale sono svolte le riprese. Ogni *frame* selezionato da Rafman presenta un diverso registro narrativo: dalla <street photography> al reportage d'azione, dalla fotografia d'architettura alle immagini naturalistiche.

Il fotografo canadese si inserisce all'interno della narrazione *involontaria* della mappatura di *Google Street View*, riproponendo quel processo classico di selezione di <tempo e spazio> comune a qualsiasi scatto fotografico. Tuttavia, in *9-eyes* la scelta è *interna* alla virtualità digitale, una logica creativa legata alla doppia registrazione, ad una selezione di precedenti, involontarie, selezioni. Il risultato sono immagini sospese, ambigue, sfuggenti: dalle prostitute ai margini della strada, alla scena di un delitto; dalle rapine a mano armata, agli sconfinati paesaggi naturali. Dopo l'avvento di *Google Street View* - sembra affermare l'artista con intelligente ironia - la percezione del mondo non è stata e non sarà mai più la stessa.

JON RAFMAN è nato a Montreal, Canada, nel 1981 - vive a Montreal, Canada. **Esposizioni Personali:** 2016, *Jon Rafman*, Arsenal Contemporary, Montreal; 2014, *Jon Rafman: HOPE SPRINGS ETERNAL II*, Galerie Antoine Ertaskiran, Montréal; 2013, *Jon Rafman - You are standing in an open field*, Feuer/Mesler, New York. **Esposizioni Collettive:** 2017, *Unquestionable Optimism at The Barn*, Johannes Vogt Gallery, East Hampton; 2017, *Dream Machines*, James Cohan, New York; 2017, *Jon Rafman / Stan Vanderbeek*, Sprüth Magers, Los Angeles; 2016 Future Gallery, Berlin, Grand New 2015, *The Metabolic Age*, MALBA, Buenos Aires; 2015, *Russian Doll*, M+B, Los Angeles; 2015, *Image Objects*, Public Art Fund, New York; 2015, *Grand Tour*, Feuer/Mesler, New York; 2015, *Field Vision: Christian Jankowski*, Jon Rafman, Future Gallery; 2014, *The Exhibition of 21 shortlisted artists for the Future Generation Art Prize 2014 at the PinchukArtCentre*, Future Generation Art Prize, Kyiv; 2014, *New Systems, New Structures 001*, William Arnold, Brooklyn. **Bibliografia:** Rafman Jon, *The Nine Eyes of Google Street View*, Jean Boite Éditions 2011.



Jon Rafman, *9-eyes*



Jon Rafman, 9-eyes



Jon Rafman, *9-eyes*



Jon Rafman, 9-eyes



Jon Rafman, *9-eyes*



Jon Rafman, 9-eyes



Jon Rafman, *9-eyes*



Jon Rafman, 9-eyes



Jon Rafman, *9-eyes*

MICHAEL WOLF

[p. 83]

Reiterazione e sovrapproduzione. Sono questi i due principali fattori che costituiscono <Architecture of Density>, un progetto fotografico che documenta lo sviluppo urbano di Hong Kong. La particolarità delle fotografie di Wolf non è solo nella scelta del tema, ma anche l'accurata tecnica di ripresa: le fotografie sono scattate con un teleobiettivo, una focale <lunga> che appiattisce i piani, sottraendo profondità all'immagine; l'asse dell'obiettivo è posizionato perpendicolarmente agli edifici rappresentati, evidenziando il parallelismo delle linee cadenti e la standardizzazione geometrica delle costruzioni che occupano interamente il fotogramma. Non appare mai né il suolo, né il cielo. Questi espedienti tecnici e compositivi permettono al fotografo di diminuire visivamente la distanza tra le singole architetture che, pur essendo nella realtà tra loro separate, appaiono nelle fotografie senza soluzione di continuità.

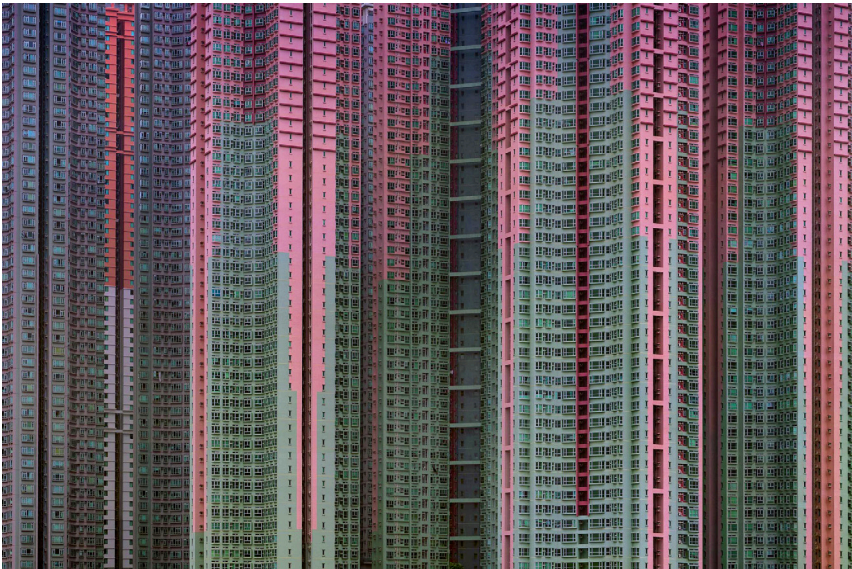
MICHAEL WOLF 'è nato a Monaco, Germania, nel 1954 - vive a Hong Kong, Cina. **Esposizioni Personali:** 2012 Flowers Gallery, London, UK; 2010 "Life in Cities" m97 Gallery, Shanghai, China; 2010 "Paris Street View", Foam Museum, Amsterdam, The Netherlands; 2008 "Transparent City, Museum of Contemporary Photography, Chicago, Illinois; 2006 "100 x 100", Goethe Institute, Hong Kong, China; 2005 "Architecture of Density", Ping Yao Photography Festival, China. **Esposizioni Collettive:** 2011 "Metropolis", Noorderlicht Photography, The Netherlands; 2011 "Highrise: Idea and Reality", Museum of Design, Zurich, Switzerland; 2011 "Virtual Identities", Centro di Cultura Contemporanea Strozzi, Florence, Italy; 2010 "We Are Watching You", Galerie La Particulare, Paris, France; 2008 "China design Now", Victoria and Albert Museum, London, UK. **Bibliografia:** 2013 *Architecture of Density*, Peperoni, Berlin; 2012 *Tokyo Compression Three*, Peperoni, Berlin; 2011 *A Series of Unfortunate Events*, Peperoni, Berlin; 2011 *Hong Kong Corner Houses*, Hong Kong University Press; 2009 *Hong Kong: Front Door/Back Door*, Thames & Hudson, London, Hong Kong; 2008 *Transparent City*, Aperture/MoCP, Chicago'.



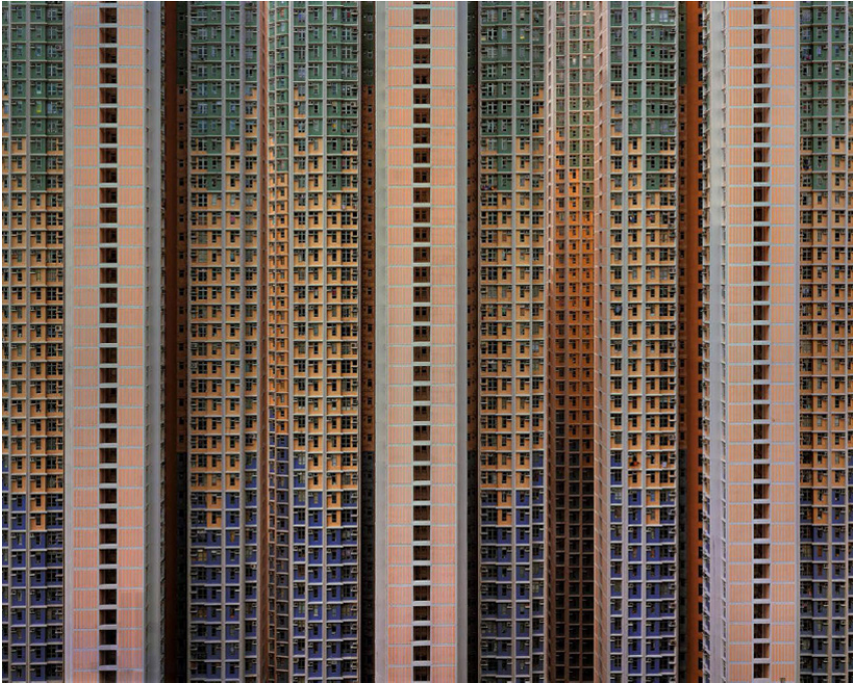
Michael Wolf. *Architecture of Density*, Hong Kong, 2009



Michael Wolf. *Architecture of Density*, Hong Kong, 2009



Michael Wolf. *Architecture of Density*, Hong Kong, 2009



Michael Wolf. *Architecture of Density*, Hong Kong, 2009



Michael Wolf. *Architecture of Density*, Hong Kong, 2009



Michael Wolf. *Architecture of Density*, Hong Kong, 2009



Michael Wolf. *Architecture of Density*, Hong Kong, 2009

***NOTE** APPARATO ICONOGRAFICO: Le informazioni bibliografiche e riguardo le esposizioni degli artisti Idris Khan, Andrea Bosio, Sohei Nishino, Olivo Barbieri, Hiroshi Sugimoto, Jose Davila, Bas Princen, James Welling, Iwan Baan, Filip Dujardin, Paolo Rosselli, Michael Wolf, sono tratte dal volume <Redston E. Shooting space. Architecture in contemporary photography, Phaidon 2014, p. 232-240> e integrate con recenti informazioni.

H

APPENDICE

PUBBLICAZIONI

ARTICOLI E INTERVISTE

9

ADIEU AU LANGAGE #01: Contesto fisico vs Contesto

Articolo pubblicato su Urbanistica Tre – Rivista Scientifica ISSN 1973-9702 – Gennaio 2016

Questa è la storia di un duello, tra un vinto e un vincitore. Di un libro scritto e di centinaia che si possono immaginare. E' la storia di due contesti, complementari e in contrasto tra loro; quello fisico, dove risiede la sensibilità della materia e quello virtuale, dove si immagazzinano infinite immagini e riproduzioni.

André Malraux – Opera Comparata

Passeggiava tra le sue fotografie André Malraux. Calpestandole. Camminava nell'ampio salone della sua dimora ad Avenue Victor Hugo, nel *Quartier des Princes* a Boulogne-sur-Seine; finestre chiuse e tende aperte. Poteva accostare, su quel pavimento, a pochi centimetri di distanza un Rembrandt a un Michelangelo, una statua egizia ad una greca, Velázquez a Picasso, senza il disturbo di dover viaggiare chilometri, spostare oggetti, visitare musei. Il suo museo era lì, disteso ai suoi piedi sotto le suole delle sue scarpe; un *Musée Imaginaire*, come scrisse nel titolo del libretto portato alle stampe sul finire del 1947.

Baudelaire non l'avrebbe potuto fare, Verlaine nemmeno. Sorrideva Malraux a quel pensiero; non erano tempi lontani quelli in cui un parigino interessato all'arte poteva vedere solamente le opere esposte al Musée du Louvre. Tutto il resto era distante, sconosciuto e costoso; lunghi viaggi, carrozze, pioggia e spostamenti. Da quei giorni anni erano passati e l'evoluzione dell'editoria aveva permesso di stampare, già nel periodo del dopoguerra, delle ottime riproduzioni in bianco e nero, perfezionando la tecnica dell'offset piano.

Girare pagina. Fu questo semplicissimo gesto che cambiò in maniera irreversibile la relazione tra il destinatario e l'oggetto rappresentato: il *contesto* dell'opera perdeva i suoi confini materiali, passando da quello fisico del museo, fruibile da un numero limitato di persone, a quello virtuale delle immagini, accessibile ad una platea enormemente più vasta. Pur risentendo delle recenti teorie Benjaminiane, il libro di Malraux evidenzia le proprietà positive della riproduzione dell'opera d'arte e anticipa di cinquant'anni quel meccanismo che troverà compimento solo all'avvento e alla diffusione di Internet. Il *Musée Imaginaire*, difatti, se pur capace di contenere tra le sue pagine un'intera galleria virtuale, possiede delle caratteristiche che lo legano indissolubilmente al secolo passato: è un'opera conclusa. Tutte le stampe raccolte sono selezionate, numerate e rilegate. Il passaggio da una fotografia all'altra è guidato dall'autore, la prospettiva con cui sono presentate

le opere è accuratamente scelta; la fruizione delle immagini è dettata da una comunicazione verticale; nulla a che vedere con la libertà di comparazione che oggi giorno ci permette il web.

Se dal saggio di Benjamin ^[1] in poi si è largamente discusso su quanto la fotografia abbia influenzato il mondo delle arti, si è limitatamente analizzato come questo passaggio abbia condizionato la cultura architettonica, in particolare negli anni successivi alla rivoluzione digitale. L'ampliamento del *contesto*, da fisico a virtuale, ha visto l'alterazione di alcune proprietà intimamente connesse all'estetica dell'edificio, tra queste il *linguaggio*, legato più direttamente allo stile, e la *percezione*, associata alle relazioni sensoriali che intercorrono tra il manufatto architettonico e il suo fruitore. Il principio di questi mutamenti non è facilmente databile ed è possibile ritrovarlo in diverse opere anteriori all'avvento della fotografia; tra queste vi proponiamo un testo che anticipa le contraddizioni e le problematiche presentate nella nostra riflessione:

Piranesi – Diverse maniere

Sera d'inverno del 1769 tra l'odore di cera ed acido nitrico, sulla Strada Felice, a due passi da Trinità dei Monti, il veneto Giambattista Piranesi portava in stampa le incisioni di un testo oggi quasi dimenticato, forse a causa del titolo apparentemente ironico e certamente troppo lungo per essere ricordato:

DIVERSE MANIERE D'ADORNARE I CAMINI

ED OGNI ALTRA PARTE DEGLI EDIFIZI

DESUNTE DALL'ARCHITETTURA EGIZIA, ETRUSCA E GRECA

CON UN

RAGIONAMENTO APOLOGETICO

IN DIFESA DELL'ARCHITETTURA EGIZIA E TOSCANA

Oltre a rivendicare una parziale indipendenza dell'architettura romana rispetto alla greca, il libro risulta essere un'elegante pastiche semantico che tende a far dialogare distanti stili architettonici, anticipando quell'eclettismo che avrà pieno compimento nel secolo successivo. Un'architettura di citazioni e di frammenti, di singolare complessità che ritrova equilibrio nell'aggiunta, nell'eccesso, nella sovrabbondanza. Un'elegante *horror vacui*, caos romano e romanesco, specchio di una città imperiale che rivendicava con forza la

propria centralità culturale rispetto ai neoclassicismi filelleni settecenteschi. Grazie alle evoluzioni ed al perfezionamento tecnico dell'incisione, si videro in questi anni moltiplicarsi per l'Europa stampe ed immagini in quantità sempre maggiore, agevolando la diffusione delle architetture ed alimentando moderni dibattiti.

Si può ritrovare nello sviluppo delle tecniche di riproduzione e stampa, a cavallo tra il XVIII e XIX secolo, il seme della rivoluzione culturale che avverrà pochi decenni più tardi con l'avvento della fotografia. Acqueforti dapprima e fotografie poi, divennero per economia e facile scambio il veicolo principale della comunicazione delle immagini, inaugurando un nuovo rapporto di relazioni tra l'edificio ed il contesto architettonico: tanto le costruzioni di nuova realizzazione, quanto quelle più antiche, videro accostarsi al tradizionale **contesto fisico**, determinato dal manufatto stesso e dagli edifici adiacenti, un **contesto virtuale**, composto dalla somma e dalla diffusione delle riproduzioni dell'edificio.

Ad un'architettura di pietre e mattoni si andò ad affiancare un'architettura illustrata, proiettando ciascun fabbricato in un ambiente distante da quello propriamente materiale. Ogni costruzione aveva l'opportunità di essere comparata ed affiancata a paesaggi lontani; il contesto di un'opera cessava di essere circoscritto ai profumi, alle luci e ai suoni della città nella quale sorgeva e, ampliandosi a dismisura, entrava in contatto con culture differenti, modificando le proprietà che da sempre lo avevano caratterizzato. Non fu dunque un processo di de-contestualizzazione, quanto, al contrario, un ampliamento esponenziale del *contesto* che impose a ciascun edificio di tessere nuove relazioni, obbligandolo a dialogare con linguaggi e realtà estetiche eterogenee. L'influenza del *contesto virtuale* e il relativo depauperamento delle relazioni tra forma e territorio è sintetizzato dal titolo polemico del saggio scritto nel 1828 da Heinrich Hübsch, *In quale stile dobbiamo costruire - In welchem Style sollen wir bauen?* nel quale veniva esplicitata l'esigenza di misurarsi con un linguaggio consono al proprio periodo storico, inaugurando un dibattito oggi ancora inconcluso.

Addio al linguaggio

Ultimo passaggio, un film, Jean-Luc Godard, *Addio al linguaggio*. Un cane parla, una coppia litiga, un'atmosfera sospesa, tanto che il soggetto principale del film risulta essere principalmente uno, l'incomunicabilità: l'exasperante difficoltà di comunicare in un mondo dove tutto sembra appartenere alla sfera della comunicazione. *Adieu au Langage* appare il titolo prossimo a quel *contesto virtuale* che quotidianamente viviamo e contribuiamo a produrre. L'avvento della comunicazione di massa, la produzione digitale e la facilità di condi-

videre una rilevante quantità di immagini, ha portato a compimento quel processo iniziato con le incisioni e maturato con l'avvento della fotografia. Il *contesto virtuale* ha visto incrementare a dismisura la sua importanza, sottraendo terreno al tradizionale *contesto fisico* e generando cambiamenti sostanziali nella cultura architettonica contemporanea.

Se nel *contesto fisico* la comunicazione dell'edificio era legata all'utilizzo di materiali capaci di sopravvivere al passare dei secoli, favorendo in tal modo la possibilità di essere visitato e conosciuto da una quantità estesa di persone; nel *contesto virtuale* sembra acquisire maggior importanza comunicare l'edificio non ai posteri ma ai propri contemporanei, delegando non più alla materia, ma alla rappresentazione della sua immagine, la possibilità di essere tramandata nei secoli a venire.

La capacità di costruire forme complesse e l'occasione di comunicarle velocemente su scala globale, ha dato l'opportunità a ciascun architetto di affrancarsi da un linguaggio territoriale e di codificare un proprio stilema di riconoscimento, perfettamente coerente con le logiche speculative del *contesto virtuale*; tale condizione ha esercitato nell'architettura quel processo di autografia già compiuto e portato alla maturazione nel campo della pittura e della scultura, riavvicinando due mondi che per secoli avevano vissuto di reciproche influenze. Venendo meno il legame territoriale, si è lasciato sconfinato spazio alla creatività di ciascun architetto: ogni edificio sembra oggi poter essere eccezione a una regola dimenticata, ogni progettista appare invitato a formulare a piacimento un personale linguaggio.

Adieu au Langage dunque, epittaffio sintetico di una rinnovata torre di Babele, dove l'affascinante libertà del *contesto virtuale* si pietrifica nello sprawl urbano delle recenti periferie. A mancare non sono certo ottime singole architetture, ma una riflessione sulla struttura della città, la percezione dello spazio e la necessaria coesione tra edificio e paesaggio urbano; mancano oggi alle nostre città quei confini, prospettive e considerazioni che facevano del libro di Malraux un *contenitore* capace di coniugare contesto fisico e contesto virtuale, uno spazio di dialogo che non costituiva semplicemente una somma di immagini, ma un intero museo immaginario.

Parigi, Gennaio 2016

Abstract

Si può ritrovare nello sviluppo delle tecniche di riproduzione e stampa, a cavallo tra il XVIII e XIX secolo, il seme della rivoluzione culturale avvenuta pochi decenni più tardi con l'avvento della fotografia. Acqueforti dapprima e fotografie poi, divennero il veicolo principale della comunicazione delle immagini, inaugurando un nuovo rapporto di relazioni tra edificio e *contesto* architettonico: tanto le costruzioni di nuova realizzazione, quanto quelle più antiche, videro accostarsi al tradizionale **contesto fisico**, determinato dal manufatto stesso e dagli edifici adiacenti, un **contesto virtuale**, composto dalla somma e dalla diffusione delle riproduzioni dell'edificio. L'articolo esamina come tale processo abbia modificato negli ultimi due secoli il linguaggio architettonico, condizionando fortemente la struttura urbana delle nostre città.

With the evolution of reproductive techniques and printing, at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, one recognizes the beginnings of a cultural revolution, which occurred a few decades later, with the advent of photography. The principal vectors for communicating images were first etchings and then, photographs, ushering in a new relationship between buildings and the architectural context: thus, newly-built buildings, as well as older ones, were perceived not only through their conventional physical context, determined by the construction itself and by the adjacent buildings, but also through a virtual context, made up of the sum total and spread in circulation of reproductions of the building itself. The article examines how, over the past two centuries, this process has changed the language of architecture, thereby profoundly shaping the urban structure of our cities.

Note

[1] Si fa riferimento al testo di Benjamin: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1936.

Bibliografia

- Benjamin W. 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino
- Hübsch H. 1928, *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe
- Malraux A. 1947, *Musée Imaginaire*, Albert Skira Editeur, Genève
- Piranesi G. 1769, *Diverse Maniere d'adornare i Camini*, Stamperia di Generoso Salomoni, Roma

L'articolo <ADIEU AU LANGAGE #01: Contesto fisico vs Contesto> ha vinto il <Premio DIASTIZEIN 2016 Per la Teoria di Architettura> e il III Premio del <Concorso Giovani Critici, VI Edizione> 2016

ADIEU AU LANGAGE #02: Architettura Impressionista

Articolo pubblicato su Urbanistica Tre – Rivista Scientifica ISSN 1973-9702 – Febbraio 2016

Problema semantico n.1 - La *Gricia*

L'attuale condizione architettonica è sintetizzabile attraverso un interessante esempio culinario: la pasta alla *Gricia*. Guanciale, pecorino e pepe; niente di più semplice. Se una mattina ci alzassimo con una vena particolarmente creativa, potremmo aggiungere dei carciofi, servendo a tavola una *Gricia con i carciofi*. Abbiamo esercitato una variazione alla stessa ricetta; ma se al piatto originale, al posto dei carciofi, aggiungessimo del pomodoro, ci troveremo di fronte ad una pasta all'*amatriciana*. Accade qualcosa di singolare: cambia nome. Siamo costretti a modificare il termine che utilizziamo per comunicare agli altri quello che stiamo cucinando.

Se ci interrogassimo sul perché l'aggiunta di un elemento è capace, nel primo caso di sottolineare il gusto principale, restituendone una diversa sfumatura, e nel secondo caso di modificare la pietanza, tanto da cambiarle nome, ci troveremo di fronte ad un *problema semantico*: l'alterazione del piatto in questione identifica la relazione tra il *linguaggio* (i termini con cui denominiamo, riconosciamo e comunichiamo una pietanza) e la *percezione* (la sensazione al palato del prodotto cucinato, il suo *gusto*).

Siamo capaci di descrivere in che modo una variazione armonica, causata dall'aggiunta di un singolo elemento, sia in grado di originare uno stravolgimento dell'opera, tanto da doverla denominare con un differente termine? Dove possiamo segnare il confine che determina la mutazione dell'accordo semantico di una *Gricia con i carciofi* e di una *Gricia con il pomodoro (Amatriciana)*?

Problema semantico n.2 – L'Estetica

I cuochi bravi modificano le ricette, è vero. Ma sono in pochi. Pochissimi eletti che, attraverso intuito, preparazione e creatività riescono ad ideare un piatto innovativo. Ma che cosa accadrebbe se l'*eccezione* creativa dell'alta cucina fosse tradotta nella *regola quotidiana* della trattoria sotto casa? Un paradosso in cui ciascun cuoco, al di là della propria esperienza o bravura, si sentisse giustificato ad abbandonare le ricette e i piatti della tradizione per iniziare ad inventarne ogni giorno di nuovi. Non essendo più capaci di catalogarli, poiché le parole con le quali si identificavano le pietanze avrebbero perso o mutato significato, l'unica cosa che rimarrebbe da fare sarebbe di volta in volta assaggiarli, ed uno ad uno giudicarli, attraverso il nostro soggettivo e personale senso

del gusto. Il rapporto tra noi e la pietanza si sposterebbe da un piano di comprensione semantica, che ne permetteva la conoscenza e la riconoscibilità del prodotto, ad una sfera puramente sensoriale e fenomenologica di subalterità rispetto al nostro palato, trasferendo la problematica in un campo esclusivamente estetico.

Per Estetica si intende la *relazione percettiva* che si instaura tra noi e l'oggetto in questione; Il termine, neologismo introdotto dal tedesco Baumgarten nella seconda metà del XVIII secolo, deriva dalla parola greca αἰσθητικός (*aistetikos*, sensibile) e dal tema di αἰσθάνομαι (*aisthānomai*, percepisco tramite i sensi) e di αἴσθησις (*aisthesis*, sensazione, sentimento); un approccio estetico con una pietanza non si riduce al giudizio del suo aspetto esteriore, ma allo stimolo percettivo che otteniamo assaggiandolo. Traslando la metafora culinaria nella sfera architettonica, si definisce *Estetica dell'Architettura* lo studio delle percezioni e delle **relazioni sensoriali** che sussistono tra noi e la spazialità che l'edificio determina.

Problema semantico n.3 – I Sensi

Trenta dipinti. Bruma normanna, freddo invernale. Il sole nasce, cresce e muore. E' il febbraio del 1892, quando Claude Monet iniziò a dipingere la prima delle tele riguardanti la *Cattedrale di Rouen*. Nei due anni successivi ne dipingerà altre ventinove, tutte raffiguranti la stessa facciata. A mutare è la luce, il clima, l'atmosfera. Le sensazioni della giornata rimangono impresse sui dipinti, svelando il susseguirsi di differenti emozioni.

La storia era iniziata vent'anni prima a *Le Havre*, città normanna sull'estuario della Senna, dove Monet dipinse *en plein air*, *Impression Soleil levant*, una rappresentazione dell'alba sul porto cittadino. L'importanza della tela fu tale che dal suo titolo prese nome l'intero movimento. *Impressionisti* fu il nome dispregiativo con cui il critico francese *Louis Leroy* li aveva ironicamente apostrofati il 15 aprile 1874, quando vide per la prima volta il quadro di Monet esposto nello studio del fotografo Nadar^[1], nella mostra parigina della *Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs* in un edificio al secondo piano di *Boulevard des Capucines*. Non vi sarebbe stato luogo migliore di un gabinetto fotografico per ospitare le prime tele dei pittori rifiutati al *Salon*^[2] per evidenziare la relazione che, sin dal principio, legò la corrente artistica di Monet allo sviluppo delle tecniche fotografiche. Se il processo che portò al radicale mutamento dell'arte pittorica nella seconda

metà dell'ottocento non è unicamente ascrivibile all'avvento della fotografia, la loro reciproca influenza è universalmente nota. La fotografia permise all'arte di emanciparsi dal compito di *μίμησις*^[3] della natura, concedendo alla pittura di riprodurre su tela sensazioni e percezioni visive dell'ambiente circostante. Profumi, odori e sapori passavano dall'essere uno degli elementi della composizione artistica a divenire i soggetti stessi dell'espressione pittorica.

Se il passaggio tra il linguaggio accademico dell'arte ottocentesca e l'esaltazione sensoriale delle opere Impressioniste è facilmente individuabile nella produzione artistica, in architettura la questione risulta essere profondamente più complessa. Non solo perché nella gestazione di un edificio entrano in gioco una quantità maggiore di fattori che contribuiscono a condizionarne la costruzione, ma perché la causa principale del mutamento del linguaggio non è rintracciabile esclusivamente all'avvento della fotografia, quanto piuttosto al meccanismo di condivisione e comunicazione delle fotografie prodotte. La creazione del *contesto virtuale*^[4], ha imposto ad ogni edificio di relazionarsi con una moltitudine infinita di differenti fattori, imparagonabili per numero a quelli del *contesto fisico*. L'ampliamento della comunicazione ha depauperato le relazioni con il territorio d'appartenenza, assecondando il proliferare di personali stilemi e favorendo la diffusione di architetture in grado di essere accolte su scala mondiale.

Linguaggio Impressionista

Per illustrare la relazione tra *linguaggio* e *percezione* abbiamo ipotizzato un mondo in cui si fosse persa la capacità di catalogare le pietanze. Un mondo in cui ciascun cuoco, abbandonate le ricette tradizionali, iniziasse ad inventare ogni giorno un piatto sempre differente. In mancanza di un accordo semantico tra la pietanza e il termine da utilizzare, il linguaggio gastronomico si snaturerebbe, ripiegando verso una comunicazione di pura percezione. Tale società avrebbe alla base un unico motto: assaggiare per conoscere. Un paradosso culinario che non appare troppo distante dalla condizione architettonica contemporanea dove sembra essersi persa la facoltà di esprimere linguaggi condivisi; ogni progettista sembra esercitarsi nell'inventare, di volta in volta, un proprio stilema, retrocedendo ad una comunicazione che privilegia lo stimolo sensoriale, alternando interessanti ed innovative concezioni spaziali a banali scenografie pubblicitarie. Architetture che fanno dell'*impressione* sensibile argomento principale della composizione, difficilmente catalogabili perché capaci di contenere infinite variabili.

Come nella pittura Impressionista i *sensi* passano dall'essere uno degli elementi del linguaggio dell'opera, ad elevarsi a soggetto determinante della composizione. La percezione dello spazio e lo stimolo sensoriale acquistano nel mondo

globalizzato una posizione di elevata importanza poiché, una volta abbandonati i linguaggi accademici, rappresentano uno dei pochi argomenti su cui poter istaurare un dialogo collettivo, anche con culture assai distanti da quella di provenienza. L'*atmosfera* dello spazio, la capacità di stupire esercitando i sensi, la fotogenia di un ambiente riproducibile in infinite immagini, sono divenuti componenti indispensabili all'architettura per sopravvivere nella confusione semantica del *contesto virtuale*; una torre di Babele che apparentemente tutto accetta e nulla rifiuta.

Visitandola si apre davanti ai nostri occhi uno scenario di singolare disordine, stimolante nella sua dichiarata superficialità. Se da un lato si sente l'esigenza di ristabilire delle regole, capaci di spingerci oltre alla mera percezione sensoriale, dall'altro, l'esaltazione del sensibile, instaura un meccanismo seduttivo e perturbante al punto da spingerci a compiere l'unico gesto che queste architetture ci richiedono: *assaggiare* per conoscere. Il mondo del sensibile appare oggi come uno dei pochi argomenti dove poter ridiscutere le basi di un linguaggio architettonico che non sia semplicemente somma di personali stilemi ma territorio di dibattito collettivo.

Note

[1] *Nadar*, pseudonimo di Gaspard-Félix Tournachon, fotografo, scrittore e caricaturista francese, nato il 5 aprile del 1820 e morto il 20 marzo 1910 a Parigi.

[2] Il *Salon* fu un'esposizione ufficiale d'arte francese; si svolse dal XVII al XIX secolo all'interno del Louvre di Parigi.

[3] *Mimèsi* - s. f. (dal gr. μίμησις der. di μιμέομαι «imitare»), letter. imitazione. [Treccani]

[4] Per approfondire la nozione di *contesto virtuale* consultare l'articolo "ADIEU AU LANGAGE #01: Contesto fisico vs Contesto virtuale", pubblicato su *UrbanisticaTre* nel gennaio 2016.

Bibliografia

Hegel G.W.F. 2014, *Lezioni di Estetica* (corso del 1823), Editori Laterza

Krauss R. 1990, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano

Rocca E. 2008. *Estetica e Architettura*, Il Mulino, Bologna

Vidler A. 2002, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge

Abstract

Nella pittura impressionista, i sensi passarono dall'essere uno degli elementi del linguaggio dell'opera ad essere elevati a soggetto determinante della composizione. L'articolo analizza come la fotografia abbia influenzato il mondo delle arti, esaminando le motivazioni che hanno contribuito alla diffusione di quelle architetture in cui la stimolazione sensoriale sembra divenire il fine principale della propria realizzazione.

In Impressionist painting, whereas the senses had been one of the elements of the work's language, they became the main subject of the composition. The article analyzes the mechanism through which photography has influenced the world of the arts, examining in particular the reasons which have contributed to the spread of certain types of architecture in which sensory stimulation seems to be the main purpose of the creation.

ADIEU AU LANGAGE #03: Contraddizione e Decostruzione

Articolo pubblicato su Urbanistica Tre – Rivista Scientifica ISSN 1973-9702 – Maggio 2016

“C'è troppo rumore visivo nel nostro ambiente” – Ripeteva Peter Eisenman al suo interlocutore, sfogliando le fotografie dei propri edifici pubblicati sulle copertine delle maggiori riviste internazionali – “Ciò che sto cercando di fare è mettere in discussione il dominio della visione”^[1]. Un boato, poi un rombo. Crollò tutto.

Deconstructivist Architecture

Erano passati sedici anni da quando Philip Johnson aveva organizzato nel 1988 al MoMa di New York, la mostra *Deconstructivist Architecture*, e cominciava ad esser chiaro come quel processo avviato sul finire degli anni ottanta risultasse tutt'altro che terminato. Le architetture esposte, così differenti a causa delle varie sensibilità degli architetti, furono accomunate dalla produzione di spazialità complesse, destabilizzanti; edifici che si proponevano di oltrepassare i confini della geometria euclidea, rifiutando i principi ordinatori dello spazio prospettico rinascimentale. Una moda passeggera, dissero alcuni. Un elegante assassinio, sussurrarono altri.

Fiumi di inchiostro furono spesi, nel tentativo di instaurare un proficuo dialogo con le più importanti figure del post-strutturalismo francese. Saggi, articoli, interviste, rimangono oggi chiari esempi di come l'architettura sia stata capace di nutrirsi degli impulsi culturali che caratterizzarono il dibattito filosofico di fine secolo.

Tra i progetti proposti, molti rimasero sulla carta, altri influenzarono le tendenze del momento, oscillando con eleganza tra cultura di massa, snobismo e rivoluzione. Accesa la miccia e costruite le prime opere, il passaggio da avanguardia a *brand* fu breve ed indolore.

L'innesco

La scintilla capace di innescare l'ordigno fu senz'altro il titolo. *Decostruttivismo*. Bisogna riconoscere che chi ha avuto l'intuizione di traslare le teorie della Decostruzione di Jacques Derrida nel campo architettonico è stato anzitutto un abile titolista. Quel nome prossimo alle avanguardie sovietiche, racchiudeva in un unico termine tutte le speranze di una generazione di giovani architetti che negli anni ottanta tentava di superare i propri maestri, senza cedere ai formalismi suggeriti dalle mode postmoderne. Decostruzione, nome ambiguo. Ottimo per specularci sopra sincere, attraenti teorie, quanto sufficientemente approssimativo per essere a

piacimento banalizzato.

Alcuni architetti se ne distanziarono, altri interpretarono il termine *dé-construction* dal punto di vista puramente formale, come fosse una scomposizione ed una ricomposizione della materia. Eppure la parola *costruzione*, che in italiano usiamo comunemente come sinonimo di *edificio*, riferendoci dunque ad un oggetto fisico, in francese si traduce più comunemente come “*batiment*”, concedendo al termine “*construction*” una sfumatura maggiormente figurata.-

Il termine *Déconstruction* era stato introdotto per la prima volta da Jacques Derrida nel testo “*Della Grammatologia*” e successivamente in “*Psyché*”, nel quale spiegava la scelta del vocabolo, diffuso a seguito della traduzione dei termini heideggeriani di *Destruction* e *Abbau*. Il filosofo affermava che in francese il termine *destruction* implicava una riduzione negativa, troppo vicina alla *demolizione*, mentre la parola *déconstruction*, presente ma entrata in disuso nella lingua francese, risultava più consona per descrivere il suo pensiero.

La *Decostruzione derridaiana* risulta essere una scomposizione teorica, atta ad affrancare l'architettura da condizionamenti esterni. Un'architettura *assoluta*, dal latino *ab-solutus*, “sciolta da” che, come scriveva lo stesso filosofo, non era “più subordinata a dei valori altri da sé, che siano questi utilitari, estetici, metafisici o religiosi”^[2].

Dunque nulla a che fare con una scomposizione formale dell'edificio o una *decostruzione* letterale della struttura, bensì un gesto legato ad un processo di ricerca teorico e stimolante, seppur carico di equivoci dalle conseguenze progettuali talvolta ingestibili.

L'Esplosione

Seppur banalizzata e contraddetta, ridicolizzata e svuotata di parte della propria portata culturale, la *Decostruzione* divenne il marchio delle più importanti opere architettoniche dell'ultimo ventennio. Ciascuna città pretese il proprio museo, il proprio aeroporto, la propria stazione, costruendo delle *icone* che ebbero il sincero merito di risollevarle le sorti economiche di intere regioni ed alimentare un dibattito architettonico altrimenti assopito.

Più l'Europa promuoveva le nascenti architetture, più veniva privata dell'egemonia culturale che da sempre esercitava

sul resto del mondo. A morire fu quel bagaglio compositivo dell'architettura Classica, formato da codici sapientemente organizzati durante il rinascimento, che avevano condizionato, dal quindicesimo secolo sino alla modernità, il corso dell'architettura occidentale attraverso l'uso della rappresentazione prospettica.

Rinascimento e Fotografia

La diffusione della prospettiva fu favorita nel corso dei secoli dall'utilizzo delle *camere ottiche*, apparecchi che permisero ai pittori di impostare con precise geometrie la struttura dei propri dipinti. Questa rivoluzione della comunicazione visiva trovò compimento nella seconda metà del XIX secolo con l'invenzione della fotografia, grazie alla quale si concretizzò la possibilità di produrre immagini prospettiche anche senza la necessaria conoscenza delle regole geometriche. L'apparecchio fotografico permise di fissare su un supporto fisico le immagini generate dalle camere ottiche, riproponendo di fatto la struttura compositiva che era stata alla base dei quadri rinascimentali; questa rappresentazione spaziale, un tempo appannaggio di soli artisti e architetti, divenne accessibile ad una quantità maggiore di persone, diffondendosi nella nascente società di massa.

Il risultato di questo processo fu che tutte le immagini fotografiche, prodotte dall'ottocento sino ai nostri giorni, hanno continuato incessantemente a tradurre lo spazio reale nelle regole prospettiche cinquecentesche, condizionando tanto l'architettura quanto la sua comunicazione. Del resto, ogni volta che scattiamo una fotografia, *traduciamo* il mondo esterno nelle regole prospettiche rinascimentali, condizionando lo *scarto* esistente tra la realtà e la sua rappresentazione.

La Decostruzione ha simboleggiato plasticamente la volontà di scardinare i principi ordinari di tale organizzazione spaziale, proponendosi di oltrepassare i confini della geometria euclidea e mettendo in discussione quel bagaglio figurativo dell'architettura Classica.

La fine del Classico

Barocco e Movimento Moderno si erano prefissati di mettere in crisi la staticità della rappresentazione rinascimentale, ma si mossero in continuità con il linguaggio Classico, operando piccole e grandi alterazioni che non furono in grado di scalfirne la struttura. La *Decostruzione* fu un'altra faccenda, apparentemente fu vera rottura.

Un intento lacerante, promosso da un pensiero nato in seno

alla vecchia Europa e sviluppatosi altrove; opportunità che gli permise di emanciparsi dal fardello di un passato ancora troppo presente nelle città continentali. Momento di rottura della composizione classicista, cardine destabilizzante di un passaggio di consegne, la *Decostruzione* fu per la storia dell'architettura ciò che l'*impressionismo* era stato per la pittura: la percezione sensoriale cessava di essere subalterna al linguaggio dell'opera assumendone piena centralità¹⁹¹. La stimolazione dei sensi sembrava divenire il fine principale della realizzazione degli edifici costruiti sulla scia propagandistica della mostra di Philip Johnson. Tutto il resto passava in secondo piano. Teorie derridaiane comprese.

Contraddizione e Decostruzione

*Mi contraddico? Certo che mi contraddico. Sono ampio, contengo moltitudini*¹⁹¹. Peter Eisenman doveva ripetersi tra sé e sé l'aforisma di Wittgenstein, mentre sfogliava le fotografie dei suoi edifici, pubblicati sulle copertine delle maggiori riviste internazionali. Perché se la Decostruzione fu il tentativo di superare le logiche dello spazio rinascimentale, riequilibrando il dominio della visione a favore di una percezione basata sulla totalità dei sensi, la fortuna degli edifici prodotti fu proprio la possibilità di promuovere le architetture attraverso immagini fotografiche, pubblicate e reiterate infinite volte sulle piattaforme virtuali.

Architetture divenute *simboli* ed *icone*, immagini prima che edifici, contraddicendo di fatto i propri intenti progettuali: la fotografia finì per veicolare la Decostruzione proprio attraverso quelle logiche che gli architetti si erano prefissati di superare e sconfiggere, trovando paradossalmente in essa il tramite della loro fortuna. Ambiguità che generò da un lato architetture sensoriali, da *assaggiare* e *toccare*, profondamente ancorate alla fisicità della costruzione, dall'altro *edifici-immagine*, eredi della tradizione visiva rinascimentale, perfettamente spendibili come icone pubblicitarie.

De-costruzione dunque, ambiguità e contraddizione, luogo d'incontro tra filosofia e chiacchiere da bar, tra arte colta e pittori della domenica, espressione di quella cultura di massa fiorita nell'era della comunicazione, perché in fondo, ogni rivoluzione porta in grembo la propria reazione.

Parigi, Maggio 2016

Abstract

Se la Decostruzione fu il tentativo di superare le logiche dello spazio rinascimentale, riequilibrando il *dominio della visione* a favore di una percezione basata sulla totalità dei sensi, la fortuna degli edifici prodotti fu paradossalmente dovuta alla smisurata diffusione delle loro riproduzioni fotografiche; ambiguità che generò da un lato architetture sensoriali, profondamente ancorate alla fisicità della costruzione, dall'altro *edifici-immagine*, eredi della tradizione visiva rinascimentale, perfettamente spendibili come icone pubblicitarie.

Although Deconstruction can be regarded as an attempt of overcoming the rationale of Renaissance space (to counter the hegemony of vision with a perception based on the complex of all senses), its built production paradoxically owes the achieved fortune to the unrestrained diffusion of photographic reproductions. This ambiguity engendered on the one hand sensorial architectures deeply bound to the physicality of construction, on the other hand it produced icon-buildings in continuity with the visual tradition of Renaissance, perfectly suitable for commercial exploitation.

Note

- [1] Intervista a cura di C. Visentin, Genova, dicembre 2004. Pubblicata su *Peter Eisenman*, Brogi D. Motta Architettura, 2007, Milano.
- [2] Derrida J. 2008. *Adesso l'Architettura*. Libri Scheiwiller, Milano.
- [3] Per approfondire consultare l'articolo "ADIEU AU LANGAGE #02: Architettura Impressionista", pubblicato su *UrbanisticaTre*, febbraio 2016.
- [4] Walt Whitman, *Foglie d'erba, Canto di me stesso*.

Bibliografia

- Derrida J. 2008. *Adesso l'Architettura*. Libri Scheiwiller, Milano
- Derrida J. 1967. *De la grammatologie*. Les Éditions de Minuit, Paris
- Derrida J. 1987. *Psyché Invention de l'autre*. Galilée, Paris
- Ferraris M. 2005. *Ricostruire la decostruzione*. Bompiani, Milano
- Eisenman P. 2009. *La fine del Classico*, a cura di R. Rizzi, F. Rella, Mimesis, Milano
- Brogi D. 2007. *Peter Eisenman*. Motta Architettura, Milano
- Ciorra P. Ciucci G. 1993. *Peter Eisenman, Opere e Progetti*. Electa, Milano
- Pallasmaa J. 2005. *L'architettura e i sensi*. Gli occhi della pelle. Jaca Book, Milano
- Martellotti D. 2004. *Architettura dei sensi*, Mancosu, Roma

ADIEU AU LANGAGE #04: ARCHITETTURA E NEUROESTETICA FRANK GEHRY ED IL GRADO ZERO DELL'ESPERIENZA

Articolo pubblicato su Urbanistica Tre – Rivista Scientifica ISSN 1973-9702 – Ottobre 2016

I Neuroni specchio

1991, Università di Parma. Un gruppo di scienziati formato da Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese, Luciano Fadiga e Leonardo Fogassi, nell'esaminare il comportamento cerebrale di alcune scimmie, s'imbatté in una scoperta che avrà grande risonanza nel panorama scientifico internazionale. Nel prendere in mano gli oggetti da passare alle scimmie, gli scienziati si accorsero che alcuni gruppi di *neuroni* nel cervello dei macachi si attivavano sia quando gli animali manipolavano direttamente gli oggetti, sia quando guardavano gli scienziati compiere la stessa azione. Grazie a questo fortuito esperimento si comprese che uno specifico gruppo di neuroni si attivava allo stesso modo sia quando l'azione era semplicemente vista, sia quando l'azione era compiuta in prima persona. Questi neuroni furono chiamati *neuroni specchio*. Studi successivi provarono la presenza dei neuroni specchio anche nell'uomo:

“Con i nostri circuiti neurali – scrive Harry F. Mallgrave – simuliamo le azioni altrui nelle stesse aree del cervello di cui ci serviamo per compiere le nostre azioni, e spesso lo facciamo in maniera inconsapevole o precognitiva. I dettagli rendono il principio interessante. Se si guarda qualcuno battere con un martello, i circuiti neurali delle corteccie parietali e premotorie si attivano come se si stesse battendo con il martello, anche se la porzione della corteccia motoria che effettivamente muove la mano e il braccio non è attiva. Questi stessi circuiti si attivano anche quando semplicemente si sente qualcuno usare il martello, il che significa che tale *capacità empatica* non è semplicemente un atto d'imitazione visiva [...]. I Neuroni a specchio sembrano dunque, in senso più generale, definire fenomenologicamente il nostro rapporto empatico con il mondo” [1].

Gli studi citati da Mallgrave sono oggi classificati come *Teoria dell'empatia*, anche se Vittorio Gallese, uno degli scienziati protagonisti dei primi esperimenti sui neuroni specchio all'Università di Parma, preferisce utilizzare il termine *Simulazione incarnata (Embodied simulation)*, ritenendo questa scoperta fondamentale nella comprensione dei meccanismi sociali, utile a comprendere “come ci identifichiamo e rapportiamo socialmente con gli altri, come possiamo arrivare ad avere consapevolezza spaziale e come abbiamo sviluppato il linguaggio” [2].

Del resto non è da molti anni che i neuroscienziati hanno cominciato ad indagare il campo delle arti, Semir Zeki, do-

cente di Neurobiologia all'Università di Londra è stato tra i pionieri degli studi sul cervello visivo. Zeki nel testo *La visione dall'interno* afferma che “tutte le arti visive sono espressione del nostro cervello e quindi devono obbedire alle sue leggi, nell'ideazione, nell'esecuzione o nella valutazione, e nessuna teoria estetica che non si basi in modo sostanziale sull'attività del cervello potrà mai essere completa, né profonda” [3]. A sostegno di questa tesi Zeki ha presentato i lavori di diversi artisti che, consapevolmente o meno, avevano intuito alcune specifiche funzioni neurali che solo oggi, grazie alle moderne apparecchiature come la *Risonanza magnetica funzionale*, siamo in grado di spiegare in maniera scientifica.

Le Azioni Potenziali

Successivi studi, condotti a seguito dell'identificazione dei neuroni specchio, hanno scoperto che questo meccanismo non si limita alla sfera sociale, ma che il *sistema empatico* si attiva anche quando osserviamo degli oggetti inanimati che *accidentalmente si sfiorano, si appoggiano, si toccano l'uno con l'altro* [4], introducendo un tema caro alla gestione dei materiali e alla percezione dello spazio architettonico. Questa scoperta ha aperto nuovi orizzonti di indagine nel mondo dell'arte e dell'architettura portando ad una parziale riscrittura delle canoniche teorie estetiche: “nel percepire un'opera d'arte o nell'abitare un ambiente costruito, simuliamo le forme ed i materiali con i nostri corpi; in un certo senso, empatizziamo con essi fisiologicamente ed emotivamente, e solo in un secondo momento ci formiamo una compiuta consapevolezza del nostro piacere o meno per quello di cui abbiamo fatto esperienza” [5].

Con queste parole Mallgrave rileva come ad una prima percezione empatica dello spazio, dovuta ad una ricezione fisica-neuronale di un'azione, di un'architettura o di un'opera che ci si pone davanti, segue la formulazione del giudizio di gusto. Nel vedere una persona che accidentalmente martella il proprio dito mentre prova a fissare un chiodo sul muro, proveremo una fisiologica empatia di relazione tra il nostro dito e l'azione che stiamo guardando. Sulla base di questa anticipazione della percezione, dovuta alla *simulazione incarnata*, si struttura il giudizio che, nello specifico dell'azione vista, potrebbe essere per alcuni divertente, producendo una risata collettiva, per altri spiacevole, dando origine ad un sentimento di tristezza e compassione. Il *contesto* in cui l'azione è svolta è dunque fondamentale per determinare il *giudizio di gusto*, che rimane legato anche a specifici fattori culturali, quali l'educazione personale, la società, l'ambiente e l'epoca

nella quale viviamo.

Le ricerche esaminate non mirano alla comprensione di un dipinto o di una singola architettura, ma piuttosto analizzano quanto quei *livelli di risposta emotiva* ^[6] comuni a qualsiasi persona, siano condizionanti nella ricezione di un'opera e nella conseguente formulazione del giudizio, riducendo notevolmente il *gap* che si riteneva essere dovuto a differenze culturali. Quest'ultimo tema è estremamente significativo per comprendere la condizione architettonica contemporanea, dove qualsiasi edificio è portato a relazionarsi con gli attuali sistemi di comunicazione di massa, internet *in primis*. Comprendere quali sono i fattori che sollecitano il nostro sistema neuronale, potendo sorvolare sulle differenze culturali di ciascuno di noi, ci permette di stabilire le condizioni che rendono una determinata architettura *condivisibile* su scala globale e dunque maggiormente *spendibile* all'interno di un mercato internazionale che contiene civiltà spesso in conflitto tra loro.

Il Grado zero dell'esperienza

In una società globale, dove tutto viaggia istantaneamente su internet, la principale forma di comunicazione è quella visiva. Un'immagine, a differenza di una parola scritta non ha bisogno di traduzione e può viaggiare con la stessa forza da Parigi a Shanghai. L'architettura ha visto così accostarsi al proprio consueto *contesto fisico*, un *contesto virtuale*, formato dalla somma di tutte le immagini e rappresentazioni. Gli edifici che hanno avuto maggiore successo sul finire dello scorso secolo, sono stati quelli che hanno saputo sperimentare un *nuovo linguaggio*, capace di oltrepassare i confini nazionali ed arrivare a culture distanti da quelle d'appartenenza. Un *linguaggio dello spazio*, sottratto da referenze territoriali e capace di esercitare una profonda stimolazione sensoriale ^[7].

I recenti esperimenti dei neuroscienziati sulla percezione dello spazio, ci aiutano a comprendere come l'attuale sistema mediatico sia riuscito a mutare fortemente il linguaggio architettonico contemporaneo, costringendolo verso un *a-linguaggio* o *pre-linguaggio*, dove la stimolazione dei sensi acquista primaria importanza a scapito degli *ornamenti culturali*, divenuti subalterni alla logica percettiva dell'edificio.

il Guggenheim di Bilbao

Christian Hubert, in una conferenza alla School of Architecture, promossa nel 2001 dall'Università di Toronto, affermava che l'architetto "Frank Gehry ci fa compiere esperienza delle qualità emotive dello spazio: ci fa sentire lo spazio attraverso i nostri corpi con una particolare combinazione di tatto e visione [...]. Queste esperienze sembrano andare oltre la specificità delle culture nazionali e fanno appello a una comune esperienza psicologica come ad un collante di una cultura globalizzata" ^[8]. Grazie ai recenti esperimenti compiuti dai

neuroscienziati siamo oggi in grado di spiegare con un grado di minore soggettività ciò che Hubert aveva ipotizzato.

Il *fenomeno* del Guggenheim di Bilbao è spesso rilegato nel dibattito architettonico ad un problema di *marketing pubblicitario*, connesso ad un confuso concetto di globalizzazione. Dibattito che ha nel tempo creato nette divisioni tra progressisti e conservatori, con atteggiamenti di evidente snobismo degli uni e di esaltazione della cultura di massa degli altri. Se si è lungamente scritto sulla relazione tra il mondo delle arti e le opere di Frank Gehry, si è troppo spesso trascurato l'impatto che ha avuto sul mutamento del linguaggio architettonico, rilegandolo spesso ad un fenomeno di moda passeggera.

Questo articolo ha dunque il compito di chiarire, grazie all'ausilio delle recenti ricerche neuroscientifiche, quali caratteristiche oggettive possiede il **Guggenheim di Bilbao**, per candidarsi ad essere una delle opere maggiormente rappresentative della nostra epoca. Dall'analisi dei fattori sensibili, risulta essere un'opera fortemente emotiva, incline a stimolare significativamente le *capacità empatiche* del sistema neuronale: l'innovativa sollecitazione percettiva dello spazio, dovuta alle forme geometriche non ordinarie e alla plasticità dei materiali utilizzati, unita alla possibilità di comunicare istantaneamente le immagini sul web, fanno dell'edificio di Gehry un'architettura *pre-linguistica*, un'opera emozionale che riesce a coniugare l'*essere-spazio* all'*essere-icona*, capace di riconnettere, attraverso il turismo di massa, il *contesto virtuale* al *contesto fisico* ^[9].

Il meccanismo dei *neuroni specchio*, della *simulazione incarnata* e le recenti teorie dell'*empatia dello spazio* mostrano quanto sia importante nella società contemporanea quel livello di *risposta emotiva* che ciascuna architettura di per sé genera, ma che in poche riescono a condurre ad un piano comunicativo globale; un atteggiamento che, se esteso alla ricerca urbana, rivela un ambito di studio ancora poco esplorato, utile per la comprensione e la gestione della percezione dello spazio nelle metropoli contemporanee ^[10].

Parigi, Ottobre 2016

Note

- [1] Mallgrave H. F. 2015. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Raffaello Cortina Editore, Milano (pag.175)
- [2] V. Gallese, C. Keysers, G. Rizzolatti, "A unifying view of the basis of social cognition", in *Trends in Cognitive Sciences*, 8, 2004, (pp.386-403);
- V. Gallese, "Mirror neurons, embodied simulation. From neurons to phenomenal experience", in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4,2005, (pp.23-28);
- V. Gallese, C. Sinigaglia, "What is so special about embodied simulation?", in *Trends in Cognitive Sciences*, 15, 2011, (pp. 512-519);
- Mallgrave H. F. 2015. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Raffaello Cortina Editore, Milano (pag.176)
- [3] Zeki S. 2003. *La visione dall'interno*. Bollani Boringhieri, Torino (pag. 17)
- [4] "Sembra che abbiamo la capacità precognitiva di rispettare i valori tattili di tutti gli oggetti o le forme nei nostri ambienti, sia viventi sia non, e che questa facoltà sia una delle chiavi del nostro particolare livello di conoscenza e di comprensione del mondo." Mallgrave H. F. 2015. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Raffaello Cortina Editore, Milano (pag.177)
- [5] Mallgrave H. F. 2015. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Raffaello Cortina Editore, Milano (pag.177)
- [6] *Ibidem* (pag.199)
- [7] Graviglia F. "ADIEU AU LANGAGE #02: Architettura Impressionista", UrbanisticaTre, Febbraio 2016
- [8] C. Hubert, "Inside/Out" conferenza alla School of Architecture, University of Toronto, 8 novembre 2001.
- [9] Graviglia F. "ADIEU AU LANGAGE #01: Contesto fisico vs Contesto virtuale", UrbanisticaTre, Gennaio 2016
- [10] "La metropoli è il luogo dove la molteplicità può diventare superaccumulazione, dove la somma delle esperienze e delle impressioni possono anche avere come risultante un'unità apparente, ma che, in realtà, è lo zero dell'esperienza, l'assenza di sedimentazione". Dall'Olio L. 1997. *Arte e architettura: Nuove corrispondenze*. Universale di architettura. Testo e immagine, Torino (pag. 34)

Bibliografia

- Mallgrave H. F. 2015. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Raffaello Cortina Editore, Milano
- Zeki S. 2003. *La visione dall'interno*. Bollani Boringhieri, Torino

Abstract

Il prossimo anno il **Guggenheim di Bilbao** compie vent'anni, ci siamo chiesti se sarà l'edificio che avrà il compito di rappresentare ai posteri la nostra epoca. Grazie all'ausilio delle recenti ricerche nel campo della **Neuroestetica**, abbiamo esaminato come la *percezione dello spazio* possa divenire un canale preferenziale per indagare l'architettura contemporanea. Un approccio che permette di riportare la *sensibilità* al centro dell'esperienza architettonica ed analizzare l'edificio sotto una nuova prospettiva.

Next year, the Guggenheim Bilbao will be celebrating its 20th anniversary, and we reflected on whether this building will be the one to represent our era to future generations. With the help of recent research in the field of Neuroaesthetics, we looked at how the perception of space can become a preferential channel to explore contemporary architecture: an approach allowing once more for the senses to be used at the heart of the architectural experience, and to examine the building with a new perspective.

ADIEU AU LANGAGE #05: L'ARCHITETTURA DELLA MODA

Articolo pubblicato su Urbanistica Tre – Rivista Scientifica ISSN 1973-9702 – Settembre 2017

<Abitare> [in lat. *habitare*] è un intensivo di <habeo> [in italiano *avere*]. Il termine cela nella sua etimologia un *sentimento di possesso*, di *appropriazione*: <abitare un luogo> significa appropriarsi, fisicamente e/o concettualmente, di uno spazio. Da notare come nella lingua italiana la prima persona dell'indicativo presente del verbo *abitare*: <io abito>, utilizzi il medesimo *significante* del sostantivo che si adopera per indicare l'indumento: <l'abito>. La stessa parola è impiegata per esprimere sia l'*appropriarsi* di un luogo <io abito nella mia casa>, sia l'*appropriazione figurata* di ciò che indossiamo <io vesto un abito>.

La relazione tra la moda e l'architettura è antica quanto il vocabolo stesso, ma è solo negli ultimi decenni che i legami tra le due discipline si sono intensificati, intrecciandosi, talvolta, sino a sovrapporsi. Nella società contemporanea, la staticità e la *durabilità* dell'oggetto architettonico ha incontrato il mondo cangiante della moda in uno specifico luogo, capace di contenere identità e comunicazione del prodotto: il <Flagship store>.

<Flagship store> e spazio esperienziale

Si definisce *flagship store* (o *concept store*) quella tipologia di negozi che non mira semplicemente a vendere un prodotto ma a creare, attraverso l'architettura, un'atmosfera che possa identificare il *brand* della casa. Nel campo delle nuove tecnologie l'esempio più rilevante sono gli <Apple Store>; negozi in cui l'estetica del prodotto si sovrappone a quella dell'edificio; se l'oggetto che si vende è caratterizzato da leggerezza e trasparenza, anche l'ambiente evocherà le stesse sensazioni. I *Concept store* sono contraddistinti da uno <spazio esperienziale>, dove il cliente è invitato a divenire un *attore sulla scena* e non un mero spettatore o semplice consumatore.

<I nuovi *flagship store* dei più importanti *brand* del *fashion system* – scrive Marenco Mores in *Architettura dei territori ibridi* – danno origine a luoghi ibridi, simili a quelli che Marc Augé definisce “non luoghi”: spazi in cui l'esperienza dell'acquisto non è l'obiettivo finale principale, ma al contrario si propone un'esperienza sensoriale *tout court*. Lo “spettatore-cliente” deve conservare tracce di un ricordo sensibile, un'atmosfera, scoprire un *lifestyle* in cui identificarsi, trovare rifugio, sognare e condividere un sistema estetico e valoriale”¹¹.

I precursori di questo sistema di comunicazione furono negli anni ottanta i negozi dello stilista *Ralph Lauren*, quando inau-

gurò nel 1986 a New York il primo *concept store*, un edificio che riuniva, attraverso l'arredamento e l'ambiente del palazzo, tutti quegli elementi capaci di comunicare la filosofia del suo prodotto: quadri raffiguranti eleganti cavalli, sofà e poltrone rivestite di pelle, oggetti da salotto quotidiano, una particolare illuminazione attenta alle tonalità cromatiche; l'edificio di *Ralph Lauren* traduceva un'estetica anglosassone all'interno del frenetico mondo newyorchese, invogliando non solo l'acquisto del prodotto ma anche lo stile di vita esposto dal modello di riferimento.

Questo tipo di edifici si svilupparono nei punti nevralgici delle città, divenendo dei luoghi attrattivi su scala nazionale e talvolta internazionale, progettati dai più importanti architetti contemporanei; celebre è il quartiere Omotesandō di Tokyo, universalmente riconosciuto come una delle maggiori vie dello shopping mondiale. Distrutto dal terremoto del 1923 e dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, diviene nel corso del novecento sede delle principali *boutique* di moda, caratterizzando il volto urbano del consumismo giapponese. Nella zona sono presenti numerosi marchi internazionali, con edifici progettati dai più importanti studi di architettura: Prada (Herzog & de Meuron, 2003), Tod's (Toyo Ito, 2004), Louis Vuitton (Jun Aoki, 2002), Dior (SANAA, 2014), Chanel e Bulgari (nel complesso commerciale Gyre, MVRDV, 2007), Valentino (David Chipperfield 2016) il centro commerciale *Omotesandō Hills* (Tadao Andō, 2005).

Non è un caso che la caratteristica che accomuna questi negozi sia la creazione di una particolare *atmosfera* che rende riconoscibile l'identità del marchio di riferimento; entrando in queste *boutique* ci si sente partecipi di un'esperienza estetica che stimola la totalità dei sensi, non solo la vista, ma anche l'udito e l'olfatto: l'intento dei progettisti è invitare i clienti a comprare <un'emozione più che un bene>¹². Lo spazio diviene un luogo *esperienziale*; la percezione, il cuore della progettazione. L'architettura si ripropone di *comunicare* l'identità del brand, prima ancora che la vendita del prodotto - *point of permanence* (luogo di relazioni) al posto di *point of purchase* (luogo di acquisto). Gli oggetti esposti sono in continuità estetica con l'edificio che li espone, in un'architettura che non cambia a seconda del luogo ma che appare dello stesso aspetto in qualsiasi parte del mondo si trovi.

Questo perché, in un mondo globalizzato, la *percezione* dello spazio e la *stimolazione* dei sensi acquistano maggiore rilevanza, poiché si basano su uno dei pochi argomenti capaci di istaurare un dialogo collettivo, anche con culture evidentemente distanti da quella di provenienza. I recenti studi dei

neuroscienziati [esposti nel precedente articolo ADIEAU AU LANGAGE #04 ^[9]] ci permettono di analizzare quali sono quegli elementi che sollecitano il nostro sistema neuronale, ridimensionando le differenze culturali di ciascuno di noi; fattori capaci di evidenziare le *condizioni* che rendono una determinata architettura *condivisibile* su scala internazionale e maggiormente *spendibile* all'interno di un mercato globale.

In tale sistema comunicativo ha acquisito maggiore rilievo un approccio percettivo con lo spazio del costruito; la **stimolazione dei sensi** è passata dall'essere uno degli elementi del linguaggio architettonico ad elevarsi a soggetto determinante della composizione, al punto che le **atmosfera** di un edificio sembrano essere divenute il collante di un linguaggio architettonico internazionale, privo di sovrastrutture culturali e fondato sulla percezione sensoriale dello spazio: un *flagship store* di *Valentino* comunica, attraverso l'architettura, la stessa percezione dello spazio ad un pubblico geograficamente e culturalmente diverso, come quello di Roma, New York, Londra, Tokyo e Hong Kong.

David Chipperfield e Valentino

La relazione tra la Maison Valentino e l'architettura è di lungo corso, basti ricordare l'esposizione tenutasi all'Ara Pacis di Roma nell'estate del 2007 per celebrare i 45 anni dello stilista italiano ^[4], con un allestimento firmato da Antonio Monfreda e Patrick Kinmonth (che avevano curato l'anno precedente una mostra dedicata alla moda inglese al Metropolitan Museum of Art di New York: <AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion> ^[5]). All'interno del museo progettato dall'architetto Richard Meier fu installata una scenografia di circa 360 abiti che contornava e dialogava con l'antico monumento.

Dal 2012 la *maison* italiana ha iniziato una proficua collaborazione con David Chipperfield inaugurando il *flagship Valentino* di Milano in via Montenapoleone; l'architetto inglese, già conosciuto nel mondo della moda per aver progettato i negozi di Issey Miyake e Dolce & Gabbana, lavorerà con la Direzione Creativa di Valentino all'apertura delle sedi in numerose località del mondo: Hong Kong (Canton Road), Parigi (Saint-Honoré, Shanghai (IAPM), New York (Fifth Avenue), Roma (Piazza di Spagna), Londra (Old Bond Street), Tokyo (Omotesando).

La novità più rilevante, nata da questa collaborazione, è il tentativo di presentare lo spazio come un *palazzo* – non un semplice negozio, ma una successione di stanze personali che trasmettono la percezione di un luogo domestico, accessibile e al contempo elitario – un approccio concettualmente differente dall'abituale tipologia degli *showroom*. A caratteriz-

zare questa esperienza spaziale è l'uso dei materiali:

<Le finiture delle pareti variano dal vetro sabbato disposto su entrambi i lati, per giocare con effetti di riflessione contrapposti, a superfici verticali realizzate secondo un vibratile "effetto tenda", ottenuto attraverso la sequenza ritmata di pannelli con onde estruse in gesso. Altri ambienti si mostrano attraverso il disegno di geometrie cartesiane, come la preziosa scacchiera in marmo bianco e nero del pavimento antistante la zona dei collegamenti verticali, alternati a spazi più intimi e introversi come le stanze intarsiate di noce americano che esaltano le capacità manuali e manifatturiere della maison, contrapposte alle pareti degli spogliatoi rivestite in pelle per evocare un maggior senso di intimità e accoglienza. Unico elemento di continuità che lega matericamente le diverse stanze è una cornice continua realizzata in terrazzo alla veneziana, che corre in ogni vano secondo un unico disegno e che caratterizza l'infilata dei diversi ambienti. Lo stesso materiale viene impiegato nella definizione delle aperture a sottolineare, attraverso una serie di pregiati portali, il notevole spessore dei muri dell'edificio. La continuità tra le camere è inoltre garantita dalla dimensione a tutta altezza delle porte così da generare unicità alla sequenza spaziale> ^[6].

Questo *spazio esperienziale*, gestito da un uso < Sartoriale > ^[7] dell'accostamento dei materiali, riserva grande importanza al ruolo della luce: diretta a *led*, per illuminare i prodotti esposti - calda e <decorativa> ^[8], per gli ambienti *domestici* di vendita. La scala, monumentale, illuminata da un imponente lampadario in vetro che si sviluppa nel vuoto centrale, contribuisce ad evocare una particolare atmosfera all'ambiente. E' proprio la gestione di questa atmosfera, rappresentata egregiamente nelle fotografie di Santi Caleca ^[9], che permette di unire due diverse identità, quella del marchio dello stilista e quella propria del progettista; attraverso la gestione della sensibilità dello spazio, l'architettura trova una sintesi tra due *autografie*, esercitandosi in un difficile equilibrio delle parti.

I *flagship store* rappresentano oggi uno dei principali luoghi della città contemporanea dove il *contesto virtuale* ^[10] – prodotto dalle pubblicazioni degli abiti e delle architetture sul web – si unisce al *contesto fisico* – l'edificio materiale. Un incontro tra virtualità e realtà, invogliato non tanto dall'acquisto del prodotto, quanto dalla condivisione di una personale e singolare esperienza estetica.

Roma, Settembre 2017

Note

- [1] Marenco Mores C. *Architettura dei territori ibridi*, Pendragon, Studi e ricerche, 2011
- [2] "Undici Flagship Store in giro per il mondo", Stefania Mele, *Ninjamarketing*:
<http://www.ninjamarketing.it/2011/11/10/11-flagship-store-in-giro-per-il-mondo/>
- [3] Flavio Graviglia, "ADIEU AU LANGAGE #04: ARCHITETTURA E NEUROESTETICA. Frank Gehry ed il grado zero dell'esperienza", *Urbanistica Tre*, Ottobre 2016:
<http://www.urbanisticatre.uniroma3.it/dipsu/?portfolio=a-dieu-au-langage-04>
- [4] Mostra al Museo di Roma dell' Ara pacis: "Valentino a Roma 45 Years of Style" (08.07.2017 - 28.10.2007)
- [5] "AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion", Metropolitan Museum of Art di New York. (03.05.2006 - 04.09.2006)
- [6] "David Chipperfield architects Valentino flagship Milano" Laura Andreini, fotografie Santi Caleca
- [7] *Ibidem*
- [8] *Ibidem*
- [9] Santi Caleca è un fotografo specializzato in Architettura e Design, con base a Milano, oltre ad aver collaborato con *David Chipperfield Architects*, ricordiamo le foto per la Biblioteca Pio IX di Roma progettata da *King Roselli Architetti*. I suoi lavori sono pubblicati su *Divisare*, *Archdaily* e su importanti piattaforme internazionali.
- [10] Per approfondire il concetto di "Contesto virtuale" si rimanda all'articolo "ADIEU AU LANGAGE #01: Contesto fisico vs Contesto virtuale" di Flavio Graviglia, pubblicato su *Urbanistica Tre*, Gennaio 2016.

Bibliografia

Marenco Mores C. *Architettura dei territori ibridi*, Pendragon, Studi e ricerche, 2011

David Chipperfield (Aut.), Luis Fernandez-Galiano (Aut.), Fulvio Irace (Aut.), Bernhard Schulz (Aut.), Rik Nys (a cura di), *David Chipperfield Architects*, Thames & Hudson Ltd 2013

Abstract

La relazione tra la moda e l'architettura è antica quanto la nascita della moda stessa, ma è solo negli ultimi decenni che i legami tra le due discipline si sono intensificati, incontrandosi in un luogo specifico: il <Flagship store>.

Si definisce *flagship store* (o *concept store*) quella tipologia di negozi che non mira a vendere semplicemente un articolo, ma a creare, attraverso la gestione dello spazio architettonico, un'*atmosfera* capace di identificare il *brand* della casa. Nel presente articolo ne ripercorriamo la storia, dalla nascita sino alla recente collaborazione tra lo stilista Valentino e l'architetto David Chipperfield.

The relationship between fashion and architecture is as ancient as the birth of fashion itself, but it is only in recent decades that the connection between the two disciplines has intensified, coming together in a specific place: the "Flagship store".

A Flagship store (or concept store) is a type of store whose aim is not simply to sell an article but to create, through the configuration of the architectural space, an atmosphere capable of identifying a specific brand. In this article, we review the story from the beginning to the recent collaboration between the stylist Valentino and the architect David Chipperfield.

ADIEU AU LANGAGE #06: Intervista a SCAPE - Ludovica Di Falco

Intervista pubblicata su Urbanistica Tre – Rivista Scientifica ISSN 1973-9702 - Gennaio 2018

[FG] SCAPE è uno studio italo-francese, con sedi a Parigi, Roma e Milano. In occasione della costruzione di un edificio a Parigi, nella ZAC di Clichy-Batignolles, ho incontrato Ludovica di Falco, socia fondatrice dello studio, per conoscere gli ultimi sviluppi del loro lavoro ed approfondire le differenze tra il panorama architettonico francese e quello italiano.

Clichy-Batignolles è una ZAC di Parigi, puoi spiegarci che cosa significa?

La ZAC è una *Zone d'Aménagement Concerté*, sono dei territori all'interno della città che vengono affidati a delle società chiamate *Société d'aménagement*. Questo tipo di società sono miste (pubblico/privato) e sono costituite ad hoc per definire il processo di fabbricazione con gli urbanisti, gli architetti e i committenti. In genere all'interno della stessa ZAC ci sono lotti con funzioni diverse, alcune hanno una vocazione residenziale, altre terziaria o mista, come nel caso di Clichy-Batignolles.

Quali sono le caratteristiche della ZAC di Clichy-Batignolles?

Contrariamente ad altre, questa ZAC si trova al margine della città di Parigi: Batignolles è un quartiere tradizionale, storico, estremamente strutturato e vivo (*Place de Clichy* e *Montmartre* sono lì vicine). Sono importanti anche i collegamenti visivi: dall'area si vedono i simboli di Parigi, come la *Tour Eiffel* e il *Sacré-Cœur*. Questa ZAC ha avuto il merito e la fortuna di nascere in un contesto fortemente strutturato.

C'è stata anche l'intelligenza dei progettisti – l'urbanista François Grether e la paesaggista Jacqueline Osty – di cominciare la costruzione dal parco; una cosa molto rara che ha avuto la capacità di attrarre le persone prima ancora che la ZAC fosse viva di sue funzioni.

Quali sono state le istituzioni coinvolte?

Il comune di Parigi, tramite *Paris Batignolles Aménagement* (una società a partecipazione mista) e il *Pavillon de l'Arsenal* che è l'*Urban Center* di Parigi; entrambi molto attivi nel processo di fabbricazione e nella selezione dei progettisti.

Come funziona la procedura per aggiudicarsi i lotti e come sono stati selezionati gli architetti?

I lotti vengono messi in concorso per le persone che poi diventeranno il committente; per esempio, nel caso della ZAC Clichy-Batignolles, i promotori si sono dovuti aggiudicare i lotti e solo dopo hanno potuto scegliere gli architetti attraverso una procedura concorsuale.

In particolare, per una serie di lotti, era richiesto che gli architetti fossero sempre una coppia. In genere un architetto più affermato con uno più giovane. Noi abbiamo presentato la nostra candidatura assieme allo studio austriaco Baumschlag-eberle, che aveva da poco aperto a Parigi.

A questa fase è seguito un concorso, non di progettazione, ma di metodologia, dove abbiamo presentato il nostro dossier al promotore *Bouygues Immobilier*, che aveva già vinto l'attribuzione del lotto. Il promotore non ha però scelto da solo: nella giuria erano presenti anche le istituzioni. Questo ha fatto sì che si sia partiti su delle ottime basi.

Dov'è situato il vostro lotto?

Il nostro lotto è nella parte Ovest e affaccia direttamente sui binari. Va fatta una piccola parentesi, ancora una volta sulla struttura della ZAC: c'è una fascia (quella sopra ai binari di Saint-Lazare) che è costruita su una piastra artificiale. Questa zona è stata collegata con due passerelle al settore di *Saussure*, connettendo tra loro due zone della città che prima erano separate.

Su questa fascia artificiale ci saranno degli uffici che costituiranno una sorta di barriera visiva e acustica rispetto agli alloggi che invece saranno sul retro, verso il parco.

Una volta aggiudicato il lotto, quali sono state le fasi successive?

Dopo che siamo stati scelti è stato messo in piedi un Atelier assieme agli architetti degli altri cinque/sei lotti che erano vicini al nostro. L'Atelier è durato sei mesi in cui abbiamo sviluppato tutta la prima parte del progetto: prima di cominciare la progettazione vera e propria si è cercato di riflettere, tutti insieme, sulle problematiche comuni.

Ogni settimana avevamo una giornata intera per confrontar-

ci, non solo con gli altri architetti, ma anche con l'urbanista della ZAC, il comune di Parigi e i promotori degli altri lotti; in questa giornata ognuno doveva "perdere tempo", anche se io preferisco dire "investire tempo". Tutte le settimane venivano circa 100 persone a confrontarsi sul lavoro, con plastici e presentazioni, in una *baracca* messa a disposizione nella ZAC. Personalmente sono sempre un po' scettica sul fatto che si possa lavorare *veramente* tutti insieme, e quando ci si ritrova in un workshop così grande è vero che molte delle scelte sono già state prese tempo prima. Ad esempio le grandi quantità erano già state definite. Però è anche vero che c'è stato un grande lavoro per capire come fabbricare insieme un *pezzo di città*. Non dico che il risultato sia perfetto, ma sicuramente c'è stata la volontà di confrontarsi assieme al promotore e all'urbanista. Ognuno ha messo assieme le proprie necessità, i propri bisogni, i propri vincoli (perché non è detto che i vincoli del promotore siano meno importanti di quelli dell'architetto, anzi, molto cinicamente è lui che investe e quindi è fondamentale che lui si senta partecipe di questo processo).

Quindi le volumetrie dell'edificio sono state definite assieme agli altri studi in questa fase e poi, successivamente, ognuno ha portato avanti il proprio progetto?

Absolutamente sì. L'edificio è nato in questa fase collettiva che è stata retribuita a parte, dai singoli promotori ai propri architetti. Un investimento enorme per tutti, di tempo, di danaro, di energie intellettuali; perché l'edificio nasce abbastanza lentamente rispetto a un processo tipico in cui si fa un *concept* in tre settimane. Conclusa questa fase, ogni studio è tornato a *casa propria* e i singoli progetti si sono sviluppati indipendentemente gli uni dagli altri, ciascuno con il proprio promotore.

Ora, io non so se la ZAC di Clichy-Batignolles sia una ZAC di grande coerenza linguistica. Ma che cos'è poi la *coerenza*? Che cos'è una città coerente, decisa a tavolino? E' molto difficile dirlo. Anselmi, il mio professore a Roma Tre, diceva che ciò che sa fare il tempo non lo sa fare nessun urbanista, nessun architetto. Sono la storia e il tempo che danno coerenza a questo insieme. Oggi noi viviamo in un'urgenza di costruire tanto, di costruire tutto insieme. E questo è molto difficile, perché rischi di fare quello che si è fatto negli anni settanta, cioè una serie di grandissimi edifici tutti uguali, oppure di costruire delle *collezioni di oggetti*. In questo caso, secondo me, c'è stato un vero tentativo di essere fra le due soluzioni. Penso sia ben riuscito, quantomeno per il modo in cui ci si vive e si possono usare questi luoghi. Perché c'è un parco, ci sono degli uffici, ci sono degli alloggi di vario tipo, di vario taglio, di varie dimensioni e vario valore. Altra cosa importante è che, in questa ZAC, ritroviamo sia alloggi sociali che alloggi privati e quindi la popolazione sarà mista. Credo

che in questo senso ci sia stato un grandissimo tentativo di avere *coerenza* e che sia abbastanza riuscito.

In più è un territorio che corrisponde ad un'evoluzione infrastrutturale importante perché la linea 14 della metropolitana è stata estesa anche per poter servire meglio questa zona della città, quindi è veramente uno di quei casi in cui tante cose hanno concorso a costruire un nuovo quartiere dove, personalmente, sarebbe limitativo giudicare solo il risultato "estetico". Penso che se continuiamo a identificare la bontà dell'architettura solo dal suo aspetto estetico, saremmo lontani dall'averle quelle città di cui oggi abbiamo bisogno. Al di là di questo, credo che il risultato architettonico di molti dei singoli edifici sia assolutamente positivo, lo stesso tribunale di Renzo Piano, nella sua estrema semplicità, è perfettamente riuscito. Poi sì, ci sono edifici più o meno armoniosi. C'è, per esempio, un edificio di Francis Soler – un edificio di alloggi su 13 piani fatto per il promotore *Vinci Immobilier* – che ho visitato sei mesi fa. Il risultato urbano e programmatico è abbastanza impressionante. Ritengo perciò che sia abbastanza esemplare come processo da seguire.

Rispetto alle tecnologie usate e alla sperimentazione?

Su questo c'è stato un grande investimento, il promotore ha voluto prendere più tempo per studiare una struttura in legno. Così abbiamo costruito un edificio di 17.000 metri quadri su otto piani con una struttura quasi completamente in legno, ad eccezione di alcuni nuclei in cemento che sono quelli di collegamento con la piastra. Per cui è stata anche un'occasione di sperimentare dei processi costruttivi nuovi. Nel nostro caso il promotore ha accettato la sfida, da noi proposta, di mettere in piedi un processo completamente BIM, dalla fase del progetto definitivo in poi: architetti, ingegneri e imprese hanno lavorato tutti sullo stesso modello numerico.

Dal mio punto di vista la ZAC di Clichy-Batignolles è estremamente interessante perché risulta esemplificativa di un certo modo di costruire la città contemporanea: ho visitato la zona di Saussure dove c'è l'edificio di LAN, un'architettura a contatto con la città consolidata, con la Parigi haussmanniana. Se il loro edificio tende a rifarsi ad un linguaggio prossimo a quel brano di città, gli edifici che gli sorgono accanto sono completamente differenti. Ciò che trovo interessante di Clichy-Batignolles è proprio questa eterogeneità: da un lato c'è una grande libertà espressiva, dall'altro ogni edificio è tenuto assieme da un importante progetto urbano che, come ci hai spiegato, è frutto di un coinvolgimento di diversi attori.

Absolutamente. C'è un processo. Ed è quello che io trovo veramente interessante di questa esperienza. Il settore dove

c'è l'edificio di LAN (che è una vera riflessione sulla tipologia haussmanniana nel 2015, costruito di fronte ad un edificio di Haussmann) è stato collegato con la zona di Clichy-Batignolles e fra dieci anni non si leggerà più il limite tra i diversi quartieri. Se si prende una foto di questo settore, non quarant'anni fa, ma dieci anni fa, è impressionante. Tutta la zona era un'enclave di depositi ferroviari: era il classico vuoto urbano intoccabile e intoccato. Mentre adesso, piano piano, il limite che esisteva si sta affievolendo e fra 10 anni non esisterà più. Ed è questo che è impressionante, cioè il fatto che, con il tempo, questi limiti fra *la città contemporanea* e la città consolidata scompariranno. Poi ci si potrebbe chiedere: "possibile che con tutto il bisogno di costruire periferia, bisogna fare questi esperimenti proprio dentro la città di Parigi?". Invece credo sia molto importante.

Quanto è importante intervenire all'interno della città consolidata?

È fondamentale. Bisogna intervenire anche nel cuore delle città, perché si può imparare molto da quello che già esiste, stando a contatto con qualcosa che già c'è, invece che prefiggersi come scopo quello di inventare la città là dove non c'è. Quello è un po' tosto, secondo me è un'utopia che abbiamo ereditato dagli anni 60 e 70 e abbiamo capito che è veramente difficile e che la città si deve fare strato dopo strato, riutilizzando anche il tessuto urbano esistente, andando ad occupare questi vuoti. Roma in questo senso ne ha una quantità impressionante: i vuoti urbani romani, queste pause, queste interruzioni di città. Roma è vittima di questo. A Parigi puoi camminare chilometri e sembra di aver camminato mezz'ora perché non c'è soluzione di continuità.

Parigi è una città estremamente densa

La densità di Parigi è impressionante. Roma, che è molto più grande, sembra ancora più grande, perché tra un punto e l'altro ha delle pause urbane immense. Credo che in parallelo alla riflessione sulle periferie, andrebbe fatta una riflessione su che cosa vuol dire completare, ricucire, rinnovare. Densificare, dal mio punto di vista – e non sono né la prima né l'ultima a pensarlo – è un principio fondamentale dell'ecologia. Perché risparmiare territorio usando quello che è già stato impattato da reti, da infrastrutture, da fognature è essenziale. Questa per esempio è stata una scelta del comune di Parigi – secondo me vincente – dall'inizio degli anni duemila. Densificare, densificare, densificare. A Parigi si costruiscono sei, settemila metri quadri su parcelle di mille metri quadri. Parcheggi? Zero. Sono solo per gli alloggi. Abbiamo realizzato un edificio pubblico in un'altra ZAC di Parigi e non ci sono parcheggi. Gli unici parcheggi regolamentari sono quelli delle biciclette. Ed è lì che si parla di ecologia ed

intelligenza ambientale, nel senso largo del termine. Quindi per me è veramente stimolante partecipare a questi processi, perché con piccole cose si rimettono in discussione dei credo che abbiamo tutti.

Del resto la città europea nasce e cresce su se stessa. E' cresciuta nei secoli stratificandosi

Roma l'ha fatto in maniera anche violentissima, fino a un certo punto, poi invece non si sa perché, si è deciso di non poterla più toccare, bisogna andare fuori. Il risultato è una periferia romana mostruosamente estesa, non servita, non irrorata e si finisce per creare una città che non funziona più. Invece densificare, densificare, densificare... A Parigi c'è un lavoro parallelo sulla periferia e sul centro della città, perché l'uno non esclude l'altro: sono parti di uno stesso sistema che è il territorio, il paesaggio urbano. Non sono due entità separate.

Hai parlato dei molti attori che costruiscono la città, c'è anche una sensibilità architettonica differente tra Parigi e Roma, tra il mondo francese e quello italiano?

Su questo io sono un pochino campanilista, nel senso che penso che un certo insegnamento dell'architettura, che abbiamo ricevuto, ad esempio in un'Università come Roma Tre, sia ancora preziosissimo e raro. Però questo scollamento totale, tra l'università e la pratica, sta affievolendo la forza di questa cultura architettonica. Trovo che la cultura architettonica, se non è viva, non vuol dire più nulla. A Parigi la differenza è che questa cultura è nutrita: vive ogni giorno. Il *Pavillon de l'Arsenal*, è un luogo incredibile; tutti i progetti parigini passano di là ed ospita mostre importantissime che vengono allestite con scenografie estremamente ricercate, pensate. Migliaia di visitatori. Questo non è secondario. Non può esistere una cultura architettonica se nel quotidiano non c'è chi la fruisce. In questo senso trovo che Parigi sia più fiorente, anche se le basi probabilmente sono meno solide. La bellezza di certe lezioni di architettura che ho ascoltato da Anselmi, da Cellini o da Cordeschi, raramente le ho sentite altrove. Però poi resti con una specie di bramosia di desiderio, di dire... e poi? A Parigi, al contrario, l'architettura contemporanea le persone la vivono quotidianamente: abitano in alloggi contemporanei, vanno a fare sport in palestre contemporanee, lavorano in uffici contemporanei, fatti da architetti, realizzati da persone che hanno vinto un concorso di architettura. Questo è fondamentale, almeno per me e per il modo in cui penso di voler fare questa professione.

Qual è il vostro rapporto con la cultura europea? La vostra generazione ha avuto modo di fare esperienze all'e-

stero, come l'Erasmus. Si sente questa presenza culturale all'interno del vostro studio?

Assolutamente, io penso che oggi sia già difficile distinguere fra Italia, Francia, Europa. Penso che da quando è stato istituito l'Erasmus molte cose siano cambiate: la facilità d'accesso, il fatto che persone di vari paesi d'Europa possano venire a lavorare in uno studio senza porsi il problema di visti e permessi, ha facilitato moltissimo lo scambio. SCAPE, ad esempio, è nato come studio italiano, perché io sono italiana e qui ho studiato, ma si è aperto da subito ad un contesto internazionale ed europeo. All'inizio era veramente un'esigenza culturale. Oggi per noi, essere architetti italiani, vuol dire avere un certo sistema di valori, riconoscere di venire da una certa tradizione architettonica, culturale, costruttiva, che è prima di tutto quella della grande esperienza che va dagli anni 30 fino agli anni 70 della storia dell'architettura italiana e questo è il nostro DNA. Però, da sempre, abbiamo pensato che non si può tagliare fuori un aspetto meraviglioso del nostro mestiere che è quello del cosmopolitismo, del fatto di far parte di un contesto molto più largo di quello della città che ci ha visto nascere. Noi siamo la generazione Erasmus, noi siamo la generazione European.

Dopo due anni che abbiamo fondato SCAPE, abbiamo vinto il nostro primo European a Riga. Quindi ti senti parte di qualcosa che è, quantomeno, l'Europa. Poi, piano piano, hanno cominciato ad emergere delle contingenze, dei bisogni. Purtroppo il contesto italiano, istituzionale, politico, economico, dal mio punto di vista, per il nostro mestiere di architetti, cola a picco. Concorsi vinti e mai realizzati... abbiamo vinto questo concorso meraviglioso, per la sistemazione paesaggistica del passante di Mestre, un concorso lunghissimo per ANAS che ha preso un anno di lavoro. Un progetto fatto con Anselmi, vinto, applauditissimo.

E' rimasto su carta?

Non ne abbiamo mai più saputo niente. Questo mestiere è una vocazione, ma è anche una professione ed io devo poter vivere di quello che faccio, devo poter mantenere uno studio, pagare dei dipendenti, crescere. E questo ci ha spinto ad affacciarci ad altre realtà, in particolare la Francia, all'inizio per un'esigenza culturale che poi col tempo è diventata una necessità e una realtà. Oggi abbiamo due persone a Milano che seguono il progetto di alloggi in Bovisa, ma il centro della nostra attività è Parigi dove siamo una squadra strutturata di una quindicina di persone che gestisce l'insieme dei progetti. Personalmente ci sono certe realtà che sicuramente m'interessano, ma in cui forse ho meno voglia di lavorare nell'immediato, come il Medio Oriente e in particolare i paesi del Golfo. Sono luoghi che conosco, ma penso che manchi il presupposto fondamentale per l'architettura, che è la volontà

di costruire città e di costruire *contesto*. Sicuramente se si dovesse creare un'opportunità, è sempre molto stimolante, però il primo bacino d'utenza oggi è l'Europa, e in particolare questa parte d'Europa.

Credo che oggi ci sia un'esigenza di affacciarsi a un contesto largo ma anche conosciuto da vicino. L'epoca delle mega-architetture, concepite in posti dove non si è mai neanche andati, credo sia, per fortuna, finita. Penso ci sia veramente l'esigenza per l'architetto di visitare e di conoscere il luogo in cui si lavora e anche i committenti sono sempre più esigenti. Così come avere persone di varie nazionalità nello studio è una cosa, secondo me, stimolante e che oramai è la realtà, non solo di SCAPE, ma di quasi tutti gli studi di architettura. Da sempre abbiamo avuto persone di vari paesi e adesso, stando a Parigi, è ancora più facile raccogliere questi vari apporti. Penso che faccia parte del nostro mestiere quello di guardare a degli orizzonti che non siano i limiti geografici del proprio paese.

Intervista di Flavio Graviglia

BIBLIOGRAFIA

10

10. BIBLIOGRAFIA

L'AUTONOMIA DELL'ARCHITETTURA NELL'EPOCA DELLA FOTOGRAFIA DI MASSA. INDAGINE SULLA DE-CONTESTUALIZZAZIONE ARCHITETTONICA

- Aureli P.V. *Il Progetto dell'Autonomia*. Macerata, Quodlibet, 2016
- Barthes R. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino, Einaudi, 1980
- Ciucci G. - Lux S. - Purini F. *Marcello Piacentini architetto 1881-1960*. Roma, Gangemi Editore, 2010
- Ciucci G. *Gli architetti ed il fascismo*. Einaudi, 1989
- De Rita G., Galdo A. *L'eclissi della borghesia*. Roma, Laterza, 2011
- Eisenman P. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Switzerland, Lars Muller Publishers, 2006
- Ferraris M. *Lasciar Tracce: documentalità e architettura*. Milano, Mimesis, 2011
- Godard J.L. *Adieu au langage* [film]. Canal+, 2014
- Graviglia F. <ADIEU AU LANGAGE #01: Contesto fisico vs Contesto virtuale>, in *Urbanistica Tre*, gennaio 2016
- Hübsch H. *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe, 1928
- Koolhaas R. <Il dominio dello Y&S>, in *Corriere della sera*, 23 lug. 08, trad. Maria Sepa
- Koolhaas R. *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata, Quodlibet, 2006
- Koolhaas R. *Conversation with Students*, a cura di S. Kwinter. Houston-New York, Rice University School of Architecture, Princeton Architectural Press, 1996
- LAN Architecture, Hausmann Paris. Paris, Para Books, 2017
- Le Bon G. *Psicologia delle folle*. Milano, Longanesi, 1970
- Malaparte C. *Tecnica del colpo di stato*. Firenze, Vallecchi editore, 1973 [Prima edizione: Malaparte C. *Technique du coup d'etat*. Paris, Grasset, 1931]
- Mallgrave H. F. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015
- Malraux André. *Musée Imaginaire*. Genève, Albert Skira Editeur, 1947
- Moneo R. *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*. Milano, Electa, 2012
- Nicolin P. *La verità in architettura*. Macerata, Quodlibet, 2012
- Pevsner N. Foreword, in Helmut Gernsheim, *Focus on architecture and sculpture*. London, Fountain Press, 1949
- Piacentini M. *Il volto di Roma e altre immagini*. Roma, Edizioni la Bussola, 1944
- Pisani D. <L'architettura Assoluta>, in *Casabella*, n. 770, p. 102
- Quaroni L. *La torre di Babele*. Padova, Marsilio, 1967
- Ritchin F. *Dopo la fotografia*. Torino, Einaudi, 2012

- Romano M. *L'estetica della città Europea*. Torino, Einaudi, 1993
- Romano M. *La città come opera d'Arte*. Torino, Einaudi, 2008
- Romano M. *La piazza europea*. Venezia, Marsilio, 2015
- Rossi A. *l'architettura della città*. Venezia, Marsilio, 1966
- Sanson P. *Le Paysage Urbain, représentations, Significations, Communication*. Paris, Collection Eidos, 2007
- Sitte C. *L'Arte di costruire la Città*. Milano, Jaca Book, 1981
- Venturi R. e Scott Brown D. *Imparare da Las Vegas: il simbolismo dimenticato della forma architettonica*. Macerata, Quodlibet, 2010
- Viale H. <Diagonal> [intervista a Jacques Derrida], Ministère de l'Équipement et du Logement, 73, agosto del 1988

O. REALE VS VIRTUALE

- Betsky A. - Stephen N. *Out there: architecture beyond building: the making of the Biennale with Aaron Betsky*. Venezia, Marsilio, 2008
- Gregotti V. *Contro la fine dell'architettura*. Torino, Einaudi, 2008

1. IL CONTESTO VIRTUALE - L'AMPLIAMENTO DELLA PLATEA

- Barthes R. *La camera chiara: nota sulla fotografia*. Torino, Einaudi, 2010
- Benjamin W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi, 1966
- Bierman V. - Gronert A. - Jobst C. - Stewering R. - Freigang C. - Kremeier J. *Teoria dell'architettura, 86 trattati dal rinascimento ad oggi*. Colonia, Taschen, 2011
- Biraghi M. - Micheli S. *Storia dell'architettura italiana, 1985- 2015*. Torino, Einaudi, 2013
- Bonami F. *Jeff Wall, Actuality*. [Catalogo della mostra. Milano, 19 marzo - 9 giugno 2013] Milano, Electa, 2013
- Ciorra P. *Senza Architettura, le ragioni di una crisi*. Roma, Editori Laterza, 2011
- Durand J.N.L. *Diverse tipologie di edifici concepiti a partire da una pianta quadrata*. II Edizione, Parago 1817-1819
- Durand J.N.L. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*, 1800
- Graviglia F. <ADIEU AU LANGAGE #01: Contesto fisico vs Contesto virtuale>, in *Urbanistica Tre*, Gennaio 2016
- Hübsch, Heinrich. *In welchem Style sollen wir bauen?* 1828
- Le Roy J. *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1758
- Malraux A. *Musée Imaginaire*. Genève, Albert Skira Editeur, 1947
- Piranesi G.B. *Diverse Maniere d'adornare i Camini*. Roma, Stamperia di Generoso Salo-

moni, 1769

Ramsay A. *Dialogue on Taste*, 1754

Robert A. - Jenkins W. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Rochester, N.Y., International Museum of Photography at George Eastman House, 1975

Wall J. *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*. Macerata, Quodlibet, 2013

2. TRA REALTA' E RAPPRESENTAZIONE - LA TECNICA FOTOGRAFICA

Auteur Collectif, *Le Corbusier. Aventure photographiques*. Paris, éditions de la villette. Volumen, Ott. 2014

Basilico G. *Leggere le fotografie*. Milano, Rizzoli, 2012

Becher Bernd & Hilla, [exposition - texte d'Armin Zweite], *Centre Pompidou*. Paris, Centre Pompidou, 2004

Becher Bernd & Hilla, *Framework houses of the Siegen industrial region*. Munich, Schirmer-Mosel, 2000

Becher Bernd & Hilla, *Typologies*. Cambridge, MIT Press, 2004

Berti A. *Rivista scientifica dell'anno 1855*, Venezia, 1856

Betsky Aaron, *UNStudio*. Colonia, Taschen, 2007

Cervellati P. L. [a cura di] *Paolo Monti fotografo e l'età dei piani regolatori (1960 - 1980)*. Bologna, Alfa, 1983

Fanelli G. *Storia della Fotografia di Architettura*. Roma, Editori Laterza, 2009

Frith F. *The Art of Photography*, in *Art Journal*, 5, 1859

Gagliardi M.L. *La misura dello spazio*. Roma, Contrasto, 2010

Ghirri L. - Olivo B. - Quintavalle A. C. - Gianni Celati. *Viaggio in Italia*. Alessandria, il Quadrante, 1984.

Ghirri L. *Lezioni di Fotografia*. Macerata, Quodlibet, 2011

Herschdorfer N. - Umstätter L. *Construire l'image le Corbusier et la photographie*. Paris, Edition Textuel, 2012

Krauss R. *La Photographie, pour une théorie des écarts*. Paris, Macula, 1990

Krauss R. *Teoria e storia della fotografia*. Milano, Bruno Mondadori, 1990

Le Corbusier [a cura di G. Gresleri], *Les Voyages d'Allemagne, Carnets; Voyage d'orient, carnets*. Milano, 2000

Lotus International - n.129, *Photographs*, 2006

Mazza B. *Le Corbusier e la fotografia. La verite blanche*. Firenze, University Press, 2002

Mormorio D. *Catturare il tempo*. Roma, Postcart, 2011

Nicolin P. <Architettura e fotografia: tre storie> in *Lotus International* - n.129, 2006

Panofsky E. *La prospettiva come "forma simbolica"*. Berlin, Leipzig, 1927

10. BIBLIOGRAFIA

- Pare R. *Photography and architecture, 1839-1939*. CCA, 1985
- Pevsner N. Foreword, in Helmut Gernsheim, *Focus on architecture and sculpture*. London, Fountain Press, 1949
- Riis J. *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*, 1890.
- Sontag S. *Sulla Fotografia*. Torino, Einaudi, 1977
- Zannier I. *Architettura e Fotografia*. Roma, Laterza, 1991
- Zannier I. *Fotologia*, n.10, p.3, autunno/inverno, 1988
- Zannier I. - Giuliani G. *Le Corbusier, Viaggio in oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*. Venezia, 1984

3. SPAZIO ARCHITETTONICO - ICONA E PERCEZIONE: IL RAPPORTO CON I SENSI

- Area - n.125 - *Cino Zucchi*
- Borges J. L. *Carme presunto e altre poesie*. Einaudi, Torino 1979
- Broggi D. *Peter Eisenman*. Milano, Motta Architettura, 2007
- Cacciatore F. *Abitare il limite*. Siracusa LetteraVentidue, 2011
- Calvino I. *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano, Mondadori, 2004
- Ciorra P. - Ciucci G. *Peter Eisenman, Opere e Progetti*. Milano, Electa, 1993
- D'Onofrio A. - Ciorra P. *Nature 4*. Roma, MAXXIBASE, 2013
- Derrida J. *Adesso l'Architettura*. Milano, Libri Scheiwiller, 2008
- Derrida J. *De la grammatologie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1967
- Eisenman P. [a cura di R. Rizzi, F. Rella] *La fine del Classico*. Milano, Mimesis, 2009
- Ferraris M. *Ricostruire la decostruzione*. Milano, Bompiani, 2005
- Gallese V. - Keyzers C. - Rizzolatti G. <A unifying view of the basis of social cognition>, in *Trends in Cognitive Sciences*, 8, 2004, pp. 386-403
- Gallese V. - Sinigaglia C. <What is so special about embodied simulation?>, in *Trends in Cognitive Sciences*, 15, 2011, pp. 512-519
- Gallese V. <Mirror neurons, embodied simulation. From neurons to phenomenal experience>, in *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, 2005, pp. 23-28
- Graviglia F. <ADIEU AU LANGAGE #03: Contraddizione e Decostruzione> in *Urbanistica Tre*, Maggio 2016
- Harvey D. - Viezzi M. *La crisi della modernità*. Milano, Il Saggiatore, 1993
- Hegel G.W.F. *Lezioni di Estetica (corso del 1823)*. Torino, Editori Laterza, 2014
- Heidegger M. *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*. Milano, Bompiani, 2014
- Holl S. *Parallax: architettura e percezione*. Milano, Postmediabooks, 2004
- Holl S. *Urbanisms: Working with Doubt*. New York, Princeton Architectural Press, 2008

10. BIBLIOGRAFIA

- Mallgrave H.F. *L'empatia degli spazi, Architettura e neuroscienze*. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p.175
- Martellotti D. *Architettura dei sensi*. Roma, Mancosu, 2004
- Martin J. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1994
- Merleau-Ponty M. *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A. Bonomi. Milano, Il Saggiatore, 1965
- Pallasmaa J. *Gli occhi della pelle: l'architettura e i sensi*. Milano, Jaca Book, 2007
- Rocca E. *Estetica e Architettura*. Bologna, Il Mulino, 2008
- Schumacher P. *Parametricism: <A New Global Style for Architecture and Urban Design>*, in Neil Leach (ed.), *AD Digital Cities*, in "Architectural Design" vol 79, n. 4, Jul-Aug 2009, p. 14-23
- Steven H. *Parallax. Architettura e Percezione*. Milano, Postmedia Books, 2004
- Steven H. *Urbanisms, Lavorare con il dubbio*. Melfi, Libria, 2010
- Vidler A. *Il perturbante dell'architettura: saggi sul disagio nell'età contemporanea*. Torino, Einaudi, 2006
- Vidler A. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, The MIT Press, 2002
- Zardini M. <Verso un'urbanistica sensoriale> in *Lotus* n.157
- Zeki S. *La visione dall'interno*. Torino, Bollati Boringhieri, 2003
- Zevi B. *Controstoria e storia dell'architettura*. Roma, Newton & Compton Editori, 1998
- Zucchi C. - Holl S. <Grafting - a skype conversation> in *Area* n.125
- Zumthor P - Dal Co F. - Disch M. - Tosoni A.M. *Pensare architettura*. Milano, Electa, 2003
- Zumthor P. *Atmosfera: ambienti architettonici, le cose che ci circondano*. Milano, Electa, 2008
- Zumthor P. *Wieviel Licht braucht der Mensch, um leben zu können, und wieviel Dunkelheit? [Di quanta luce ha bisogno l'uomo per vivere e di quanta oscurità?]* Zurich, vdf Hochschulverlag ander ETH, 2005

4. ARCHITETTURA E COMUNICAZIONE 2.0 - LA FOTOGRAFIA POTENZIALE

- Baricco A. *I barbari, Saggio sulla mutazione*. Milano, Feltrinelli, 2008
- Dujardin F. *Bravoure Scarcity Beauty*, Flanders Architecture Institute, 2016
- Flusser, V. *Immagini: Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*. Roma, Fazi Editore, 2009
- Lévi-Strauss C. *Regarder Écouter Lire*. Paris, Plon, 1993
- Lynch K. *L'immagine della città*. Venezia, Marsilio Editori, 1964

Redston E. *Shooting space. Architecture in contemporary photography*. London, Phaidon, 2014

Ritchin F. *Dopo la fotografia*. Torino, Einaudi, 2012

Sontag S. *Sulla fotografia*. Torino, Einaudi, 1978

5. DOCUMENTO E MATERIA - L'ARCHITETTURA COME TRACCIA

Bosio A. <I've never been there>, in *Domus Web*, 06 marzo 2012

Danto A. C. *La trasfigurazione del banale: una filosofia dell'arte*. Roma, Laterza, 2011

Derrida J. *L'écriture et la différence*. Paris, Editions du Seuil, 1967

Derrida J. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris, Edition Galilée, 1995

Derrida J. *Psyché Invention de l'autre*. Paris, Edition Galilée, 1987

Ferraris M. *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*. Roma, Laterza, 2009

Ferraris M. *Lasciar Tracce: documentalità e architettura*. Milano, Mimesis, 2011

Kant I. *Critica della ragion pura*, 1781

Ritchin F. *Dopo la fotografia*. Torino, Einaudi, 2012

6. ESPERIENZA = CONDIVISIONE. ARCHITETTURA E PLUSVALORE FOTOGRAFICO

Barthes R. *Il senso della moda*. Torino, Einaudi, 2006

Brandi C. *Segno e immagine*. Palermo, Aesthetica, 2009

Dal Co F. - Forster K. W. - Hadley A. *Frank O. Gehry: tutte le opere*. Milano, Electa, 1998

Diamonstein B. <Interview with Gehry F.> in *American Architecture Now*. New York, Rizzoli, 1980

Godard J.L. *Adieu au langage* [film]. Canal+, 2014

Hockney D. - Gayford M. *A Bigger Message*. Torino, Einaudi, 2012

Isenberg B. - Gehry F. *Conversazioni con Frank Gehry*. Milano, A. Mondadori, 2010

Koolhaas R. - OMA/AMO. *Projects for Prada part 1*. Milano, Fondazione Prada, 2001

Koolhaas R. <Conversation with Students>, a cura di S. Kwinter. Houston-New York, Rice University School of Architecture, Princeton Architectural Press, 1996

Koolhaas R. <Il dominio dello ¥€\$>, in *Corriere della sera*, 23 lug. 08, trad. Maria Sepa

Koolhaas R. AMO/OMA, <Prefazione> in *Domus d'autore. Post-Occupancy*, 2006

Koolhaas R. *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata, Quodlibet, 2006

Koolhaas R., Sigler J. - Mau B. - Werlemann H. - OMA. *S,M,L,XL: [Small, Medium, Large, Extra-Large]*. New York, The Monacelli Press, 1995

Krauss R. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge Mass, The MIT Press, 1977

Krauss R. *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Milano, B. Mondadori,

10. BIBLIOGRAFIA

2004

Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1985

Marenco M. C. *Architettura dei territori ibridi*. Bologna, Pendragon, Studi e ricerche, 2010

Martini A. <L'indotto Guggenheim vale mille miliardi>, in *Il Giornale dell'arte*, febbraio 2001

Merleau-Ponty M. *Fenomenologia della percezione*. Milano, Bompiani, 2003

Moneo R. *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*. Milano, Mondadori Electa, 2005

Pollack S. <Frank Gehry - Creatore di sogni> [film documentario] 2005

Serra R. [a cura di Eduardo Cicelyn], Mario Codognato. Torino, Electa, 2004

Serra R. <Shift>, in *Arts Magazine*, Aprile 1973; e in *Richard Serra, Interviews, etc., 1970-1980*. New York, Yonkers, The Hudson River Museum, 1980

Smithson R, *A tour of the monuments of passaic*, New Jersey, 1967

Smithson R, *Monument of Passaic*. Oslo, Architecture and Design, Norway, 1967

Tafuri M. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*. Roma-Bari, Laterza, 1973

Veblen T. *Theory of the leisure class*. London, Allen & Unwin, 1924

Ventura R. A. *Teoria della classe disagiata*. Roma, Minimum Fax, 2017

Zevi B. *Controstoria e storia dell'architettura*. tomo III, Dialetti architettonici. Architettura della modernità. Roma, Newton & Compton Editori, 1998

Zevi B. *Saper vedere l'architettura*. Torino, Einaudi, 1948

7. ¥€\$ - THE MASS PHOTOGRAPHY

Koolhaas R. <Il dominio dello ¥€\$>, in *Corriere della sera*, trad. Maria Sepa, 23 lug. 08

Lughi G. <Spazi urbani, come il digitale ne cambia la cultura>, in *Agenda Digitale*, UR-BAN MEDIA AESTHETICS, Università di Torino, 12 Luglio 2017

Ritchin F. *Dopo la fotografia*. Torino, Einaudi, 2012

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI FEBBRAIO 2018

L'architettura contemporanea è diventata un <prodotto fotografico> il cui plusvalore è governato dal sistema di comunicazione delle immagini?

L'avvento della fotografia e la diffusione dei media digitali hanno profondamente modificato la relazione tra *architettura* ed *immagine*, sovvertendo il rapporto di dipendenza tra oggetto fisico e riproduzione.

Finalità della ricerca è dimostrare la crescente subalternità dell'architettura contemporanea al *mercato delle immagini*; ovvero l'analisi delle cause, storiche ed economiche, che hanno visto trasferirsi il *consumo dell'architettura* da un contesto prevalentemente fisico (gli edifici reali) ad un meta-contesto virtuale (fotografie e riproduzioni), esaminando le dirette conseguenze linguistiche e formali sulla progettazione.



THE **MASS** PHOTOGRAPHY!