

[Sara Marini](#)
Vesper

DOI 10.57644/Vesper008_001

[Dario Gentili](#)
Adriatica

DOI 10.57644/Vesper008_002

[Umberto Eco](#)
Déjà vu

DOI 10.57644/Vesper008_003

[Guido Boffi](#)
Ombra, che illumina. *Lunario* di Guido Guidi
Shadow, Casting Light. *Lunario* by Guido Guidi

DOI 10.57644/Vesper008_004

[Snežana Vesnić](#)
Villa Pavlović and the Dissolution of Gold
Villa Pavlović e la dissoluzione dell'oro

DOI 10.57644/Vesper008_005

[Francesca Belloni](#)
Ceci n'est pas un escalier. Twiggy e
il surrealismo di Architecten De Vylder
Vinck Taillieu
Ceci n'est pas un escalier. Twiggy and
the Surrealism of Architecten De Vylder
Vinck Taillieu

DOI 10.57644/Vesper008_006

[Giorgio Azzariti](#)
Guarding Dual Natures. The Synthes
Headquarters by Studio Märkli
Custodire nature duplici. La sede centrale
Synthes dello studio Märkli

DOI 10.57644/Vesper008_007

[Massimiliano Ciammaichella](#)
Blackout. Rappresentazioni di presenze
ai confini del nero
Blackout. Representations of Presences
at the Border of Darkness

DOI 10.57644/Vesper008_008

[Jacques Lucan](#)
Lessons from Venice
Lezioni di Venezia

DOI 10.57644/Vesper008_009

[Stamatina Kousidi](#)
Grotte, cavità e nuvole
Caves, Cavities and Clouds

DOI 10.57644/Vesper008_010

122 – 138	<u>Alberto Sdegno</u> Esper. <i>Blade Runner</i> tra nuove tecnologie e intelligenze artificiali The Esper. <i>Blade Runner</i> among New Technologies and Artificial Intelligences	DOI 10.57644/Vesper008_011	Dizionario Dictionary 196 – 197	<u>Cristina Moraru</u> Vagabond	DOI 10.57644/Vesper008_020
			198 – 199	<u>Gavin Keeney,</u> <u>Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos</u> Veronese	DOI 10.57644/Vesper008_021
139 – 141	<u>Bibliografie Bibliographies</u>	DOI 10.57644/Vesper008_012	200 – 201	<u>Guglielmo Bottin</u> Vespertine	DOI 10.57644/Vesper008_022
Inserto Extra 142 – 153	<u>Bernhard Rüdiger</u> The Hammer Blow Il colpo di martello	DOI 10.57644/Vesper008_013	202 – 203	<u>Francesca Cremasco</u> Visibility	DOI 10.57644/Vesper008_023
Tutorial 154 – 168	<u>Paolo Foraboschi</u> Appunti per una inedita epistemologia dell'ingegneria strutturale Suggestions for a New Epistemology of Structural Engineering	DOI 10.57644/Vesper008_014	204 – 205	<u>Stefano Tomassini</u> Wait	DOI 10.57644/Vesper008_024
Viaggi Journeys 170 – 173	<u>Malvina Borgherini</u> Dell'uomo-vespertilio. O su Leigong e Batman, tra mitologia cinese e fumetto della <i>Golden</i> <i>Age</i> americana About a <i>Vespertilian</i> Man. Or about Leigong and Batman, between Chinese Mythology and Comic Strips of the American Golden Age	DOI 10.57644/Vesper008_015	206 – 207	<u>Tania Garribba, Lisa Ferlazzo Natoli,</u> <u>Maddalena Parise</u> X	DOI 10.57644/Vesper008_025
			208 – 209	<u>Simone Ferracina</u> Yet	DOI 10.57644/Vesper008_026
			210 – 211	<u>Evelina Praino, Camillo Boano</u> Zoé	DOI 10.57644/Vesper008_027
			212 – 213	<u>Ettore Rocca</u> Zimzum	DOI 10.57644/Vesper008_028
174 – 179	<u>Davide Deriu</u> Travelling to Ankara: Western Perspectives of the Modern Capital Viaggio ad Ankara: la capitale moderna vista da Occidente	DOI 10.57644/Vesper008_016	214 – 215	<u>Indice delle parole Word index</u>	DOI 10.57644/Vesper008_029
Racconto Tale 180 – 183	<u>Marco Toffanello</u> L'arca The Ark	DOI 10.57644/Vesper008_017			
Ring 184 – 189	<u>Redazione Vesper</u> Loos vs Los	DOI 10.57644/Vesper008_018			
Archivio Archive 190 – 195	<u>Fabio Gigone</u> The Balustrade of Louis XIV's Chambre du Roi: the Architecture of the Ban La balastra della Chambre du Roi di Luigi XIV: l'architettura del bando	DOI 10.57644/Vesper008_019			

VESPER No. 8

VESPER No. 8

VESPER

VESPER

VESPER No. 8

VESPER

Vesper è una rivista scientifica semestrale, multidisciplinare e bilingue, si occupa delle relazioni tra forme e processi del progetto e del pensiero. Ponendo lo sguardo al crepuscolo, quando la luce si confonde con il buio e l'oggetto illuminante non è più visibile, *Vesper* intende leggere l'atto progettuale seguendo e rendendo evidente il moto della trasformazione. Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (*Hesperos*) che quella del mattino (*Phosphoros*), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in condizioni temporali differenti. *Vesper* dichiara quindi una posizione più che un oggetto e privilegia il situarsi che ne profila lo statuto. Non è qui accesa la luce tagliente dell'alba, che promette giorni completamente nuovi e alti sol dell'avvenire, ma quella che fa intravedere nella penombra una possibilità nell'esistente.

Richiamando e rinnovando la tradizione delle riviste cartacee italiane, *Vesper* ospita un paesaggio articolato di modalità narrative, accoglie forme di scrittura e stili differenti, privilegia l'intelligenza visiva del progetto, dell'espressione grafica, dell'immagine e delle contaminazioni tra linguaggi. La rivista è pensata nella sua successione di numeri tematici come discorso sulla contemporaneità, nello spazio di ogni singolo numero è articolata in un insieme di rubriche che gettano luci differenti sul tema. Nel procedere delle diverse sezioni – editoriale, citazione, progetto, racconto, lezione, saggio, inserto, traduzione, archivio, viaggio, ring, tutorial, dizionario – mutano i riverberi tra idee e realtà, si accende l'intreccio tra evidenze concrete e loro potenzialità, potenziali trasformativi, immaginari. Le rubriche sono pensate non per aggiornare istantaneamente ma per indagare condizioni progettuali e per fornire strumenti e materiali dall'*ombra lunga*.

Vesper is a six-monthly, multidisciplinary and bilingual scientific journal which deals with the relationships between forms and processes of thought and of design. Gazing into the dusk, when light slowly merges with darkness and the illuminating object is no longer visible, *Vesper* aims to interpret the act of designing through tracing and revealing the movement of transformation. Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (*Hesperos*) and the morning star (*Phosphoros*), assigning the two names to the same star observed in different temporal conditions. *Vesper* thus states a perspective rather than an object, privileging the condition that defines its status. Rather than the sharp light of dawn, heralding a brand-new day and promising a brighter future, it is the twilight that allows you to have a glimpse at the potential of what is already there.

Following the tradition of Italian paper journals, *Vesper* revives it by hosting a wide spectrum of narratives, welcoming different writings and styles, privileging the visual intelligence of design, of graphic expression, of images and contaminations between different languages. The journal is conceived as a series of thematic issues that build a discourse on the contemporary. Each issue is divided into sections that offer a range of diverse perspectives on the theme analysed: editorial, quote, project, tale, lecture, essay, extra, translation, archive, journey, ring, tutorial, dictionary. Throughout the different sections, reverberations between ideas and reality change, connections emerge between tangible facts and their potentials, transformative prospects, collective perception. The principal aim of these sections is not to provide instant news, but to offer an in-depth investigation of different instances of design and to provide tools and materials that have a long-lasting effect.

VESPER No. 8

VESPER



Vault (Pavilion), 2003.

Bas Princen



Outskirts (Fnideq), 2010.

Reservoir

Vesper



Sand Storage (Scrape), 2007.



Section II (Xiamen), 2007.



Alley (Skywalk), 2010.

Editoriali | Editorials
10 – 17

Sara Marini
Vesper

18 – 21 Dario Gentili
Adriatica

Citazione | Quote
22 – 24

Umberto Eco
Déjà vu

Progetti | Projects
26 – 41

Guido Boffi
Ombra, che illumina. *Lunario* di Guido Guidi
Shadow, Casting Light. *Lunario* by Guido Guidi

42 – 51 Snežana Vesnić
Villa Pavlović and the Dissolution of Gold
Villa Pavlović e la dissoluzione dell'oro

52 – 61 Francesca Belloni
Ceci n'est pas un escalier. Twiggy e
il surrealismo di Architecten De Vylder
Vinck Taillieu
Ceci n'est pas un escalier. Twiggy and
the Surrealism of Architecten De Vylder
Vinck Taillieu

62 – 72 Giorgio Azzariti
Guarding Dual Natures. The Synthes
Headquarters by Studio Märkli
Custodire nature duplici. La sede centrale
Synthes dello studio Märkli

Saggi | Essays
74 – 87

Massimiliano Ciammaichella
Blackout. Rappresentazioni di presenze
ai confini del nero
Blackout. Representations of Presences
at the Border of Darkness

88 – 109 Jacques Lucan
Lessons from Venice
Lezioni di Venezia

110 – 121 Stamatina Kousidi
Grotte, cavità e nuvole
Caves, Cavities and Clouds

Breve estratto da un testo critico che definisce la rotta o le coordinate di attraversamento del tema. | Brief excerpt from a critical text concerning different perspectives on the topic.

Contributi che indagano le ragioni, le *mise-en-scène*, le risultanti di progetti realizzati attraverso le voci degli autori e/o di critici. | Contributions that investigate the reasons, the *mise-en-scènes*, and the results of an accomplished project throughout the voices of the authors and/or the critics.

Saggi critici articolati in citazioni, note, iconografie e una bibliografia. | Essays including quotes, notes, iconography and bibliography.

122 – 138 [Alberto Sdegno](#)
Esper. *Blade Runner* tra nuove tecnologie
e intelligenze artificiali
The Esper. *Blade Runner* among New
Technologies and Artificial Intelligences

139 – 141 [Bibliografie | Bibliographies](#)

Inserto | Extra
142 – 153 [Bernhard Rüdiger](#)
The Hammer Blow
Il colpo di martello

Tutorial
154 – 168 [Paolo Foraboschi](#)
Appunti per una inedita epistemologia
dell'ingegneria strutturale
Suggestions for a New Epistemology
of Structural Engineering

Viaggi | Journeys
170 – 173 [Malvina Borgherini](#)
Dell'uomo-vespertilio. O su Leigong e Batman,
tra mitologia cinese e fumetto della *Golden*
Age americana
About a *Vespertilian Man*. Or about Leigong and
Batman, between Chinese Mythology and
Comic Strips of the American Golden Age

174 – 179 [Davide Deriu](#)
Travelling to Ankara: Western Perspectives
of the Modern Capital
Viaggio ad Ankara: la capitale moderna vista
da Occidente

Racconto | Tale
180 – 183 [Marco Toffanello](#)
L'arca
The Ark

Ring
184 – 189 [Redazione Vesper](#)
Loos vs Los

Archivio | Archive
190 – 195 [Fabio Gigone](#)
The Balustrade of Louis XIV's Chambre
du Roi: the Architecture of the Ban
La balastra della Chambre du Roi
di Luigi XIV: l'architettura del bando

Forma e modo d'espressione di questa
rubrica sono a discrezione dell'autore. |
The section consists in the original
contribution of an author.

Manuale d'uso per l'esecuzione
di pratiche e/o operazioni. | Instructions
to carry out practices and/or operations.

Resoconto di un viaggio fisico o
immaginario e delle sue evoluzioni
temporali e spaziali. | A physical or
imaginary journey in its temporal and
spatial development.

Narrazioni testuali o per immagini
attraverso realtà note o ipotetiche. |
Textual or visual narratives exploring
actual or hypothetical worlds.

Fronteggiamento tra posizioni differenti
poste sullo stesso "campo di gioco". |
Different points of view facing each other
on the same 'playing field'.

Testo critico che accompagna una
selezione di materiali d'archivio
presentati con le loro coordinate di
provenienza. | Critical text accompanying
a selection of archival material
presented with its source reference.

Dizionario | Dictionary
196 – 197

[Cristina Moraru](#)
Vagabond

198 – 199 [Gavin Keeney,](#)
[Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos](#)
Veronese

200 – 201 [Guglielmo Bottin](#)
Vespertine

202 – 203 [Francesca Cremasco](#)
Visibility

204 – 205 [Stefano Tomassini](#)
Wait

206 – 207 [Tania Garribba, Lisa Ferlazzo Natoli,](#)
[Maddalena Parise](#)
X

208 – 209 [Simone Ferracina](#)
Yet

210 – 211 [Evelina Praino, Camillo Boano](#)
Zoé

212 – 213 [Ettore Rocca](#)
Zimzum

214 – 215 [Indice delle parole | Word index](#)

Definizioni critiche di nove lemmi in
inglese che contribuiscono alla
precisazione del tema e concludono
la rubrica *Dizionario*. | Critical definitions
of nine headwords in English that
contribute to point out the issue's topic
and conclude the *Dictionary* section.

L'atmosfera era crepuscolare e pericolosa, la topografia era complicata da un gran numero di specchi; i principali avvenimenti si compivano dall'altra parte dell'amalgama, dentro un palazzo abbandonato. [...] Non si può pensare a un esito diverso, sullo sfondo di questa Penelope di una città, che tesse le sue trame di giorno e le disfa di notte, senza che ci sia un Ulisse all'orizzonte. Soltanto il mare. — I. Brodskij, *Watermark*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1992; tr. it. *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi, Milano 1991, pp. 38-39, 106

L'ottavo numero di "Vesper" è dedicato al tema Vesper, insiste quindi su una doppia specchiatura: quella insita nella figura del numero otto e quella tra contenuto e nome del contenitore. I vesperi e il progetto del tempo, il crepuscolo, il binomio Occidente e Oriente, il doppio come condizione e come strategia, Venere e Venezia, il tramonto come direzione propizia, il disegno delle ombre, il *camouflage*, Vesper Lynd e il cocktail Vesper (entrambi invenzioni della penna di Ian Fleming) sono la costellazione di punti che si propagano dal termine *vesper* e che "Vesper" 8 vuole illuminare.

Il tempo e le sue misure sono materiale di progetto come ribadito da Cedric Price nella mostra *Mean Time*, allestita nel 1999 presso il CCA a Montréal, dove a quattordici categorie temporali – *Self-Destruction, Refabrication, Prediction, Anticipating the Impossible, Chronicle, Synchronization, Interval, Simultaneousness, Uncertainty, The Pleasure of Frustration, Suspending Time, Distorting Time, Gravity, Pacing* – sono associate altrettante situazioni architettoniche. Ma il progetto del tempo può tornare anche a manifestarsi come costruzione: l'artista svizzero Not Vital immagina e realizza oggi torri sparse per il mondo pensate solo per estraniarsi e concentrarsi sull'apparire e lo spegnersi delle luci del tramonto.

Il crepuscolo è associato sia al chiarore del cielo a Oriente prima del sorgere del Sole, sia alla luce sfocata che riverbera a Occidente dopo il tramonto. Occidente e Oriente sono posizioni chiare e confondibili come già testimonia Venezia o ancora come tenta di affermare Wright inseguendo il pensiero di Georges Ivanovič Gurdjieff unendo *due gemelli che non sarebbero mai andati d'accordo* (sempre Occidente e Oriente)¹. La città lagunare è sovente associata a Venere per il comune nascer dalle acque (acque nelle quali Venezia si specchia e raddoppia). Pitagora identificò nel pianeta Venere sia la stella della sera (Hesperos) che quella del mattino (Phosphoros), i due nomi si riferiscono allo stesso astro ma posto in stati temporali differenti. Il doppio è quindi sia una condizione che una strategia come ricordano le chiese gemelle (1665-1678) in piazza del Popolo a Roma o le Twin Towers (1973) che segnavano lo skyline di Manhattan, ma anche le uguali ma diverse chiese di Santa Maria in Montesanto (1662-1679), di Gian Lorenzo Bernini, e di Santa Maria dei Miracoli (1675-1679), di Carlo Rainaldi, sempre a Roma. Sono speculari il Naturhistorisches Museum e il Kunsthistorisches Museum di Gottfried Semper e Karl von Hasenauer realizzati a Vienna tra il 1872 e il 1891. La Double House di Mvrdv, costruita a Utrecht nel 1997, propone un incastro tra due unità abitative rese siamesi.

Il tramonto è una direzione propizia come testimoniano le molteplici stagioni che segnano l'opera di alcuni longevi pensatori e progettisti, è un vero e proprio



spazio nel quale l'architettura può decidere di insediarsi, anche per difendersi. Bernard Khoury realizza nel 1998 il Club B 018 a Beirut nel distretto di Quarantaine, zona teatro di sanguinosi scontri durante la guerra civile libanese. Il club, affondato nel terreno come un rifugio antiaereo, approfitta della propria superficie oscura per vivere nel buio: aprendo la propria copertura mobile si trasforma in una discoteca *en plein air*. Jean Nouvel concepisce Onyx (1988), a Saint-Herblain in Francia, per rispondere alla dicotomia presente nell'area tra la direzione urbana dettata da un grande parcheggio e l'eco di un primigenio Eden prodotto da un grande lago. L'architetto opta per una posizione terza tra le due trovate, sospende l'edificio dentro la brillantezza e lo spessore del buio: "It is black, but bright and sharp. The thickness of the building is conveyed through the thickness of its darkness, and appears as a monochrome block"².

Nel suo libro *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*³ Franco Rella attraversa contesti culturali antichi e moderni alla ricerca del confine tra la luce e il suo opposto e dei significati che custodisce e costruisce, ma l'ombra è anche sostanza considerata e manipolata da architetti e artisti attraverso la presenza di elementi concreti e il controllo di masse nere a scolpire volti e corpi. Nell'assonometria della proposta per Ca' Venier dei Leoni (1985), Costantino Dardi con una selva di pilastri colma il vuoto trovato e confermato, vuoto nel quale albergano solo gli "steli" eretti e le loro ombre. Già la facciata dello stesso autore che partecipa nel 1980 alla Strada Novissima veneziana si plasma a definire profondità inclinate nel ridotto spessore utilizzabile e propone sottili telai in aggetto: si tratta di due movimenti tesi a ottenere ombre portate e soglie nere. Molte città poi sono segnate da orologi solari che trasformano la luce in segni scuri, progettando ancora *forme del tempo*.

Il cocktail (che solitamente segna la fine del giorno) *Vesper* è una invenzione di Ian Fleming, narrata in *Casino Royale* (1953). Il nome del drink ricalca quello di uno dei protagonisti del racconto: la spia *Vesper Lynd* (personaggio ispirato alla vita dell'agente segreta polacca Christine Granville/Krystyna Skarbek a servizio dell'MI6 britannico). Oggi non è possibile riprodurre la ricetta originale in quanto il Kina Lillet, ingrediente fondamentale insieme al gin, alla vodka e a una scorza di limone, non è più in produzione. Il rapporto alcool, città e architettura forse è stato poco considerato negli studi urbani, certamente osservato in letteratura e nelle arti visive nel suo disegnare spazi comuni della sera, nel suo esaltare l'attraversamento del trapasso tra il giorno e la notte. Eppure sarebbe utile scoprire il "mistero", citando Rella, di locali quali il veneziano Harry's Bar: vissuto come un porto estremamente denso e raccolto, concepito come luogo introverso ma non per questo estraniante.

Vesper Lynd, il suo doppio gioco, il suo essere un personaggio di finzione e una vera spia, porta in campo il *camouflage*, condizione vissuta naturalmente da alcuni animali e piante, declinazione della strategia del doppio sempre impostata sull'ambiguità e sul confine abitato. Nel testo *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War* (2011) Jean-Louis Cohen sottolinea: "During the Second World War, architects almost completely supplanted painters in the field of camouflage. Studies into the technique had continued uninterrupted

since 1918, and camouflage departments now occupied an important place in all the armed forces. [...] Physicists were added to strengthen the scientific component of the projects; advanced experiments were conducted in an ingenious 'vision chamber', making it possible to study the various proposals under different lighting conditions, as well as in a 'moonlight vision chamber' for nocturnal views"⁴. L'arte del mascheramento è ridondante nella città di Venezia, si pensi ad esempio alla gestione della Serenissima dello sfarzo architettonico attuata obbligando a relegare il lusso solo dentro i manufatti, all'oscuro della scena urbana. Ancora, il *camouflage* trova un primo fondamento nei cangianti mondi d'acqua, nelle specchiature, nelle dissociazioni alla Wilde che coincidono poi con la sostanza molteplice e multiversa della realtà.

Vesper esalta la caduta nel tempo perché, scrive Emil Cioran, "non siamo realmente noi se non quando, mettendoci di fronte a noi stessi, non coincidiamo con niente, nemmeno con la nostra singolarità"⁵. Guardare dentro il crepuscolo equivale a sciogliere evidenti differenze e distanze, corrisponde a confondere i confini degli oggetti e a mettere alla prova le certezze dello sguardo, immergendo quest'ultimo dentro l'imbrunire del "contemporaneo". La cecità è un atteggiamento necessario per leggere la realtà, come proposto da José Saramago⁶; Giorgio Agamben precisa che per stare dentro il proprio tempo è necessario costruirne una sfasatura, un anacronismo: non vedere le luci ma saperne rilevare le oscurità⁷; Umberto Eco ricorda che considerando il buio è possibile conciliare un "senso affettuoso del concreto e una danza di sublimi astrazioni"⁸.

1 "Kipling disse una volta che questi gemelli – intendeva dire l'Oriente e l'Occidente – non sarebbero mai potuti andare d'accordo. Ma nella vita di Gurdjieff, nella sua opera e nella sua parola vi è una filosofia uscita dalle profondità della saggezza dell'Asia, c'è qualcosa che l'uomo d'Occidente può capire. E nell'opera di quest'uomo e nel suo pensiero – in ciò che ha fatto e nel modo in cui lo ha fatto – l'Occidente incontra veramente l'Oriente". F.L. Wright, citato in R. Julliard, *Note de l'Éditeur*, in G.I. Gurdjieff, *Rencontres avec des hommes remarquables*, René Julliard, Paris 1960, p. 13; tr. it. *Premessa all'edizione francese*, in G.I. Gurdjieff, *Incontri con uomini straordinari*, Adelphi, Milano 1977, p. 20.

2 Dal testo di presentazione di progetto, www.jeanouvel.com/en/projects/onyx, consultato il 31/12/2022.

3 "Il desiderio del nulla, il desiderio di morte come unica via per sottrarsi al potere? La porta che si apre sul mistero delle contraddizioni non conciliate in cui abita la bellezza del mondo, è dunque sbarrata? L'arte, il pensiero, la letteratura di questo secolo hanno proposto

immagini di malattie, immagini di aberrazioni, immagini che sono state dichiarate 'degenerate', per segnare i bordi d'ombra sulle traiettorie taglienti dell'ordine e del potere. Con quali esiti?". F. Rella, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 18.

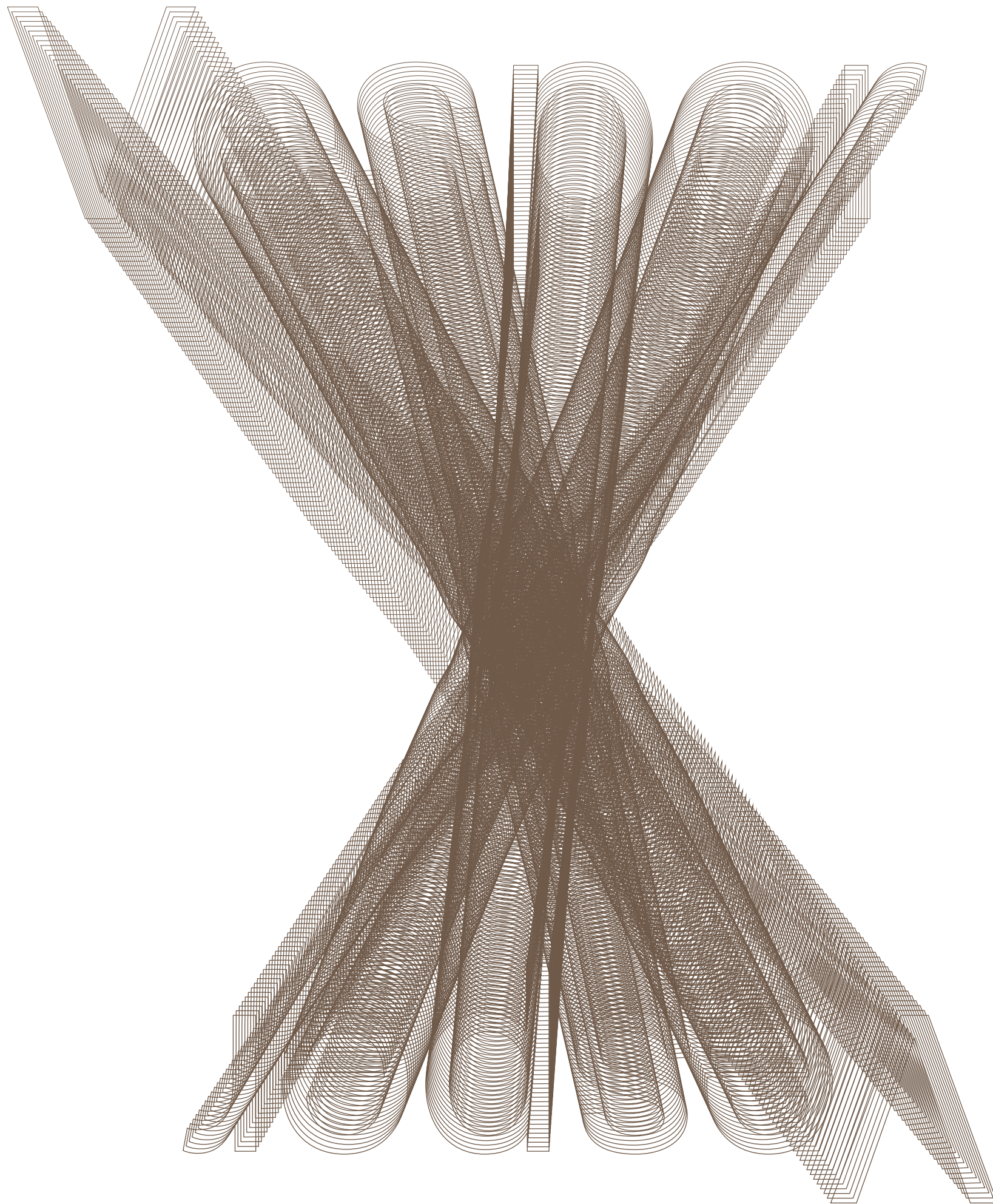
4 J.-L. Cohen, *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War*, CCA-Hazan, Montréal-Paris 2011, p. 190.

5 E. Cioran, *La chute dans le temps*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano 1995, pp. 11-12.

6 Cfr. J. Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, Caminho, Lisboa 1995; tr. it. *Cecità*, Feltrinelli, Milano 2013.

7 Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008.

8 U. Eco, *La vie italienne. The Italian Way of Life. La vita italiana*, in Idem (a cura di), *L'Italie par elle-meme. A Self Portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 7.



Its atmosphere was twilit and dangerous, its topography aggravated with mirrors; the main events were taking place on the other side of the amalgam, within some abandoned palazzo. [...] There is no other outcome thinkable against the background of this Penelope of a city, weaving her patterns by day and undoing them by night, with no Ulysses in sight. Only the sea. — J. Brodsky, *Watermark*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1992, pp. 37, 114

The eighth issue of “Vesper” is dedicated to the theme *Vesper*, and therefore calls for a double mirror: one inherent in the figure of the number eight and the other found in the contents and the name of the volume that contains them. Vespers and the design of time, twilight, the duality of West and East, the double as a condition and as a strategy, Venus and Venice, the sunset as a propitious direction, the drawing of shadows, camouflage, *Vesper Lynd* and the *Vesper cocktail* (both inventions from the pen of Ian Fleming) are the constellation points that propagate from the term *vesper* and that “Vesper” 8 plans to illuminate.

Time and its measurement as project material was confirmed by Cedric Price in the *Mean Time* exhibition, presented in 1999 at the CCA in Montreal, where architectural situations were associated with 14 temporal categories: *Self-Destruction, Refabrication, Prediction, Anticipating the Impossible, Chronicle, Synchronization, Interval, Simultaneity, Uncertainty, The Pleasure of Frustration, Suspending Time, Distorting Time, Gravity, Pacing*. But the project of time can also be resumed in the shape of a construction: the Swiss artist Not Vital conceives and realises today towers scattered around the world, designed only to become estranged and focussed on the appearance and fading of the sunset.

Twilight is associated both with the glow of the sky in the East before sunrise, and with the dim light that reverberates in the West after sunset. West and East are clear and confusing positions as already testified by Venice, or as Wright endeavors to demonstrate through his research, following the ideas of Georges Ivanovič Gurdjieff, bringing together *twins who would never get along* (again, West and East)¹. The lagoon city is often associated with Venus due to them both being born from the waters (waters in which Venice is reflected and doubled). Pythagoras identified in the planet Venus both the evening star (Hesperus) and the morning star (Phosphorus); the two names refer to the same star but placed in different temporal conditions. The double is therefore both a situation and a strategy as recalled by the twin churches in Piazza del Popolo in Rome (1665-1678) or the Twin Towers (1973) that denoted the Manhattan skyline, the two apparently identical but different churches of Santa Maria in Montesanto (1662-1679), by Gian Lorenzo Bernini, and Santa Maria dei Miracoli (1675-1679), by Carlo Rainaldi, again in Rome. The Naturhistorisches Museum and the Kunsthistorisches Museum by Gottfried Semper and Karl von Hasenauer built in Vienna between 1872 and 1891 are mirror images of one another. MVRDV’s *Double House*, built in Utrecht in 1997, proposes two interlocking housing units to become conjoined twins.

The sunset as a propitious direction has been demonstrated over the years in the work of some long-lived thinkers and architects; it is a real space in which architecture can choose to exist, even to defend itself. In 1998 Bernard Khoury built the B 018 nightclub in Beirut in the Quarantine district, a site that had witnessed bloody clashes during the Lebanese civil war. The club, sunk into the ground like an air-raid shelter, takes advantage of its concealed surface to live in the dark: by opening its moveable roof it transforms into an *en plein air* disco. Jean Nouvel conceived Onyx (1988), in Saint-Herblain in France, to respond to the dichotomy between the urban direction prescribed by a large parking lot and the echo of a primeval Eden evoked by the presence of a large lake in the area. The architect opted for a third position between the two existing situations, suspending the building within the brilliance and density of darkness: 'It is black, but bright and sharp. The thickness of the building is conveyed through the thickness of its darkness, and appears as a monochrome block'².

In his book *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*³ Franco Rella crosses ancient and modern cultural contexts in search of the boundary between light and its opposite and the meanings it preserves and constructs; but shadow is also substance to be considered and manipulated by architects and artists through the presence of concrete elements and the control of black forms to sculpt faces and bodies. In the axonometry of his project for Ca' Venier dei Leoni (1985), Costantino Dardi fills the found and existing void with a forest of pillars, a void inhabited only by the erect 'stems' and their shadows. His earlier facade project presented as part of the 1980 Strada Novissima in Venice was modelled to define inclined depths in the minimal usable thickness and featured thin overhanging frames: these are two movements aimed at obtaining cast shadows and dark thresholds. Many cities are also marked by sundials that transform light into dark signs, again designing *forms of time*.

The cocktail (that usually marks the end of the day) Vesper is an invention of Ian Fleming, mentioned in *Casino Royale* (1953). The name of the drink reflects that of one of the protagonists of the story: the spy Vesper Lynd (a character inspired by the life of the Polish secret agent Christine Granville/Krystyna Skarbek in the service of the British MI6). Today it is not possible to reproduce the original recipe as Kina Lillet, a fundamental ingredient together with gin, vodka, and lemon zest, is no longer in production. The relationship between alcohol, the city and architecture has perhaps been little considered in urban studies, while certainly observed in literature and the visual arts in the way it creates common spaces in the evening, exalting the passage between day and night. Yet it would be useful to unravel the 'mystery', citing Rella, of venues such as the Harry's Bar in Venice: experienced as a busy port of call, extremely packed and cosy, conceived as an intimate but not alienating place.

Vesper Lynd, with her double game, her being a fictional character and a real spy, brings camouflage to the field, a condition naturally experienced by some animals and plants, a declination of the double as strategy that is always based

on ambiguity and on the inhabited border. In the text *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War* (2011) Jean-Louis Cohen stresses: 'During the Second World War, architects almost completely supplanted painters in the field of camouflage. Studies into the technique had continued uninterrupted since 1918, and camouflage departments now occupied an important place in all the armed forces. [...] Physicists were added to strengthen the scientific component of the projects; advanced experiments were conducted in an ingenious "vision chamber", making it possible to study the various proposals under different lighting conditions, as well as in a "moonlight vision chamber" for nocturnal views'⁴. The art of masking is redundant in the city of Venice, consider for example the Serenissima's laws on architectural embellishments that relegated luxury to the interior of buildings only, hidden from the urban setting. Again, camouflage finds its foundation in the changing worlds of water, in the mirrors, in the Wilde-like dissociations which then coincide with the multiple – and multiverse – substance of the reality.

Vesper enhances *the fall into time* because, as Emil Cioran writes, 'we are truly ourselves only when we coincide with nothing, not even with our own singularity'⁵. Looking into the twilight is equivalent to dissolving obvious differences and distances, it confuses the boundaries of objects and tests the certainties of the gaze, immersing the latter in the darkening of the 'contemporary'. Blindness is a necessary condition for understanding reality, as José Saramago has suggested⁶; Giorgio Agamben states that in order to live within one's time it is necessary to construct a displacement, an anachronism: not to see the lights but to be able to detect the obscurities⁷; Umberto Eco reminds us that considering the darkness it is possible to reconcile 'an affectionate feeling for the concrete and a turmoil of sublime abstractions'⁸.

1 'Kipling once said that these twins – he meant the East and the West – could never get along. But in Gurdjieff's life, in his work and in his word there is a philosophy that has come out of the depths of the wisdom of Asia, there is something that the man of the West can understand. In the work of this man and in his thought – in what he did and in the way he did it – the West truly meets the East'. F.L. Wright, quoted in the French foreword by R. Julliard, *Note de l'Éditeur*, in G.I. Gurdjieff, *Rencontres avec des hommes remarquables*, René Julliard, Paris 1960, p. 13; En. tr. *Meetings With Remarkable Men*, E.P. Dutton, New York 1969.

2 From the project presentation text, www.jeannouvel.com/en/projects/onyx/, accessed 31/12/2022.

3 'Il desiderio del nulla, il desiderio di morte come unica via per sottrarsi al potere? La porta che si apre sul mistero delle contraddizioni non conciliate in cui abita la bellezza del mondo, è dunque sbarrata? L'arte, il pensiero, la letteratura di questo secolo hanno proposto immagini di malattie, immagini di aberrazioni, immagini che sono

state dichiarate "degenerate", per segnare i bordi d'ombra sulle traiettorie taglienti dell'ordine e del potere. Con quali esiti?'. F. Rella, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 18.

4 J.-L. Cohen, *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War*, CCA-Hazan, Montréal-Paris 2011, p. 190.

5 E. Cioran, *La chute dans le temps*, Gallimard, Paris 1964; En. tr. *The Fall Into Time*, Quadrangle Books, Chicago 1970, p. 34.

6 Cf. J. Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*, Caminho, Lisboa 1995; En. tr. *Blindness*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 1998.

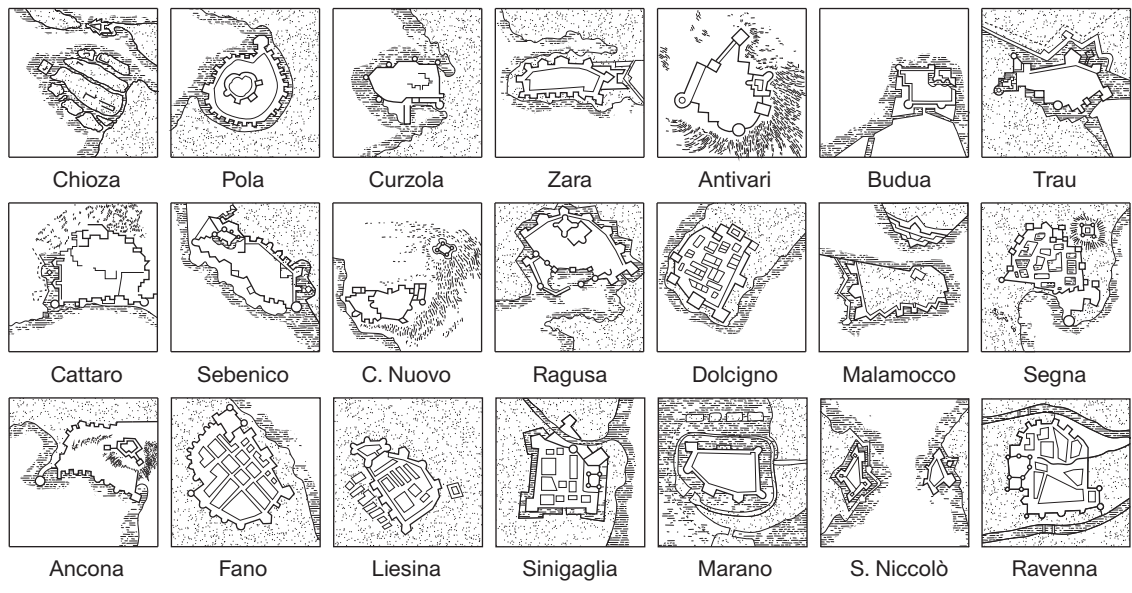
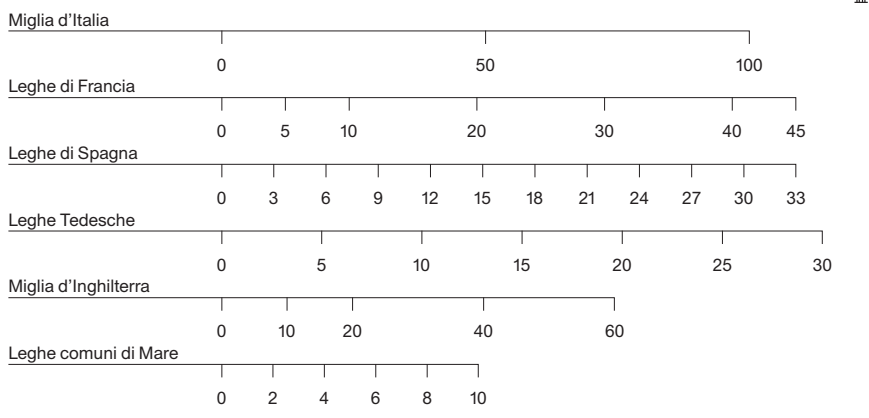
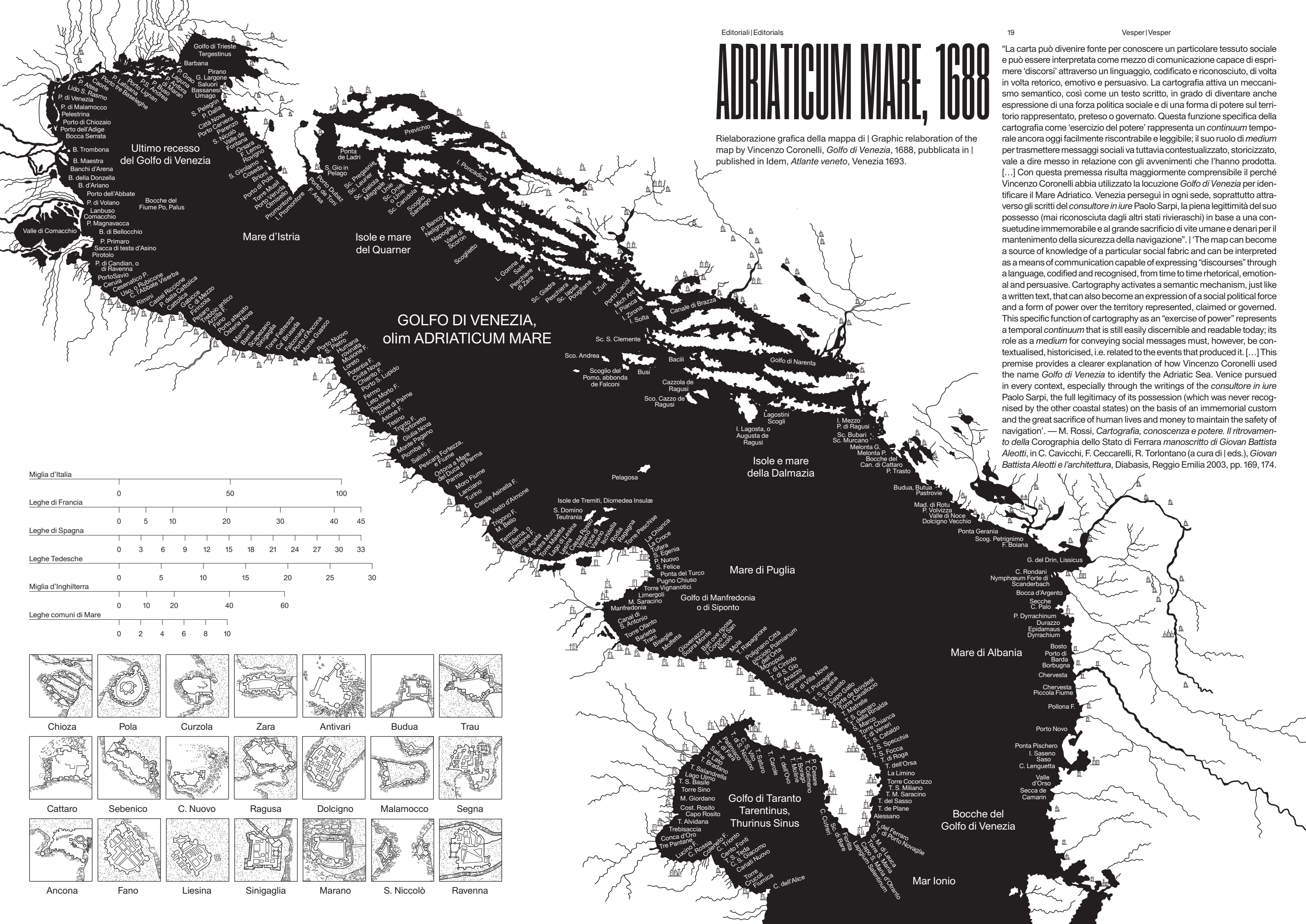
7 Cf. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008; En. tr. *What Is An Apparatus and Other Essays*, Stanford University Press, Stanford 2009.

8 U. Eco, *La vie italienne. The Italian Way of Life. La vita italiana*, in Idem (ed.), *L'Italie par elle-meme. A Self Portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 7.

ADRIATICUM MARE, 1688

Rielaborazione grafica della mappa di | Graphic relaboration of the map by Vincenzo Coronelli, *Golfo di Venezia*, 1688, pubblicata in | published in Idem, *Atlante veneto*, Venezia 1693.

“La carta può divenire fonte per conoscere un particolare tessuto sociale e può essere interpretata come mezzo di comunicazione capace di esprimere ‘discorsi’ attraverso un linguaggio, codificato e riconosciuto, di volta in volta retorico, emotivo e persuasivo. La cartografia attiva un meccanismo semantico, così come un testo scritto, in grado di diventare anche espressione di una forza politica sociale e di una forma di potere sul territorio rappresentato, preteso o governato. Questa funzione specifica della cartografia come ‘esercizio del potere’ rappresenta un *continuum* temporale ancora oggi facilmente riscontrabile e leggibile; il suo ruolo di *medium* per trasmettere messaggi sociali va tuttavia contestualizzato, storicizzato, vale a dire messo in relazione con gli avvenimenti che l’hanno prodotta. [...] Con questa premessa risulta maggiormente comprensibile il perché Vincenzo Coronelli abbia utilizzato la locuzione *Golfo di Venezia* per identificare il Mare Adriatico. Venezia persegui in ogni sede, soprattutto attraverso gli scritti del *consultore in iure* Paolo Sarpi, la piena legittimità del suo possesso (mai riconosciuta dagli altri stati rivieraschi) in base a una consuetudine immemorabile e al grande sacrificio di vite umane e denari per il mantenimento della sicurezza della navigazione”. | ‘The map can become a source of knowledge of a particular social fabric and can be interpreted as a means of communication capable of expressing “discourses” through a language, codified and recognised, from time to time rhetorical, emotional and persuasive. Cartography activates a semantic mechanism, just like a written text, that can also become an expression of a social political force and a form of power over the territory represented, claimed or governed. This specific function of cartography as an “exercise of power” represents a temporal *continuum* that is still easily discernible and readable today; its role as a *medium* for conveying social messages must, however, be contextualised, historicised, i.e. related to the events that produced it. [...] This premise provides a clearer explanation of how Vincenzo Coronelli used the name *Golfo di Venezia* to identify the Adriatic Sea. Venice pursued in every context, especially through the writings of the *consultore in iure* Paolo Sarpi, the full legitimacy of its possession (which was never recognised by the other coastal states) on the basis of an immemorial custom and the great sacrifice of human lives and money to maintain the safety of navigation’. — M. Rossi, *Cartografia, conoscenza e potere. Il ritrovamento della Corografia dello Stato di Ferrara manoscritto di Giovan Battista Aleotti*, in C. Cavicchi, F. Ceccarelli, R. Torlontano (a cura di) eds., *Giovan Battista Aleotti e l’architettura*, Diabasis, Reggio Emilia 2003, pp. 169, 174.



In una scena di *Ecce bombo* di Nanni Moretti (1978), un gruppo di giovani in piena crisi di militanza politica aspetta l'alba sulla spiaggia di Ostia. Sul Tirreno quell'alba non sorgerà, mai sarebbe potuta sorgere lì a Ponente, sul mare del tramonto. Il sol dell'avvenire non sorge a Occidente; guardando a ritroso agli anni Sessanta-Settanta, Mario Tronti ammette che si è confuso il rosseggiare dei bagliori di allora con l'alba, mentre era il rosso del tramonto del movimento operaio. L'alba sorgerà alle spalle di quei ragazzi di fine anni Settanta, sull'altra sponda della penisola, sull'Adriatico: è lì che, nel tramontare degli anni Settanta, sorgono gli anni Ottanta.

È sull'Adriatico che, sul declinare del Novecento e della politica moderna, sorge il postmoderno italiano – e sorge all'insegna della legge del mercato globale, non della legge dello Stato moderno. Non a caso a partire dagli anni Ottanta s'impone – per dirla con Friedrich von Hayek – il cosmo neoliberale, che non si limita alle liberalizzazioni e alle privatizzazioni in economia, ma configura un nuovo ordine politico, dove non è più lo Stato moderno ma è il mercato a fare legge. Tuttavia, il cosmo adriatico non rappresenta affatto una sorta di neoliberalismo all'italiana, risale piuttosto ai tratti originari di quella terra e di quel mare di mercanti, che sul territorio stabiliscono sponde, non centri urbani. La *lex mercatoria* è la prima forma di legislazione internazionale, che non stabilisce confini – che siano demarcati dalla religione, dalla cittadinanza o da qualsiasi altro principio d'appartenenza – bensì li oltrepassa per consentire le relazioni commerciali. Del resto, fin dall'antica Grecia, il mercato è uno spazio che non prevede discriminazioni di sorta, accessibile e aperto, sebbene conosca prevalentemente la regola del vantaggio e dell'utile, su cui di certo non si possono basare alleanze durature. E, insieme alla dimensione commerciale (gli anni Ottanta vedono sia una drastica accelerazione nella produzione e nel consumo dell'"ultima novità" sul mercato sia la brandizzazione del "Made in Italy"), l'Adriatico ha visto soprattutto emergere nuove forme di vita, irriducibili alla classe operaia e alla sua disciplina. Forme di vita effimere, come effimeri e temporanei risultano gli spazi dove si manifestano.

Che fine hanno fatto quei decenni di fine Novecento? La questione è mal posta, non c'è esattamente "fine" all'albeggiare adriatico. I toni non sono quelli accesi del tramonto, che si consumano spesso nella tragedia, bensì quelli più tenui e sfumati dell'alba, che colorano le malinconie e le nostalgie del cinema di Fellini. L'albeggiare è un continuo iniziare, senza portare a termine. Le forme – di vita e dello spazio, urbane eppure provinciali – che produce restano come in sospeso, potenzialità mai realizzate in atto, ma ancora lì presenti. L'albeggiare non sa tramontare, continua a far durare il suo dare inizio. Tale cominciamento senza fine può dar vita a sperimentazioni sempre nuove, ma rischia di non agire il rinnovamento. Rinnovare, infatti, presuppone che si sia portato a termine quanto si è iniziato; per poter ricominciare da capo, i nuovi tentativi hanno bisogno del sapere dei tentativi falliti. Le sperimentazioni, invece, non si portano a termine, non finiscono; si abbandonano.

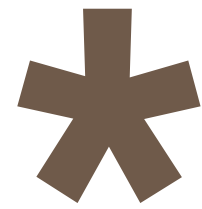
In a scene from *Ecce bombo* by Nanni Moretti (1978), a group of crisis-stricken young political militants await the dawn on the beach at Ostia. That dawn will never rise there over the Tyrrhenian Sea; it never could have risen over that western sunset sea. The sun of the future is not rising in the West; looking back on the Sixties and Seventies, Mario Tronti admits having confused the red glow of those days with the dawn, whereas it was the red sunset of the workers' movement. Dawn will rise behind those lads from the late Seventies, on the other side of the peninsula, over the Adriatic: it is there that, in the fading of the Seventies, the Eighties arise.

It was on the Adriatic that, during the twilight of the 20th century and modern politics, Italian postmodernism arose – and it did so under the banner of global market rules, not those of the modern state. It is no coincidence that starting from the Eighties of the 20th century, the neoliberal cosmos – to quote Friedrich von Hayek – imposed itself, which was not limited to economic liberalization and privatization, but established a new political order, where it was no longer the modern state but the market that set the rules. However, the Adriatic cosmos by no means represented a sort of Italian-style neoliberalism, but rather went back to the origins of that land and sea of merchants, who established the shorelines of the territory, not urban centres. The *lex mercatoria* was the first form of international legislation, which did not establish borders – whether demarcated by religion, citizenship, or any other principle of belonging – but went beyond them to allow commercial relations. Moreover, since the days of ancient Greece, the market has been a space that does not envisage discrimination of any kind, is accessible and open, although it mainly follows the rule of advantage and profit, on which lasting alliances certainly cannot be based. And, together with the commercial aspect (the Eighties saw both a drastic acceleration in the production and consumption of the 'latest novelty' on the market and the branding of 'Made in Italy'), the Adriatic above all saw the emergence of new forms of life, irreducible to the working class and its discipline. Ephemeral forms of life, as ephemeral and temporary as the spaces where they appeared.

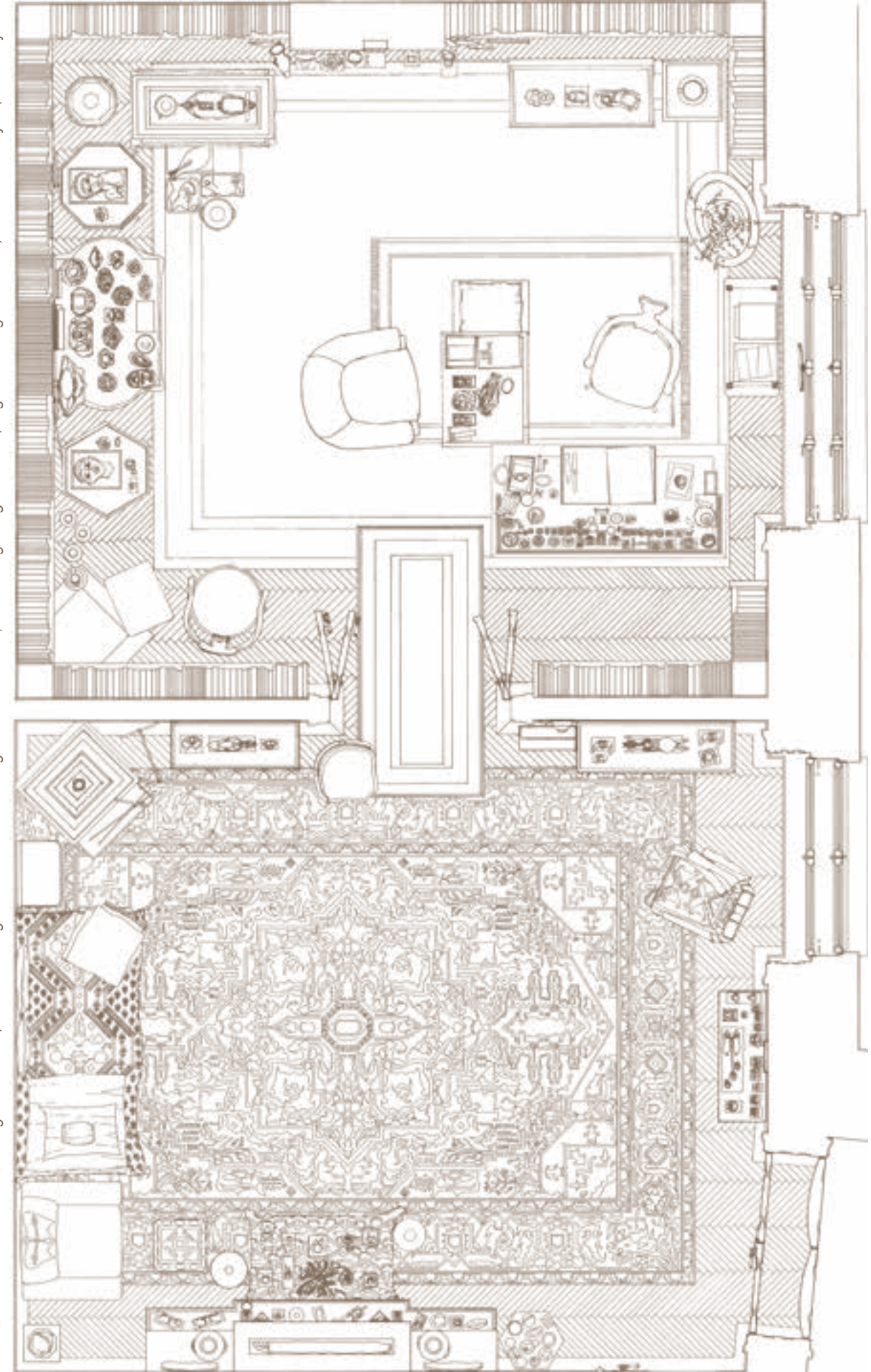
What happened to those decades of the late 20th century? The question is poorly phrased; the Adriatic dawn did not exactly come to an 'end'. The tones are not the bright ones of sunset, which are often consumed in tragedy, but the more muted and nuanced shades of dawn, which colour the melancholy and nostalgia of Fellini's cinema. The dawning is a continuous beginning, without end. The forms – of life and space, urban yet provincial – that it produces remain as if in abeyance, potentialities never realized in act, but ever present there. The dawning does not know how to set, it continues to make its beginning last. This never-ending beginning can give life to ever new experiments, but risks failing in the act of renewal. Renewal, in fact, presupposes that what is started is completed; in order to start over, new attempts need to acknowledge failed attempts. Experimentation, on the other hand, is not completed, it does not end; it is abandoned.



DEAWU



Nada Subotinic, Sala di consulto di Sigmund Freud, planimetria di studio | Sigmund Freud's Consulting Room, study plan, 1998-2001; nella pagina precedente | on the previous page, Prospetto della parete del letto della sala di consulto di Sigmund Freud | Elevation of Sigmund Freud's Consulting Room Couch wall, 1998. Disegni originali scala 1:10, inchiostrato su mylar | link on mylar.



Fleming si attarda a renderci il *déjà vu* con una tecnica fotografica, perché è sul *déjà vu* che può sollecitare le nostre capacità di identificazione. Ci immedesimiamo non con chi ruba un'atomica ma con chi conduce un motoscafo di lusso; non con chi fa esplodere un razzo ma con chi compie una lunga discesa di sci, non con chi contrabbanda diamanti ma con chi ordina un pranzo in un ristorante a Parigi.

La nostra attenzione è sollecitata, blandita, orientata sul terreno delle cose possibili e desiderabili. Qui la narrazione si fa realistica, l'attenzione maniaca; per il resto, che appartiene all'inverosimile, bastano poche pagine, e una implicita strizzata d'occhi. Nessuno è tenuto a crederci.

Ancora una volta, il piacere della lettura non è dato dall'incredibile e dal nuovo, ma dall'ovvio e dal consueto. Innegabile che Fleming impieghi, nell'evocazione dell'ovvio, una strategia verbale di classe rara; ma ciò che questa strategia ci fa amare è nell'ordine del ridondante, non dell'informativo. Il linguaggio compie qui la stessa operazione della trama. Il massimo piacere non deve nascere dall'ecitazione ma dal riposo.

Fleming takes time to convey the familiar with photographic accuracy, because it is upon the familiar that he can solicit our capacity for identification. We identify ourselves not with the one who steals an atom bomb but with the one who steers a luxurious motor launch; not with the one who explodes a rocket but with the one who accomplishes a lengthy ski descent; not with the one who smuggles diamonds but with the one who orders breakfast in restaurant in Paris. Our credulity is solicited, blanded, directed to the region of possible and desirable things. Here the narration is realistic, the attention to detail intense; for the rest, so far as the unlikely is concerned, a few pages suffice and an implicit wink of the eye. No one has to believe them.

And, again, the pleasure of reading is not given by the incredible and by the unknown but by the obvious and the usual. It is undeniable that Fleming, in exploiting the obvious, uses a verbal strategy of a rare kind, because this strategy which attracts us is incidental, not informative. The language performs the same function as the plots. The greatest pleasure arises not from excitement but from relief.

* La citazione è tratta da | [This quote is from](#) U. Eco, *Le strutture narrative in Fleming*, in O. Del Buono, U. Eco (a cura di | [eds.](#)), *Il caso Bond. Le origini, la natura, gli effetti del fenomeno 007*, Bompiani, Milano 1965, p. 113; En. tr. *The Narrative Structure in Fleming*, in O. Del Buono, U. Eco (a cura di | [eds.](#)), *The Bond Affair*, MacDonald, London 1966, pp. 67-68.

- 26 – 41 [Guido Boffi](#)
Ombra, che illumina. *Lunario* di Guido Guidi
Shadow, Casting Light. *Lunario* by Guido Guidi
- 42 – 51 [Snežana Vesnić](#)
Villa Pavlović and the Dissolution of Gold
Villa Pavlović e la dissoluzione dell'oro
- 52 – 61 [Francesca Belloni](#)
Ceci n'est pas un escalier. Twiggy e il surrealismo
di Architecten De Vylder Vinck Taillieu
Ceci n'est pas un escalier. Twiggy and the Surrealism
of Architecten De Vylder Vinck Taillieu
- 62 – 72 [Giorgio Azzariti](#)
Guarding Dual Natures. The Synthes Headquarters
by Studio Märkli
Custodire nature duplici. La sede centrale Synthes
dello studio Märkli

Ombra, che illumina. *Lunario* di Guido Guidi



Guido Guidi, *Gibellina*, 1989. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.

Guido Boffi

Shadow, Casting Light. *Lunario* by Guido Guidi

Molto giustamente è stato detto che egli fotografava le vie come si fotografa il luogo di un delitto.¹

Pinarella di Cervia, 1980². Ottica *fish-eye*, centottanta gradi sull'aperto di una strana veduta. Tutto vi è sorvegliato e circoscritto. Compreso il fotografo, Guido Guidi. Il suo mezzo busto inferiore, quasi un piedestallo rovesciato, pare reggere ogni cosa: la vasta ombra portata di un rilievo di sabbia; la spiaggia selvatica; il mare in lontananza con le scogliere frangiflutti; la lunetta del cielo ricurvo. Una scena deserta, inanimata, nel respiro circolare della figura.

Vi è un intero, rotondo ma inafferrabile, che lascia una qualche percezione di vuoto, di mutezza. Sul piano apparentemente convesso, effetto della distorsione ottica, a parte gambe e piedi del fotografo, ogni elemento sembra sfuggire, perdere salienza, scivolare giù dal suolo scabro. Obbedendo alla “maleducazione” intrinseca dell'ottica, la foto disobbedisce al “galateo delle regole estetiche” – secondo lo stile caratteristico di Guidi³, o di quell'Atget che di continuo “struccava la realtà” svuotandola di esseri umani⁴. Là in fondo c'è il mare, eppure è inessenziale, lo si intuisce appena. Potrebbe non esserci e nulla cambierebbe. Dal vivo appare in un'immensità azzurro-verde su cui “si orizzontano” e pronunciano i confini del cielo, qui invece si perde in una promiscuità di grigi e superficiali.

L'ombra, la spiaggia, il mare, lo spicchio di cielo: li riconosciamo, e tuttavia appaiono anonimi. Come se soltanto desistendo dal chiamarli per nome se ne potessero cogliere i tratti (potesse esservi un loro “ritratto”). Eppure la fotografia vi *insiste*, e così dà a pensare. Quale costellazione percettiva vi si cristallizza? Difficile rispondere, se si segue l'ordine della raffigurazione. Ogni tentativo suona implausibile. L'immagine recalcitra in maniera ostinata, fugge la figura in cui si espone, ne blocca il racconto, seda qualsiasi ansia interpretativa. Come se gambe, ombra, spiaggia, mare, cielo fossero del tutto refrattari a rendere conto di sé e la fotografia fungesse da pellicola opaca dietro la quale potessero nascondersi. Forse che la loro realtà fotografica non li riguarda, benché essi stessi ormai altro non siano se non simulacri? O tacciono un “delitto”, assecondando Benjamin *in exergo*? E quale?

Anzitutto alcune considerazioni, per dir così, “esterne”. Magari aiutano. La fotografia è pubblicata, a quarant'anni dalla sua esecuzione, in uno degli ultimi libri di Guidi: *Lunario*⁵ – senza forse, il meno “guidiano”. Un progetto insolito per un fotografo di luoghi di strada e della memoria, di periferie e spazi domestici. Fenomenologo visivo del circostante, delle cui apparenze esplora le variazioni in precisi intervalli di tempo e con misurati spostamenti del punto di vista, Guidi qui si concentra, invece, su un soggetto “extraterritoriale” ripreso per trent'anni, dal 1968 al 1999: la luna e le sue figure. Luna fotografata nel suo sembiante notturno persino triplice; “immaginata” nella forma della mela (durante i primi studi sull'esposizione); distorta prospetticamente, con effetti di anamorfosi, rifotografando ritratti (di una giovane Mariangela Gualtieri) incollati su un cilindro di cartone⁶. Luna metaforizzata nella falce, nel foro del muro inquadrato di traverso, nella palla, nella fetta di cielo e nella fetta d'anguria, nelle lunule proiettate attraverso il fogliame sul muro di casa durante l'eclissi parziale di sole dell'agosto 1999⁷.

Dal punto di vista formale, *Pinarella di Cervia* appartiene a un periodo creativo che inizia verso la seconda metà degli anni Sessanta e si conclude nei primi anni Ottanta⁸, durante il quale Guidi si esprime nel linguaggio dell'istantanea di piccolo formato. Qui il negativo 24 × 36 della fotografia è stato ritagliato e la stampa strizza l'occhio al 6 × 6. Nel volume la riproduzione si trova circa a metà raccolta, “sul confine” della sequenza *Casal Borsetti*, alla quale è omogenea per soggetto e linguaggio espressivo. Per coglierle, possiamo affidarci al commento d'autore, capace di articolare ciò che Benjamin chiamava

It has quite justly been said of him that he photographed them like scenes of crime.¹

Pinarella di Cervia, 1980². Fish-eye optics, one hundred and eighty degrees angle open onto a strange view. Everything in it is surveyed and circumscribed. Including the photographer, Guido Guidi. His lower half-bust, almost like an overturned pedestal, seems to support everything: the vast shadow cast by a relief of sand; the wild beach; the sea in the distance with the breakwater cliffs; the crescent of the sky. A deserted, lifeless scene in the circular breath of the figure.

There is a totality, round but elusive, which leaves some perception of emptiness, of muteness. Apart from the photographer's legs and feet, all other elements on the apparently convex plane created by optical distortion seem to escape, lose salience, slide down the barren ground. Obeying the intrinsic ‘rudeness’ of the optics, the photo disobeys the ‘etiquette of aesthetic rules’ – following Guidi's characteristic style³, or Atget's, who incessantly ‘stripped reality’ by emptying it of human beings⁴. Down there is the sea, yet it is inessential, we can barely make it out. It may not be there at all, and nothing would change. In real life it appears as a blue-green immensity with the bordering sky in the offing, but here it is lost in a promiscuity of greys and surfaces.

The shadow, the beach, the sea, the slice of sky: we recognize them, and yet they appear anonymous. As if only by desisting from calling them by name one could grasp their traits – as if there could be a ‘portrait’ of them. Yet the photograph dwells on them, and so it makes one think. Which perceptive constellation crystallises in it? A question difficult to answer, if we follow the order of representation. Every attempt sounds implausible. The image stubbornly balks, flees the figure in which it is exposed, interrupts the story, suppresses any interpretative concern. As if the legs, the shadows, the beach, the sea, and the sky were utterly resistant to accounting for themselves, and the photograph served as an opaque film behind which they could hide. Perhaps their photographic reality does not concern them, even though they themselves are by now nothing but simulacra? Or are they the mute scene of a ‘crime’, indulging Benjamin *in exergo*? And what crime?

First, some ‘external’ considerations which may be helpful. The photograph was published forty years after it was taken in one of Guidi's last books, *Lunario*⁵. This is undoubtedly the artist's least characteristic work – an unusual project for a photographer of streets and sites of memory, of the outskirts and of domestic spaces. Here Guidi – a visual phenomenologist of the surroundings, the variations in the appearances of which he explores in precise intervals of time and with measured, shifting viewpoints – focusses on an ‘extraterritorial’ subject which he shot for thirty years, from 1968 to 1999: the Moon and its figures. A Moon photographed even in its threefold nocturnal semblance; ‘imagined’ in the shape of an apple (in his first experiments with different exposures); in a distorted perspective, with anamorphic effects, by rephotographing portraits (of a young Mariangela Gualtieri) pasted on a cardboard cylinder⁶. Moon metaphorised in a sickle, in a hole in the wall framed obliquely, in a ball, in a slice of sky and in a slice of watermelon, in the lunules projected through the foliage on the wall of the house during the partial solar eclipse of August 1999⁷.

From a formal point of view, *Pinarella di Cervia* belongs to a creative period that began in the second half of the 1960s and ended in the early 1980s⁸, during which Guidi expressed himself in the language of the small-format snapshot. Here the 24 × 36 negative of the photograph has been cropped and the print nods to the 6 × 6 format. In the volume, the reproduction is found approximately in the middle section, ‘bordering’ with the *Casal Borsetti* sequence, which is similar in terms of subject and expressive language. To understand them, we can rely on the author's commentary, capable of articulating what Benjamin defined as ‘the now of recognizability of images’⁹. While his photographs become contemporary to our gaze, snapshots of the moment in which we observe them,

“l’ora della conoscibilità delle immagini”⁹. Mentre le sue fotografie si fanno contemporanee al nostro sguardo, istantanee dell’ora in cui le osserviamo, nello stesso tempo Guidi, esegeta del proprio testo visivo, si ripresenta nelle vesti di loro primo spettatore. Il commento non “spiega”, non “illustra”, ma salva l’apparire delle immagini dall’essere un che di già trapassato. Ne fa qualcosa che ci “riguarda”. Come da una fila di finestre che si stiano aprendo proprio ora una dopo l’altra, il guardare e l’apparire stesso ne vengono in luce prima ancora delle poche cose che da quelle foto si sporgono verso di noi attraversando la raffigurazione. “Sono [...] fotografie che alludono al guardare dal punto di vista di un gigante che vede la terra ai suoi piedi e intorno a sé. [...] Per me c’è un identificarsi tra terra e luna, un identificarsi al quadrato in un certo senso, nel ritrovare la figura della luna sulla terra. [...] La terra vista dalla luna potrebbe essere invece la luna-terra vista dalla terra-luna, se posso dire così”¹⁰.

Il soggetto di *Pinarella di Cervia* e della sequenza *Casal Borsetti* è complesso e doppio insieme. Forse gioca a precipitare l’occhio fra circoli cosmogonici. Combina e ricombina sulla terra, con la terra, la figura della luna. È terra, ma potrebbe benissimo essere luna. A ciò serve, infatti, l’ottica del *fish-eye*, ad abbracciare un sito anonimo rendendolo pianeta. Perciò l’aberrazione della fumettatura ai bordi della stampa; perciò la visione “stralunata” del gigante, che osserva la terra ai suoi piedi: per *creare il doppio* terra-luna. Il doppio che, proprio in quanto tale, richiede duplice riguardo: terra-luna che potrebbe essere, e che per lo meno insieme significa, luna-terra. Un doppio dove la riproduzione fotografica del suolo terrestre e l’immagine mentale del suolo lunare sono affiancabili e sovrapponibili. Dove il soggetto della rappresentazione, o meglio dell’indagine, non è in verità né la terra né la luna per sé prese. Sembra piuttosto consistere nella relazione che, unendo e dissolvendo le immagini dell’una e dell’altra, si produce mentre le collega e le inverte, le scambia, le trattiene nella dinamica di reciproca dissolvenza e convertibilità, senza poterle saturare isolatamente e separatamente. La relazione – ovvero, il *tertium* delle due: al pari del soggetto raffigurato (per esempio in un ritratto fotografico) che non è né il positivo né il negativo della rappresentazione e insieme è, in certo modo (ovvero in modo immaginale e, dunque, relazionale, che comprende ogni inversione e capovolgimento), sia l’uno sia l’altro. Ancora, al pari del *tertium* invisibile ma percepibile tra faccia illuminata e faccia in ombra della luna, “c’è una rotazione continua senza fine, in cui la luce passa nel nero o il nero invade il bianco. Allo stesso modo della mela su cui facevo i miei primi esperimenti”¹¹.

Guidi ha reso intelleggibili le immagini. Non solo. Ha esplicitato a cosa facciano cenno, attraversando il soggetto: al “guardare”, alla modificazione dello sguardo e all’osservarsi¹². Questo è, infatti, il loro *tema*, colto con una tipica postura autoriflessiva. Vi si addensano questioni cruciali di ogni estetica, in particolare però di quella fotografica: l’apparire e il presentare, il riprodurre e il duplicare¹³.

Attestiamoci anzitutto sul soggetto. Benché appaia il medesimo in *Pinarella di Cervia* e nella sequenza *Casal Borsetti*, vi è una differenza vistosa: il “gigante che vede la terra ai suoi piedi e intorno a sé” in *Pinarella* non compare ancora. La proiezione delle sue gambe lunghissime, ben disegnata nelle varie istantanee della sequenza, è assente nella singola fotografia che le precede. In suo luogo, l’ombra del fotografo è per dir così miniaturizzata, quasi un tronco mutilo degli arti inferiori, sovrastato dall’ombra portata da un grosso cumulo di sabbia. Gambe invece in primissimo piano nell’autoraffigurazione “reale” di Guidi che, per la distorsione dell’ottica, “affonda all’insù” le scarpe nella sabbia. “Guardare è una sorta di identificazione con la cosa”¹⁴. Presumo pertanto che il fotografo potrebbe trovarsi d’accordo, se dalle gambe e dai piedi derivassimo che fotografare sia un’attività esplorativa, itinerante e mobilitante, che “si fa con i piedi” (come

at the same time Guidi, the exegete of his own visual text, reappears in the guise of their first spectator. The commentary does not ‘explain’ nor does it ‘illustrate’ – it saves the appearance of the images from being something that is already long gone. It makes them into something that ‘concerns’ us. As if from a row of windows opening one after the other right now, looking and appearing itself came to the forefront even before the few things that leap out from those photographs towards us, crossing the representation. ‘They are also photographs that hint at looking at things from the point of view of a giant, who sees the world at his feet and all around him. [...] Yes, I believe there’s an identification process between the Earth and the moon, a double identification in a certain sense, in discovering the figure of the moon on the Earth. [...] the Earth seen from the moon could instead be the moon-Earth seen from the Earth-moon, if I can put it that way’¹⁰.

The subject of *Pinarella di Cervia* and of the *Casal Borsetti* sequence is complex and double at the same time. Maybe it aims to precipitate the gaze between cosmogonic circles. It combines and recombines the figure of the Moon on the Earth and with the Earth. It is the Earth, but it could very well be the Moon. In fact, this is what the fish-eye optics is for, embracing an anonymous site and turning it into a planet. Hence, the aberration and the vignetting at the edges of the print; hence the ‘dazed’ vision of the giant, who observes the Earth at his feet: to *create the double* Earth-Moon. The double which, precisely as such, requires a double gaze: Earth-Moon which-could be, and which-at least together means, Moon-Earth. A double where the photographic reproduction of the Earth’s soil and the mental image of the lunar soil can be placed side by side and superimposed. Where the subject of the representation, or rather of the survey, is in truth neither the Earth nor the Moon *per se*. Rather, it seems to consist in the relationship which, by uniting and dissolving the images of one and the other, is produced while connecting and inverting them, swapping them, enfolding them in the dynamics of mutual dissolution and convertibility, without being able to saturate them separately and in isolation. The relationship – that is, the *tertium* of the two: like the subject depicted (for example in a photographic portrait) which is neither the positive nor the negative of the representation and at the same time is, in a certain way (that is, in a figural and, therefore, relational way, including all inversions and reversals), both one and the other. Or again, like the invisible but perceptible *tertium* between the bright side and the dark side of the Moon: ‘There’s an endless, continuous rotation, in which light passes into darkness or black invades white. Just like the apple that I used for my first experiments’¹¹.

Guidi has made the images intelligible. Not only that. By delving into the subject, he has explained what they refer to, which is, to ‘looking’, to the modification of the gaze and to observing oneself¹². This really is their *theme*, captured with a characteristic self-reflexive attitude. They encapsulate the crucial questions of all aesthetics, but particularly that of photography: appearance and presentation, reproducing and duplicating¹³.

Let us focus first on the subject. While seemingly the same in *Pinarella di Cervia* and in the *Casal Borsetti* sequence, there is in fact a striking difference: the ‘giant who sees the Earth at his feet and around him’ does not yet appear in *Pinarella*. The projection of the gigantically long legs, clearly outlined in the various snapshots of the sequence, is absent in the single photograph that precedes them. In its place, the photographer’s shadow is miniaturised, so to speak, almost a torso deprived of its lower limbs, dwarfed by the shadow cast by a large mound of sand. Conversely, a pair of legs are in the foreground in Guidi’s ‘real’ self-representation, in which due to the distortion of the optics the photographer ‘sinks up’ his shoes in the sand. ‘Looking is a sort of identification with the thing’¹⁴. Therefore, I believe that the photographer might agree if we surmised, from the hands and the feet, that taking photographs is an exploratory, itinerant and mobilising activity, one that is ‘done with the feet’ (as Josef Koudelka has stated on several occasions)



Guido Guidi, *Ronta/Venezia*, 1967. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.

è capitato che abbia detto in varie circostanze Josef Koudelka), da praticare “per via”, in tal senso “da viandante” – da “viandanti osservatori”, scriveva Celati¹⁵. Al punto da doverne derivare che vera fotografia sia solo quella che insegue materialmente la cosa, la investiga strada facendo, vi si arrischia sino al pericolo per il fotografo stesso di smarrirsi, di non comprendere e non essere compreso.

Ora, pensiamo un istante al rapporto tra “il viandante e la sua ombra” – per dirla con un celebre titolo. Ovvero, il rapporto tra gambe e piedi “reali” (quel che resta in riproduzione del fotografo stesso) e la piccola figura della sua ombra proiettata più in alto. Ciò che alla prima impressione sembrerebbe dover fungere da vero e proprio supporto della fotografia non è intero, è solo un mezzo busto inferiore, per giunta rovesciato dall’effetto ottico. Il suo intero è quanto l’abbraccio del *fish-eye* non stringe ma spezza. Se ne vedono le parti selezionate: le gambe e i piedi del viandante, che l’istantanea mette in pausa. Quel che conta, anche qui, è la cancellazione, la traccia del processo che vi ha condotto e rimane incisa nello svuoto della fotografia. Colui che avrebbe dovuto valere da *subjectum-hypokeimenon* della rappresentazione, da sostegno e fondamento, è cancellato in un’evanescenza che proprio il suo guardare produce. Il soggetto-sostegno, che per solito è chiamato e ama chiamarsi “autore”, qui non ha testa, né tronco, non ha cuore né volto. È dimezzato e rovesciato. Rinuncia all’“autorevole” gravidanza della propria figura intera. Testa e arti superiori appartengono invece alla sua ombra, che fotografa. Fotografa cose le quali, di per sé, appaiono – ma tutt’altro che chiare e limpide, anzi. Del resto, anche quando dal vivo sembra di essere a contatto con qualcosa, proprio tale contatto altro non è, in termini fenomenologici, che “adombramento”, vale a dire un percetto che restituisce la cosa in modi parziali, provvisori, laterali. Profilando pieni e vuoti.

Mai la fotografia potrà approvvigionarsi alla realtà e saziarsene. Mai potrà esser colma e appagante. A ogni attimo essa cede alla percepibile oscurità in cui le cose stesse celano naturalmente un che di essenziale oltre la loro *facie* apparente. A questo essenziale, invisibile “di più”,

to be carried out ‘on one’s way’ as a ‘wanderer’ – an ‘observing wanderer’ as Celati wrote¹⁵. And it does so to such an extent that it must be inferred that true photography is only that which pursues the thing materially, investigates it along the way, risking even the danger of the photographer getting lost, not understanding and not being understood.

Let us reflect for a moment about the relationship between ‘the wanderer and his shadow’ – to use the wording of a famous title. That is, the relationship between the ‘real’ legs and feet (what is left of the photographer reproducing himself) and the small outline of his shadow projected higher up. That which might at first sight appear as the necessary support for the photograph is not whole, it is only the lower half of a body, moreover, a reversed one due to the optical effect. The fish-eye view does not include the entire body, it breaks it instead. Only the selected parts of it are shown: the wanderer’s legs and feet, whose movement is paused by the snapshot. Here too, what counts is erasing the trace of the process that has led to the photograph and is impressed in its emptying. The intended *subjectum-hypokeimenon* that should have established and up-held the representation, is erased in a vanishing produced by his very gaze. The subject-holder, who is usually described and likes to describe himself as the ‘author’, has no head, no upper body, is heartless and faceless. He is halved and upturned. He renounces the ‘authoritative’ significance of the whole figure. Instead, head and upper limbs are in his shadow, which he photographs. He shoots things that appear but are far from clear and intelligible – on the contrary. After all, in real life too when we believe we are in contact with something, in phenomenological terms such contact is nothing but ‘foreshadowing’, that is, a percept that represents this something in partial, temporary, and indirect ways. Outlining full and empty spaces.

Photography will never be able to feast on reality. It will never be complete and fulfilling. It will always yield to the perceptible darkness where there is always something essential hidden behind the apparent *facie* of things themselves. This essential, invisible ‘further dimension’ that resists evidence as well as the wear of time, finds in the photograph a benevolent host. It invades its space completely, taking advantage of it, hiding in the appearance of the thing

resistente all'evidenza nonché all'usura del tempo, la foto fornisce benevola ospitalità. Ed esso ne invade ogni angolo, approfittandosene, celandosi nell'apparire della cosa e tuttavia evadendone i percetti. Raggira e illude gli sguardi che convergono su tale pura, "letterale" apparenza, alla quale si confonde non più di quanto si sottragga.

La fotografia, intesa da sempre alla lettera quale "scrittura della luce", emerge in *Pinarella di Cervia* – in generale nell'intera opera di Guidi – come il fare dell'ombra sulle gambe del fotografo. È arte in ombra. Insieme e in modo inverso, è arte della totale impotenza della luce a risolvere ogni aspetto della realtà con il tocco meridiano privo di orli, riverberi, incompiutezze. È potenzialità del differire, del proiettare altrove e altrimenti: nello scarto, nell'inferiore, nel fuori, nell'inapparente e inosservato, tra concrezioni del poco o nulla. *Longiano* (1981) lo espone in maniera esemplare¹⁶: un foro nel muro lungo la strada, ripreso con quella massima esattezza che pur consente di immaginarvi una "luna nera", mentre l'intonaco scrostato sotto a destra sembra dar a vedere un boschetto da lontano su un rilievo, e ancora più in basso di nuovo l'ombra della testa del fotografo che si stampa sulla parte inferiore del muro emergendo anche qui dalla proiezione di un'altra ombra. Senza ombre ben strutturate in qualsiasi minuto dettaglio, in ogni margine, nessuna fotografia. La quale in ombra e penombra "scrive". Delinea, profila, resta accanto alle cose e permette loro un altro respiro (uno di più e diverso). Le smuove da sé stesse.

Restiamo sul punto. Ebbene, se lo sguardo in ombra del fotografo produce un'autoevanescenza (ovvero, un'evanescenza del suo "doppio", il fotografo in luce), in che senso il guardare può al tempo stesso prodursi in un'identificazione alla cosa? Chi si identifica con cosa? Fra l'altro, le domande circa l'individuabilità della "cosa" nel soggetto di *Pinarella* sono rimaste sin qui senza risposta. E se pure questo stesso *quid* non sussistesse?

Ora, se non v'è "cosa" ad agganciare lo sguardo esplorativo che vi si proietta, questo, che in forza del suo costitutivo indagare non rimane perso nel vuoto, non può se non rifluire nella propria medesima proiezione. Nemmeno nella quale, peraltro, si arresta ed esaurisce. Non vi si può esaurire perché rilanciato dall'impossibilità di coincidere con quell'effettivo *punctum caecum* che è lo stesso occhio da cui muove e che esso mai riuscirà a vedere, nel quale non potrà "sedarsi". Cade forse nella vertigine di una *mise en abyme*, di un rimbalzo infinito tra regressione al non-supporto/sostegno (l'autore) e progressione alla non-cosa, al non-oggetto? No; e appunto grazie all'ombra.

Ecco qual è, infine, l'ipotesi di lavoro che l'analisi consente. In *Pinarella di Cervia* lo sguardo si arrischia nella non-cosa che l'ombra del fotografo-viandante pur è. Lo sguardo rimasto privo di cosa si riflette senza reificarsi, e però senza nemmeno rimbalzare tra specchi riflessi l'uno nell'altro, all'infinito. La postura riflessiva, scartando dal naturale fluire dello sguardo da autore a cosa e da cosa a cosa, è ciò che "inquadra" tale vedere spontaneo, e così facendo, mentre lo incornicia, simultaneamente vi sconfini (del resto, metterlo a tema significa per forza riflettervi, e dunque esserne già usciti). *Appare* e oltrepassa. Si annuncia in questo modo il tema stesso di *Pinarella*: il guardare, attraverso e oltre il punto di desistenza dell'autore – che non c'è se non in qualche modo nel suo doppio, forse: *in ombra*. Pensiamoci.

In linea di principio, un conto è il soggetto, un altro è il tema. Il primo, ovvero il "motivo", costituisce per dir così la localizzazione spaziotemporale del secondo¹⁷. Vuoi per il contesto scabro, vuoi per la resa deformante dell'obiettivo, vuoi per l'intenzione riposta nello sguardo, resta il fatto che il soggetto di *Pinarella di Cervia* è uno strano paesaggio lunare-terrestre – o terrestre-lunare. Si badi: già dirlo "paesaggio", al di là dell'indicazione toponomastica, esplicita l'aver applicato alle cose (in questo caso gli enti di natura inquadrati) una modalità codificata o comunque artificiosa di guardare. La quale evoca subito

and yet evading its percepts. It tricks and deludes the gazes that converge on this pure, 'literal' appearance, merging with it and escaping it in equal measure.

Photography, which has always been literally construed as 'writing from light', emerges in *Pinarella di Cervia* – and generally in Guidi's entire *oeuvre* – as the action of shadow on the photographers' legs. It is an art in the shadows. At the same time and in an opposite way, it is the art of the light's utter powerlessness to solve all aspects of reality with the meridian touch devoid of borders, reverberations, unfinishedness. It is the potentiality of deferring, of projecting differently and elsewhere: in the discarded, the inferior, the outside, the unobserved and the invisible, among concrections of little or nothing. *Longiano* (1981) is a perfect example of that¹⁶: a hole in the wall lining the road, shot with the utmost precision and yet allowing the imagination to glimpse a 'black moon' in it, and in the peeling plaster on the lower right side a corpse on a hilltop in the distance; lower down, the shadow of the photographer's head stands out on the lower part of the wall, emerging from another cast shadow. Without well-structured and clearly outlined shadows there would be no photograph. Which, in the shadow and in semidarkness, 'writes', delineates, describes, stays next to things and allows them another breath (a further and different one). It moves them from themselves.

Let us dwell on this point. If the photographer's gaze in the shadow results in self-vanishing (that is, the vanishing of his double, the photographer in the light) how can the act of looking produce itself in the identification with the thing? What thing does it identify with? Also, the questions about the ability to individuate the 'thing' in the subject of *Pinarella* are still without an answer. What if this *quid* did not exist?

If there is no 'thing' to catch the exploratory gaze that is cast towards it, the latter, which by virtue of its inherent probing is never blank, can only flow back into its own projection. In which, however, it does not stop and extinguish itself. It cannot extinguish itself because it is relaunched by the impossibility of coinciding with that effective *punctum caecum* that is the same eye from which it moves and which it will never be able to see, into which it will not be able to 'satiare' itself. Does it perhaps fall into the vertigo of a *mise en abyme*, of an infinite rebound between regression to non-support/support (the author) and progression to the non-thing, to the non-object? It does not, and precisely thanks to the shadow.

Finally, this is the working hypothesis afforded by the analysis. In *Pinarella di Cervia* the gaze ventures into the non-thing which, however, the shadow of the photographer-wanderer effectively is. The gaze, deprived of the thing, is reflected without reifying itself, and yet without bouncing between mirrors reflected one in the other, to infinity. The reflexive posture, deviating the natural flow of the gaze from author to thing and from thing to thing, is what 'frames' this spontaneous looking, and in so doing, while framing it, it simultaneously overflows it (after all, thematising it forcibly means to think about it, and therefore have already come out of it). It *appears* and goes beyond. *Pinarella's* theme presents itself this way: looking through and beyond the author's point of desistance – author who is not there except in some way as his double: *in the shadow*. Let us think about that.

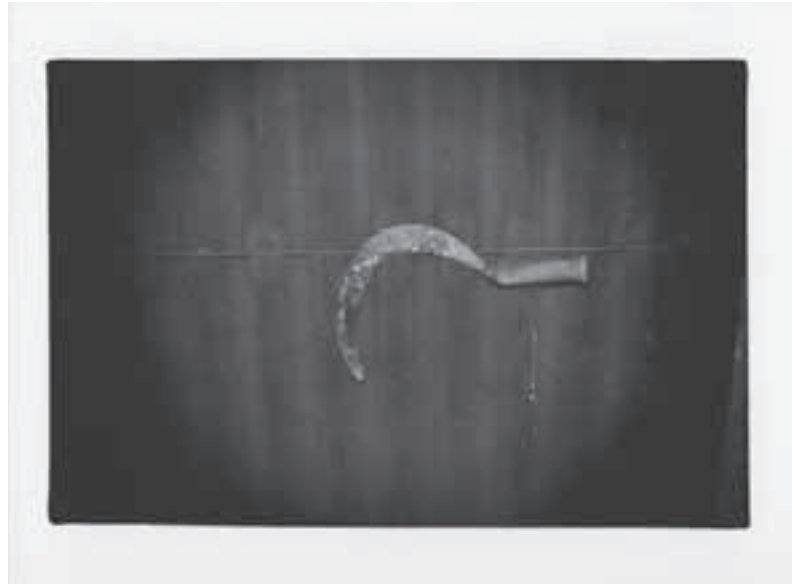
In principle, one thing is the subject, another is the theme. The former, or the 'motif', constitutes, so to speak, the spatio-temporal localisation of the latter¹⁷. Either because of the desolated context, or because of the distortion caused by the lens, or the intention behind the gaze, the fact remains that the subject of *Pinarella di Cervia* is a strange lunar-terrestrial or terrestrial-lunar landscape. Mind you: saying 'landscape', beyond the toponymic indication, already means explicitly applying to things (in this case the framed natural entities) a codified or in any case artificial way of looking. The latter immediately evokes a specific genre in visual art, if not a series of objects usually classified as works of art and catalogued on the basis of the aspectual properties established according to a typical



Guido Guidi, *Cesena*, 1968. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.



Guido Guidi, *Ronta/Venezia*, 1968-1969. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.



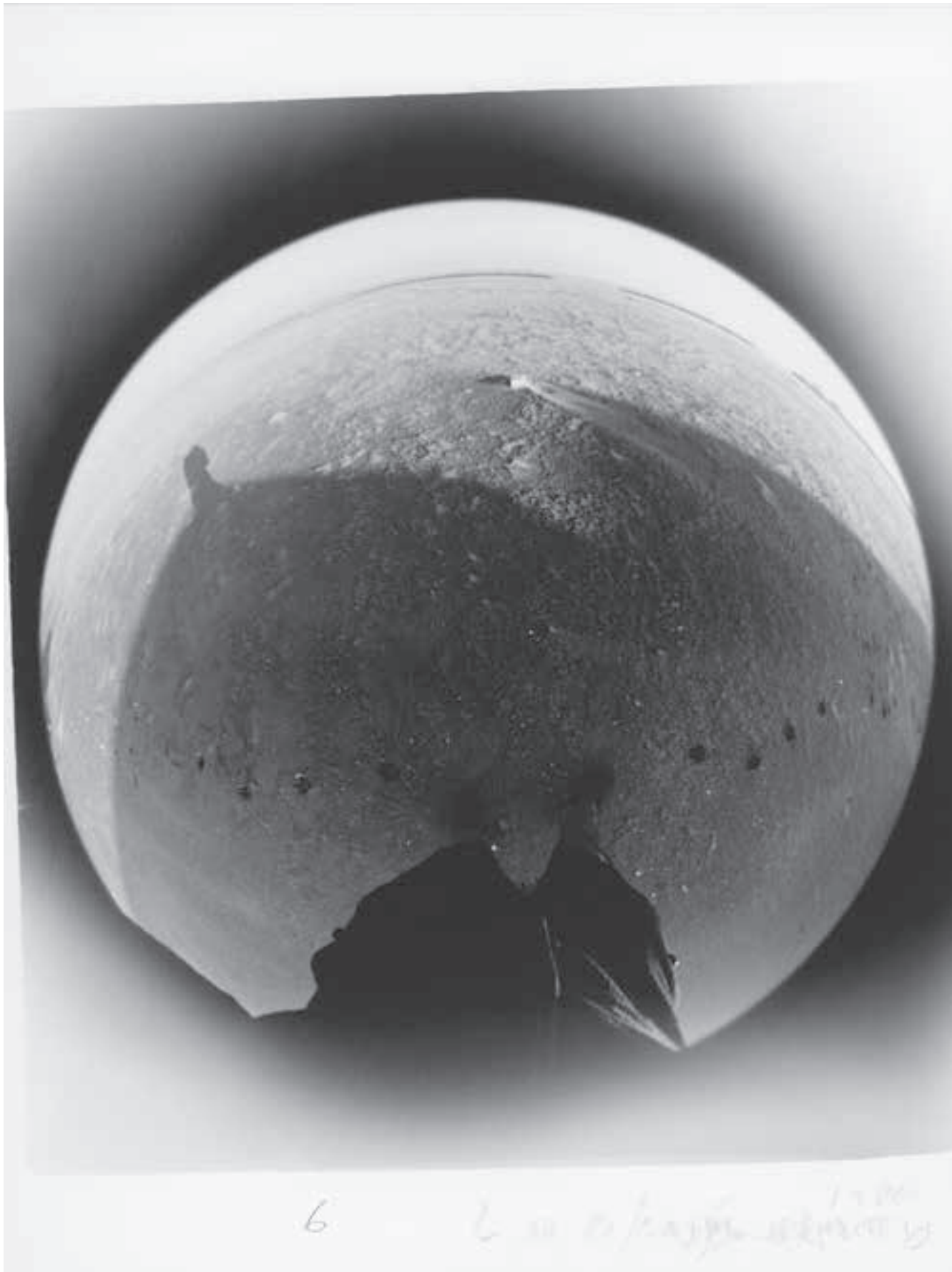
Guido Guidi, *Ronta*, 1980. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020).
© Guido Guidi e | and MACK.



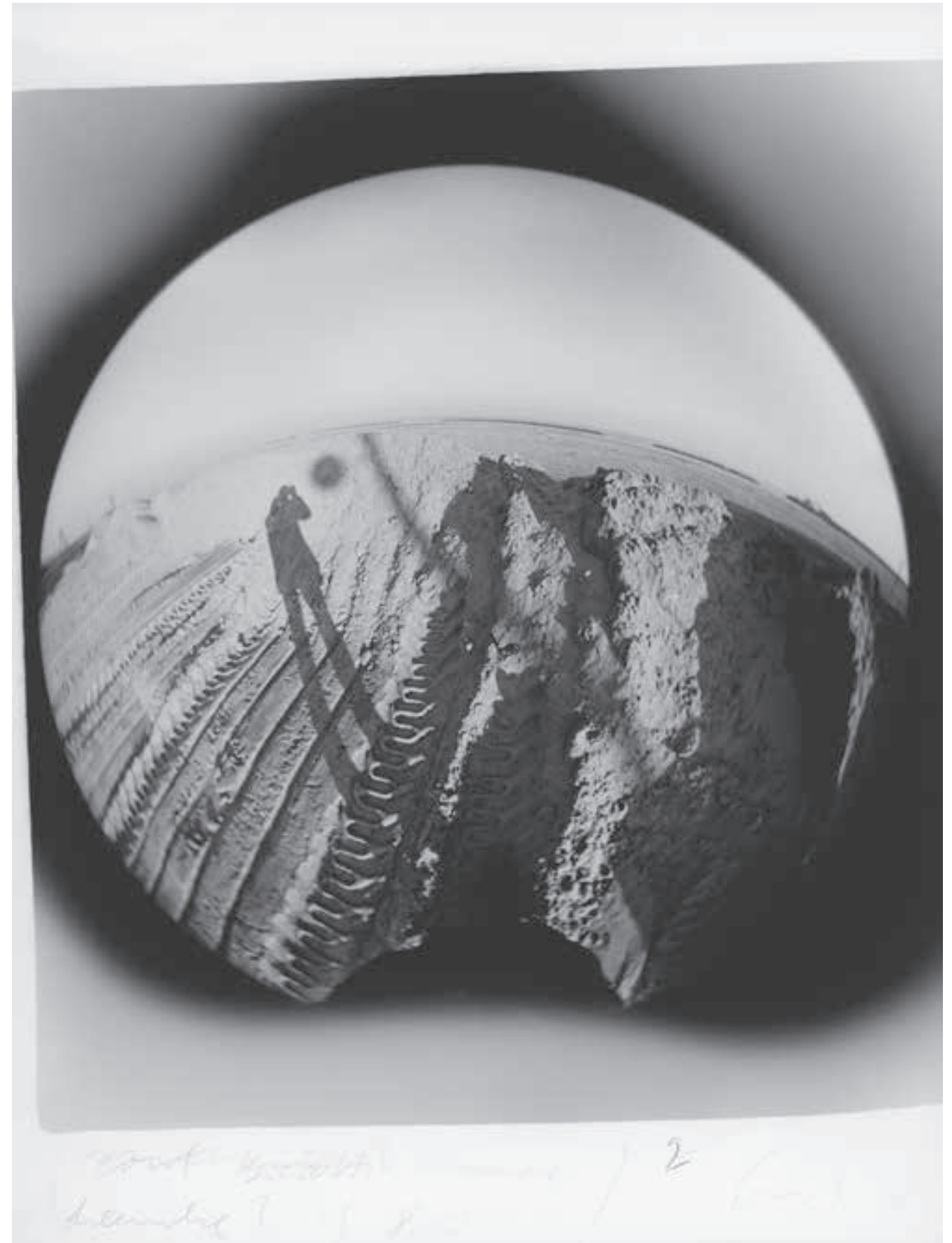
Guido Guidi, *Longiano*, 1981. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.



Guido Guidi, *Ronta*, 1977. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.



Guido Guidi, *Pinarella di Cervia*, 1980. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.



Guido Guidi, *Casal Borsetti*, ottobre/novembre 1980. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.



Guido Guidi, *Ronta*, 23/07/1980. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.

uno specifico genere dell'arte visiva, se non una serie di oggetti per solito classificati come opere d'arte e catalogati in base alle proprietà aspettuali fissate secondo un caratteristico paradigma visivo. Perlomeno dire "paesaggio" implica nelle arti un prospetto vedutistico, quando non il dispositivo di un'illusione spaziale o prospettica, insomma una specifica modalità sia riproduttiva sia di sguardo, accompagnata da tonalità emotive più o meno intense. Vi è un determinato guardare (in questo caso fotografico), che osserva le cose in maniera diversa da quando scorre sul circostante senza motivi particolari, privo di obiettivi e confini, fluente (in tal senso "naturale"), e la veduta artificiosa prodotta da tale sguardo determinato, innaturale, interessato a certe proprietà delle cose attorno, siamo soliti chiamarla appunto: "paesaggio".

Ma *Pinarella di Cervia* è davvero ciò, "paesaggio"? Più no che sì. Lo sguardo di Guidi in questa fotografia (al pari che in ogni altra sua, a ben vedere) è certamente determinato, innaturale, interessato, e tuttavia il silenzio, l'anonimato che la pervade sino ad ammutolirvi le cose, vorrebbe innescare una riflessione critica sulla frontalità contemplativa, sull'esteriorità che caratterizza in modo essenziale ogni postura "da paesaggista". Vorrebbe farvi cogliere la fessura nella veduta: un varco d'immersività, per situarsi *dentro* le cose, appunto con la macchina fotografica, senza limitarsi al "di fronte". Un reclamo di immanenza, insomma, che forse potremmo piuttosto dire "contropaesaggistico". Ossia contrario all'onnipervasività del paesaggio esteriore ed estetistico, "di programma", retorico. Contrario

visual paradigm. Mentioning 'landscape' in the arts implies the representation of a view, if not the device of a spatial or perspective illusion: in short, a specific modality encompassing both the reproduction and the gaze, compounded by variously intense emotional undertones. There is a determined way of looking (in this case, a photographic one) which observes things differently from the gaze that is cast towards things without any particular reason, a set objective or a limit – that is, a fluid, and thus 'natural' gaze; and the artificial view produced by that determined, unnatural gaze, interested in certain properties of the surrounding things is what we usually call 'landscape'.

But is *Pinarella di Cervia* really a 'landscape'? Not really. Guidi's gaze in this photograph (just as in all of his photographs, on closer inspection) is undoubtedly determined, unnatural, interested, and yet the silence and anonymity that pervades it to the point of muting things encourages a critical reflection on contemplative frontality, on the exteriority which essentially characterises the landscapist's attitude. It encourages us to discover a gap in the view: an immersive opening to situate oneself *inside* things, with the camera, going beyond 'the front'. A claim to immanence, thus, which we might define as 'counter-landscapist'. That is, contrary to the pervasiveness of exterior and aesthetic 'landscapism' that is rhetorical and procedural; to the excluding inclusion of ways of life that are implied in any landscape from the time of its shaping. And conversely, in favour of an immersion among anonymous things, planes and saliences which the precision of photography, supported by imagination, can turn into instruments for gauging anew what was considered already known but is in fact largely overlooked.

all'inclusione escludente dei modi di vedere comportati da ogni paesaggio nel momento stesso della sua formazione. Favorevole, al contrario, a un'immersione tra cose, piani e salienze anonime, che l'esattezza fotografica, con il sostegno dell'immaginazione, può trasformare in strumenti per nuove misurazioni di quanto presunto già noto ma per buona parte ignorato.

Ora, che la postura da cui si origina la veduta sia convenzionalmente paesaggistica (come accade quasi sempre nelle arti visive che si alimentano al genere), o singolarmente contropaesaggistica (per esempio al modo di Guidi), v'è comunque in gioco una decisiva elaborazione del guardare. Nel vetro smerigliato del mirino il fotografo vede *esattamente altrimenti* da come osserva non appena il suo sguardo si leva per dirigersi alle stesse cose. Appunto nel decidere di riprenderle per come appaiono nel mirino, colui che fotografa rimane sedotto dall'*alterità che appare* (più o meno aderente all'immagine mentale progettata). Le si consegna. Ed essa, con tale sguardo magnetico (tecnico-magico)¹⁸, gli si annida nella mente e la possiede. Intensifica la memoria compulsiva di tradizioni figurative, le quali, al modo di braci, in lui crescono di tempo in tempo e attendono solo di essere riaccese dall'immaginazione della fotografia che sta per venire.

"La virtù di un buon fotografo è quella di lasciarsi dominare, guidare dallo strumento"¹⁹. Virtuoso è il fotografo che si esercita senza tregua "fino a diventare tutt'uno" con l'apparecchio, negoziando e adattandosi ai suoi limiti, ai suoi criteri linguistici, alla sintassi formale che gli è immanente, e, nel rispetto di tutto ciò, trova "il modo di assecondare la camera, o se si vuole di controllarla come si farebbe con un cavallo o con un gatto che volete addomesticare"²⁰.

Per "lavorare" l'apparenza delle cose, in generale per fotografare, è necessario interagire percettivamente con la visibilità, con l'apparire, con il puro venire in chiaro, "riflettendo" in modo tecnico e insieme creativo la stimolazione luminosa. Nei termini usati prima: è necessario scartare dallo sguardo in luce (dall'impressione naturale delle cose). In questo scarto lo sguardo riflette sulla sua postura di fronte al circostante e si disloca: come se esso, mentre di fatto vede le cose, osservasse sé, o meglio il proprio medesimo guardare e lo impugnasse. È un *gesto*, che sposta. L'ombra ne conserva la traccia nell'esecuzione della sua scrittura: nella fotografia, che un altro gesto esegue, quando il dito preme l'otturatore.

Quella fotografica è arte di modificazione tecnica dello sguardo²¹. Scaturisce dal gesto che lo impugna. È questo stesso gesto, che *produce nuovo guardare e nuovo pensiero visivo in nuova apparenza*. Ed è scarto "metafisico". Perché, come ho appena finito di dire, né lo sguardo rimane lo stesso di quello che s'impugna e trascorre da cosa a cosa in un fluire privo di inquadrature, né le cose come sussistono prima e dopo di esso (gli enti reali su quel tratto di spiaggia di Pinarella di Cervia) sono le stesse cose che proprio esso produce nell'esecuzione della fotografia (gli enti riprodotti in *Pinarella di Cervia*), per quanto queste *appaiano* come l'esatto doppio immaginale di quelle. Proprio in tale apparente "duplicare" schizza e si consuma l'alterità di uno *sdoppiamento* d'essere (e d'identità) totale. Del tipo esemplato una volta per tutte in letteratura con *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde* di Stevenson, o con il *Sosia* di Dostoevskij ma anche con il *Don Chisciotte* di Cervantes, giusto per ricordare esempi eclatanti capaci di far proliferare mimeticamente schiere di doppi. Nel caso del "fotografico", senza la malvagità di un Edward Hyde, è ovvio, ma con altrettanta forza divisiva. Ghirri lo chiamava "il fascino malefico del doppio sguardo"²². Potenza del *dividere che origina il creare* stesso. Potenza dello sguardo innaturale-snaturante, artificioso, interessato a certe proprietà delle cose, dal quale fuoriesce "la cosa proiettata"²³, per noi la "lunare" di *Pinarella di Cervia*.

Il "fotografico" porge alle cose non uno specchio fantasmatico in cui duplicarsi, ma un'altra reale apparenza che le riguarda proprio in quanto

However, whether the landscape obtained is the product of a conventional landscapist attitude (as nearly always happens in the visual arts that use this genre) or a singular counter-landscapist one (such as Guidi's for example), a re-elaboration of the gaze is decidedly in play. In the viewfinder photographers see *quite differently* from the way they see as soon as their gaze is raised to be directed towards the same things. Precisely in deciding to shoot them as they appear in the viewfinder, photographers are seduced by the *otherness that appears* (adhering to a greater or lesser extent to the mental image projected). They yield to it. And it, with this magnetic (technical-magical) gaze¹⁸, lurks in their minds and possesses them. It intensifies the compulsive memory of figurative traditions which, like embers, accumulate in them from time to time and are just waiting to be rekindled by the imagination of the photograph that is about to come.

"The strength of a good photographer is to allow himself to be led and mastered by his instrument"¹⁹. A virtuous photographer is one who practices tirelessly 'until he becomes one' with the camera, negotiating and adapting to its limits, its linguistic criteria, the formal syntax that is immanent in it, and, respecting all this, finding 'a way to indulge the camera, control it as you would with a horse or a cat you want to tame'²⁰.

To 'work on' the appearance of things, and in general to photograph, it is necessary to interact perceptually with visibility, with appearing, with the sheer coming into the light, 'reflecting' light stimulation in both a technical and creative way. In the terms we have used before, it is necessary to avoid looking at the light (from the natural impression of things). In this shift, the gaze reflects on its attitude with respect to that which is *around* it and dislocates itself: as if, while seeing things, it were observing itself, or rather its own act of looking, and were holding it. It is a gesture that moves. The shadow preserves its trace in the execution of its writing: in the photograph, which another gesture performs when the finger presses the shutter.

Photography is the art of the technical modification of the gaze²¹. It springs from the gesture that upholds it. It is this same gesture that produces *a new way of looking and a new visual thought in a new appearance*. And it is 'metaphysical' difference. Because, as I said above, neither does the gaze remain the same as that which is imprinted and passes from thing to thing in a flow devoid of shots, nor are the things as they exist before and after it (the real entities on that stretch of beach in Pinarella di Cervia) the same as those which the self-same gaze produces in the execution of the photograph (the entities reproduced in *Pinarella di Cervia*), though they *appear* as the exact figural double of the former. It is precisely in this apparent 'duplication' that the otherness of a total doubling of being (and of identity) emerges and is consumed. A doubling of the type best exemplified in literature by Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Dostoevsky's *Double*, and even Cervantes' *Don Quixote*, just to mention some striking instances capable of spawning similar series of doubles. In the case of that which is 'photographic', a doubling not as wicked as Edward Hyde's obviously, but that has just the same divisive force. Ghirri called it 'the evil charm of the double gaze'²². The potential of dividing that gives rise to creating itself. The potential of the unnatural-distorting, artificial gaze, interested in certain properties of things, from which emerges 'the projected thing', for us the 'lunar' *Pinarella di Cervia*²³.

That which is 'photographic' offers things not a ghostly mirror in which to duplicate themselves, but another real appearance that concerns them precisely because they are essentially 'other'. Only photography can seek to understand it and show the outcome of this attempt. This subtraction from the natural regime, this fractured reality, this trauma is the *real* of that which is 'photographic'. Which also, mind you, does not stagnate, that is, it does not consist only in disturbing extraneousness, in a fissure, in a wound in the fabric of rationalisable reality, in sheer negativity: but it is making, it is creation. Shadow, which casts light.

Guidi's work constantly reposes the relationship between the thing and the shadow: in their margins, edges,

essenzialmente “altra”. Solo la fotografia può provare a comprenderla ed esporre l’esito di questo suo tentativo. Tale sottrazione al regime naturale, tale frattura di realtà, questo trauma è il *reale* del “fotografico”. Che pure, si badi, non ristagna su di sé, cioè non consiste solo in un’estraneità perturbante, in una fessurazione, in una ferita della realtà razionalizzabile, in pura negatività: ma è fare, è creazione. Ombra, che illumina.

Opera di Guidi è ogni volta la relazione tra la cosa e l’ombra, nei loro margini, orli, riverberi, anche quando l’architettura della fotografia semplifica il proprio costruito, anche quando il soggetto è il più usuale e “minore”. Relazione tra apparire e dileguare, crescere e rastremarsi sia della cosa sia dell’ombra: la cosa, “pro-vocata” dalla foto in modo tanto potente da farla balzare via da ogni *continuum* narrativo omogeneo, e l’ombra, nella quale la cosa stessa proietta l’“esposizione” sulla propria peribilità e scomparsa. Opera di Guidi è tale esposizione tra il venire in luce e l’esservi sequestrato, tra il chiamare per nome il singolo esistente e il desistere dal farlo proprio perché appaia solo com’è, anonimo, qualunque. Una meravigliosa foto di *Lunario*, eseguita da fotografo presso la sua abitazione, a Ronta nel luglio 1980, mostra Anna che gioca con la palla facendola rimbalzare sul muro di casa: la palla appare come luna piena, ma in ombra, un’ombra in cui la bambina in luce, giocando, si “tuffa”. Cosa ne sarà?

Aderire del tutto alla *res* (la *quasi*-identificazione), “tuffarvi”, implica per Guidi evitare di costruirvi catene di significati e insieme disegnarne il confine estremo. Con esattezza e visibilità di calviniana memoria, egli la “immagina” in un luogo concettuale privo bensì di coordinate noematiche eppure terso, non meno unico e irripetibile della *Mathesis singularis* inseguita da Barthes²⁴. Di qui il *realismo* asciutto, refrattario al vagheggiamento estetistico come pure a istanze comunicazionali, persino senza tregua ostile a qualsiasi retorica e pretesa “artistica”, a equivoche enfattizzazioni della vita, a chiacchiere sull’eterno che sboccia nel transitorio, allo pseudolirismo del sublime nel dettaglio. “Giovambattista Marino, in punto di morte, si accorge che la rosa gialla che ha cercato di descrivere per tutta la vita non è la rosa gialla che gli hanno messo a capo del letto. È il tentativo di avvicinarsi a tutto, ma non ti avvicini a un bel niente”²⁵.

Proprio al e nel realismo di Guidi si “commisurano” tanto la divergenza d’essere tra cose e figure, quanto la convergenza fra concretezza e astrazione, cosa e sguardo. La sua fotografia riesce a essere “astratta”, “contropaesaggistica” e “contronarrativa”, mentre produce l’apparenza più franca dell’esistente: luna, mela, corpo d’uomo, palo della luce, filo d’erba, intonaco scrostato, sabbia, finestra, chiazza di ruggine... È “ombrosa”, dura, tagliente, disarmante²⁶. Secca, priva di ammiccamenti, di emozioni a buon prezzo e facili indulgenze, senza resti, imperdonabile. Tragica, non tanto per l’esposizione di situazioni miserevoli quanto per la lucida consapevolezza che mentre inquadra l’“intrattabile realtà” – come Guidi la chiama sulla scorta di Roland Barthes – non la tocca né vi si comunica. Le cose sono integralmente già tutte risolte nello sguardo, nell’apparire all’obiettivo. La fotografia ne è raffigurazione, simulacro, e proprio perciò mai potrà “comprenderle”, benché in tale gesto consista il suo tentativo costante e più vero. “Dice il vero, chi dice ombre”²⁷. Nulla di più che un tentativo, e tuttavia il solo che valga la pena esperire.



Guido Guidi, disegno | drawing, 2020. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.

reverberations, even when the architecture of photography simplifies its construct, even with the most usual and ‘minor’ subject. The relationship between the appearing and disappearing, growing and tapering of both, the thing and the shadow: the thing, ‘provoked’ by the photograph in such a powerful way as to make it break away from any homogeneous narrative *continuum*, and the shadow, in which the thing itself projects the ‘exposure’ of its own perishability and disappearance. Guidi’s work is this exposure between coming to light and being sequestered, between calling the existing singularity by name and desisting from doing so precisely to let it appear just as it is, anonymous and insignificant. A marvellous photo in *Lunario*, taken professionally at his home in Ronta in July 1980, shows Anna playing with the ball by making it bounce off the wall of the house: the ball looks like the full moon, but in the shadow, a shadow into which the little girl playing in the light ‘plunges’. What will become of her?

Fully adhering to the *res* (*quasi*-identification), ‘plunging into it’, implies for Guidi avoiding building chains of meanings and at the same time outlining their extreme confines. With Calvino-like accuracy and visualisation, he ‘imagines’ it in a conceptual place devoid of noematic coordinates and yet terse, no less unique and unrepeatable than the *Mathesis singularis* pursued by Barthes²⁴. Hence the dry *realism*, refractory to aesthetic yearning, as well as to communication concerns, even unceasingly hostile to any rhetoric and ‘artistic’ pretension, to all equivocal emphasis on life, to any waffle about the eternal that blossoms in the transitory, to the pseudo-lyricism of the sublime in the details of the world. ‘On his deathbed, Giambattista Marino realized that the yellow rose that he’d tried to describe his whole life wasn’t the yellow rose that had been placed at the head of his bed. It’s the attempt to get close to everything, but you don’t get close to anything at all’²⁵.

The divergence of being between things and figures, as well as the convergence between concreteness and abstraction, thing and gaze, are ‘commensurate’ precisely with and in Guidi’s realism. His photography manages to be ‘abstract’, ‘counter-landscapist’ and ‘counter-narrative’, while producing the frankest appearance of the existing: moon, apple, human body, light pole, blade of grass, peeling plaster, sand, window, patch of rust... It is ‘shadowy’, hard, sharp, disarming²⁶. Dry, without winks, cheap emotions, and easy indulgences, relentless, unforgivable. Tragic, not so much for exposing miserable situations as for the lucid awareness that while it frames the ‘intractable reality’ – as Guidi calls it, quoting Roland Barthes – it does not touch it or communicate with it. Things are already fully resolved in the gaze, in appearing before the lens. Photography is their representation and their simulacrum, and precisely for this reason it will never be able to ‘comprehend’ them, although this is its constant and truest attempt. ‘He who tells about the shadows tells the truth’²⁷. Nothing more than an attempt, and yet the only one worth trying.



Guido Guidi, *Ronta*, 11/08/1999. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.



Guido Guidi, *Ronta*, 11/08/1999. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.



Guido Guidi, *Ronta*, 1980. Da | from *Lunario 1968-99* (MACK, London 2020). © Guido Guidi e | and MACK.

- 1 Walter Benjamin su Eugène Atget in: | **Walter Benjamin on Eugène Atget** in: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ("Zweite Fassung", 1935-1936), in Idem, *Gesammelte Schriften*, a cura di | edited by R. Tiedemann, H. Schwepenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, vol. VII, 1, pp. 360-361; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 28-29; En. tr. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in Idem, *Illuminations*, a cura di | edited by H. Arendt, New York 1968, p. 228.
- 2 È la fotografia che Guido Guidi ha gentilmente concesso per la call di questo stesso numero della rivista: cfr. | **It is the photograph kindly made available by Guido Guidi for the call for papers for this same issue of the journal:** Cf. *infra*, p. 34.
- 3 G. Guidi, A. Frongia, M. Galvani, S. Ragucci, *In conversazione / In conversation*, in G. Guidi, *Tra l'altro, 1976-81*, MACK, London 2020, p. 121. Sulla fotografia di Guidi si vedano nei suoi vari volumi le introduzioni, interviste, conversazioni a cura di Antonello Frongia, del quale in particolare: | **On Guidi's photography, see in his various volumes the introductions, interviews, conversations edited by Antonello Frongia, of whom in particular:** "Almeno un sasso": *note sulla geografia minima di Guido Guidi*, in G. Guidi, *Cinque paesaggi, 1983-1993*, a cura di | edited by A. Frongia, L. Moro, Postcart-ICCD, Roma 2013, pp. 90-95. Inoltre: | **See also:** R. Valtorta, *La fotografia aperta di Guido Guidi*, in G. Guidi, *In Between Cities. Un itinerario attraverso l'Europa 1993-1996*, a cura di | edited by M. Venturi, A. Frongia, Electa-Linea di confine, Milano-Rubiera 2003; N. Leonardi, *Farsi macchina: la fotografia fenomenologica di Guido Guidi come specchio del reale nel mare dell'oggettività*, in Idem, *Fotografia e materialità in Italia. Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia, Milano 2013, pp. 81-107.
- 4 "Atget era un attore che, disgustato dai maneggi inerenti al proprio mestiere, gettò via la maschera e poi si diede a struccare anche la realtà". | **Atget was an actor who, repelled by his profession, tore off his mask and then sought to strip reality of its camouflage**, W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in "Die literarische Welt" (1931), poi in | then in Idem, *Gesammelte Schriften*, cit., 1977, vol. II, 1, p. 377; tr. it. *Piccola storia della fotografia*, in Idem, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 69; En. tr. *A Short History of Photography*, in "Screen", vol. 13, no. 1, Spring | primavera 1972, p. 20. Atget e Walker Evans sono forse coloro che più hanno ispirato il fare fotografico di Guidi. | **Atget and Walker Evans are perhaps the main sources of inspiration for Guidi's photography.**
- 5 Cfr. | Cf. G. Guidi, *Lunario 1968-99*, MACK, London 2020, p. 45.

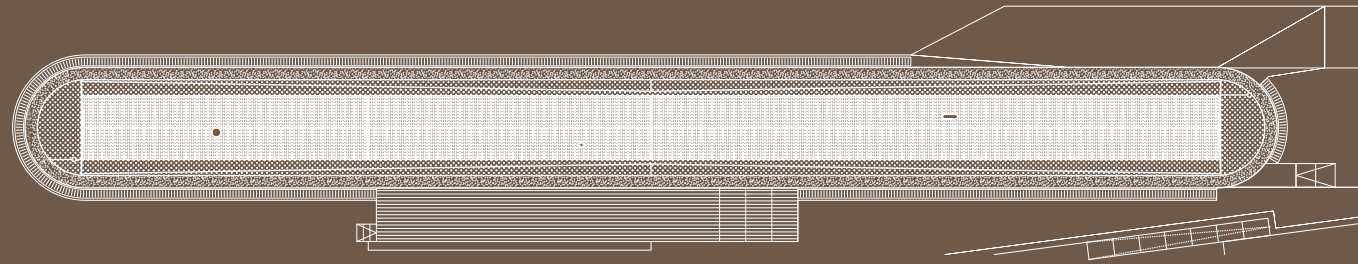
- 6 "In una stampa di quella serie, al disotto dell'immagine, [...] una frase [...] tratta dal rapporto sul dagherrotipo presentato da François Arago all'Accademia delle Scienze di Parigi nell'agosto 1839, che tradotta recita: 'Così, gli alchimisti erano riusciti ad unire l'argento all'acido marino, ottenendo da questa combinazione un sale bianco da essi chiamato luna od argento corneo'". | **In a print from that series, you wrote a phrase below the image. [...] A phrase taken from the report on the daguerreotype presented by François Arago to the Academy of Sciences in Paris in 1839, which translated reads:** "Long ago the Alchemists had succeeded in forming a solution of silver in muriatic acid. This compound, which assumes the appearance of a white salt, they called lunar or caustic silver". G. Guidi, A. Frongia, *Guido Guidi in conversazione con | in conversation with Antonello Frongia*, in *ibid.*, pp. 98-99.
- 7 "Le lunule proiettate sul muro (lo stesso muro davanti al quale Anna giocava con la palla nel 1980) sono anche la risposta sperimentale a un passo di Aristotele: 'Perché, durante le eclissi di sole, se si guarda attraverso un crivello o attraverso delle foglie, di platano per esempio o di un altro albero a foglie larghe, o attraverso le dita incrociate delle due mani, i raggi del sole hanno a terra la forma di una lunetta?'". | **The crescents projected onto the wall (the same one Anna was playing in front of with the ball in 1980) are also the experimental response to a passage by Aristotle:** "Why is it that during eclipses of the sun, if one views them through a sieve or a leaf – for example, that of a plane-tree or any other broad-leaved tree – or through the two hands with the fingers interlaced, the rays are crescent-shaped in the direction of the earth?" *Ibid.*, p. 101. La citazione è tratta da | **The quote is from Aristotele, Problemi**, 912b,11, a cura di | **edited by M.F. Ferrini, Bompiani, Milano 2002, p. 247.**
- 8 Tra il 1982 e il 1983 si colloca, infatti, la svolta forse decisiva della sua produzione, quando abbraccia il grande formato e di lì in poi fotografa con il 20 × 25, pressoché sempre a colori. Guidi aveva iniziato a sperimentare il colore alla fine degli anni Sessanta nel piccolo formato ora raccolto in | **As a matter of fact, possibly the decisive turning point in his production took place around 1982-1983, when he embraced the large format and from then on he shot with a 20 × 25 centimetres camera, almost always in colour. Guidi had begun to experiment with colour in the late 1960s in the small format now published in G. Guidi, Tra l'altro, cit.**
- 9 Per Walter Benjamin la relazione tra "ciò che è stato" e l'"adesso" è di natura non temporale bensì immaginale. Richiamandosi a un testo di André Monglond (*Le préromantisme français*, in Idem, *Le béros préromantique*, B. Arthaud, Grenoble 1930, vol. I), sostiene che nei testi del passato

- sono imprese immagini paragonabili a quelle fissate su una lastra fotosensibile e che solo l'avvenire sia in possesso degli acidi per svilupparla. | **According to Walter Benjamin the relationship between 'what-has-been' to the 'now' is not temporal but figural. As he quotes from André Monglond (*Le préromantisme français*, in Idem, *Le béros préromantique*, B. Arthaud, Grenoble 1930, vol. I):** "The past has left images of itself in literary texts, images comparable to those which are imprinted by light on a photosensitive plate. The future alone possesses developers active enough to scan such surfaces perfectly". Cfr. | Cf. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, cit., 1982, vol. V, 1, fr. no. 15a,1, pp. 603-604, fr. no. N 3,1, pp. 577-578; tr. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, in Idem, *Opere complete*, Einaudi, Torino 1986, vol. XI, p. 626; p. 599; En. tr. *The Arcades Project*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 2002, p. 463.
- 10 G. Guidi, A. Frongia, *Guido Guidi in conversazione con | in conversation with Antonello Frongia*, cit., pp. 99-100.
- 11 *Ibid.*, p. 100.
- 12 Per un approccio al tema nel suo legame con la storia delle idee e nella consapevolezza del ruolo storico dell'immagine, cfr.: | **For an examination of the topic from the point of view of its link with the history of ideas and the acknowledged historical role of images, cf.:** J. Berger, *About Looking*, Pantheon Books, New York 1980; tr. it. *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 1-69; Idem, *Appearances* (1982), in Idem, J. Mohr, *Another Way of Telling*, First Vintage International, New York 1995, pp. 81-129, poi in | **then in Idem, Understanding a Photograph**, Penguin, London 2013; tr. it. *Apparenze*, in Idem, *Capire una fotografia*, Contrasto, Roma 2016, pp. 85-125; Idem, *Ways of Seeing*, Penguin Books, Harmondsworth 1972; tr. it. *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, il Saggiatore, Milano 1998.
- 13 Estetica fotografica che Guidi non persegue, anzi di cui respinge con veemenza già solo l'idea perché astratta, filosofica, e che tuttavia produce con il suo fare fotografico. | **A photographic aesthetics that Guidi does not intend to pursue, vehemently rejecting the sheer idea of it because of its abstract and philosophical nature, and yet ultimately producing it with his photographs.**
- 14 L'enunciato si completa in senso aversativo con: "Il pensiero verbale è distaccarsene". | **The statement ends with a contrasting concept: 'Verbal thought is detaching oneself from it'**. G. Guidi, A. Frongia, *Guido Guidi in conversazione con | in conversation with Antonello Frongia*, cit., p. 100.
- 15 Così Celati muovendo dalla fotografia di Carlo Gajani. | **Celati's analysis was focussed on Carlo Gajani's photography. G. Celati, I viandanti osservatori**, in Idem, C. Gajani, *Animazioni e incantamenti*, a cura di | edited by N. Palmieri, L'orma, Roma 2017, pp. 345-348. Qui non è possibile neppure un cenno all'interesse teorico di Celati per la fotografia e, in maniera speciale, al suo rapporto con Luigi Ghirri, nonché al rapporto di Ghirri con Guidi. Mi è capitato di fissare un intervento sul cinema di Celati e la fotografia di Ghirri in | **The scope of this essay does not afford any in-depth discussion concerning Celati's theoretical interest in photography nor, more significantly, his relationship with Luigi Ghirri, or Ghirri's relationship with Guidi. I have laid down a few ideas on Celati's cinema and Ghirri's photography in:** G. Boffi, *Che cosa dobbiamo fare delle nostre rovine? Paesaggi di Gianni Celati e Luigi Ghirri*, in "Fata Morgana", no. 45 (*Paesaggio*), 2021, pp. 77-93.
- 16 Cfr. | Cf. G. Guidi, *Lunario 1968-99*, cit., p. 33.
- 17 Do corso alla distinzione puntualmente ed esaustivamente argomentata da | **I base my analysis on the distinction authoritatively and exhaustively argued by C. Segre, Tema/motivo**, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1981, vol. XIV, pp. 3-23.
- 18 "La tecnica più esatta riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che per noi un dipinto ormai non possiede più." | **"The most exact technique can give its products a magical value which a painted picture can no longer have for us"**. W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, cit., p. 371; tr. it. *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 62; En. tr. *A Short History of Photography*, cit., p. 7. Sul nodo tecnica-magia, si vedano per esempio i vari contributi di | **On the relationship between technique and magic see for example the articles in** "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria" | *Journal of Architecture, Arts & Theory*, no. 6 (*Magic*), primavera-estate | *Spring-Summer*, 2022.
- 19 G. Guidi, A. Frongia, *Guido Guidi in conversazione con | in conversation with Antonello Frongia*, cit., p. 102.
- 20 G. Guidi, A. Frongia, M. Galvani, S. Ragucci, *In conversazione / In conversation*, in G. Guidi, *Tra l'altro, 1976-81*, cit., p. 121.
- 21 Modifica consegnata, tradizionalmente, alla macchina meccanica e a tutto ciò che il fotografo predispone per eseguire la foto; oggi invece, con gli apparecchi digitali, modifica consegnata a tutto ciò che avviene

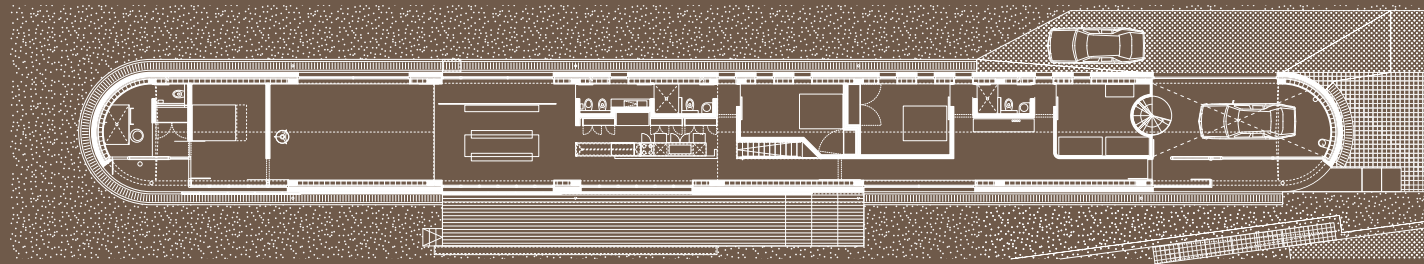
- principalmente dopo aver eseguito la foto, in una postproduzione che può essere più o meno creativa o retorica. | **Modification entrusted, traditionally, to the mechanical machine and to all the preparations that the photographer makes to take a photograph; instead, with today's digital devices, modification is entrusted to everything that happens mainly after taking the photograph, in a post-production process that can be more or less creative or rhetorical.**
- 22 Omaggiando Daguerre nei centocinquanta anni dalla sua nascita avvenuta nel 1837, Luigi Ghirri gli attribuisce "la scoperta dell'*Enigma fotografica*", della fotografia quale "immagine impossibile, misteriosamente, enigmaticamente ambigua". Daguerre si avvicinò per primo "alla frontiera del già visto e contemporaneamente del mai visto": questo "scarto percettivo" era "l'*enigma* della fotografia, lì, davanti ai suoi occhi il sottile fascino malefico della doppia visione che si ha quando si osserva una fotografia, seduzione della differenza che esiste tra la cosa e la cosa fotografata". | **Paying homage to Daguerre in the hundred and fiftieth anniversary of his birth in 1837, Luigi Ghirri credited him with 'the discovery of the Enigma of photography', of photography as an 'impossible image, mysteriously and enigmatically ambiguous'. Daguerre was the first to approach 'the frontier of the already seen and of the never seen' at the same time: this 'perceptive gap' was 'the enigma of photography, there, before his eyes, the subtle evil charm of the double vision that one has when one observes a photograph, the seduction of the difference that exists between the thing and the thing photographed'. L. Ghirri, *Col fascino malefico della doppia visione*, in "Corriere della Sera", 15 novembre | **November 1987, p. 4; ora con il titolo | now with the title L'enigma fotografica**, in Idem, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e interviste 1973-1991*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 185-187.**
- 23 Cfr. | Cf. R.L. Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Longman, London 1886; tr. it. *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde*, Einaudi, Torino 1983, p. 81.
- 24 Cfr. | Cf. I. Calvino, *Esattezza*, in Idem, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, pp. 55-77 e | **and Idem, Visibilità**, in *ibid.*, 79-98; R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris 1980; tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 10; p. 78; En. tr. *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Hill & Wang, New York 1981, p. 119.
- 25 G. Guidi, A. Frongia, *Guido Guidi in conversazione con | in conversation with Antonello Frongia*, cit., p. 101.
- 26 Ne è esempio potente l'opera a quattro mani: | **A striking example of this is the co-authored publication by:** G. Guidi, V. Trevisan, *Vol. I*, Electa, Milano 2006.
- 27 "Wahr spricht, wer Schatten spricht". P. Celan, *Sprich auch du*, in Idem, *Von Schwelle zu Schwelle*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1955, poi in | **then in Idem, Gesammelte Werke in fünf Bänden**, a cura di | **edited by B. Alemann, S. Reichert, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, vol. I, Gedichte I**, p. 135; tr. it. *Parla anche tu*, in Idem, *Di soglia in soglia*, a cura di | **edited by G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1996, p. 97.**

Villa Pavlović and the Dissolution of Gold*

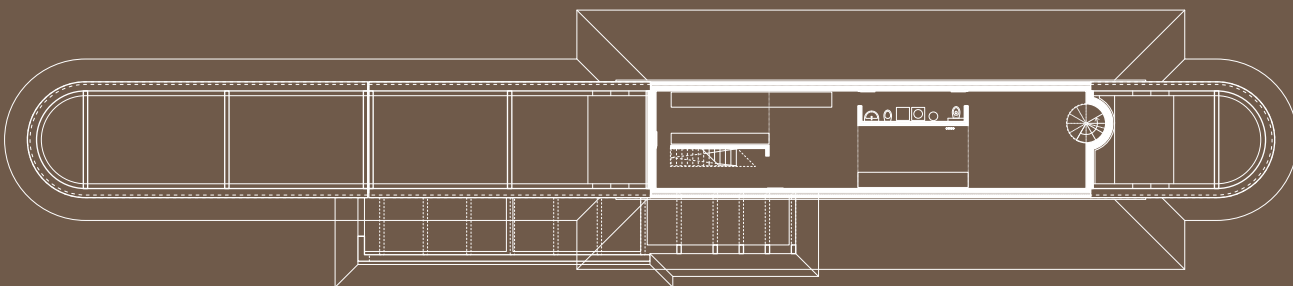
Snežana Vesnić



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Roof plan | Pianta della copertura. Courtesy NEO arhitekti.



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ground floor plan | Pianta dell'attacco a terra. Courtesy NEO arhitekti.



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ground floor plan | Pianta dell'attacco a terra. Courtesy NEO arhitekti.



Villa Pavlović e la dissoluzione dell'oro*

Introduction to the End

The description of Villa Pavlović cannot but begin with the problem of its form. The idea behind the design was a linear structure following a 50-meter swim lane in the basement of the house. Although the pool was not built, the structure remained unchanged. In other words, the form was kept, regardless of the change from initial origin. Among the many questions that such a decision opened up, the main one was what to do with the form that had no other reference than its own. The question of form was, in that sense, the question of the project's modernity, which had to somehow be reinvented.

To insist on modernity is always to insist on the new. For architects, this means to oppose finitude, inherent in every form. If, following this principle, the modernist precedence of function over form is to be regarded as the fundamental openness towards the new, then it could never be reduced to the discourse of mere instrumentality. Instead, such precedence would only refer to the *original inexistence of form*. To say that 'form follows' does not simply mean to subordinate a pre-given form to some aim. Rather, this phrase serves to render the very process of formation, the becoming of form. What is introduced to the problem of form in this modern formula, then, is the category of *time*. Only in real time, as Sanford Kwinter suggests, it becomes possible to experience morphogenesis as the dynamics of form, which is, the formal change of matter¹.

But in architectural design, the suspension of form as *télos* must not be total. If nothing else, even the etymology of the word *design* would be enough to justify this claim. To design means to designate. It does not mean to absolutely immerse in the contingency of the real. It implies maintaining the ideal form, which in the realm of the real becomes an objective *end*. Thus, morphogenesis would be nothing other than the 'genesis of form' – the real form, which nevertheless keeps reference to its ideal correlate. The ideal form represents the end of formation, which is, the creation of the real singularity. Regarding such an ambiguous relation to the issue of form, the quintessence of modernity could only be described through the dialectics of formal (extrinsic) finitude on the one hand, and creative continuity on the other. Modernity is directed at the morphogenesis *sine fine*, although such creation is always enabled by the existence of some *final* form. In that sense, modernity does not negate form, but transfers it from real time into the horizon of the future, which is to be aspired to. Thus, a truly modern form constitutes *the end that will never come*².

In the case of the villa, however, the form was the end reached. With the disappearance of its function, formation inevitably became devoid of all of its dynamic qualities. It ceased to be a real process. The state of autonomy of form in what Eisenman would call 'timeless space' led to the sameness of the (finite) form and (infinite) formation. But when form loses its external reference – whatever it may be – then the very process of its becoming cannot help to step out of its absolute. In 'the end of the end'³ the disappearance of the telic otherness still does not mean the disappearance of the form's objective finitude. As a result, the idea of infinity in absolute autonomy is reduced to the absolute actualisation of form. The possibility of invention then evanesces. In the project of the villa, this problem became apparent in the transition from autonomy in morphogenesis to the authority of the already created form. It was necessary to somehow *begin* with the existent form, which itself was an end. In other words, the whole design revolved around the quest for ways to invent a new time of the form, on the other side of its end. Since this 'new time' could not be a time of becoming, the dynamics of the form had to be sought in idealising its existence. To idealise here meant to idealise incessantly, to invent the time of the form by means of the infinite multiplication of its external references. In other words, to idealise meant to narrate.

Introduzione alla fine

La descrizione di Villa Pavlović non può che partire dal problema della sua forma. L'idea alla base del progetto era quella di una struttura lineare articolata lungo una piscina caratterizzata da una corsia di 50 metri nel seminterrato della casa. Anche se la piscina non è poi stata costruita, la struttura è rimasta invariata. In altre parole, si è mantenuta la sua forma, indipendentemente dal cambiamento rispetto al progetto originale. La principale domanda, tra le molte che una tale decisione poneva, era cosa fare di tale forma che non trovava altri riferimenti se non il suo stesso. Il problema della forma rappresentava, in tal senso, la questione stessa della modernità del progetto, che doveva essere in qualche modo reinventato.

Insistere sulla modernità significa sempre insistere sul nuovo. Per gli architetti, ciò significa opporsi alla finitudine, insita in ogni forma. Se, seguendo questo principio, la precedenza modernista della funzione sulla forma deve essere considerata come la fondamentale apertura verso il nuovo, allora essa non potrà mai essere ridotta a un tema di mera strumentalità, anzi, tale predominanza non potrebbe che riferirsi *all'originaria inesistenza della forma*. La frase "la forma segue" non significa semplicemente subordinare una forma preesistente a un determinato fine, quanto piuttosto, serve a rappresentare il processo stesso di formazione, il divenire della forma. Ciò che viene introdotto nella questione della forma mediante questa formula moderna è quindi la categoria del *tempo*. Solo nel tempo reale, come suggerisce Sanford Kwinter, diventa possibile sperimentare la morfogenesi come dinamica della forma, cioè come cambiamento formale della materia¹.

Tuttavia, nella progettazione architettonica, la sospensione della forma in quanto *télos* non deve essere totale. Se non altro, anche l'etimologia stessa della parola *design* sarebbe sufficiente a giustificare questa affermazione. Progettare significa designare. Non significa immergersi in modo assoluto nella contingenza del reale. Si tratta di mantenere la forma ideale, che nel regno del reale diventa una fine oggettiva. Così, la morfogenesi non sarebbe altro che la "genesì della forma" – la forma reale, che tuttavia mantiene il riferimento con il suo correlato ideale. La forma ideale rappresenta la fine della formazione, cioè la creazione di una singolarità reale. In un rapporto così ambiguo con la questione della forma, la quintessenza della modernità può essere descritta solo attraverso la dialettica della finitudine formale (estrinseca) da un lato e della continuità creativa dall'altro. La modernità è diretta alla morfogenesi *sine fine*, sebbene tale creazione sia sempre abilitata dall'esistenza di una qualche forma *finale*. In questo senso, la modernità non nega la forma, ma la trasferisce dal tempo reale all'orizzonte del futuro, a cui aspirare. Così, una forma veramente moderna costituisce *la fine che non arriverà mai*².

Nel caso della villa, tuttavia, la forma rappresentava la fine conseguita. Allo sparire della funzione, la formazione si priva inevitabilmente di tutte le sue qualità dinamiche. Cessa di essere un processo reale. Lo stato di autonomia della forma in quello che Eisenman chiamerebbe "spazio senza tempo" ha portato all'identità della forma (finita) e della formazione (infinita). Tuttavia quando la forma perde il suo riferimento esterno – qualunque esso sia – allora il processo stesso del suo divenire non può che uscire dal suo assoluto. Nella "fine della fine"³ la scomparsa dell'alterità telica non significa ancora la scomparsa della finitudine oggettiva della forma. Di conseguenza, l'idea di infinito in assoluta autonomia si riduce all'assoluta realizzazione della forma. La possibilità di inventare dunque svanisce. Nel progetto della villa, questo problema si è manifestato nel passaggio dall'autonomia della morfogenesi all'autorità della forma già creata. Bisognava in qualche modo partire dalla forma esistente, che era essa stessa una fine. In altre parole, l'intero progetto ruotava intorno alla ricerca di modi per inventare un nuovo tempo della forma, al di là della sua fine. Poiché questo "nuovo tempo" non poteva essere un tempo del divenire, la dinamica della forma doveva essere ricercata nell'idealizzazione della sua esistenza. Idealizzare significava in questo caso idealizzare incessantemente, inventare il tempo della



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ph. Relja Ivanić.



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ph. Relja Ivanić.

Gold(en)

The aesthetics of the end begins when we become aware that the end has come. Within the discourse of modernity, this coming is not an event. The actual end is not an event because it is anticipated. It arises as an idea which, being set in coming time, takes on the function of the *telic object*. Concerning the issue of modernity, one should distinguish here between the telic and the ideal. The difference between them belongs to the category of time. The telic object would be the ideal object *in time*, in the time to come. The act of timing the ideal object – we could say, ‘situating’ it in time – represents, in that sense, designation. The design(at)ed object necessarily implies the designation of real time. By projecting an end onto the horizon of the real – real space as much as real time – time takes its course. It is assigned the function of realizing the designed end. The telic object as the end of the designated time becomes pure perfection – not only because of its ideal nature, but primarily because it instrumentalises time in order to be realised. All the possible actions taken on the way to such an end are mere instances of the process of perfection. Being conscious of the approaching end eliminates the possibility of its contingent states. For this reason, the moment in real time which is declared to be the end is the only moment in which reality becomes perfect.

The act of stating the perfection of the present moment may further be depicted through the metaphor of the end of the day. The anticipation of the end of the day is particularly emphasised by the extravagant picturesqueness that precedes the very moment of sunset.

forma attraverso la moltiplicazione infinita dei suoi riferimenti esterni. In altre parole, idealizzare significava narrare.

(D')oro

L'estetica della fine inizia quando ci rendiamo conto che la fine è arrivata. Nel discorso della modernità, questa manifestazione non è un evento. La fine vera e propria non è un evento perché è annunciata. Si presenta come un'idea che, collocandosi in un tempo a venire, assume la funzione di oggetto telico. Per quanto riguarda la questione della modernità, è necessario distinguere tra il telico e l'ideale. La differenza tra di essi appartiene alla categoria del tempo. L'oggetto telico sarebbe l'oggetto ideale *nel tempo*, nel tempo a venire. L'atto di cronometrare l'oggetto ideale – potremmo dire di “situarlo” nel tempo – rappresenta, in questo senso, una designazione. L'oggetto disegnato implica necessariamente la designazione del tempo reale. Proiettando un fine sull'orizzonte del reale – lo spazio reale come il tempo reale – il tempo fa il suo corso. A esso viene assegnata la funzione di realizzare il fine progettato. L'oggetto telico come fine del tempo designato diventa pura perfezione, non solo per la sua natura ideale, ma soprattutto perché strumentalizza il tempo per realizzarsi. Tutte le possibili azioni intraprese nel percorso verso tale fine sono semplici istanze del processo di perfezione. La consapevolezza della fine che si avvicina esclude la possibilità dei suoi stati contingenti. Per questo motivo, il momento del tempo reale che viene dichiarato come fine è l'unico in cui la realtà diviene perfetta.

L'atto con cui si afferma la perfezione del momento presente può anche essere rappresentato attraverso la

This moment is announced by the images of the sky bathed in the colour of gold, which make the evening the most beautiful part of the day. Here the idea of gold as the greatest beauty arises both from the sheer appearance of the sundown images and from being conscious of the approaching end, the sun's descent toward the horizon. Anticipation of the sunset thus represents the process of aestheticisation, which is constituted through the dialectics between the ideal and real perfection. The golden sky as such represents the perfect form. But this form could never be autonomous in the sense of being deprived of any value. The beauty of a real golden object is in a way the result of the realisation of the end – the end as the ideal gold. To think the gold, therefore, implies formalization. It establishes the idea of the most valuable, arising from the ripeness of a time to end. Gold represents matter already having the perfect form. The form of gold is pure value, which originates from being conscious that gold represents the outcome, the end, or the ‘ripe’ fruit of some time⁴. It would be simply impossible to talk about autonomy of such a form, taken as the purely ideal object. Due to its nobility, gold can only have a telic form, which, as already said, means the form situated in time. Its *telos* thus makes it the object of desire.

The desire of alchemists to produce gold represents, as Mircea Eliade notes, the first sketch of the ideology of the modern world. The indication of modernity in what the alchemist does lies in his effort to gain control over time by attempting to change matter. In his quest for the *lapis philosophorum*, believed to have the power of transforming

metafora della fine del giorno. A sottolineare l'anticipazione della fine del giorno è soprattutto la straordinaria suggestione che precede il momento del tramonto. Un istante che viene annunciato dalle immagini del cielo immerso nel colore dell'oro, che rendono la sera la parte più bella della giornata. In questo caso, l'idea che l'oro sia la più grande bellezza deriva sia dalla pura e semplice vista delle immagini del tramonto, sia dalla consapevolezza dell'avvicinarsi della fine, della progressiva discesa del sole verso l'orizzonte. L'anticipazione del tramonto rappresenta quindi il processo di estetizzazione, che si costituisce attraverso la dialettica tra perfezione ideale e reale. Il cielo d'oro in quanto tale rappresenta la forma perfetta. Tuttavia, questa forma non potrebbe mai essere autonoma nel senso priva di qualsivoglia valore. La bellezza di un oggetto in oro vero è in un certo senso il risultato della realizzazione di una fine – la fine in quanto oro ideale. Pensare all'oro, quindi, implica una formalizzazione. Stabilisce l'idea del valore più prezioso, derivante dalla maturità di un tempo che deve finire. L'oro rappresenta la materia che ha già una forma perfetta. La forma dell'oro è puro valore, che nasce dalla consapevolezza che esso rappresenta il risultato, la fine o il frutto “maturo” di un tempo⁴. Sarebbe semplicemente impossibile parlare di autonomia di una tale forma, presa come oggetto puramente ideale. Per la sua nobiltà, l'oro può avere solo una forma telica, che, come già detto, corrisponde a una forma sita nel tempo. Il suo *telos* lo rende quindi oggetto del desiderio.

Il desiderio degli alchimisti di produrre oro rappresenta, come nota Eliade, il primo abbozzo dell'ideologia del mondo moderno. L'indicazione della modernità in ciò che



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ph. Stefan Danilović.



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ph. Stefan Danilović.

base metals into gold, the alchemist opposes real time. His will to master real time is reflected in his aim to accelerate the natural process of the creation of gold. Having gold as the telic form designated to the formless *prima materia*, the alchemist also designates time. The manipulation of time may be what makes him resemble the moderns. However, their fundamental difference lies, according to Eliade, in the understanding of their own being in relation to the category of time. Unlike modern man, who came to terms with the transience of his own being, the alchemist still dreamed of eternity and 'longed for the *beatitudo* of paradise'⁵⁵. This difference in the ontological status between the alchemists and the moderns inevitably leads to the difference in their ends. The way in which these two teleologies differ is perhaps best explained through the notion of beatitude. For the alchemist, beatitude lies in transcending time. The desire for gold can thus be considered a metaphor for the desire for perfection, which can only be experienced in the totality of the eternal, totality beyond time. The *télos* of the alchemist represents the Form as the end of all ends. By contrast, the *télos* of the moderns may be described as 'the end in endlessness'. This seemingly paradoxical expression has a very simple meaning – *the singular end*. A singular end would be the one that is not total, in the eschatological sense. We could describe it as the end beyond which time does not cease to exist. In other words, it is the end that remains within a Deleuzian plane of immanence. In order to avoid reducing this meaning to the discourse of frivolous imperfection, it seems crucial to understand the conditions of finding

fa l'alchimista risiede nel suo sforzo di ottenere il controllo sul tempo cercando di cambiare la materia. Nella sua ricerca del *lapis philosophorum*, che si ritiene abbia il potere di trasformare i metalli comuni in oro, l'alchimista si oppone al tempo reale. La sua volontà di dominare il tempo reale si riflette nell'obiettivo di accelerare il processo naturale di creazione dell'oro. Poiché l'oro è la forma telica designata alla *prima materia* informe, l'alchimista designa anche il tempo. Il fatto che l'alchimista manipolasse il tempo potrebbe essere ciò che lo rende più simile ai moderni. Tuttavia, la differenza fondamentale tra loro risiede, secondo Eliade, nella comprensione del proprio essere in relazione alla categoria del tempo. A differenza dell'uomo moderno, che ha fatto i conti con la transitorietà del proprio essere, l'alchimista continuava a sognare l'eternità e ad "aspirare alle *beatitudini* del paradiso"⁵⁵. Questa differenza nello status ontologico tra gli alchimisti e i moderni ha portato inevitabilmente a una differenza nei loro fini. Si può probabilmente meglio spiegare come queste due teleologie differiscano attraverso la nozione di beatitudine. Per l'alchimista, la beatitudine consiste nel trascorrere del tempo. Pertanto, la brama per l'oro può essere considerata una metafora del desiderio di perfezione, che può essere sperimentato solo nella totalità dell'eterno, una totalità oltre il tempo. Il *télos* dell'alchimista rappresenta la Forma come fine di tutte le fini. Al contrario, il *télos* dei moderni può essere descritto come "la fine nell'infinito". Questa espressione apparentemente paradossale ha un significato molto semplice: quello della *fine singolare*. Una fine singolare sarebbe una fine non totale, nel senso escatologico del termine. Potremmo descriverla come la fine oltre la quale

beatitudo in the singular end. In his last essay entitled *Pure Immanence*, Deleuze uses the term 'beatitudo' only once, when trying to introduce the difference between the individual and singular life, writing about the latter: 'A "Homo tantum" [...] who attains a sort of beatitudo'⁵⁶. *A mere man* means the same as *a life*, which is infinity of the pure immanence in a yet finite singularity. What opens up the possibility for understanding the modern *télos* here is finding beatitudo in time, that is, in movement and perpetual change. Within such an order, it becomes possible to think teleology in terms of the singular end that preserves the infinity of the plane of immanence. The greatest value of the construction 'a life'⁵⁷ is reflected in the fact that it offers a definition of the end as a singular difference, which in order to be constituted does not require the determination of the entire plane of immanence. The end as such is not the end of immanence; rather what remains after it is the infinity of immanence, that is, the incompleteness of time. The singular end is therefore only one evidence of an always immanent change.

The difference between the beatitudo of gold in eternal perfection on the one hand, and the beatitudo of absolute immanence on the other, is that in the latter case gold could be thought of as the attribute of a singular object. In this way, gold becomes the form which does not set itself as the end of everything, thereby still not losing its perfection. It only becomes an end *in* time. If we return once more to the metaphor of the end of the day, the gold as a singular end is precisely the perfect end of *one* day. The form of gold would then have the character of entelechy. As a singular end, gold constitutes a form that, remaining

il tempo non cessa di esistere. In altre parole, è una fine che permane all'interno di un piano deleuziano di immanenza. Per evitare che questo significato si riduca a un discorso sulla futile imperfezione, sembra cruciale comprendere le condizioni per trovare la beatitudine nella fine unica. Nel suo ultimo saggio intitolato *L'immanenza: una vita...*, Deleuze usa il termine "beatitudine" solo una volta, quando cerca di presentare la differenza tra la vita individuale e quella singolare, scrivendo di quest'ultima: "Un 'Homo tantum' [...] che raggiunge una sorta di beatitudine"⁵⁶. Un *uomo semplice* ha lo stesso significato di *una vita*, che è l'infinito dell'immanenza pura in una unità seppur finita. La possibilità di comprendere il *télos* moderno si presenta trovando la beatitudine nel tempo, cioè nel movimento e nel cambiamento perpetuo. All'interno di un tale ordine, diventa possibile pensare la teleologia in termini di una fine unica che preserva l'infinito del piano dell'immanenza. Il valore più grande della costruzione di "una vita"⁵⁷ si riflette nel fatto che esso fornisce una definizione della fine come differenza unica, che per essere costituita non richiede che venga determinato l'intero piano di immanenza. La fine in quanto tale non è la fine dell'immanenza; piuttosto quel che rimane dopo di essa è l'infinito dell'immanenza, cioè l'incompletezza del tempo. La fine unica è quindi solo una delle prove di un cambiamento sempre immanente.

La differenza tra la beatitudine dell'oro nella perfezione eterna, da un lato, e la beatitudine dell'immanenza assoluta, dall'altro, è che in quest'ultimo caso l'oro potrebbe essere pensato come attribuito di un oggetto singolare. In questo modo, l'oro diventa la forma che non si pone come la fine di tutto, senza così perdere la sua perfezione.



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ph. Relja Ivanić.



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ph. Relja Ivanić.



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ph. Stefan Danilović.



NEO arhitekti, Villa Pavlović, Zlatibor, 2018. Ph. Relja Ivanić.

in the sphere of singularity, represents only the value of one sunset, or one end. It is a new end, an end which, being singular, preserves the character of epistemological novelty.

The Dissolution of Gold

Once the gold as the ultimate end becomes actualised, it loses its transcendent status. The reversal of its totality makes it possible to think time after the end. Unlike 'the end of the end', this refers to appending a *post-* to the end. In order to reach the state of pure immanence, one has to oppose the fundamental teleology of form, that is, its status of the End. This kind of incessant temporalisation of each end would be the sole strategy of preserving genuine modernity⁸.

However, we should make a distinction here between stating the actuality of the end and experiencing the *post-*, which is, the time *after* that same end. In order to absolutely reconstruct the movement after a timed end, we have to overcome the problem of its suggestive form. In other words, we have to *transcend* the finitude of form in order to remain in pure immanence. In contrast to the process of morphogenesis, which supposes the initial inexistence of form, here we face the beginning laden with a finite form. That form represents an object which, according to Deleuze, is constituted simultaneously with the constitution of the subject. To transcend such an object is therefore possible only by renouncing the subject, that is, by reinstating immediate consciousness. In that sense, to open a new time after an end requires the experience of decline of its formal perfection.

Esso diventa solamente una fine *nel* tempo. Se torniamo ancora una volta alla metafora della fine del giorno, l'oro come fine unica è proprio la fine perfetta di *un* giorno. La forma dell'oro avrebbe allora il carattere dell'entelechia. In quanto fine unica, l'oro costituisce una forma che, restando nella sfera dell'unicità, rappresenta solamente il valore di un tramonto, o di una fine. È una nuova fine, una fine che, essendo unica, conserva il carattere di novità epistemologica.

La dissoluzione dell'oro

Una volta realizzatosi, l'oro in quanto fine ultima perde il suo status trascendente. Il rovesciamento della sua totalità rende possibile pensare al tempo dopo la sua fine. A differenza della "fine della fine", questa si riferisce alla possibilità di applicare un *dopo* alla fine. Per raggiungere lo stato di pura immanenza, bisogna opporsi alla fondamentale teleologia della forma, cioè al suo status di Fine. Questa sorta di incessante temporalizzazione di ogni fine costituirebbe l'unica strategia atta a preservare un'autentica modernità⁸.

Tuttavia, dobbiamo fare un distinguo tra l'affermazione di una fine effettiva e l'esperienza del *dopo*, cioè del tempo che è *successivo* a quella stessa fine. Per ricostruire in modo assoluto il movimento dopo una fine programmata, dobbiamo ovviare al problema della sua forma simbolica. In altre parole, dobbiamo *transcendere* la finitudine della forma per rimanere nella pura immanenza. A differenza del processo di morfogenesi, che presuppone che la forma iniziale sia inesistente, ci troviamo qui di fronte a un inizio pre-gregno di una forma finita. Questa forma rappresenta

The idea of the transcendence of form as its dissolution would indicate an attempt to think de-formation, that is, the opposite process of morphogenesis, the process of reaching the amorphous state. In other words, to think the essence of the prefix post-, which is the *time* of the transcendence of form⁹. Time as such undeniably refers to the continuity of movement, which means the change *in itself*. However, as a Deleuzian object, every form implies the act of leaving the plane of immanence. Its transcendent status disrupts the absolute immanence by introducing the problem of exteriority. The bounds of form that ensure its finitude obstruct the flow of infinite change – the change of a life immanent only to itself, as Deleuze would say. If we define form as the absence of change, then the transcendence of that final state would be the change of a different kind compared to the incessant change of pure immanence. The transcendence of form differs in that it is an external, that is to say, *quantitative* change, which further liberates movement as qualitative changeability, changeability in itself.

Regarding the dialectics between quality and quantity, the word dissolution seems particularly accurate in describing the transcendence of form. As a process, dissolution is clearly aimed at reaching the liquid state as the state of absolute changeability. However, the methodological secret of overcoming the formal solidity could be disclosed only if we look at the etymology of this word. The Latin *dissolvere* primarily means to take apart. So, if we accept this term, then to overcome the state of solidity, wholeness, or finality of form would refer to the acts of aggression. To transcend the form – that is, to dissolve it – would therefore mean to begin by breaking it, tearing it, cutting it up... All these acts would lose the character of exteriority as soon as the fragments of the form's bounds prevail over the idea of the whole¹⁰, when the form loses its *perfection* and dissolves so much that it can no longer be considered a (transcendent) object.

So, what would the dissolution of gold mean? To finally describe this, all that remains is to use the power of the images that lies in the name of the Zlatibor mountain, where Villa Pavlović is located. Zlatibor is a compound of two Serbian words: *zlato* (gold) and *bor* (pine)¹¹. Having these two different images juxtaposed, one could experience the true dialectics of the dissolving process. Unlike the image of gold, which carries the idea of fullness, ripeness, and totality of the horizon, the image of pine would represent the negation of this very idea. Its vertical form suggests division. When one steps into the pine woods, the image of the horizon begins to disappear. It is gradually destabilized by myriad vertical cuts, as well as their parallax play. The horizon as the largest object thus loses its finitude in front of these cuts, which sharply disrupt the *continuum* of light. In this situation of the damaged beauty, the realm of the infinite is approached by the faculty of interiorization. We could compare the moment of entering the woods with the moment of sundown. It is after this moment that the greatest dialectic between lightness and obscurity begins. It is also *after* this moment that the evening star Hesperus appears in the sky. Between the states of *no-longer* and *not-yet*, twilight becomes an interlude in which this extended 'going down' opens up the possibility to go beyond the real gold – in search of some new, perhaps even more perfect end.

un oggetto che, secondo Deleuze, si costituisce contestualmente alla costituzione del soggetto. Trascendere tale oggetto è quindi possibile solo rinunciando al soggetto, cioè ripristinando la coscienza immediata. In questo senso, per inaugurare un nuovo tempo dopo una fine è necessaria l'esperienza del tramonto della sua perfezione formale.

L'idea della trascendenza della forma come sua dissoluzione indicherebbe un tentativo di pensare alla de-formatione, cioè al processo opposto della morfogenesi, il processo di raggiungimento dello stato amorfo. In altre parole, di pensare l'essenza del prefisso post-, che è il *momento* della trascendenza della forma⁹. Il tempo in quanto tale si riferisce innegabilmente alla continuità del movimento, che significa il cambiamento *in sé stesso*. Tuttavia, in quanto oggetto deleuziano, ogni forma implica l'atto di allontanarsi dal piano dell'immanenza. Il suo status trascendente stravolge l'immanenza assoluta introducendo il problema dell'esteriorità. I limiti della forma che ne garantiscono la finitudine ostacolano il flusso del cambiamento infinito – il cambiamento di una vita immanente solo a sé stessa, come direbbe Deleuze. Se definiamo la forma come assenza di cambiamento, allora la trascendenza di questo stato finale sarebbe un cambiamento di tipo diverso rispetto all'incessante cambiamento della pura immanenza. La trascendenza della forma si differenzia in quanto è un cambiamento esterno, cioè *quantitativo*, che rende il movimento ancora più libero in quanto mutevolezza qualitativa, mutevolezza in sé.

Per quanto riguarda la dialettica tra qualità e quantità, il termine dissoluzione sembra particolarmente preciso al fine di descrivere la trascendenza della forma. Come processo, la dissoluzione è chiaramente finalizzata al raggiungimento dello stato liquido come stato di assoluta mutevolezza. Tuttavia, il segreto metodologico del superamento della solidità formale può essere svelato solo se si guarda all'etimologia di questo termine. Il latino *dissolvere* significa innanzitutto separare. Quindi, se accettiamo questo termine, superare lo stato di solidità, interezza o finalità della forma si riferirebbe ad atti di aggressione. Trascendere la forma – cioè dissolverla – significherebbe quindi iniziare a infrangerla, a strapparla, a tagliarla... Tutti questi atti perderebbero il loro carattere di esteriorità nel preciso momento in cui i frammenti dei limiti della forma prevalessero sull'idea dell'intero¹⁰, nel momento in cui la forma perdesse la sua *perfezione* e si dissolvesse a tal punto da non poter più essere considerata un oggetto (trascendente).

Quindi, cosa significherebbe la dissoluzione dell'oro? Per descriverlo in maniera definitiva, non resta che utilizzare la forza delle immagini che è contenuta nel nome della montagna di Zlatibor, dove si trova Villa Pavlović. Zlatibor è un composto di due parole serbe: *zlato* (oro) e *bor* (pino)¹¹. Accostando queste due differenti immagini, si è potuta sperimentare la vera dialettica del processo di dissoluzione. A differenza dell'immagine dell'oro, che porta con sé l'idea di pienezza, maturità e totalità dell'orizzonte, l'immagine del pino rappresenterebbe la negazione di questa stessa idea. La sua forma verticale suggerisce una divisione. Quando si entra in una pineta, l'immagine dell'orizzonte inizia a scomparire. Viene gradualmente destabilizzata da una miriade di fenditure verticali e dal loro effetto di parallelismo. L'orizzonte come oggetto più grande perde così la sua finitudine di fronte a queste fenditure, che interrompono bruscamente il *continuum* della luce. In questa situazione di bellezza compromessa, il regno dell'infinito viene avvicinato dalla facoltà di interiorizzazione. Potremmo paragonare il momento dell'ingresso nel bosco al momento del tramonto. È dopo questo momento che ha inizio la massima dialettica tra luce e oscurità. È anche *dopo* questo momento che nel cielo appare Espero, la stella della sera. Tra gli stati del *non più* e del *non ancora*, il crepuscolo diventa un interludio in cui questo prolungato "tramonto" offre la possibilità di andare oltre l'oro vero e proprio, alla ricerca di una nuova fine, forse ancora più perfetta.

- 1 S. Kwinter, *Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 2002, p. 5.
- 2 The paradox of such an unattainable (utopian) end is that its perfection could only be found in infinity. In that sense, it is constituted through the dialectics between the telic function and the negation of it. | Il paradosso di questo fine irraggiungibile (utopico) è che la sua perfezione può essere trovata solo nell'infinito. In tal senso, si configura attraverso la dialettica tra la funzione telica e la sua negazione.
- 3 By 'the end of the end' Eisenman means the suspension of modernist intentionality, which he considers the cause of the telic closure: 'The end of the end raises the possibility of the invention and realization of a blatantly fictional future (which is therefore non-threatening in its "truth" value) as opposed to a simulated or idealized one'. | Per "fine della fine" Eisenman intende la sospensione dell'intenzionalità modernista, che egli considera la causa della chiusura telica: "La fine della fine fa sorgere la possibilità dell'invenzione di un futuro sfacciatamente fittizio – (che è, pertanto, non minaccioso nel suo calore di verità) – in opposizione ad uno idealizzato o simulato". P. Eisenman, *The End of the Classical. The End of the Beginning, the End of the End*, in "Perspecta", no. 21, 1984, p. 170; tr. it. *La fine del classico. La fine dell'inizio, la fine della Fine*, in Idem, *La fine del classico*, a cura di R. Rizzi, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 134.
- 4 "The "nobility" of gold is thus the fruit at its most mature; the other metals are "common" because they are crude: "not ripe". In other words, Nature's final goal is the completion of the mineral kingdom, its ultimate "maturation". | "La 'nobiltà' dell'oro è dunque frutto della sua 'maturità': gli altri metalli sono 'comuni' perché 'acerbi', 'immaturi'. Ora, la Natura è finalizzata al perfezionamento del regno minerale, alla sua 'maturazione' ultima". M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, Paris 1956; En. tr. *The Forge and the Crucible*, The University of Chicago Press, Chicago 1962, pp. 51-52; tr. it. *Arti del metallo e alchimia*, Boringhieri, Torino 1980, p. 46.
- 5 *Ibid.*, p. 175; tr. it. *ibid.*, p. 161. Emphasis added. | **Enfasi aggiunta.**
- 6 "The life of the individual gives way to an impersonal and yet singular life that releases a pure event freed from the accidents of internal and external life, that is, from the subjectivity and objectivity of what happens: a "Homo tantum" with whom everyone empathizes and who attains a sort of beatitude. It is a haecceity no longer of individuation but of singularization: a life of pure immanence [...]. The life of such individuality fades away in favor of the singular life immanent to a man who no longer has a name, though he can be mistaken for no other. A singular essence, a life... | "La vita dell'individuo ha lasciato il posto a una vita impersonale, e tuttavia singolare, che esprime un puro evento affrancato dagli accidenti della vita esteriore e interiore, ossia dalla soggettività e dall'oggettività di ciò che accade. *Homo tantum* di cui tutti hanno compassione e che conquista una sorta di beatitudine. È una ecceità, che non deriva più da una individuazione, ma da una singolarizzazione: vita di pura immanenza [...]. La vita di questa individualità scompare a vantaggio dell'idea della vita singolare immanente a un uomo che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro. Essenza singolare, una vita...". G. Deleuze, *L'immanence: une vie...*, in "Philosophie", no. 47 (*Gilles Deleuze*), settembre, 1995; En. tr. *Immanence. A Life*, in Idem, *Pure Immanence. Essays on A Life*, Zone Books, New York 2001, pp. 28-29; tr. it. *L'immanenza: una vita...*, in "aut aut", nos. 271-272, gennaio-aprile 1996, p. 6.
- 7 Deleuze emphasises the ambiguity of the indefinite article, which overcomes the problem of finitude of the subject, but at the same time maintains the singular determination. | Deleuze sottolinea l'ambiguità dell'articolo indeterminativo, che supera il problema della finitudine del soggetto, ma allo stesso tempo mantiene la determinazione singolare. *Ibid.*, p. 30; tr. it. *ibid.*, p. 7.
- 8 Even when modernity itself is called into question by announcing 'the end of modernity' or 'post-modernity', such critique would only be one more act of reconstruction of the plane of immanence. | Anche quando la modernità stessa venisse messa in discussione dall'annuncio della "fine della modernità" o della "postmodernità", tale critica sarebbe solo un ulteriore atto di ricostruzione del piano dell'immanenza.
- 9 It is interesting, for example, to see how Gianni Vattimo uses the word 'dissolution' in the introduction to his *The End of Modernity* to describe the post-modern absence of another (new) ends: 'Things change, however, if we see the post-modern not only as something new in relation to the modern, but also as a dissolution of the category of the new'. | È interessante, ad esempio, vedere come Gianni Vattimo utilizzi la parola "dissoluzione" nell'introduzione al suo *La fine della modernità* per descrivere l'assenza postmoderna di altre (nuove) fini: "Le cose, però, cambiano se, come pare si debba riconoscere, il post-moderno

si caratterizza non solo come novità rispetto al moderno, ma anche come dissoluzione della categoria del nuovo". G. Vattimo, *La fine della modernità* (1985), Garzanti, Milano 1998, p. 12; En. tr. *The End of Modernity. Nihilism and Hermeneutics in Postmodern Culture*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1988, p. 4.

- 10 This idea of the necessity of deconstructing form to overcome the transcendent end can be recognised in Bernard Tschumi's 1987 essay *De-, Dis-, Ex-*: 'Ex-centric, dis-integrated, dis-located, dis-juncted, deconstructed, dismantled, disassociated, discontinuous, deregulated... de-, dis-, ex-. These are the prefixes of today. Not post-, neo-, or pre-'. | Questa idea della necessità di decostruire la forma per superare la fine trascendente la si può riscontrare nel saggio di Bernard Tschumi del 1987 *De-, Dis-, Ex-*: "De-centrato, dis-integrato, dis-locato, dis-giunto, de-costruito, s-mantellato, dis-sociato, dis-continuo, de-regolamentato... de-, dis-, s-. Sono questi i prefissi di oggi. Non post-, neo- o pre-". B. Tschumi, *De-, Dis-, Ex-*, in Idem, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996, p. 225; tr. it. *De-, Dis-, S-*, in Idem, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005, p. 177.
- 11 In the context of the dialectic of gold and pine, it is worth mentioning that in ancient mythology, pine was the sacred plant of Dionysus (or the Roman Bacchus), the god associated with the emotional and the unconscious. Pine, in this sense, is also associated with darkness (both literally and metaphorically), that is, with what is hidden, but also with the absence of the self. | Nel contesto della dialettica tra oro e pino, vale la pena ricordare che nella mitologia antica il pino era la pianta sacra di Dioniso (o del romano Bacco), il dio associato all'emozione e all'inconscio. Il pino, in questo senso, è anche associato all'oscurità (sia letteralmente che metaforicamente), ovvero a ciò che è celato, ma anche all'assenza del sé. Cf. | Cf. E. Olszewski, *Dionysus's Enigmatic Thyrsus*, in "Proceedings of the American Philosophical Society", vol. 163, no. 2, 2019, pp. 153-173.

* *Site* | *Luogo*: Zlatibor mountain, Serbia; *Project* | *Progetto*: 2015; *Construction* | *Costruzione*: 2018; *Client* | *Cliente*: Jelena & Željko Pavlović; *Architectural Design* | *Progettazione architettonica*: NEO arhitekti; *Design Team* | *Team di progetto*: Snežana Vesnić, Vladimir Milenković, Tatjana Stratimirović (authors | autori), Nenad Lužanin, Željko Petković, Boris Ševo (collaborators | collaboratori); *Structural Design* | *Progettazione strutturale*: Marko Smiljanić; *MEP Design* | *Progettazione impiantistica*: Saša Novaković; *Construction supervision* | *Direzione lavori*: Milan Lazić; *Contractors* | *Impresa edile*: NGS Engineering (Nikola Lučić); *Net Surface* | *Superficie netta*: 500 m²; *Budget*: 650.000 €.

Ceci n'est pas un escalier. Twiggy e il surrealismo di Architecten De Vylder Vinck Taillieu



Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Twiggy, Gent, 2012. Dettaglio della porta d'accesso al cortile | Detail of the courtyard access door. Ph. Philip Dujardin, 2012.

Francesca Belloni

Ceci n'est pas un escalier. Twiggy and the Surrealism of Architecten De Vylder Vinck Taillieu

Si seulement il faisait du soleil cette nuit...¹

Prologo

All'ora del tramonto Dante dedica l'inizio dell'ottavo canto del *Purgatorio* descrivendone il carattere instabile e nostalgico attraverso le emozioni di naviganti e pellegrini e traducendo le condizioni atmosferiche e fisiche dell'ora vespertina – del *Te lucis ante terminum* – nella loro versione immateriale. Soffermandosi sull'atmosfera malinconica e struggente, che la musicalità per certi versi leopardiana di questo incipit ricrea, è possibile riflettere su quell'ora che volge al disio, sul tempo in essa compreso, sulla dilatazione fisica e percettiva di quel particolare momento della giornata e da lì sulle nozioni del doppio e della specchiatura, fino ad argomentare sui possibili accenti surrealistici a cui tali concetti aprono il campo.

È al surrealismo di matrice belga e, in particolare, a quello di Magritte che ci si riferisce, per quella complessa trattazione dei concetti di “somiglianza” e “similitudine” che percorre molta parte delle sue riflessioni e attorno a cui egli costruisce i dispositivi visivi e mentali oggetto delle sue opere. Attingendo a oggetti d'uso quotidiano – una pipa, una mela, una bombetta – o raffigurando scene di paesaggi familiari e dall'atmosfera apparentemente rasserenante, Magritte indaga i meccanismi del pensiero, sperimentandone le possibilità e forzandone i limiti. Nel tentativo di produrre una sorta di shock poetico che scardini le abitudini della visione, Magritte gioca sull'ambiguità della percezione visiva, sfruttando la compresenza e la pluralità dei significati di una stessa sentenza, sia essa scritta o rappresentata. Nelle sue opere, tradotte in termini pittorici, pare riecheggiare il noto scambio di battute tra Humpty Dumpty e Alice in *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll: “Quando io uso una parola, – disse Humpty Dumpty in tono alquanto sprezzante, – essa significa esattamente ciò che io voglio che significhi... né più né meno. - Bisogna vedere, – disse Alice – se voi potete fare sì che le parole significhino cose differenti. - Bisogna vedere, – disse Humpty Dumpty, – chi è che comanda... ecco tutto”². Ed è certamente Magritte a comandare. È infatti certamente Magritte a guidare di volta in volta l'occhio dello spettatore attraverso spiazzanti e, per converso, apparentemente innocue occasioni di liberazione dalla percezione passiva e automatica della realtà che caratterizza il pensiero comune per aprire il campo all'imprevisto funzionamento della mente, al suo gioco disinteressato, ovunque esso conduca.

Il quadro teorico dell'opera magrittiana appena tratteggiato – puntualmente esaminato da Michel Foucault³, coinvolto in uno scambio epistolare con lo stesso Magritte pochi mesi dopo la pubblicazione de *Les mots et les choses* – è rinvenibile in termini pittorici nelle numerose versioni de *L'Empire des lumières*, forse tra i dipinti di maggior effetto surrealista dell'autore. La scena, raffigurata nella paradossale compresenza del giorno e della notte, illustra logicamente il *vesper* e rappresenta pittoricamente il dispiegamento logico e temporale di quell'ora sospesa tra il giorno e la notte in cui tutto è immobile, silente e (in)opportunitamente compresente. Se l'incipit de *L'Aigrette* di André Breton – quel “Si seulement il faisait du soleil cette nuit” – pare abbia ispirato il dipinto, è Magritte stesso ad affermare: “Ne *L'impero delle luci* ho rappresentato due idee diverse, vale a dire un paesaggio notturno e un cielo come lo vediamo di giorno. Il paesaggio fa pensare alla notte e il cielo al giorno. Trovo che questa contemporaneità di giorno e notte abbia la forza di sorprendere e di incantare. Chiamo questa forza poesia”⁴.

Qui, come in molta parte della produzione magrittiana, tutto si gioca sul concetto di mimesi – che poi è una delle questioni attorno a cui si è costruita la trattatistica architettonica dal Settecento in avanti –, e al contempo su quelli di verosimiglianza e di mistero. L'affermazione

Si seulement il faisait du soleil cette nuit...¹

Prologo

Dante dedicates to dusk the beginning of the eighth canto of *Purgatorio*, describing its changeable and nostalgic quality through the emotions of sailors and pilgrims, and translating the atmospheric and physical conditions of the vesper hour – *Te lucis ante terminum* – into their immaterial version. The melancholy and poignant atmosphere that the rather Leopardian musicality of this incipit recreates is the starting point of a reflection on that hour that turns back desire: on the time it encompasses, on the physical and perceptive expansion of that particular moment of the day; and from there, on the notions of the double and mirroring and the possible surrealistic landscapes that are set in motion by these concepts.

It is the Belgian surrealism and, in particular, that of Magritte, that constitutes our point of reference, for the complex treatment of concepts such as ‘resemblance’ and ‘similarity’ that pervades his reasonings and around which he builds the visual devices and mental objects of his works. Drawing on everyday objects – a pipe, an apple, a bowler hat – or depicting familiar landscape scenes with an apparently soothing atmosphere, Magritte investigates the mechanisms of thought, experimenting with its possibilities and pushing its limits. Seeking to create a sort of poetic shock that shakes the habits of vision, Magritte plays on the ambiguity of visual perception, exploiting the simultaneous and plural meanings of a sentence, whether it be written or represented. His works seem to echo and translate into pictorial terms the well-known dialogue between Humpty Dumpty and Alice in Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass*: ‘When I use a word, – Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, – it means just what I choose it to mean... neither more nor less. - The question is, – said Alice – whether you can make words mean so many different things. - The question is, – said Humpty Dumpty, – which is to be master... that's all’². And the master here is undoubtedly Magritte. It is indeed Magritte who from time to time guides the viewer's eye through apparently harmless but truly disconcerting opportunities to relinquish the passive and automatic perception of reality that characterises common thought, in order to pave the way to the unexpected functioning of the mind, to his selfless approach, wherever it leads.

If this is the general framework within which Magritte's work operates – finely analysed by Michel Foucault³, who, a few months after the publication of *Les mots et les choses* corresponded with Magritte on these very subjects – a renowned pictorial translation of it is in the numerous versions of *L'Empire des lumières*, perhaps among the most surrealist paintings of Magritte's entire production. The scene, set in the paradoxical simultaneous presence of day and night, depicts the *vesper*, representing pictorially the logical and temporal unfolding of that hour suspended between day and night in which everything is motionless, silent and (in)opportunitely co-present. If the painting may have been inspired by the incipit of *L'Aigrette* by André Breton – that ‘Si seulement il faisait du soleil cette nuit’ – it is Magritte himself who affirms: ‘In *L'Empire des lumières* I represented two different ideas, namely a nocturnal landscape and the sky as we see it during the day. The landscape makes one think of the night and the sky of the day. I find that this simultaneity of day and night has the power to surprise and enchant. I call this force poetry’⁴.

Here, as in much of Magritte's work, everything revolves around the concept of mimesis – which incidentally constitutes a pivotal question for many architectural treatises from the 18th century onwards – and at the same time around those of verisimilitude and mystery. The affirmation of reality through the representation of its more prosaic components serves as a tool to subvert the logic of common thought and seeks to mystify the viewer: ‘My painting – like everything – evokes mystery, but it is conceived in order to evoke it’⁵. And what is more

della realtà attraverso i suoi elementi più prosaici diventa infatti strumento per sovvertire la logica del pensiero comune avendo come obiettivo lo spaesamento dello spettatore: “La mia pittura consiste in immagini sconosciute di ciò che è noto”⁵. E cosa c'è di più universalmente noto dell'alternarsi del giorno e della notte, del loro intrinseco e indiretto legame nel compiersi del ciclo quotidiano della vita?

Se la riflessione sull'indissolubile relazione di dipendenza tra il giorno e la notte, tra l'aurora e il crepuscolo, quale incarnazione dell'eterno divenire, era già soggetto artistico fin dall'antichità – si pensi alle *Allegorie del tempo* scolpite da Michelangelo per le Tombe Medicee – ne *L'Empire des lumières* essa diventa esperienza fisica attraverso la quale scardinare le apparenze su cui si fonda la familiarità del pensiero, mettendone in crisi i consueti meccanismi di funzionamento. L'intenzione che guida tale operazione è quella di aprire il campo alla sperimentazione di altre dimensioni all'interno delle quali i principi di identità e di non contraddizione vengano meno, a favore di una comprensione più estesa e più profonda, plurima e sfaccettata, multidirezionale e nomade, lasciando emergere, sulla scorta di Deleuze, regni dominati dal paradosso, primo fra tutti da quello della contemporaneità: “Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile; ma il paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo”⁶.

Magritte sfrutta i concetti di tempo e spazio per produrre una sorta di istantanea del processo cognitivo e, a partire dalla sperimentazione fisica che la particolare condizione del *vesper* consente, compone atmosfere e costruisce spazi volutamente conflittuali, volutamente fondati sul paradosso della contemporaneità.

Scena prima

A partire dagli ossimori fisici e semantici del surrealismo magrittiano e dai molteplici e possibili paradossi messi in atto, si vuole riflettere su quanto la produzione architettonica belga degli ultimi anni appaia profondamente intrisa di questa connaturata pluralità che si esprime in composizioni spaziali e costruzioni temporali capaci di materializzare la condizione spaesante del doppio (o del multiplo) e al contempo impiegarla come strategia progettuale.

Attorno a tali temi pare muoversi in particolare lo studio De Vylder Vinck Taillieu, fondato nel 2009 a Gent da Jan De Vylder, Inge Vinck e Jo Taillieu e che ha visto collaborare i tre architetti fino al 2019.

Attraverso un'indiretta contaminazione con l'arte, Advvt lavorano sul doppio, sullo scarto, sulle illusioni ottiche, sul non-senso per trasformarli in veri e propri elementi del progetto, per aprire, attraverso la loro interpretazione alla parodia, alla parafrasi e al paradosso. Una sorta di moderno surrealismo costruttivo tutto incentrato sulla compresenza di opposti e sulla loro doppia o molteplice specchiatura⁷.

Il negozio Twiggy a Gent del 2011 condensa e sviluppa, mette in scena e racconta tali dinamiche, costruendo la base materiale capace di renderne possibile il dispiegamento. La trasformazione funzionale di un palazzo tardo ottocentesco in un negozio di abbigliamento con un appartamento a esso collegato diventa l'occasione contingente attraverso cui Advvt traducono in dispositivi spaziali le riflessioni magrittiane sul paradosso della contemporaneità.

Innanzitutto, rifacendosi a Deleuze, viene messa in opera la simultanea compresenza di passato e futuro, “schivando”, in qualche modo, il presente. L'edificio esistente – il passato – innesca il desiderio, coincide con il futuro, con la promessa di una nuova forma: “L'anima e il dettaglio sono ancora lì; non serve quasi più nulla per far sì che l'edificio mantenga la sua bellezza. È l'ambizione del negozio che richiede di più, un negozio dall'alto verso il basso. Questo è un desiderio oltre che una questione di obiezioni pratiche”⁸.

A seguire, la negazione dell'identità. Ogni elemento è sé stesso poiché non lo è mai appieno ed è sempre anche altro da sé. Ogni elemento

universally known than the alternation of day and night, of their intrinsic and indirect link in the fulfilment of the daily cycle of life?

If reflection on the indissoluble relationship of dependence between day and night, between dawn and dusk, as the incarnation of eternal becoming, was already an artistic subject since antiquity – think of the personifications sculpted by Michelangelo for the Medici tombs – in the *L'Empire des lumières* it becomes a physical experience through which to undermine the appearances supporting the familiarity of thought and destabilise its usual functioning mechanisms. The intent behind this operation is to open the field to the experiencing of other dimensions, within which the principles of identity and non-contradiction give way to a more extensive, deeper, multiple, multifaceted, multidirectional and nomadic understanding; and drawing on Deleuze, allowing realms dominated by paradox to emerge, first of all that of simultaneity: “Good sense affirms that in all things there is a determinable sense or direction; but the paradox is the affirmation of both senses or directions at the same time”⁶.

Magritte exploits the concepts of time and space to produce a sort of snapshot of the cognitive process; starting from the particular physical experience afforded by the condition of *vesper*, he composes atmospheres and builds spaces that are deliberately conflicting, based as they are on the paradox of simultaneity.

First Scene

The physical and semantic oxymorons of Magritte's surrealism and the multiple and possible paradoxes it plays out are the starting point of our reflection on how the Belgian architectural production of recent years seems to be deeply imbued with the same inherent plurality. Its forms of expression are expressed in spatial compositions and temporal constructions that embody the disorienting condition of the double (or of the multiple) and at the same time use it as a design strategy.

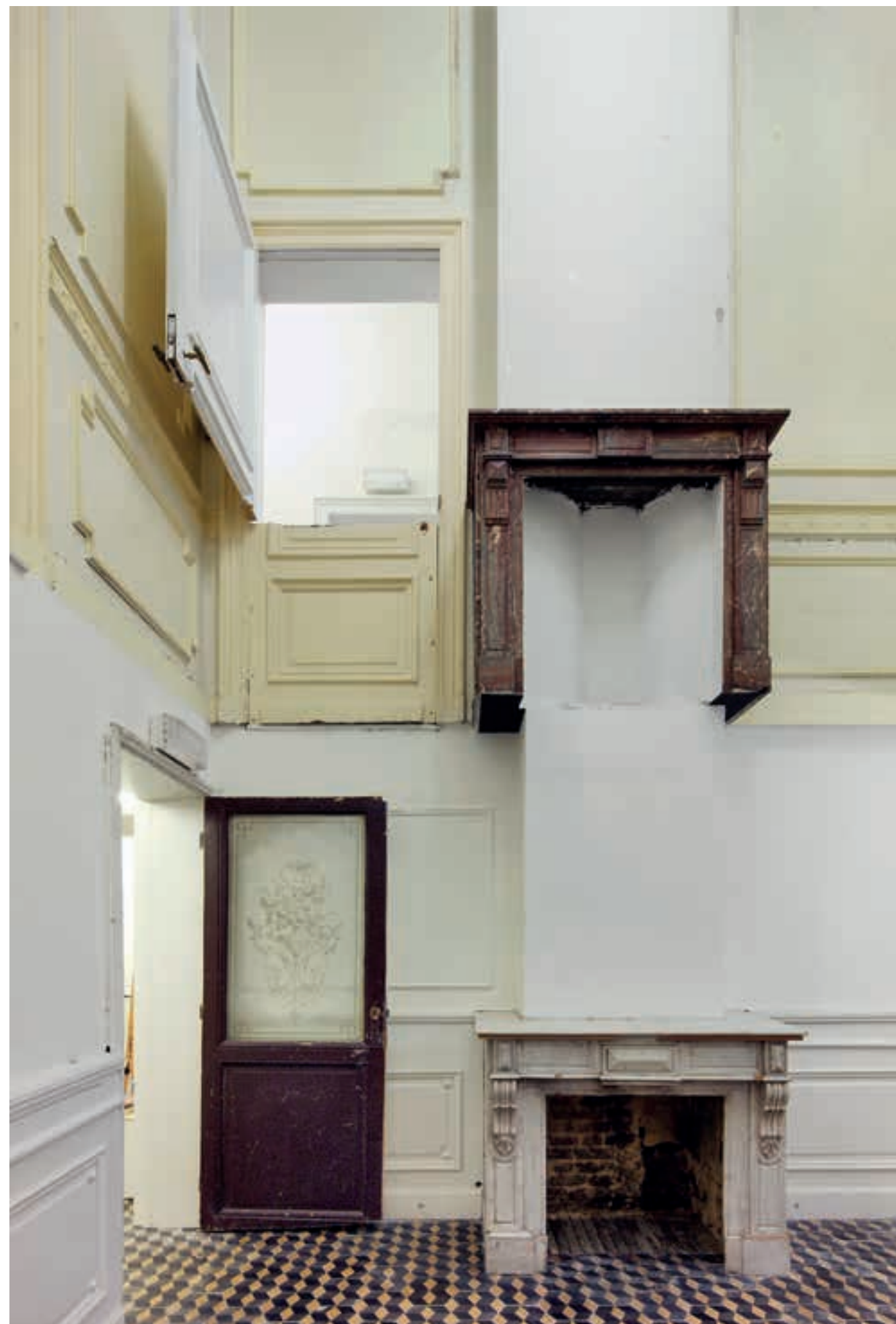
Such themes are particularly present in the work of the Architecten De Vylder Vinck Taillieu studio, which was founded in 2009 in Ghent by Jan De Vylder, Inge Vinck and Jo Taillieu and saw the collaboration of the three architects until 2019.

Through an indirect contamination with art, Advvt work on the double, on waste, on optical illusions, on nonsense to transform them into real elements of the project and open them up to parody, paraphrase and paradox through their interpretation. It is a sort of modern constructive surrealism entirely centred on the coexistence of opposites and their double or multiple mirroring⁷.

The 2011 Twiggy shop in Ghent develops, stages, and narrates these dynamics, building the material base capable of making their deployment possible. The functional transformation of a late 19th century building into a clothing store with an apartment connected to it becomes the contingent occasion through which Advvt translate into spatial devices Magritte's reflections on the paradox of simultaneity.

First of all, drawing on Deleuze, the simultaneous presence of the past and the future, somehow ‘dodging’ the present. The existing building – the past – triggers desire. It coincides with the future, with the promise of a new form: “The soul and the detail are still there; hardly anything is further needed to let the building keep its beauty. It is the ambition of the store that requires more, a store from top to bottom. This is a desire as well as a matter of practical objections”⁸.

Next comes the denial of identity. Each element is itself since it is never fully so and it is always other than itself too. Each element is classic, canonical and at the same time subverts the rules of discipline and construction: it is anti-tectonic, heterodox, even disharmonious. On the main facade, towards the street, the wall opens in a door. At the back, towards the courtyard, the external staircase is the projection of the rear façade. The staircase is a double façade. The façade is shaped in the form of a staircase:



Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Twiggy, Gent, 2012. Un solaio scompare tra seminterrato e piano terra, vedute interne degli spazi a doppia altezza. | A slab disappears between basement and ground floor, interior views of double-height spaces. Ph. Philip Dujardin, 2012.



Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Twiggy, Gent, 2012. Un solaio scompare tra seminterrato e piano terra, vedute interne degli spazi a doppia altezza. | A slab disappears between basement and ground floor, interior views of double-height spaces. Ph. Philip Dujardin, 2012.



Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Twiggy, Gent, 2012. Sequenze spaziali | Spatial sequences. Ph. Philip Dujardin, 2012.

è classico, canonico e allo stesso tempo sovverte le regole della disciplina e della costruzione, è anti-tettonico, eterodosso, finanche disarmonico. Sul fronte principale, verso la strada, il muro si apre in una porta. Sul retro, verso il cortile, la scala esterna è la proiezione della facciata posteriore. La scala è una doppia facciata. La facciata è sagomata in forma di scala: nella porzione inferiore è in vista l'andamento del cosciale, in quella superiore la linea del parapetto. All'interno, i solai sono scale, le porte parapetti, i camini modanature. Lo spazio suddiviso è continuo. Ogni elemento ordinario continua a essere sé stesso, contraddicendo la propria ragione e negando le proprie funzioni.

Scena seconda

L'architettura di Advvt si origina a partire dagli edifici esistenti rivisti alla luce dell'esperienza del quotidiano e riarrangiati attraverso un processo di accurato e meticoloso *bricolage*⁹, con una spiccata propensione per il riassetto di materiali residui, quasi di scarto. A commento del progetto per House CG, sono essi stessi ad affermare: "La nuova costruzione risponde al contesto dell'edificio rurale. Come il ripensamento di ciò che già esiste. E rimetterlo insieme, solamente in modo diverso"¹⁰. Tuttavia, se in generale è questa la loro filosofia, nel negozio Twiggy Advvt declinano tale modalità di intervento in maniera differente. Anche qui partono dall'esistente, ma non lo considerano materiale disponibile al riuso quanto piuttosto un testo da sovrascrivere per riarrangiarlo secondo una conformazione atipica che ne modifichi il senso, sovvertendone la logica classica. Come nei quadri

in the lower portion we see the line of the stringer, in the upper portion the line of the parapet. Inside, the ceilings are stairs, the doors are parapets, the fireplaces are mouldings. The subdivided space is continuous. Every ordinary element continues to be itself, contradicting its own reason and denying its own functions.

Second Scene

Advvt's architectural design is based on existing buildings revisited in the light of everyday experience and rearranged through a process of careful and meticulous *bricolage*⁹, with a marked tendency for the reassembly of residual, almost waste materials. As they stated commenting on House CG project: "The new construction responds to the context of the farmstead. As the rethinking what there already is. And putting it back together, just so differently"¹⁰. However, in the Twiggy shop Advvt give a different rendition of their general philosophy. Here, too, they start from the existing, however they do not consider it as material available for reuse but rather as text within and around which to work, rearranging it according to an atypical conformation that modifies its meaning and subverts its classical logic. As in Magritte's paintings, the simultaneous presence and duplication of common elements produces a cognitive short circuit which, in the case of architecture, is even more disorienting than in painting, as it is contrary to the customary perceptive principles, spatial logics and gravitational laws.

In the project for the Twiggy store, Advvt put in place a sort of minimal reassembly, eliminating some elements and adding a few others, keeping as a point of reference

di Magritte, la compresenza e la duplicazione di elementi comuni produce un cortocircuito cognitivo che, nel caso dell'architettura, risulta ancor più spaesante, in quanto contrario ai consueti principi percettivi, alle usuali logiche spaziali e alle leggi gravitazionali.

Nel progetto per il negozio Twiggy Advvt praticano una sorta di riassetto minimo, eliminando alcuni elementi e aggiungendone pochi altri, avendo come riferimento la sostanza dell'edificio ottocentesco su cui operano chirurgicamente con l'obiettivo di esaltarne la bellezza classica. All'esterno, sul fronte principale lungo la strada, sebbene il progetto iniziale prevedesse una sorta di nuovo ingresso, l'unico intervento è l'apertura di una porta a scomparsa che introduce al nuovo camminamento laterale di collegamento con il cortile retrostante. Un semplice taglio nel muro, che ricorda i calchi di Rachel Whiteread, viene poi ricomposto impiegando i materiali rimossi per ottenere il varco. Nel cortile, la rimozione di una copertura esistente al piano terra permette di ritrovare lo spazio originario e la relazione diretta con il patio che dà luce al piano interrato e offre la possibilità di raddoppiare il fronte posteriore dell'edificio costruendo la quinta scenografica all'interno della quale viene ricavato lo spazio per la nuova scala. È la scala l'elemento attraverso cui si compiace il desiderio della casa di "sentirsi come un'unità con una migliore visibilità". È la scala il tema dominante del progetto. La scala e le sue variazioni. "Una scala che collega il basso con la parte superiore. Una scala che si allunga lunga e dritta per fare una deviazione tra i piani"¹¹. È la scala, con le sue diramazioni primarie e secondarie e gli specchi che la riflettono, il dispositivo attraverso cui si produce l'effetto di spaesamento desiderato, come nei quadri di Escher o nelle incisioni delle *Carceri* piranesiane. E se in queste ultime, come lucidamente nota Marguerite Yourcenar, "lo sfalsamento dello spazio" era ottenuto "dalla molteplicità di calcoli che si fanno esatti e che conducono a proporzioni che si fanno sbagliate"¹², nel negozio Twiggy gli architetti – non potendo realmente sottrarsi alle leggi euclidee – tentano di riprodurre l'effetto come in una ideale sequenza filmica che ricorda la trasposizione cinematografica de la *Relatività* di Escher nel *Labyrinth* di Jim Henson.

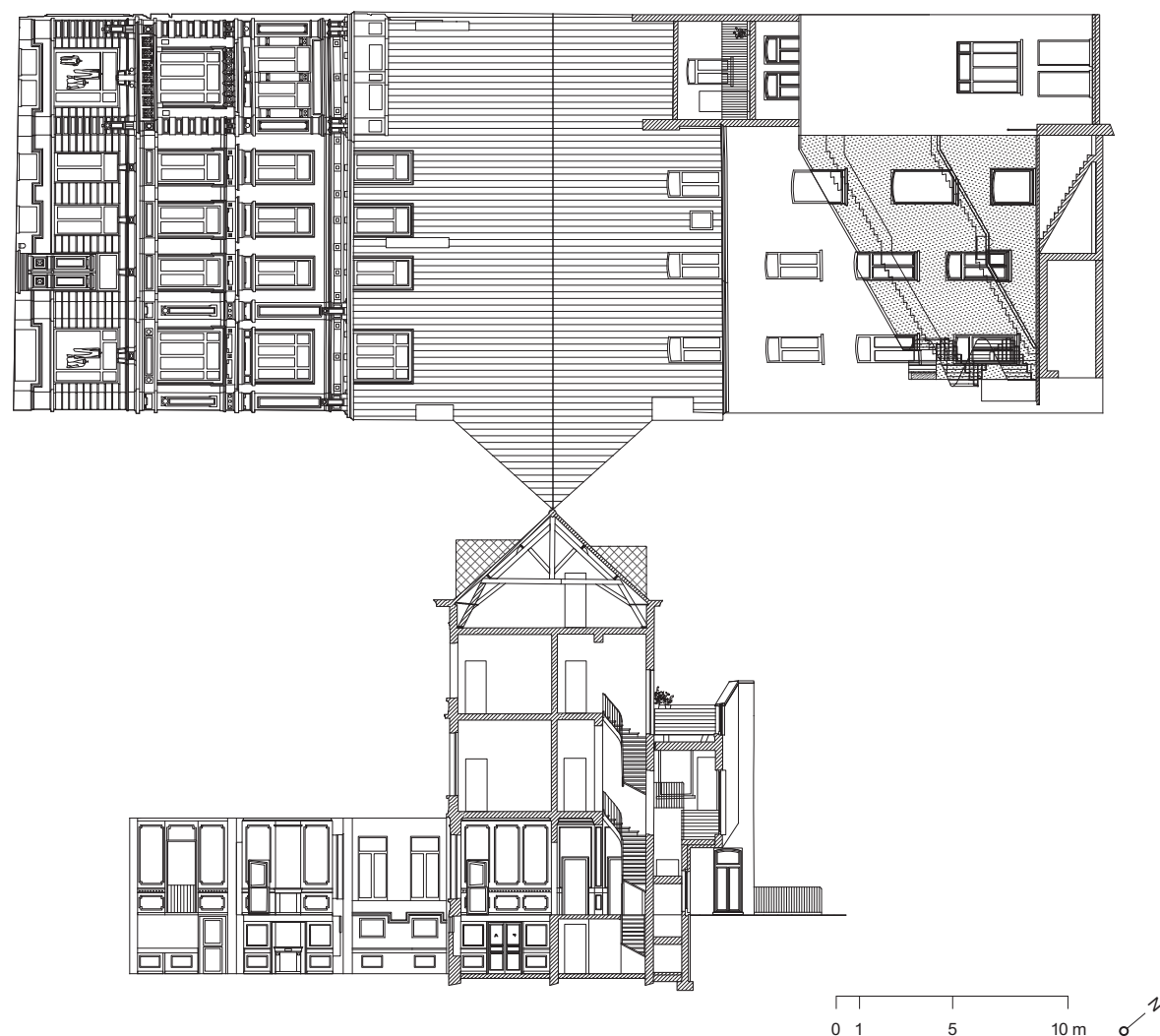
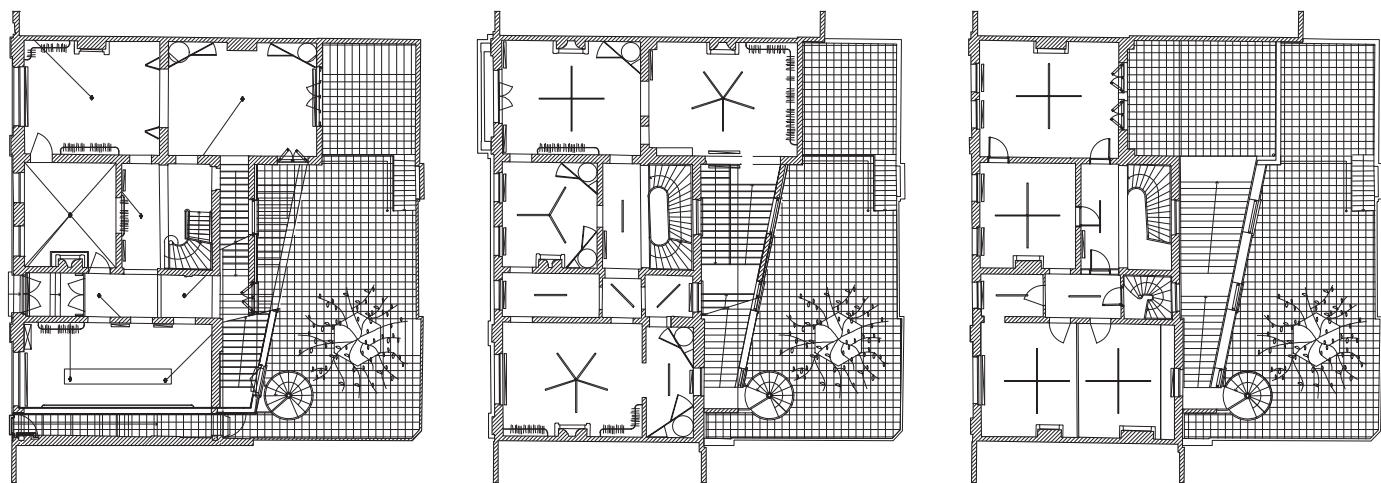
Di scale, infatti, si compone il progetto; oltre a quella principale, che unifica e raccoglie intorno a sé gli spazi e le sequenze attraverso cui gli stessi spazi vengono percorsi, il progetto prevede altre tre scale, che si aggiungono a quella esistente – una elegante e sinuosa scala vittoriana con parapetto in ferro battuto verniciato di bianco. La prima, d'aspetto assolutamente prosaico, collega il piano interrato al piano terra, collocandosi all'interno del nuovo diaframma ottenuto con l'aggiunta della doppia facciata; la seconda è una scala a chiocciola, che il progetto prevede di posizionare nel cortile per permettere l'accesso diretto all'appartamento ai piani superiori; la terza è la nuova grande scala monumentale, "la nuova scala rigida; una scala che si rispecchia nella sua facciata esterna e per questo include nuovamente quella bella facciata antica"¹³.

Gli altri elementi di cui si compone il progetto contribuiscono a definire quell'atmosfera di generale spaesamento che caratterizza molti dei lavori di Advvt. La rimozione del solaio tra il piano interrato e il piano terra, in corrispondenza della porzione centrale della facciata principale, con la conseguente realizzazione di una camera a doppia altezza non costituirebbe di per sé motivo di riflessione, se non fosse per il trattamento degli elementi accessori: i camini "volanti", le porte sezionate a formare parapetti. Il tutto a perturbare la composta percezione di una tradizionale casa di cortina tardo ottocentesca, trasformandola in una surreale scatola magica piena di trucchi ed effetti imprevisti, un vero e proprio paese delle meraviglie dove il paradosso realizzato, una volta esperito, entra a far parte del regno del quotidiano. Anche la scelta dei materiali conferma la medesima intenzione: nulla di apparentemente estraneo viene aggiunto e tutte le addizioni o

the substance of the 19th century building on which they surgically operate with the purpose of enhancing its classic beauty. Outside, on the main façade along the road, whereas the initial project envisaged a sort of new entrance, the only intervention is the opening of a retractable door which leads to the new side walkway connecting with the rear courtyard. A simple cut in the wall, reminiscent of Rachel Whiteread's casts, is then recomposed using the materials removed to obtain the opening. In the courtyard, an existing roof on the ground floor is removed and allows the recovery of the original space and of the direct relationship with the patio, which lets light into the basement; as a result, the rear façade of the building is doubled in size, allowing the construction of a back-stage where the space for the new staircase is created. The staircase is the element through which the desire for the house to 'feel [itself] as a unit with better visibility' is fulfilled. The staircase is the dominant theme of the project. The staircase and its variations. 'A staircase that connects the bottom with the top. A staircase that stretches long and straight to make a swerve in between floors'¹¹. The staircase, with its primary and secondary branches and the mirrors that reflect it, is deployed to produce the desired effect of disorientation, as in Escher's paintings or Piranesi's *Carceri* engravings. And if in the latter, as Marguerite Yourcenar cogently remarks, the incoherence of space was obtained 'from the very multiplicity of calculations which we know to be exact and which bear on proportions which we know to be false'¹², in the Twiggy store the architects – not really in a position to eschew Euclidean laws – attempt to reproduce the effect as in an ideal movie-like sequence that recalls the film adaptation of Escher's *Relativity* in *Labyrinth* by Jim Henson.

Stairs are indeed the main components of the project; in addition to the main one, which links and gathers around itself the spaces and sequences through which the spaces themselves are crossed, it includes three other staircases in addition to the existing one, an elegant and sinuous Victorian staircase with a wrought iron parapet painted in white. The first, with an unquestionably prosaic design, links the basement to the ground floor, placing itself within the new diaphragm created through the double façade extension; the second is a spiral staircase, which in the project is set to be placed in the courtyard to allow direct access to the apartment on the upper floors; the third is the new large monumental staircase, 'the new rigid staircase [...] a stair that is mirrored in its outside façade and because of this includes that beautiful old façade again'¹³.

The other elements that make up the project help to define that atmosphere of general disorientation, that characterises many of Advvt's works. The removal of the ceiling between the basement and the ground floor, in correspondence with the central portion of the main façade, and the consequent creation of a double-height room would not in itself stimulate reflection, were it not for the treatment of the accessory elements: the 'floating' fireplaces, the doors partitioned to form parapets. All of this disrupts the tranquil perception of a traditional late 19th century curtain walled house, transforming it into a surreal magic box, full of unexpected tricks and effects, a true wonderland where the realised paradox, once experienced, becomes part of the realm of the everyday. Even the choice of materials confirms the same intention: nothing apparently extraneous is added, and all additions or subtractions are made with a material language that confirms the existing palimpsest, beginning with the use of white plaster for the new external volume: 'The projection of the back façade is its projection. The drawing its drawing. The material the material. The white the white'¹⁴. The same principle is confirmed in the interiors, where the original texture is entirely preserved: from the cement floors to the white painted *boiserie*, from the marble fireplaces with classical mouldings to the old plaster that is simply cleaned up rather than set for replacement. Only a few elements disagree with the overall scheme:



le eventuali sottrazioni sono operate con un linguaggio materico che conferma il palinsesto esistente, a partire dall'impiego dell'intonaco bianco per il nuovo volume esterno: "La proiezione della facciata posteriore è la sua proiezione. Il disegno [è] il suo disegno. Il materiale [è] il materiale. Il bianco [è] il bianco"¹⁴. Il medesimo principio è confermato anche all'interno, ove la matericità originale viene completamente preservata: dai pavimenti in cementine alle *boiserie* verniciate di bianco, dai camini in marmo con modanature classicheggianti fino ai vecchi intonaci che vengono semplicemente ripuliti, senza prevederne la sostituzione. Solo alcuni, pochi elementi giocano per contrasto: i gradini della nuova scala in microcemento, gli specchi, impiegati come rivestimento delle pareti, e le imbotti di alcuni varchi, colorate di rosso fluorescente, a costruire i riferimenti visivi tra le soglie interne di questa virtuale scatola magica.

Scena terza

Se si pensava che l'architettura, in quanto regolata da leggi fisiche incontrovertibili, non potesse mettere in atto il paradosso, Advvt provano a farlo dando forma a un precario equilibrio tra parafrasi e parodia. Strani giochi di corrispondenze e duplicazioni, continui sdoppiamenti, ottenuti attraverso l'impiego di specchiature riflettenti, illusioni ottiche, oggetti imprevisi, o semplicemente impiegati fuori dal loro consueto contesto, trasformano elementi quotidiani e condizioni ordinarie in una insistita parodia compositiva. Sul filo della medesima sottile ironia, Advvt traducono le resistenze del reale in un approccio giocoso al progetto, dando forma a luoghi e situazioni a uso e consumo dell'amico fotografo Filip Dujardin. Il lungo sodalizio tra Dujardin e Jan De Vylder è infatti essenziale per interpretare quella sorta di trasposizione architettonica del surrealismo magrittiano operata da Advvt¹⁵. Se, infatti, sulla scorta di Magritte, Dujardin nei suoi collage digitali¹⁶, innestando edifici reali con elementi immaginari, produce uno straniante effetto *mind-dazzling*, le architetture di Advvt sono trasposizioni spaziali di processi mentali e cognitivi, tradotti in costruzioni fisiche appositamente approntate per essere fotografate e ottenere, senza la necessità di un'ulteriore postproduzione, risultati analoghi ai montaggi fotografici dell'amico. Il negozio Twiggy è in questo esemplare: il lavoro ossessivo e straniante compiuto sulla distribuzione verticale produce una sequenza spaziale di natura filmica che amplifica i sistemi percettivi, le possibilità interpretative e gli artifici costruttivi e si offre come dispositivo di indagine di altre regole del gioco, quelle cioè che potrebbero esistere al di là della tradizione classica¹⁷, quelle necessarie o quantomeno utili per costruire – e quindi *pensare* – diversamente. Senza nessuna intenzione barocca e con una ottimistica devozione per le atmosfere domestiche, Advvt lavorano su lievi ma significativi slittamenti dei riferimenti logici e producono uno spazio costantemente duplice: lo spazio della vita – quello spazio reale in cui si immerge il visitatore – e lo spazio della rappresentazione – quello dell'immagine riprodotta. Il risultato non è mai univoco, ma di volta in volta interpretabile, adattabile e modificabile, poiché è il risultato della costruzione di una scena (cognitivamente) mobile.

Epilogo

"Ogni istante è diverso da un altro. Aspettare il momento giusto. O riconoscere il momento giusto. Prima uno. Un po' di pazienza. E poi un altro. Pronti a riconoscerlo. Questo istante, ecco di cosa si tratta. Questo istante, che potrebbe essere una definizione. Una delle definizioni. Dell'architettura. Sull'architettura. L'istante in cui cose che sembra non abbiano alcun nesso tra loro tutt'a un tratto lo raggiungono"¹⁸.

the steps of the new micro-cement staircase, the mirrors, used as wall coverings, and the interiors of some passages, painted in fluorescent red, to build the visual references between the internal thresholds of this virtual magic box.

Third Scene

Therefore, if architecture – governed as it is by incontrovertible physical laws – was deemed unsuitable to stage paradox, Advvt seek instead to give shape to a precarious balance between paraphrase and parody. Strange correspondences, duplications, constant doublings obtained through the use of reflecting mirrors, optical illusions, objects that are unexpected or simply set outside their usual context, transform everyday elements and ordinary conditions into an insistent compositional parody. Along the lines of the same subtle irony, Advvt translate the resistance of reality into a playful approach to design, giving shape to places and situations for the benefit of their photographer friend Filip Dujardin. The long association between Dujardin and Jan De Vylder¹⁵ is essential for interpreting the kind of architectural transposition of Magritte's surrealism effected by Advvt. If, in the wake of Magritte, Dujardin produces in his digital collages an alienating *mind-dazzling* effect¹⁶ by grafting imaginary elements onto real buildings, Advvt's architectures are spatial transpositions of mental and cognitive processes into physical constructions planned to be photographed and yield – without any need of further post-production – results analogous to Dujardin's photographic montages. The Twiggy shop is exemplary in this regard: the obsessive and alienating work focussed on the vertical distribution produces a movie-like spatial sequence which amplifies perceptive systems, interpretative possibilities, and constructive artifices; a device for investigating other rules of the game, that is, those that could exist beyond the classical tradition¹⁷; those necessary or at least useful for building – and therefore thinking – differently. Without any baroque intentions and with an optimistic predilection for domestic atmospheres, Advvt operate with slight but significant shifts in logical references and produce a constantly dual space: the space of life – that real space in which the visitor immerses himself – and the space of representation – that of the reproduced image. The result is never unambiguous, but can be interpreted, adapted, and modified from time to time, since it is the result of the construction of a (cognitively) mobile scene.

Epilogue

'Each moment is different from another. Wait for the right moment. Or recognize the right moment. First one. A little patience. And then another. Ready to recognise it. This instant, that's what it is all about. This instant, which could be a definition. One of the definitions. Of architecture. About architecture. The instant when things that seem to bear no connection suddenly reach it'¹⁸.

Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Twiggy, Gent, 2012. Fronte principale, fronte verso il cortile, sezione trasversale con sviluppo dei fronti interni e volume della scala sul cortile; pianta del piano terra, del piano primo e del piano secondo. | Main façade, courtyard façade, cross-section with unfolding of internal façades and volume of the courtyard staircase; ground, first and second floor plans.



Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Twiggy, Gent, 2012. Fronte verso il cortile con l'inserimento della nuova scala. | Façade towards the courtyard with the insertion of the new staircase. Ph. Philip Dujardin, 2012.



Architecten De Vylder Vinck Taillieu, Twiggy, Gent, 2012. Fronte principale. | Main façade. Ph. Philip Dujardin, 2012.

- 1 A. Breton, *L'Aigrette*, in Idem, *Clair de terre* (1923), in Idem, *Œuvre complètes*, Gallimard, Paris 1988, vol. I, p. 183.
- 2 L. Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), in Idem, *Complete Works*, Vintage Books, New York 1976, p. 214; tr. it. *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò* (1947), in Idem, *Le avventure di Alice nel Paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, Longanesi, Milano 1971, p. 266.
- 3 Cfr. | Cf. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Éditions Fata Morgana, Montpellier 1973; tr. it. *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988; En. tr. *This Is Not a Pipe*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1983.
- 4 R. Magritte, *L'Empire des lumières*, Archives de l'Art contemporain en Belgique (A.A.C.B.), Inv. 343.
- 5 R. Magritte, C. Wai, *Ceci n'est pas René Magritte* (1967), in R. Magritte, *Écrits complets*, a cura di | edited by A. Blavier, Flammarion, Paris 1979; tr. it. *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 576; En. tr. *Magritte Interviewed by Carl Wai*, in Idem, *Selected Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, p. 229.
- 6 G. Deleuze, *Logique du sens*, Les éditions de Minuit, Paris 1969; tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 9; En. tr. *The Logic of Sense*, The Athlone Press, London 1990, p. 1.
- 7 “Nel loro lavoro architecten de vylder vinck taillieu creano, o più esattamente assemblano attraverso uno specifico processo di manipolazione delle realtà e dei loro contesti – con intersezioni e rovesciamenti, ripetizioni e sdoppiamenti – un mondo architettonico che è straordinariamente vicino al mondo pittorico di René Magritte. Nel contesto della pittura autonoma questo ‘mondo’ può sembrare surreale. In architettura, ambito che si definisce in senso eteronomo, tenderei più a definirlo ‘sub-reale’, cioè un mondo dietro il reale dove realtà e illusione si fondono magicamente”. | “In their work Architecten De Vylder Vinck Taillieu create, or more accurately piece together in a specific handling of realities and their contexts – with interlocking and reversal, repetitions and doublings – an architectural world that is strikingly close to the pictorial world of René Magritte. In the context of autonomous painting this “world” may seem surreal. In architecture, which is determined in a heteronymous way, I would tend more to describe it a “sub-real”, i.e. as a world behind the real where reality and illusion magically blend”. M. Küng, *Is There Such a Thing as Belgian Surrealism? Certainly, to Convince Yourself All You Need to Do Is Go to the Nearest Post Office!*, in “2G”, no. 66 (*Architecten De Vylder Vinck Taillieu*), 2013, pp. 15-16; tr. it. dell'autore | tr. it. by the author. Sui medesimi temi, si veda anche: | On the same topics, see also: C. Quintáns, *Optimism*, in “Archives. Journal of Architecture”, no. 3, 2018, p. 22.
- 8 Dalla relazione di progetto. | From the project report. www.divisare.com/projects/237926-de-vylder-vinck-taillieu-jo-taillieu-jan-de-vylder-inge-vinck-filip-dujardin-twiggy, consultato il | accessed 07/11/2022; tr. it. dell'autore | tr. it. by the author.
- 9 Cfr. | Cf. P. Vermeulem, *Wild denken: The Untamed Mind*, in Idem, J. De Vylder, I. Vinck, J. Taillieu (a cura di | eds.), *Architecten De Vylder Vinck Taillieu. 1 boek 2*, MER-deSingel, Gent 2011, pp. 8-41; F. Belloni, F. Bruno, *Variazioni sul jazz | Variations on jazz*, in “Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment”, no. 21, 2021, pp. 197-199.
- 10 F. Dujardin, *Architecten De Vylder Vinck Taillieu. Pepingen*, Divisare Books no. 91, Europaconcorsi, Roma 2017. Si veda | See www.architectenjd-viv.com/projects/woning-cg/, consultato il | accessed 07/11/2022; tr. it. dell'autore | tr. it. by the author.
- 11 Dalla relazione di progetto | From the project report; tr. it. dell'autore | tr. it. by the author.
- 12 M. Yourcenar, *Le cerveau noir de Piranèse*, in Eadem, *Sous bénéfice d'inventaire*, Gallimard, Paris 1962; tr. it. *La mente nera di Piranesi*, in Eadem, *Con beneficio d'inventario*, Bompiani, Milano 1985, pp. 128-129; En. tr. *The Dark Brain of Piranesi*, in Eadem, *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1984, pp. 88-112.
- 13 Dalla relazione di progetto | From the project report; tr. it. dell'autore | tr. it. by the author.
- 14 *Ibid.*
- 15 “Nell'arco della loro collaborazione, il fotografo si è integrato sempre più nel gruppo di progettazione ed è diventato complice delle tecniche e delle aspirazioni degli architetti. Essendo partecipe delle conversazioni dell'ufficio sin dalle prime fasi di ogni progetto, Dujardin riesce a mettere a punto le sue fotografie fino al punto in cui ognuna di esse riflette un'idea specifica all'interno del lavoro. In tal modo, le sue fotografie diventano momenti di verifica per gli architetti, valutazioni della manifestazione fisica delle loro idee, tanto quanto riproduzioni del progetto per il pubblico. In modo abbastanza significativo, le

prospettive accuratamente disegnate a mano da De Vylder e le fotografie del suo lavoro fatte da Dujardin sembrano fondersi cronologicamente verso un linguaggio visivo condiviso, con un predominio crescente di prospettive con un solo punto di fuga”. | “Through the arc of their collaboration, the photographer has become increasingly embedded in the design team and complicit in the techniques and ambitions of the architects. By being privy to the conversations of the office from the early stages of each project, Dujardin manages to fine-tune his photographs to a point where each of them reflects on a specific idea within the work. In doing so, his photographs become proofs of concept for the architects, assessments of the physical manifestation of their ideas, as much as representations of the project for an audience. Quite tellingly, De Vylder's carefully hand-drawn perspectives and Dujardin's photographs of his work seem to chronologically coalesce towards a shared visual language, with an increasing dominance of one-point perspectives”. J. Vassallo, *Identity Theft. Filip Dujardin vs. De Vylder Vinck Taillieu*, in Idem, *Seamless. Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*, Park Book, Zürich 2017, pp. 46-47; tr. it. dell'autore | tr. it. by the author.

16 G. Ball, *Filip Dujardin. Fictions*, Hatje Cantz, Berlin 2014.

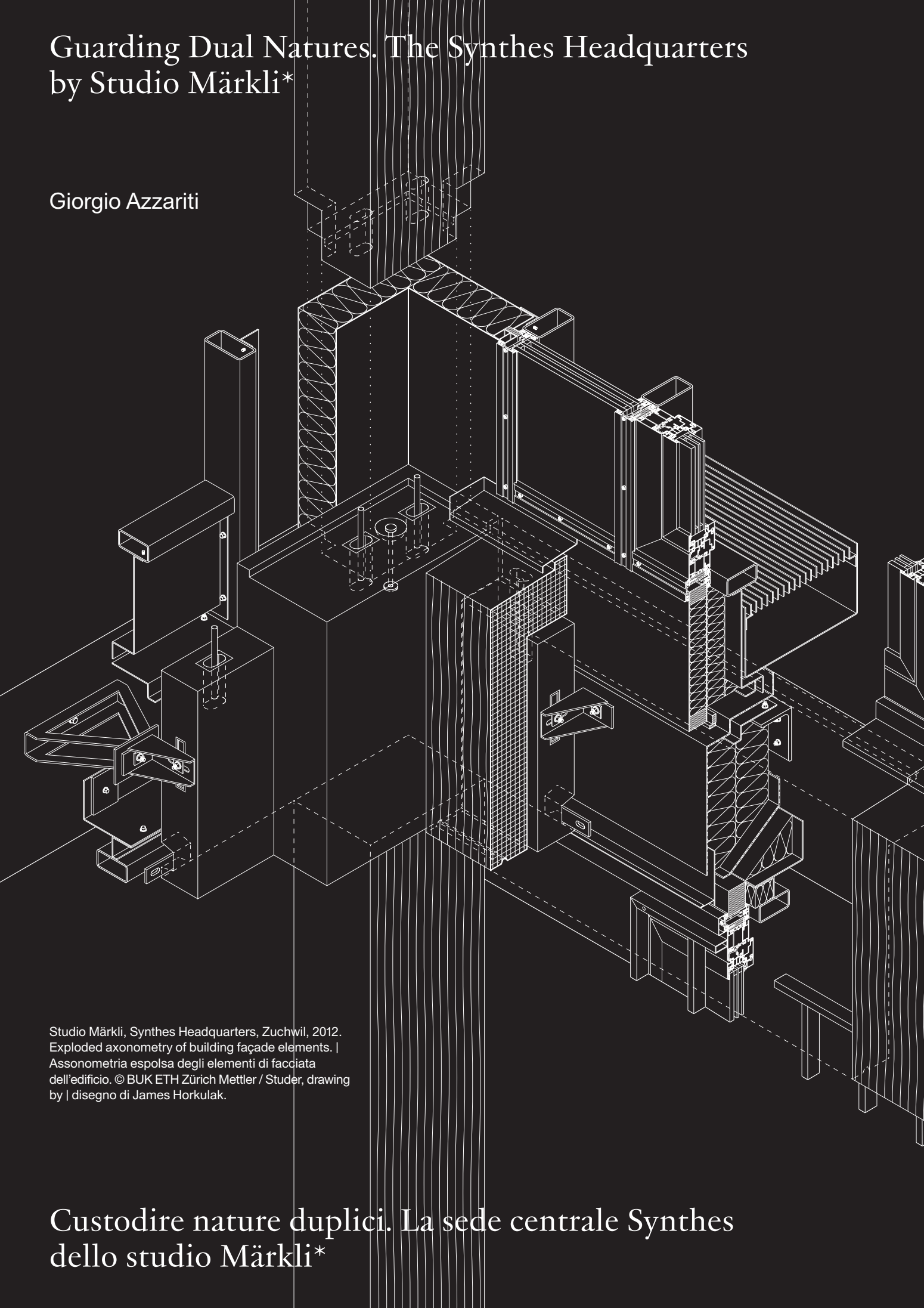
17 Cfr. | Cf. M. Delbeke, *Bauen wie Rumpelstilzchen*, in Idem, H. Wirz, *Architecten De Vylder Vinck Taillieu*. Gent, Quart Verlag, Lucerne 2016, pp. 6-11.

18 J. De Vylder, *architecten de vylder vinck taillieu*, a cura di | edited by M. Della Torre, B. Pedretti, Silvana Editoriale-Mendrisio Academy Press, Cinisello Balsamo-Mendrisio 2017, quarta di copertina | back cover.

* *Luogo* | *Site*: Notarisstraat 3, Gent, Belgio [51°03'05.5"N 3°43'44.9"E]; *Anno* | *Year*: 2010-2012; *Progetto architettonico* | *Architectural design*: Architecten De Vylder Vinck Taillieu; *Progetto esecutivo* | *Executive design*: Architecten De Vylder Vinck Taillieu; *Consulenza struttura* | *Structural consultants*: NEY & Partners; *Direzione lavori* | *Construction supervision*: Architecten De Vylder Vinck Taillieu; *Superficie lorda* | *Gross area*: manufatto preesistente | pre-existing building 775 m², dopo l'intervento | after completion 775 m².

Guarding Dual Natures. The Synthes Headquarters by Studio Märkli*

Giorgio Azzariti



Studio Märkli, Synthes Headquarters, Zuchwil, 2012.
Exploded axonometry of building façade elements. |
Assonometria esplosa degli elementi di facciata
dell'edificio. © BUK ETH Zürich Mettler / Studer, drawing
by | disegno di James Horkulak.

Custodire nature duplici. La sede centrale Synthes dello studio Märkli*

Baroque Centre and Urban Sprawl

In 2007 Hansjörg Wyss, the then main shareholder of Synthes, a world-leading biomedical engineering company, launches a competition for its new headquarters in Solothurn, a city with a population of just over 15,000 inhabitants and capital of the eponymous canton in German-speaking Switzerland. The enterprise focuses on the research, construction, and distribution of medical equipment and bone implants, and the Solothurn area, in light of its industrial past, has a legacy of skilled labour in the production of high-precision mechanisms. The building is meant to form a new research and development centre, bringing together the firm's various Swiss employees and becoming its new European headquarters: an industrial construction, with a strong representational value¹. On its end, Solothurn is a baroque jewel: after the city's annexation to the Helvetic Confederation, it became the seat of the French ambassadors, and the ties with France ultimately produced an incredible wealth that radically transformed its urban structure².

Yet, at the time of the competition, the invited architects are not asked to confront this architectural gem directly, but rather its contemporary counterpart: the periphery, with its rapid territorial expansion following the construction of the railroad in the mid-19th-century, without comprehensive guiding principles and according to short-term criteria. The client's ambition is to fit all stages of product development into one single site, from conception to prototyping; the competition launched by Wyss in order to tackle such an ambitious program ends, however, in a deadlock. The design notice has insurmountable issues at the outset, such as the indication to excavate several underground levels in an area excessively close to the river. But above all, the client considers none of the projects presented by the ten architectural firms adequate: from an urban point of view, all proposals present distinct buildings that relate only to their own nebulous surroundings, further patching an already fragmented context; in terms of internal spatial distribution, no solution manages to properly hold together apparently opposite research, clerical, and productive functions; ultimately, no design seems to be suited to be the architectural manifestation of a company embedded within an international market that in 2007 has a revenue of more than 2.8 billion francs and about 9000 employees³.

Disappointment in the outcome leads to the decision for a direct assignment; shortly thereafter, the project is commissioned to Swiss architect Peter Märkli. Wyss knows Märkli personally, he is aware of engaging a designer with a distinctly unique professional background⁴. The initial challenge is that of mending a multifaceted and fractured urban tissue, and to make it dialogue with the surrounding natural and historical landmarks. The Synthes building is indeed inscribed in a site of mostly small buildings with disparate and unrelated typologies, squeezed between the Aare River to the north and the railroad to the south; a former military area where only a historically protected arsenal needs to be maintained. Yet, although the baroque city centre is over 500 metres away, due to its surface area and volume, approximately 90,000 cubic metres and 22,000 square metres that make room for over 900 employees, the building is destined to be one of Solothurn's most significant urban signs since. This double condition becomes the driving key and strategy of the project's urban approach. Unlike the former competition proposals, the decision is to group all the different functions under a single roof: at 168 metres long and 22 metres high – dimensions not unlike the 152-meter-long Procuratie Vecchie in Venice, often visited and taken as a reference during the design phase to define the massing and the visual effect this would have on the beholder's gaze – the building reacts to the context through a uniformly tectonic gesture of linear arrangement, positioning itself as close as possible along the river. A tortuous decision given

Centro barocco e sprawl urbano

Nel 2007 Hansjörg Wyss, principale azionista di Synthes, azienda leader a livello mondiale nel campo dell'ingegneria biomedica, lancia il concorso per la nuova sede a Solothurn, città che conta poco più di 15.000 abitanti e capoluogo dell'omonimo cantone della Svizzera tedesca. L'azienda si dedica alla ricerca, realizzazione e distribuzione di apparecchiature mediche e impianti per la rigenerazione ossea; l'area di Solothurn, alla luce del suo passato industriale, vanta una grande tradizione di personale specializzato nella produzione di meccanismi ad alta precisione. L'edificio è concepito come un nuovo centro di ricerca e sviluppo che riunisce i vari dipendenti svizzeri dell'azienda divenendone la nuova sede europea: un edificio industriale, fortemente rappresentativo¹. Solothurn è un gioiello barocco: dopo l'annessione della città alla Confederazione Elvetica, divenne la sede degli ambasciatori francesi e i legami con la Francia generarono una considerevole ricchezza che ne trasformò radicalmente il tessuto urbano².

Nonostante ciò, nell'ambito del concorso, agli architetti invitati non è richiesto di confrontarsi direttamente con tale patrimonio architettonico, bensì con la sua controparte contemporanea, ovvero la periferia, caratterizzata da una rapida espansione territoriale avvenuta in seguito alla costruzione della ferrovia a metà del XIX secolo, senza chiare linee guida e basandosi unicamente su criteri a breve termine. L'ambizione del committente è quella di racchiudere tutte le fasi di sviluppo del prodotto in un unico sito, dall'ideazione alla realizzazione dei prototipi; il concorso lanciato da Wyss per affrontare un programma così ambizioso si conclude, però, con un nulla di fatto. Il bando di progettazione presenta problemi insormontabili, come ad esempio la richiesta di scavare in profondità, per diversi livelli, in un'area eccessivamente vicina al fiume. Il cliente non ritiene inoltre adeguato nessuno dei progetti presentati dai dieci studi di architettura: da un punto di vista urbanistico, tutte le proposte presentano edifici distinti tra loro, posti in relazione solo al loro nebuloso intorno, aggiungendo così un ulteriore elemento in un contesto già di per sé frammentato. In termini di distribuzione interna degli spazi, nessuna soluzione riesce a tenere insieme in modo adeguato funzioni apparentemente opposte, quali la ricerca, l'amministrazione e la produzione; infine, nessun progetto sembra adatto a divenire espressione architettonica di un'azienda inserita in un mercato internazionale che nel 2007 ha un fatturato di oltre 2,8 miliardi di franchi e circa 9000 dipendenti³.

La delusione per il risultato conduce alla decisione di procedere con un affidamento diretto dell'incarico; poco dopo, il progetto è commissionato all'architetto svizzero Peter Märkli. Wyss conosce personalmente Märkli ed è consapevole di incaricare un progettista con un *background* professionale decisamente unico⁴. La sfida iniziale è ricucire un tessuto urbano frammentato e complesso e farlo dialogare con i *landmark* naturali e storici circostanti. L'edificio Synthes si inserisce infatti in un contesto di edifici per lo più di piccole dimensioni, di tipologie eterogenee e autonome, in uno spazio racchiuso tra il fiume Aare a nord e la ferrovia a sud; si tratta di un'ex area militare dove è necessario preservare solamente un antico arsenale. Eppure, nonostante il centro barocco della città si trovi a oltre 500 metri di distanza, grazie alla sua superficie e al suo volume, circa 90.000 metri cubi e 22.000 metri quadrati che ospitano oltre novecento dipendenti, l'edificio è destinato a diventare uno dei più significativi elementi urbani di Solothurn. Questa duplice condizione diventa la chiave di lettura e la strategia dell'approccio urbano applicato al progetto. A differenza delle precedenti proposte presentate al concorso, la scelta è raggruppare tutte le diverse funzioni sotto uno stesso tetto di 168 metri di lunghezza e 22 metri di altezza. Le dimensioni non sono lontane da quelle delle Procuratie Vecchie di Venezia, lunghe 152 metri, prese come riferimento, e spesso visitate durante la fase di progettazione, per definire la massa e l'impatto visivo nello sguardo dell'osservatore; l'edificio,

the proximity to the waterway, which entails, despite the choice of only a basement floor of just over three metres, the employment of over 700 reinforced concrete pillars, directly driven into the ground in order to keep the building from floating up. This proximity, however, allows to define a large tree-lined public space to the south, used as a parking lot during the day and as a space for public events during non-office hours; on an axis with the former arsenal – that is literally incorporated into the project – and parallel to the new headquarters, two terraces are grafted in, further circumscribing the area. The new building, together with the old arsenal and the new terraces, encloses the planted area within a clearly defined spatial framework; and by doing so, it conceptually addresses the Baroque centre of the old town. This relationship may not initially appear obvious: not only is the historic centre several hundred metres from the headquarters, but more importantly, the winding nature of its streets does not appear to be taken up by the rigid orthogonality of the Synthes Headquarters. Yet, the affiliation lies in the unity of vision of both urban planning solutions, both Märkli's and that of Solothurn's anonymous 18th-century architects: the desire to outline through architecture a series of clearly defined public spaces, according to an intelligible design opposing uncontrolled sprawl. Both the new Synthes building and the old baroque centre outline clearly planned urban imprints, aimed at creating public space, and opposing themselves to the barrage of the surrounding, built on the basis of individual needs. The dual nature of the site's specific morphology and the broader city's history – the anonymous modern expansion and the lush historical pre-existence – becomes the mean for coping with its complexities, with the aim of reducing the distance between the periphery and the centre.

Magnitude as Camouflage

The linking between historic pre-existences, landscape, public space, and the new building, to whom the project aspires, is strongly indebted to the local material history. The limestone the baroque centre is built with, that of the Jura Mountain standing in the background, covers as much the corners of the former weapons depot as portions of the terraces, and especially the giant order of 30 columns that form the outdoor loggia of the Synthes Headquarters, supporting a culminating entablature behind which the ventilation systems are concealed. Exactly because of its sheer size and massive use of local stone, the building aims to disguise itself in the landscape, juggling on a subtle border between an imposing new object and something that has always been there. The 22 metres high prefabricated vertical elements, further emphasized by the arrangement of trees in the plaza in front, are set 12 metres apart and transcend the local scale, relating directly to Solothurn's great natural directories: the Jura Mountain and the Aare River, Switzerland's largest waterway entirely running through its territory. At one-eighth and seven-eighths of the column's height, an exposed concrete joint recalls the ancient capital-entablature system and refers to the human scale, thus providing measurable reference points to the building's users. An expressive, mimetic, and perceptive use of these colossal columns that is reminiscent of that made by one of Märkli's mentors, Rudolf Olgiati, in his houses in Flims, in an attempt to reinterpret the local vernacular with influences from ancient Greece and the work of the mature Le Corbusier. Furthermore, this oversized order generates an inhabited boundary, a covered gallery a few metres wide that precedes the entrance to the building, occurring along the side facing north. The column's inner elevation is left uncovered by stone, allowing for accurate joints and making its exposed concrete relate to the inner façade: a grid of beams, pillars, and knots, all prefabricated concrete elements assembled *in situ*. Pillars and beams have a striped texture created through the use of special



Studio Märkli, Synthes Headquarters, Zuchwil, 2012. View of the building from the opposite bank of the Aare river. | Vista dell'edificio dalla sponda opposta del fiume Aare. Ph. Caroline Palla, 2012.

posizionandosi il più vicino possibile al fiume, è in grado di adattarsi al contesto attraverso un gesto tettonico uniforme e lineare. Vista la vicinanza al corso d'acqua, la scelta si rivela particolarmente complessa e comporta, nonostante la scelta di un solo piano interrato di poco più di 3 metri, l'impiego di oltre settecento pilastri in cemento armato, affondati direttamente nel terreno per evitare che l'edificio galleggi. Tale vicinanza, tuttavia, permette di definire un ampio spazio pubblico alberato a sud, utilizzato come parcheggio durante il giorno e come spazio per eventi pubblici nelle ore non lavorative. Inoltre, sono inserite due terrazze per circoscrivere ulteriormente l'area, una in asse con l'ex arsenale, letteralmente inglobato nel progetto, e un'altra parallela alla nuova sede. L'edificio, insieme al vecchio arsenale e alle nuove terrazze, racchiude l'area piantumata in un perimetro territoriale per rivolgersi concettualmente al centro barocco della città vecchia. Questa relazione può non apparire inizialmente ovvia: non solo il centro storico dista diverse centinaia di metri dalla sede, ma soprattutto la tortuosità delle sue strade non sembra trovare un riflesso nella



Studio Märkli, Synthes Headquarters, Zuchwil, 2012. Curtains make rooms more intimate or more open. Their design was commissioned to I tendaggi rendono gli ambienti più intimi o più aperti. La progettazione delle tende è stata commissionata a Chantal Imoberdorf, Caroline Pachoud, Elisabeth Rutz and | e Aline Vuilliminet. Ph. Chantal Imoberdorf, 2012.



Studio Märkli, Synthes Headquarters, Zuchwil, 2012. A red and orange fabric covers the floors where the offices are located, bringing a warm ambience that contrasts with the austerity of the exterior. | Un tappeto rosso e arancione ricopre i piani in cui si trovano gli uffici, conferendo un'atmosfera calda che contrasta con l'austerità dell'esterno. Ph. Caroline Palla, 2012.

formwork, then painted white, in order to further stress the huge order in front, creating a *chiaroscuro* effect that allows the building to coincide with the surrounding environment. The façade's disposition relays to internal functions, with its different bays revealing the positioning of the service cores within.

These structural nuclei are arranged internally in such a way as to emphasise spatial continuity and transparency. A long series of prefabricated trusses extend longitudinally, four on the ground floor, two on the upper floors, allowing for a vast column-free space. Each floor is thus developed around what Märkli defines as boulevards, running across the entire length of the building and granting views from one end to another. On the ground floor, it faces the side along the Aare, allowing the space for large and heterogeneous rooms: prototyping shops, an auditorium, a restaurant, a practical exercise zone, and a reception. On the upper floors, the service cores are juxtaposed with a multitude of open-plan office areas; here, again, the view is uninterrupted, allowing a reading of the totality of the space, while massive windows bring both the Aare and the Jura in close proximity. Given the width of the building – 32 metres, with workstations that can be more than 10 metres away from the sources of natural light – the height of the glazing is imposing: 5 metres on the ground floor, 4 metres in the upper ones, achieved by grouping all the installations solely along the axis of the boulevards, then cloaked through the use of wooden panels, assembled according to refined geometric patterns. Looking at the cross section, the proportions used by Märkli to define the project's aesthetics and perception by dimensioning its main measurements and characterizing elements – widths, heights, lengths; pillars, openings, rooms – can be detected; it discloses the building dual nature: a stark tectonic gesture from the outside, a transparent theca from the inside. The numerous curtains allow for various situations of openness or intimacy (as in the case of the meeting rooms), while the floor is entirely covered with a red and orange shade fabric applied according to a diagonal template that opposes the built geometries; the *kieselwurf* (a thrown cement) used on the walls is treated with chalk white gravel and finished with half the amount of render, thus changing colour depending on how the sun hits it. Inside, a warm atmosphere and an interplay between light and shadow opposes the starkness rendered by the construction on the outside.

Precisely because of its monumental dimensions, the building blends with its surroundings. Externally, the gesture of tectonic prowess given by the giant order and choice of uniform and raw materials such as concrete and limestone allows it to camouflage itself with the landscape, as if it had always been naturally there. Inside, the generosity of the spaces, the choice of colours and textures, as well as the sheer scale of the glazing – which transforms the monumental building into a warm and transparent shrine – allows the natural elements to enter, giving the employees the perception of being part of the landscape.

Falling Into Time: Knots, Grids, and Architectural Expression

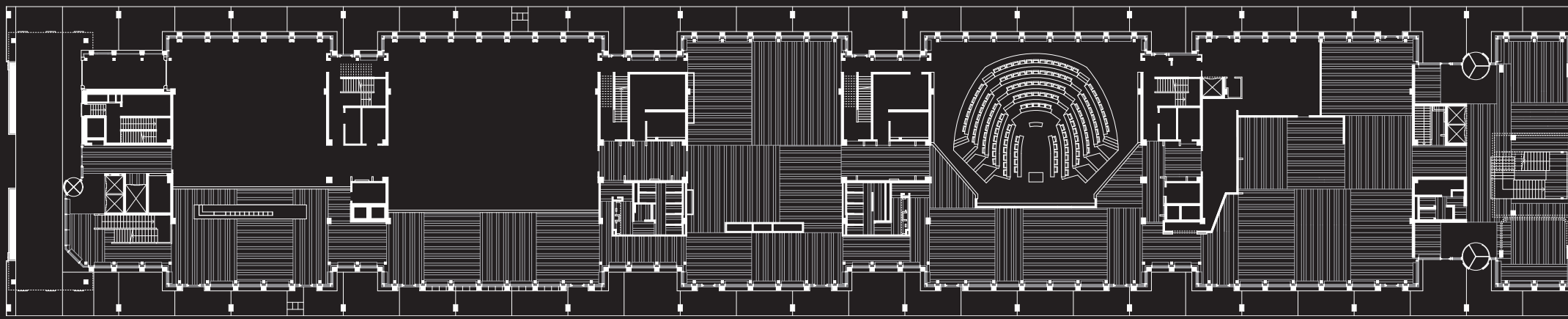
Joining the horizontal and the vertical elements of a building is one of the eternal themes of architecture, and one that has long interested me. Until the recent past – until the separation of the building into 'structure' and 'skin' – a great deal of time and money was invested in configuring this juncture, which has a decisive impact on the overall form. In classical architecture, the column's capital and base articulate the upper and lower points of transition from the vertical to the horizontal, allowing the eye to grasp the relation between them. In some buildings from the early Renaissance on, this effect is then layered, with a superimposition of orders over three or four stories [...]. Rather than distinguish between the base and the capital of a vertical pillar, I wanted to try to distill both into

rigida ortogonalità della sede di Synthes. Tuttavia, le affinità risiedono nell'unità di visione di entrambe le soluzioni urbanistiche, sia quella di Märkli, sia quella degli anonimi architetti di Solothurn del XVIII secolo: il desiderio di delineare attraverso l'architettura una serie di spazi pubblici chiaramente definiti, secondo un disegno intelligibile che si opponga a un'urbanizzazione incontrollata. Sia il nuovo edificio Synthes che l'antico centro barocco delineano impronte urbane, finalizzate alla definizione di spazi pubblici che si oppongano allo scempio del contesto, costruito unicamente per soddisfare esigenze individuali. La doppia natura della morfologia specifica, quella del sito e quella più ampia della città storica, ovvero dell'anonima espansione moderna e della rigogliosa preesistenza storica, diventa lo strumento per affrontare le complessità del progetto, con l'obiettivo di ridurre la distanza tra periferia e centro.

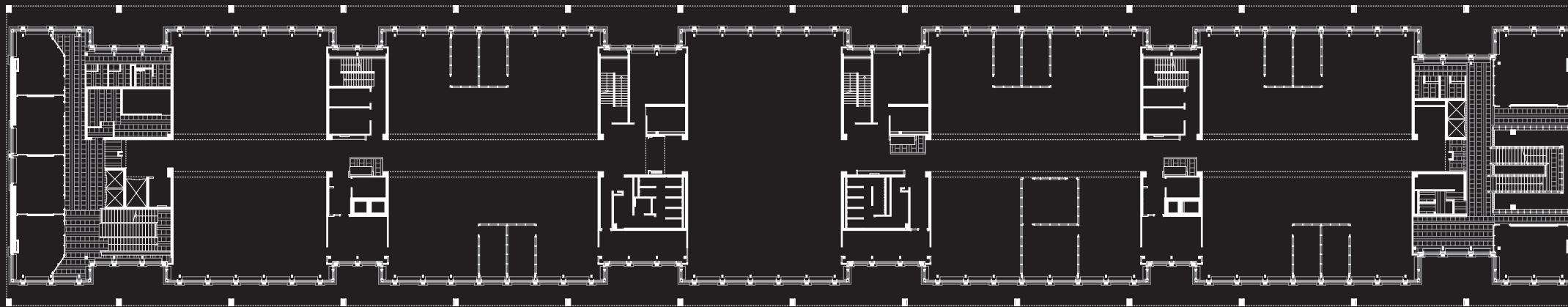
Maestrosità come mimetizzazione

Il legame a cui il progetto aspira tra ciò che già esiste storicamente, il paesaggio, lo spazio pubblico e il nuovo edificio è fortemente annodato alla storia dei materiali locali. La pietra calcarea con cui è costruita la città barocca, ovvero quella estratta dal Massiccio del Giura che si staglia sullo sfondo, riveste tanto gli angoli dell'ex arsenale quanto porzioni delle terrazze, e in particolare il gigantesco sistema di trenta colonne che formano la loggia esterna della sede centrale di Synthes, che sostengono la trabeazione della parte superiore dietro la quale si celano i sistemi di ventilazione. Proprio per le sue dimensioni e per l'uso massiccio della pietra locale, l'edificio intende mimetizzarsi nel paesaggio, destreggiandosi nel sottile confine tra un oggetto nuovo e imponente e qualcosa che è sempre stato in quel luogo. Gli elementi verticali prefabbricati, alti 22 metri, sono distanziati 12 metri l'uno dall'altro e sono ulteriormente enfatizzati dalla disposizione degli alberi nella piazza antistante, trascendendo le dimensioni locali e ponendosi in relazione direttamente con i grandi elementi naturali di Solothurn: il Massiccio del Giura e il fiume Aare, il più grande corso d'acqua della Svizzera che attraversa interamente il paese. A un ottavo e a sette ottavi dell'altezza della colonna, un giunto in calcestruzzo a vista richiama l'antico sistema capitello-trabeazione e rimanda alla proporzione umana, fornendo così punti di riferimento misurabili ai fruitori dell'edificio. L'uso espressivo, mimetico e suggestivo di queste colonne colossali di ordine gigante – che ricorda quello di Rudolf Olgiati, uno dei mentori di Märkli, per il progetto delle case di Flims –, tenta di reinterpretare il linguaggio locale mescolando influenze provenienti dall'antica Grecia e dalle opere di un maturo Le Corbusier. Inoltre, tale intervento sovradimensionato disegna un confine abitato, una galleria coperta larga alcuni metri che precede, lungo il lato esposto a nord, l'ingresso all'edificio. La superficie interna della colonna non è rivestita in pietra, consentendo l'accurata realizzazione dei giunti e la relazione tra il cemento a vista e la facciata interna: un reticolo di travi, pilastri e nodi, tutti elementi prefabbricati in calcestruzzo assemblati *in situ*. Colonne e travi hanno una trama striata, ottenuta attraverso l'uso di speciali casseforme, poi dipinta di bianco per evidenziare maggiormente l'ordine gigante in facciata, creando così un effetto di chiaroscuro che permette all'edificio di fondersi con l'ambiente circostante. Al disegno della facciata corrispondono le funzioni degli ambienti interni, con le varie campate che rivelano il posizionamento dei nuclei di servizi.

Tali nuclei strutturali sono disposti internamente in modo da enfatizzarne la continuità spaziale e la trasparenza. Una lunga serie di capriate prefabbricate si estende longitudinalmente, quattro al piano terra e due ai piani superiori, consentendo l'apertura di un vasto spazio privo di colonne. Ogni piano si sviluppa quindi intorno a quelli che Märkli definisce boulevard, i quali attraversano l'edificio in tutta la sua lunghezza e permettono la visuale da una estremità all'altra del corpo architettonico. Al piano terra, sul lato disposto lungo il corso dell'Aare, sono



Ground floor |
Piano terra



Model plan |
Piano tipo

Studio Märkli, Synthes Headquarters, Zuchwil, 2012. Plans | Planimetrie.



Studio Märkli, Synthes Headquarters, Zuchwil, 2012. Plan showing the relationship of the new building with the historic centre of Solothurn. | Planimetria che evidenzia il rapporto del nuovo edificio con il centro storico di Solothurn.

a single unified figure – a ‘knot’ – on the horizontal. Here the capital of the first order, so to speak, merges with the base of the second order above it. Rather than an alternation of capital and base over several stories, the two are now synthesized – as elements of equal values – in a single motif. The question then arises: can the eye be directed to recognize in this motif the old theme of capital and base?⁵

Since its youth, Märkli is fascinated with buildings and cultures stemming from the Mediterranean basin, ranging from vernacular references of the Po Valley to Romanesque churches of the Saintonge region and more mature examples of the Italian Renaissance. This desire to give a contemporary expression to past architectural and cultural values characterises his artistic research since he entered the ETHZ in the early 1970s. Baffled by the unresolved issues still pending in the polytechnic following the 1968 demonstrations⁶, he decided to look for mentors elsewhere, finding them in the architect Rudolf Olgiati and the Prussian-born sculptor Hans Josephsohn⁷. They both helped him to pursue his allure towards an archaic cultural heritage, as well as directing him towards a horizontal notion of time and a conception of architecture as a language characterised by a grammar of geometries and universal elements that, if grasped, can be used in any era according to a personal syntax⁸.

To discern and subsequently interpret these cultural references, Märkli uses the tool of drawing. Since the 1980s, he has been sketching on small sheets, often measuring 21 × 29.7 centimetres, using few colours and a rough stroke, in which themes and elements are explored, ultimately finding their own fulfilment in buildings years later. Looking at the Synthes Headquarters, the recurring studies that have characterised his drawings since the 2000s come to mind: a series of overlapping

ricavati spazi ampi ed eterogenei: laboratori di prototipizzazione, un auditorium, un ristorante, una palestra e una reception. Ai piani superiori, i principali servizi sono accostati a una fitta sequenza di postazioni di lavoro *open space*; anche in questo caso, la visuale è libera, consentendo la lettura dello spazio nella sua totalità, mentre le imponenti vetrate inquadrano, avvicinandoli, l'Aare e il Giura. Data l'ampiezza di 32 metri dell'edificio, al cui interno le postazioni di lavoro possono essere distanti anche più di 10 metri dalle fonti di luce naturale, è stato necessario prevedere un'altezza considerevole delle vetrate (5 metri al piano terra, 4 metri in quelli superiori) ottenuta raggruppando lungo l'asse dei boulevard tutti gli impianti, poi interamente nascosti da pannelli di legno assemblati secondo raffinati motivi geometrici. Osservando la sezione trasversale, si possono rilevare le proporzioni utilizzate da Märkli per definire l'estetica e la percezione del progetto, cogliendo le misure principali e le dimensioni degli elementi caratterizzanti quali larghezze, altezze, lunghezze, colonne, aperture, spazi. Ciò rivela la duplice natura dell'edificio: un gesto tettonico severo all'esterno, una teca trasparente all'interno. Le numerose tende consentono configurazioni variabili, di apertura o di intimità (come nel caso delle sale riunioni), mentre il pavimento è interamente rivestito da un tessuto dalle tonalità rosse e arancioni che segue un motivo diagonale in contrapposizione alle geometrie dell'edificio; per il rivestimento delle pareti viene usato il *kieselwurf*, ovvero una gettata di cemento trattata con gesso e graniglia di colore bianco, rifinito con una quantità di inonaco dimezzata, ottenendo così un colore che cambia al variare della luce solare. Gli spazi interni sono caratterizzati da un'atmosfera calda e un gioco di luci e ombre che si contrappone alla severità della costruzione esterna.

Proprio per le sue dimensioni monumentali, l'edificio si fonde con l'ambiente circostante. All'esterno, il gesto di prodezza tettonica dato dall'ordine gigante e dalla scelta di materiali omogenei e grezzi, come il cemento e la pietra calcarea, gli permette di mimetizzarsi con il paesaggio, come se si fosse sempre naturalmente trovato lì. All'interno, la generosità degli spazi, la scelta dei colori e delle *texture*, nonché l'ampiezza delle vetrate trasformano l'edificio monumentale in un tempio accogliente, permettendo agli elementi naturali di attraversarlo, dando ai dipendenti la percezione di essere parte del paesaggio.

Cadere nel tempo: nodi, griglie ed espressione architettonica
Da tempo mi interessa l'unione degli elementi orizzontali e verticali di un edificio, uno dei temi atavici dell'architettura. Fino a poco tempo fa, fino alla separazione dell'edificio in “struttura” e “pelle”, si investiva molto tempo e denaro sulla configurazione di questa giunzione, che ha un impatto decisivo sulla forma complessiva. Nell'architettura classica, il capitello e la base della colonna articolano i punti di raccordo superiore e inferiore tra verticale e orizzontale, consentendo all'occhio di cogliere la relazione tra di essi. In alcuni edifici del primo Rinascimento, questo effetto viene poi stratificato, sovrapponendo gli elementi su tre o quattro piani [...]. Piuttosto che distinguere tra la base e il capitello di un pilastro verticale, ho voluto cercare di riassumere entrambi in un unico elemento – un “nodo” – orizzontale. Qui il capitello del primo ordine si fonde, per così dire, con la base del secondo ordine che lo sovrasta. Invece di un'alternanza di capitello e base su più piani, i due sono ora riassunti, come elementi di uguale valore, in un unico motivo. Sorge allora la domanda: è possibile indirizzare lo sguardo a riconoscere in questo motivo il vecchio tema base-capitello?⁵

Sin dalla sua giovinezza, Märkli è affascinato da edifici e culture provenienti dal bacino del Mediterraneo, che spaziano dai riferimenti vernacolari della Pianura Padana alle chiese romaniche della Saintonge, agli esempi più maturi del Rinascimento italiano. Questo desiderio di dare una chiave di lettura contemporanea ai valori architettonici

grids, primary and secondary lines that relate to core elements – knots – in multiple ways. They are tectonic explorations, a testing ground for proportions, the relationship between shadows and light, the gradual transformation and abstraction of the joining of the horizontal and the vertical elements of a building, in search for an architectural expression that goes back in time and history to find cues to use in the present⁹.

The Synthes building does not only fit into a period in his professional career in which the architect begins to structure himself in order to cope with increasingly large commissions, but especially into a mature phase of this personal artistic pursuit. An important image to explain how the project also represents a pivotal moment in Märkli's own research, is a collage that associates the knot of the building's façade, with the pillar-capital-beam system of the Palazzo Thiene in Vicenza (by Giulio Romano and Andrea Palladio) and the Palazzo Rucellai in Florence (by Leon Battista Alberti). The intention is that of highlighting the evolution this architectural piece – which historically embodies the development of the architectural construction process over time, the transition from a conception of resources from environmental elements to materials – towards a new element capable, still today, of bearing witness to this multifaceted cultural palimpsest. This moment of tectonic revelation is reinvented, moving from the celebration of the art of building to the almost negation of its structural role, leaving the rediscovery of the trilitic system to the gaze and perception of the observer. Grids, knots, solids and voids, light and shadow, take the place – in the Synthes building – of columns, capitals, the countless decorative motifs of the entablature, testifying to how architectural models of times past can still have a vitality in the present. Falling into time, for Märkli, involves questioning the boundaries between present and past, the differences and distances between yesterday, today, and tomorrow: looking back becomes a necessary creative stance to be of the present.

Tracing the construction history and design concepts behind the Synthes Headquarters, whose construction ends in 2012, and making these resonate with Märkli's artistic itinerary, allows to read this gesture of tectonic dexterity as repository of dual and apparently opposite natures: baroque order and peripheral uncertainty, vastness and disguise, ancient times and present conditions.

e culturali del passato caratterizza la sua ricerca artistica fin dal suo ingresso al Politecnico di Zurigo all'inizio degli anni Settanta. Perplesso da questioni irrisolte e ancora in discussione dentro il Politecnico dopo le manifestazioni del Sessantotto⁶, decide di cercare mentori altrove, trovandoli nell'architetto Rudolf Olgiati e nello scultore di origine prussiana Hans Josephsohn⁷. Entrambi lo aiutano ad alimentare la sua predilezione per un'eredità culturale arcaica, indirizzandolo verso una nozione orizzontale del tempo e un pensiero dell'architettura come linguaggio caratterizzato da una grammatica di geometrie ed elementi universali che, se colti e fatti propri, possono adattarsi a ogni epoca, declinati secondo una personale sintassi⁸.

Per individuare e successivamente interpretare questi riferimenti culturali, Märkli utilizza lo strumento del disegno. A partire dagli anni Ottanta, egli realizza schizzi su fogli di piccole dimensioni, spesso 21 x 29,7 centimetri, utilizzando pochi colori e un tratto grezzo, in cui vengono esplorati temi ed elementi che troveranno in seguito il loro compimento negli edifici a distanza di anni. Guardando la sede centrale Synthes tornano alla mente motivi ricorrenti che hanno caratterizzato i suoi disegni a partire dagli anni Duemila: una serie di griglie sovrapposte, linee primarie e secondarie che si relazionano agli elementi centrali – i nodi – in molteplici variabili. I disegni sono esplorazioni reticolari, un laboratorio di proporzioni, di rapporti tra luci e ombre, di progressiva trasformazione e astrazione dell'incontro tra elementi orizzontali e verticali di un edificio, sono la ricerca di un'espressione architettonica che ripercorra il tempo e la storia per trovare spunti da utilizzare nel presente⁹.

La sede Synthes si inserisce non solo nel periodo della sua carriera professionale in cui l'architetto inizia a strutturarsi per far fronte a commissioni sempre più importanti, ma soprattutto nella fase matura della sua personale ricerca artistica. Un'immagine chiave per spiegare come questo progetto rappresenti anche un momento cruciale nella ricerca personale di Märkli è un collage che associa il nodo della facciata dell'edificio al sistema colonna-capitello-trave di Palazzo Thiene a Vicenza (di Giulio Romano e Andrea Palladio) e di Palazzo Rucellai a Firenze (di Leon Battista Alberti). L'intento è evidenziare l'evoluzione di questo elemento architettonico – che ha storicamente incarnato lo sviluppo del processo costruttivo nel tempo, il passaggio da una concezione delle risorse da elementi ambientali a materiali – verso un nuovo elemento capace, ancora oggi, di testimoniare un multiforme palinsesto culturale. Tale momento di rivelazione tectonica è reinventato, passando dalla celebrazione dell'arte del costruire alla quasi negazione del suo ruolo strutturale, lasciando la riscoperta del sistema trilitico allo sguardo e alla percezione dell'osservatore. Nell'edificio Synthes griglie, nodi, pieni e vuoti, luci e ombre prendono il posto delle colonne, dei capitelli, degli innumerevoli motivi decorativi della trabeazione, testimoniando come modelli architettonici del passato possano ancora giocare un ruolo nel contemporaneo. Cadere nel tempo significa per Märkli mettere in discussione i confini tra presente e passato, le differenze e le distanze tra ieri, oggi e domani: guardare al passato diventa un passaggio creativo necessario per vivere il presente.

Ripercorrere la storia dell'edificio e i principi progettuali della sede centrale di Synthes, la cui costruzione si conclude nel 2012, e farli coincidere con l'iter artistico di Märkli, permette di leggere questo gesto di destrezza tectonica come custode di nature duplici e apparentemente opposte: ordine barocco e incertezza periferica, vastità e mimetismo, tempi antichi e condizioni del presente.



Studio Märkli, Synthes Headquarters, Zuchwil, 2012. Ph. Katalin Deér, 2012.

- 1 In 2012, Synthes is sold to the American company Johnson & Johnson for about 20 billion dollars. The newly formed DePuy Synthes becomes the world's largest MedTech group, and the building turns into the company's headquarters no longer only for Europe, but also for Africa and the Middle East. | Nel 2012, Synthes è venduta dalla società americana Johnson & Johnson per circa 20 miliardi di dollari. La neonata DePuy Synthes diventa il più grande gruppo MedTech del mondo e l'edificio diventa la sede centrale dell'azienda non più solo per l'Europa, ma anche per l'Africa e il Medio Oriente.
- 2 Solothurn's patrician families developed lucrative mercenary ties with France, leading to massive amounts of income which originated the city's golden age, resulting in the creation of its luxurious city centre. | Le famiglie patrizie di Solothurn svilupparono lucrosi legami mercenari con la Francia, generando ingenti introiti che diedero origine al periodo d'oro della città, portando alla creazione del suo lussuoso centro storico.
- 3 When Wyss decides to launch a competition, the Municipality requests – given the presence of historic buildings to be preserved within the site – a preliminary plan to be drawn up. The young Basel architect Magnus Forsberg is commissioned the task, at the end of which eight architectural firms are invited to take part in the competition, with two more submitting self-nominations (all of them coming from the German part of Switzerland, with the exception of one practice from Frankfurt). The jury's verdict is negative: the preliminary plan has critical flaws (for example, the request to design an underground parking space below the river level), which causes all participants to come up with unacceptable proposals. Wyss himself, moreover, does not appear satisfied with the distribution as well as the formal expression of the building. | Quando Wyss decide di indire un concorso, il Comune chiede – vista la presenza di edifici storici da preservare all'interno del sito – di redigere un progetto preliminare. L'incarico è affidato al giovane architetto di Basilea Magnus Forsberg, al termine del quale otto studi di architettura vengono invitati a partecipare al concorso, mentre altri due si autocandidano (tutti provenienti dalla Svizzera tedesca, a eccezione di uno studio di Francoforte). Il verdetto della giuria è negativo: il progetto preliminare presenta vizi significativi (ad esempio, la richiesta di progettare un parcheggio sotterraneo sotto il livello del fiume), che inducono tutti i partecipanti a presentare proposte irrealizzabili. Lo stesso Wyss, inoltre, non appare soddisfatto della distribuzione e delle caratteristiche formali dell'edificio.
- 4 For a comprehensive view on Märkli's education, artistic interests, and works, refer to: | Per una visione completa della formazione, degli interessi artistici e delle opere di Märkli, si rimanda a: P. Märkli, *Approximations. The Architecture of Peter Märkli*, edited by | a cura di M. Mostafavi, The MIT Press, Cambridge Mass. 2002; P. Johnston (ed. | a cura di), *Peter Märkli. Everything One Invents is True*, Quart Verlag, Luzern 2017; G. Azzariti, *In Search of a Language. A Journey through Peter Märkli's Imaginary* | À la recherche d'un langage. Voyage dans l'imaginaire de Peter Märkli, Éditions Cosa Mentale, Marseille 2019.
- 5 P. Johnston (ed. | a cura di), *Peter Märkli*, cit., p. 121.
- 6 For a thorough examination of the didactic programs at the ETHZ in the second half of the last century, cf. | Per un esame approfondito dei programmi didattici dell'ETHZ nella seconda metà del secolo scorso, cfr. I. Davidovici, *Form of Practice. German-Swiss Architecture 1980-2000*, gta, Zürich 2018.
- 7 For an overview of Olgiati's and Josephsohn's artistic and professional trajectory, cf. | Per una panoramica sulla traiettoria artistica e professionale di Olgiati e Josephsohn, cfr. T. Boga, *Die Architektur von Rudolf Olgiati*, Birkhäuser, Basel 2010; G. Mack, *Hans Josephson*, Scheidegger & Spiess, Zürich 2006.
- 8 For a detailed analysis of the relationship between Märkli, Olgiati, and Josephsohn, as well as the influence the latter two had on the former's artistic itinerary, cf. | Per un'analisi dettagliata del rapporto tra Märkli, Olgiati e Josephsohn, nonché dell'influenza che gli ultimi due ebbero sull'iter artistico del primo, cfr. G. Azzariti, *In Search of a Language*, cit.
- 9 For a critical catalog of Märkli's sketches, refer to | Per un catalogo critico degli schizzi di Märkli si rimanda a C. Mion, F. Don (eds. | a cura di), *Peter Märkli. Zeichnungen / Drawings*, Quart Verlag, Luzern 2016.

* *Site* | *Luogo*: Luzernstrasse 21, Solothurn; *Construction* | *Costruzione*: 2012; *Client* | *Cliente*: Synthes GmbH; *Assignment* | *Incarico*: direct commission | incarico diretto; *Architectural Design* | *Progettazione architettonica*: Studio Märkli, Zürich; *Design Team* | *Team di progetto*: Steve Roth, Marcel Pola (project managers | responsabili di progetto), Adrian Berger, Hermann Fritsch, Nora Küenzi, Elisabeth Rutz, Marchet Saratz; *Civil Engineer* | *Ingegnere civile*: Jauslin Stebler, Basel; *Construction supervision* | *Direzione lavori*: Caretta Weidmann, Zürich; *Heating and air-conditioning systems* | *Impianti di riscaldamento e condizionamento dell'aria*: Aicher, De Martin, Zweng, Luzern; *Plumbing installations* | *Impianti idraulici*: tib Technik im Bau, Luzern; *Electrical installations* | *Impianti elettrici*: Sytek, Binningen; *Lighting design* | *Progettazione illuminotecnica*: Reflexion AG, Zürich; *Gross area* | *Superficie lorda*: 21.235 m²; *Budget*: CHF 120 million | milioni.

- 74 – 87 [Massimiliano Ciammaichella](#)
Blackout. Rappresentazioni di presenze ai confini del nero
Blackout. Representations of Presences at the Border of Darkness
- 88 – 109 [Jacques Lucan](#)
Lessons from Venice
Lezioni di Venezia
- 110 – 121 [Stamatina Kousidi](#)
Grotte, cavità e nuvole
Caves, Cavities, and Clouds
- 122 – 138 [Alberto Sdegno](#)
Esper. *Blade Runner* tra nuove tecnologie e intelligenze artificiali
The Esper. *Blade Runner* among New Technologies and Artificial Intelligences
- 139 – 141 [Bibliografie | Bibliographies](#)

Blackout. Rappresentazioni di presenze
ai confini del nero

Massimiliano Ciammaichella



Saggi | Essays

75

Vesper | Vesper

Blackout. Representations of Presences
at the Border of Darkness

Matthäus Merian, *De essentia universali, qua opifex opificii universalis materiam informavit*, incisione | engraving, in R. Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia. In duo Volumnia secundum cosmi differentiam diuisa. Authore Roberto Flud alias de Fluctibus, Armigero & in Medicina Doctore Oxiniensi. Tomus Primus*, Johan Theodori de Bry Typis Hieronymi Galleri, Oppenheimii 1617.

“Un’indagine sul buio non può procedere che per frammenti. Buio dentro-buio fuori-buio storico-buio cosmico... Il buio è immenso e nella sua totalità indicibile”¹.

Con questa considerazione Paolo Mauri avvia un’introspezione analisi delle significazioni del termine *buio*, la cui complessità pare mettere in crisi la parola scritta e parlata nel momento in cui si tenta di spiegarlo, aprendo, invece, al soggettivo sensorio la possibilità di cogliere appieno le contraddizioni dialogiche che sussistono fra una assenza e una pienezza totalizzanti. Tuttavia, comprendere i criteri raziocinanti di una manifestazione, per diversi aspetti sfuggente anche alla sua artificiosa riproducibilità, significa interrogarsi sulle immagini e le rappresentazioni che registrano le parvenze di una *nera* esperienza vissuta, indipendentemente dal valore simbolico che associamo al colore.

Vi sono diversi stadi di separazione, a volte netti e altre impercettibili, fra la penombra del tramonto e la cupezza della notte. A misurarne i limiti sono 18 gradi di orientamento del sole posto al di sotto dell’orizzonte. Ma a prescindere dall’occidentale orologio politico che ne ha decretato l’ora, i minuti e i secondi, la brillantezza eccessiva dei colori percepiti come tali – nel limpidissimo cielo terso di una sera – si scontra con un repentino cambio di rotta, nel virare su una desaturazione velocizzata dalle dinamiche temporali che intercorrono fra il crepuscolo e il buio. L’immediata memorizzazione della scena, osservata poco prima, dilata le sue ombre fino a raggiungere l’immanenza nera di una fugace presenza, così ci può assicurare solo il malinconico ricordo di una preesistenza al limite della sua dipartita.

Nella forzatura di un contraddittorio senza mediazione, giocato fra luce e ombra, questo sentire può avere un senso solo se programmato o soggetto a determinate condizioni atmosferiche: poiché il tardo Ottocento ha ridefinito il concetto stesso di *tenebra*, nel momento in cui un interruttore ci ha resi proni alla costante permanenza artificiale della luce elettrica, le interpretazioni culturali che associamo alla penombra, all’oscuro, al non visibile e alla cupezza del nero assumono quasi sempre connotazioni negative. Eppure, il blackout, inteso nella più ampia accezione del termine, non si riferisce alla sola interruzione dell’energia elettrica e al panico che ne può conseguire, semmai si espande alla negazione delle immagini e delle informazioni in veri e propri oscuramenti censori; sebbene per certe culture questa sia una condizione indotta o ricercata e per alcune persone costituisca un invito temporaneo al ritorno al nero.

Spostando l’attenzione sulle ottiche speciste, proprie di chi il controllo del buio tende a dedurlo dall’anatomia e dalla fisiologia animale, la vista dei rapaci notturni è stata oggetto di studi a più riprese. Ad esempio, l’ipotesi che gli allocchi riescano a captare le radiazioni infrarosse come principale soluzione alla difesa dai predatori è stata introdotta nel 1934²; poi confutata da prove sperimentali che si sono concentrate sulla

¹An enquiry into darkness can only proceed in fragments. Darkness inside, darkness outside, historical darkness, cosmic darkness... darkness is immense and unspeakable in its totality

With this consideration Paolo Mauri starts an introspective analysis of the meanings of the term *darkness*, the complexity of which seems to undermine the ability of both the written and spoken word in attempting to explain it, instead opening up to subjective perception the possibility of fully grasping the contradictions that exist between an all-encompassing absence and fullness. However, understanding the reasoning criteria of a phenomenon in many respects elusive even to its artificial reproducibility means questioning the images and representations that point to the appearances of a *black* lived experience, regardless of the symbolic value that we associate with colour.

There are various, sometimes clearly defined and sometimes imperceptible degrees of separation between the twilight of the sunset and the gloom of the night. The measure of their limit are the 18 degrees below the horizon where the sun disappears. But regardless of the Western political clock that has decreed the hour, minutes and seconds, the excessive brilliance

of the colours perceived as such – in the crystalline clear sky of an evening – collides with a sudden change of course, veering towards a desaturation speeded up by the temporal dynamics that exist between twilight and darkness. The immediate memorisation of the scene, observed shortly before, dilates its shadows until it reaches the black immanence of a fleeting presence, and only the melancholy memory of a pre-existence on the verge of its demise can reassure us.

In the contrivance of an unmediated conflict between light and shadow, this feeling can only make sense if planned or subjected to certain atmospheric conditions: since the late 19th century redefined the very concept of *darkness*, at the moment when a switch made us bow to the constant artificial permanence of electric light, the cultural interpretations associated with half-light, darkness, invisibility, and the gloom of black mostly take on negative connotations. Yet, the blackout, understood in the broadest sense of the term, does not refer only to the interruption of electricity and the panic that may ensue: if anything, it extends to the denial of images and information through blacklisting and censorship, although for some cultures this is an induced or wilfully chosen condition, and

rilevazione della qualità della vista da parte dei fotorecettori disposti sulla retina. Diversamente da altri volatili, infatti, la dimensione degli occhi tubulari del gufo assieme allo zoo-antropomorfismo insito nel loro posizionamento frontale rispetto al becco inducono a considerare l’indiscutibile propensione alle basse frequenze luminose, registrate da un apparato visivo i cui limiti imposti dalla fissità dello sguardo sono superati dai movimenti della testa che può ruotare di 270 gradi.

In realtà, a facilitare la vita di questo protagonista della notte oscura concorre la spiccata attitudine a cogliere i segnali uditivi, dimostrando come il silente gufo sia disposto a cacciare, seppur per brevi distanze, anche nelle condizioni in cui un senso prevalga nettamente sull’altro, quando nelle atmosfere diurne si tuffa nella neve per ghermire l’invisibile preda³. Quest’ultimo aspetto storicamente non ha avuto significative risonanze rispetto alla dimensione prettamente oculocentrica che caratterizza l’umanità. “Il sonoro [...] trascina via la forma. Non la dissolve, piuttosto l’allarga, le dà un’ampiezza, uno spessore e una vibrazione o un’ondulazione al cui disegno non fa che approssimarsi di continuo. Il visivo permane fin dentro il proprio dissolvimento, il sonoro invece appare e si dissolve già nella propria permanenza”⁴.

Pertanto, la constatazione che ci sia un essere che vede ciò che l’umano non può vedere – almeno per le culture occidentali, ma non solo – ha alimentato le superstizioni di secolari convincimenti e credenze religiose che, di questo animale, hanno di sovente interpretato con sospetto le sembianze, le attitudini e le peculiarità fisiche caricandole di misteri e minaccevoli simbologie. Nelle regioni nordiche dell’India, ad esempio, si è ritenuto che mangiare gli occhi di un gufo rendesse capaci di sconfiggere l’invisibilità del buio⁵; in diverse tribù africane questo volatile è stato associato alla stregoneria e alla magia nera; per le popolazioni dell’America centrale, invece, ha rappresentato il presagio di una malattia e i Maya-Quiché lo considerano ancora oggi come un messaggero di morte. Tale “credenza si esprime nel seguente aforisma: quando canta il gufo l’indiano muore”⁶.

Al di là delle evidenze culturali, a vario titolo dimentiche dei consolidati studi in ambito ornitologico, per converso vanno riconsiderate le antiche pratiche legate alla ricerca di una spiritualità autoconsapevole, la cui riuscita impone che i soggetti coinvolti si immergano nella completa oscurità.

Lungi dal volersi addentrare nella storia planetaria della meditazione al buio – rintracciabile nei precetti taoisti che risalgono a 2500 anni fa, nei riti sciamanici, nelle tradizioni cristiane, induiste, buddiste ecc. –, l’odierno richiamo a queste forme di rigenerazione corporea ed emotiva è assecondato dalla proposta di collettive strutture specializzate⁷, o solitarie *dark room*, che sono alternative alle grotte.

Il periodo di oscuramento varia da una a due settimane e può essere accompagnato da una dieta disintossicante; ma la trascendentale esperienza di liberazione dei sensi avviene perché il cervello reagisce in modi differenti alla presenza e all’assenza di sorgenti luminose, sia naturali che artificiali.

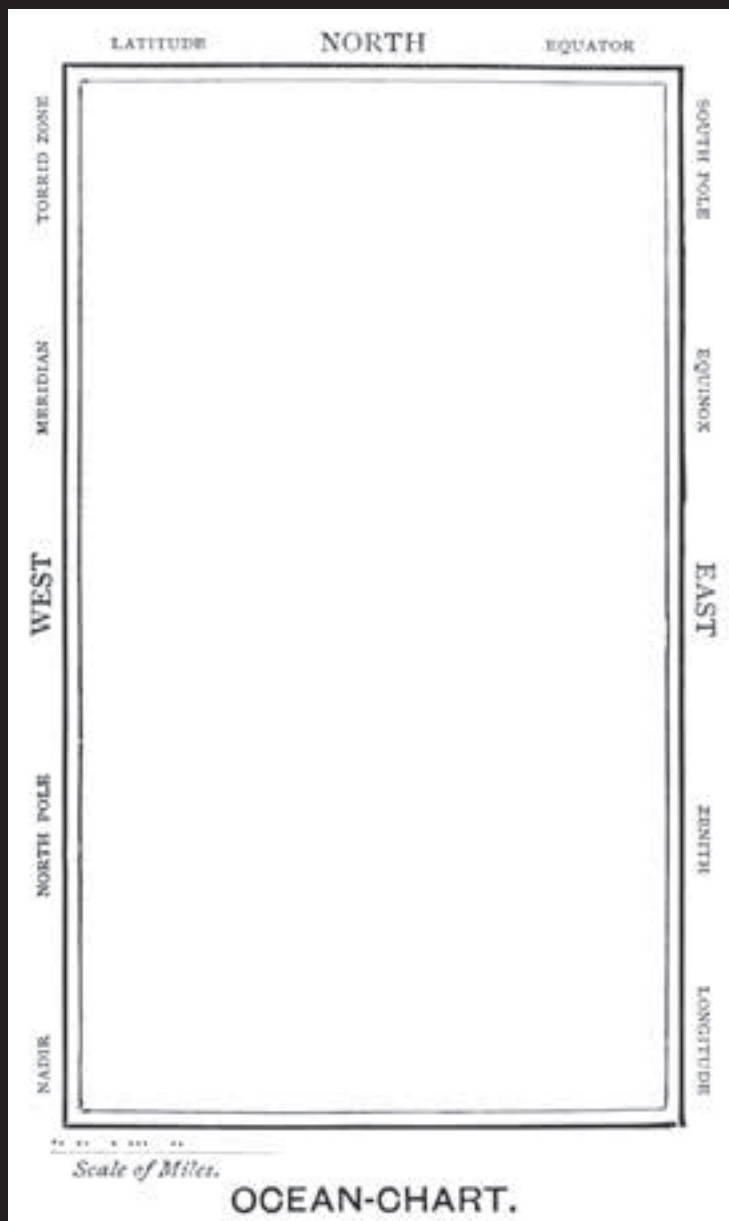
È noto che la serotonina sia una molecola stimolata dalla luce intensa, fungendo da neurotrasmettitore nell’equilibrare le sensazioni di benessere⁸. Differentemente, la melatonina è un ormone fotosensibile rilasciato dalla ghiandola pineale, o epifisi⁹, e agisce

for some people it constitutes a temporary invitation to return to black.

Shifting the focus onto speciesist views, typical of those who tend to deduce control of darkness from animal anatomy and physiology, the vision of nocturnal birds of prey has been the subject of studies on several occasions. For example, the hypothesis that the eyes of tawny owls are able to pick up infrared radiation² as the main means of defence from predators was introduced in 1934 but was later refuted by experimental tests that focused on the photoreceptors in the retina to assess the quality of vision. Unlike other birds, in fact, the size of owls’ tubular eyes, together with the zoo-anthropomorphism

inherent in their frontal positioning with respect to the beak, led us to hypothesize an indisputable propensity for low light frequencies, recorded by a visual apparatus whose limits imposed by fixity of the gaze are overcome by the movements of the head, which can rotate 270 degrees.

In reality to facilitate the life of this protagonist of dark nights is rather the marked ability to perceive auditory signals, demonstrating how silent owls are ready to hunt, albeit for short distances, even in conditions in which one sense clearly prevails over the other, such as in daytime when it dives in the snow to snatch an invisible prey³. Historically, this last aspect has not had significant resonance in relation to the purely oculocentric dimension



Henry Holiday, *Ocean-Chart*, illustrazione | illustration, in L. Carroll, *The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits*, Macmillan, London 1876.

nell'ipotalamo per regolare tanto il ritmo cardiaco quanto i cicli di sonno e veglia. Quando la melatonina viene metabolizzata produce la molecola della pinealina¹⁰, che si suppone essere la principale fonte di controllo del “sogno lucido”¹¹, favorendo elevati stati di coscienza secondo i quali è possibile controllarne, manipolarne e ricordarne

that characterises the human kind. ‘Sound [...] carries away the form. It does not dissolve it, rather it widens it, it gives it an amplitude, a thickness and a vibration or an undulation the pattern of which it continually approaches. While the visual persists right through its own dissolution, sound appears and dissolves already in its own permanence’⁴.

Therefore, the discovery that there is a being that sees what humans cannot see has fuelled – not only in Western cultures – superstitious age-old convictions and religious beliefs which have often regarded with suspicion this animal’s appearance, attitudes and the physical peculiarities and loaded them with mysteries and ominous symbols. In the northern regions of India, for example, eating the eyes of an owl was believed to enable a person to defeat the invisibility of darkness⁵; in various African tribes this bird has been associated with witchcraft and black magic; for the populations of Central America, on the other hand, it was an ominous sign of impending sickness, and the Maya-Quiché still consider it today as a messenger of death. This ‘belief is expressed in the following aphorism: when the owl sings, the Indian dies’⁶.

Beyond the cultural evidence, which for various reasons disregards consolidated studies in the field of ornithology, another

subject worthy of consideration are the ancient practices related to the quest for a self-aware spirituality, the success of which requires that the subjects involved immerse themselves in complete darkness.

Far from wanting to delve into the planetary history of meditation in the dark – which can be traced in Taoist precepts dating back to 2500 years ago, as well as in shamanic rites, and in Christian, Hindu, Buddhist traditions, and so on – today’s appeal of these forms of bodily and emotional regeneration is reinforced by the offering of specialised collective structures⁷, or solitary dark rooms, which are alternatives to caves.

The period spent in complete darkness goes from one to two weeks and may be associated to a detox diet; but the transcendental experience of liberation of the senses occurs because the brain reacts in different ways to the presence and absence of light sources, both natural and artificial.

Serotonin is a molecule stimulated by intense light, acting as a neurotransmitter in balancing feelings of well-being⁸. Conversely, melatonin is a light-sensitive hormone released by the pineal gland, or epiphysis⁹, and acts in the hypothalamus to regulate both heart rate and sleep and wake cycles.

l’esperienza onirica. Tuttavia, l’esposizione corporea a prolungati cicli di totale oscurità fa sì che la ghiandola pineale emetta naturalmente la Dmt, altrimenti definita come dimetiltriptamina. Si tratta di una sostanza presente anche in diverse piante psicotrope e costituisce l’ingrediente principale dell’*ayahuasca*, un decotto dagli effetti psichedelici la cui ricetta è riferibile ai riti sciamanici dell’Amazzonia e negli Stati Uniti è stata classificata come droga illegale.

Gli esperti di meditazione al buio dichiarano che, per coglierne i benefici, è necessario attraversare tre fasi consecutive: la prima prevede che ci si abbandoni al nero, tanto da perdere il controllo raziocinante del flusso dei pensieri. Nella seconda fase l’invito al silenzio interiore genera un flusso di immagini cerebrali, astrazioni formali, simboli e colori che specchiano una rinnovata propriocezione del sé. Infine, si accede a uno stato mentale di completo blackout, in cui il corpo fluttua e la mente si libera pur rimanendo vigile¹².

La metafora positivista dell’attraversamento lucido del buio, inteso come condizione necessaria a ricominciare a vedere il mondo sotto una nuova luce, fa da contraltare alla perversa ricerca di una verità che non può o non vuole essere raffigurata. Eppure, le “immagini fugaci delle cose sono l’orizzonte in cui si intreccia la nostra vicenda, il nostro viaggio, la nostra peripezia”¹³. L’esigenza di poterle catturare, quindi, spiega le ragioni di senso sottese alla traduzione iconografica di un ignoto da possedere i cui confini sono labili. Questa è una delle principali sfide ad avere acceso il dibattito rinascimentale, rivendicando il primato della conoscenza umana e il suo posizionamento all’interno di una cosmologia divina gerarchicamente ordinata¹⁴.

Ad esempio, la lettura visiva delle origini del macrocosmo e del microcosmo, offerta dal filosofo alchimista Robert Fludd nel suo trattato del 1617¹⁵, apre il quinto capitolo dedicato alle tenebre e alla privazione con un’incisione di Matthäus Merian: una quadrata

When melatonin is metabolised, it produces the pinoline molecule¹⁰, which is supposed to be the main source of lucid dream control¹¹; hence it facilitates elevated states of consciousness in which it is possible to control, manipulate and remember the dream experience. However, bodily exposure to prolonged cycles of total darkness causes the pineal gland to naturally emit DMT, otherwise referred to as dimethyltryptamine. This substance, found in various psychotropic plants, constitutes the main ingredient of *ayahuasca*, a decoction with psychedelic effects whose recipe derives from shamanic rites of the Amazon Forest, and has been classified as an illegal drug in the United States.

Experts of meditation in the dark claim that, to reap its benefits, it is necessary to go through three consecutive phases: the first involves abandoning oneself to darkness, losing rational control of the flow of thoughts. In the second phase, the inducement to inner silence generates a flow of brain images, formal abstractions, symbols and colours that reflect a renewed proprioception of self. Finally, one enters a mental state of complete blackout, in which the body fluctuates, and the mind frees up, while remaining alert¹².

The positivist metaphor of crossing darkness lucidly, understood as a necessary condition to start seeing the world in a new light, acts as a counterbalance to the perverse quest for a truth that cannot or does not want to be depicted. And yet, the ‘fleeting images of things are the horizon in which our story, our journey, our adventures intertwine’¹³. The desire to capture them, therefore, explains the rationale beneath the iconographic translation of an unknown to be seized, whose boundaries are blurred. This is one of the main challenges that ignited the Renaissance debate, claiming the primacy of human knowledge and its positioning within a hierarchically ordered divine cosmology¹⁴.

For example, the visual reading of the origins of the macrocosm and the microcosm proposed by the alchemist philosopher Robert Fludd¹⁵ in his 1617 treatise opens the fifth chapter, dedicated to darkness and privation, with an engraving by Matthäus Merian: a square black map whose coordinates are repeated and multiplied in *Et sic in infinitum*¹⁶, to the point of

metaphorically dissolving the limits of a frame that expands from a centrality, that evoked by the sovereign reason of the semantic construct established by the author.

According to Fludd, the invisibility of darkness is nothing more than a privative condition dictated by the physical and cognitive absence of light, activated by a void in which the matter does not exist as it is represented by the black nothingness of non-existence. However, Fludd feels the need to symbolically map its immense reach, anticipating by more than two centuries the inverse colour rendering of impossible routes sardonically proposed by Lewis Carroll in the short poem *The Hunt for the Snark*¹⁷, which alludes to the impossibility of orienting oneself through an interrupted drawing. The poem tells the story of the captain of a ship on the hunt for a fantastic marine animal. A pioneer in his ocean adventure, the captain blindly trusts the sound of the bell he holds in his hand to steer the ship on the right course, as he is very suspicious of the nautical chart purchased for the occasion. Unable to read it, he asks the crew if they are able to code it, but the answer confirms the inadequacy of completely indecipherable conventional signs: so much so that the sailors end up addressing the captain in the following way: ‘But we’ve got our brave Captain to thank [...] that he’s bought us the best. A perfect and absolute blank!’¹⁸. The pre-Raphaelite artist Henry Holiday illustrates Carroll’s book and depicts this last enigma, showing the latitudes and longitudes of a rectangular border within which the distrustful captain could have traced the drawn history of his enterprise, but he does not so: the map of absence here emphasizes the void of a white sheet.

Reverting to the cosmic blackout of the creation of the world, between Neoplatonic and Rosicrucian precepts, Robert Fludd resorts to the alchemical power of divinity of giving light to the black abysses, when the macrocosm and the microcosm begin to be illuminated, giving shape to both earthly and otherworldly matter; there is no need to frame its geographies, as it has already been done: it suffices to recognise the centrality and power of the supposed creator, together with the circularity of situated knowledge that models the appearance of an iris in the visionary Big Bang. Thus, if the world is illuminated by the divine eye, it is light to have made it in the image

mappa nera le cui coordinate si ripetono moltiplicandosi in *Et sic in infinitum*¹⁶, fino a disperdere metaforicamente i limiti di una cornice che si espande a partire da una centralità, quella evocata dalla tendenziale sovrana ragione del costruito semantico posto dall'autore.

Secondo Fludd, infatti, l'invisibilità delle tenebre non è altro che una condizione privativa dettata dall'assenza di luce, fisica e cognitiva, attivata da un vuoto in cui la materia non sussiste perché è rappresentata dal nero nulla dell'inesistenza. Ma Fludd sente l'esigenza di cartografarne simbolicamente l'immensa portata, anticipando di oltre due secoli la graficizzazione colorimetrica inversa delle rotte impossibili proposta sardonicamente da Lewis Carroll nel poemetto *La caccia allo Snark*¹⁷, che allude all'impossibilità di orientarsi attraverso un disegno interrotto. La vicenda tratta la storia del capitano di una nave alla ricerca di un animale marino fantastico. Pioniera della sua avventura oceanica, si fida ciecamente del suono della campana tenuta in mano per riconoscere le giuste rotte, perché è assai sospettoso della carta nautica acquistata in precedenza per l'occasione. Nell'incapacità di leggerla chiede alla ciurma se è in grado di codificarla, ma la risposta conferma l'inadeguatezza di segni convenzionali del tutto indecifrabili, tanto che i marinai giungono alle loro conclusioni rivolgendosi al capitano nel seguente modo: "Grazie al suo abile fiuto ci ha riforniti di un nulla perfetto e assoluto!"¹⁸. L'artista preraffaelita Henry Holiday illustra il libro di Carroll e raffigura anche quest'ultimo enigma, mostrando le latitudini e le longitudini di un confine rettangolare all'interno del quale il malfidente capitano avrebbe potuto tracciare la cronistoria disegnata della sua impresa, ma non è così: la mappa dell'assenza qui evidenzia il vuoto di un foglio bianco.

Ritornando al blackout cosmico della creazione del mondo, fra precetti neoplatonici e rosacrociani, Robert Fludd ricorre al potere alchemico del divino nel conferire luce agli abissi neri, quando il macrocosmo e il microcosmo cominciano a essere illuminati, dando forma tanto a una materia terrena quanto ultraterrena, e non c'è alcun bisogno di inquadrarne le geografie, come già fatto in precedenza, basta riconoscere la centralità e il potere del supposto artefice, assieme alla circolarità di saperi situati che del visionario Big Bang emulano le parvenze di un'iride. Così, se il mondo viene illuminato dall'occhio divino, è la luce ad averlo plasmato a immagine e somiglianza della sua pupilla, per farsi guardare dagli occhi dei giusti; però quando questi si chiudono, oppure osservano il buio

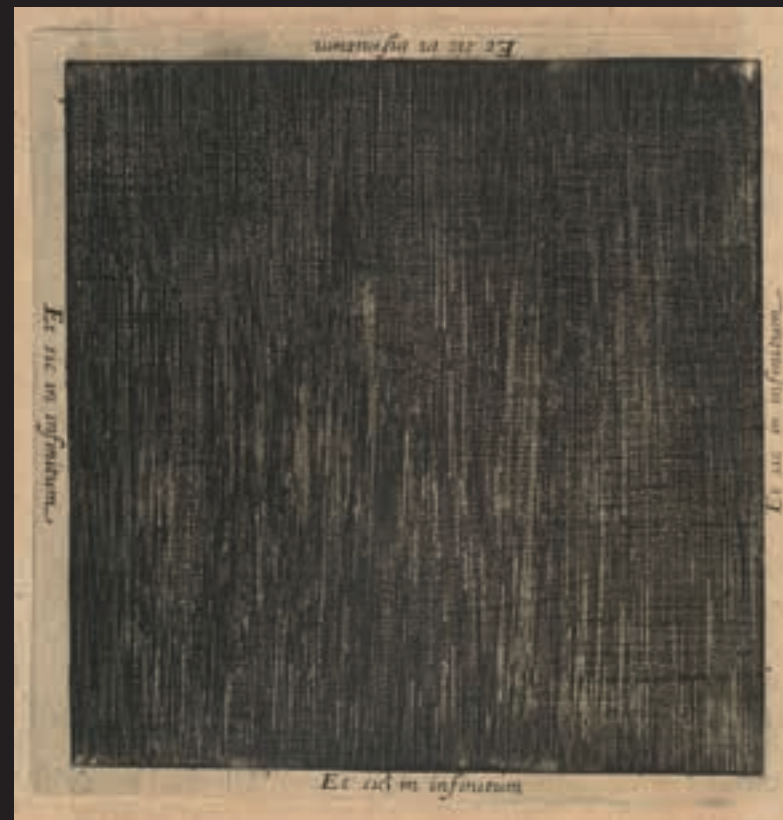
and likeness of its pupil, in order to be seen by the eyes of the righteous; however when they shut, or they observe darkness by dilating its time, 'the aesthetics of waiting marries with sensory awakening processes that can be associated with the category of apperception, to that last phase of perceptive attention in which the object is clearly understood and gains prominence in one's consciousness'¹⁹. Being able to record the memories of this experience into an image is almost impossible, unless one considers black as a form of partial obscuration.

In this sense, following the *anti-Enlightenment* thought of Edmund Burke 'after we have been used to the sight of black objects, the terror abates, and the smoothness and glossiness of some agreeable accident of bodies so coloured, softens in some measure the horror and sternness of their original nature; yet the nature of the original impression still continues'²⁰. Undoubtedly, we still associate danger and revulsion with the concept of darkness. Thus, the challenge of drawing darkness does not consist only in tracing the hypothetical outlines of the unknown: when it cannot be reproduced graphically except by an abstract solid colour that denounces its emptiness, fullness or vagueness, verbal forms are resorted to which, rather than embracing the continuity of a plausible phenomenon, exorcise its cessation through the representation of *evil*: because we need to give a face and body to the fear of what is not in full light.

Among superstition, magic, religious beliefs and interpretation of myths, literature and the figurative arts have populated the night with entities to whom to assign a possible individual image. Regarding the artifactual daytime staging, however, the empirical study of shadows developed in the artistic practice

of *chiaroscuro*, in parallel with scientific treatises which, in the Renaissance *perspectiva artificialis*, defined the rules of reproducibility of the geometry of shapes in two-dimensional drawings. However, initially the *skiagraphia* was understood as something other than the truthfulness of the observed things, leaving out the strict projective dependence that derives from the rules of perspective²¹. This, according to Thomas DaCosta Kaufmann, can be explained by the characteristically inhibited perception of shadows, whose ambiguities were such as to complicate the task of 15th century artists who attempted to reproduce them, standardizing their representation through pre-established or experimentally acquired stylistic conventions²². Before connecting shadows to Alberti's visual pyramid, therefore, point of view and light source were joined in the centrality of the eye of the beholder who looks purposefully and with clarity: *Fiat lux*. Then *Fiat umbra* for the origins of painting and, more generally, of the figurative arts, when the mythical story handed down by Herodotus – recounted by Pliny the Elder in the I century a.C.²³ – combined the birth of painting and sculpture into a single event.

Wanting to preserve the melancholy memory of an abandonment in a drawing, a young Corinthian woman, the daughter of the potter Butade, traces in the outline of the shadow projected on a wall the face of her beloved, about to depart; so, her father used it to make a clay portrait preserved in the Nymphaeum of Corinth. The legend tells us that the cast shadow is the template of the image produced by the young woman and gives rise to a substitute figure. According to Victor I. Stoichita, 'the issue raised here is considerable, for in fact it highlights a metaphysical quality of the image whose origins should be sought



Matthäus Merian, *De tenebris & privatione*, incisione | engraving, in R. Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia. In duo Volumnia secundum cosmi differentiam diuisa. Authore Roberto Flud alias de Fluctibus, Armigero & in Medicina Doctore Oxiniensi. Tomus Primus*, Johan Theodori de Bry Typis Hieronymi Galleri, Oppenheimii 1617.



Paul Bilhaud, *Combat de nègres pendant la nuit*, 1882, olio su tela | oil painting on canvas, 43,5 × 49 centimetri | centimetres.

dilatandone il tempo, “l’estetica dell’attesa si sposa con processi di risveglio sensorio che possono essere avvicinati alla categoria dell’*appercezione*, a quella fase terminale dell’attenzione percettiva nella quale l’oggetto viene compreso con chiarezza e acquista preminenza nella coscienza”¹⁹. Poter registrare le memorie di questa esperienza in una immagine è pressoché impossibile, a meno che non si consideri il nero come una forma di oscuramento parziale.

In questa direzione, seguendo il pensiero *antilluminista* di Edmund Burke, “dopo che ci siamo abituati alla vista di oggetti neri, il terrore diminuisce, e la levigatezza, la lucentezza o altre gradevoli qualità del corpo di tal colore mitigano in una certa misura l’orrore e la durezza della loro natura originaria; tuttavia, la natura dell’impressione originaria rimarrà tale”²⁰, tanto è vero che ancora oggi associamo disprezzo e pericolo al concetto di oscurità. Allora la sfida di disegnare il buio non consiste solo nel tracciare le ipotetiche linee dell’ignoto, perché quando non lo si può emulare graficamente, se non con una astratta campitura di colore che ne denuncia il vuoto, la pienezza o le incertezze, si ricorre a forme verbali che, piuttosto di allargarsi alla continuità di un plausibile fenomeno, ne esorcizzano la cessazione attraverso la rappresentazione del *maligno*: perché bisogna dare volto e corpo alla paura di ciò che non si pone in luce.

Tra superstizione, magia, credo religioso e interpretazione dei miti, la letteratura e le arti figurative per secoli hanno popolato la notte di entità cui destinare una possibile immagine identitaria. Per quanto riguarda l’artefattuale messa in scena diurna, invece, lo studio empirico delle ombre si è sviluppato nella pratica artistica del chiaroscuro, viaggiando in parallelo con una trattazione scientifica che, nella rinascimentale *perspectiva artificialis*, ha ricondotto le regole di riproducibilità della geometria delle forme nel supporto bidimensionale del disegno. Ma inizialmente la *skiagraphia* è stata intesa come una componente altra rispetto alla veridicità delle cose osservate, tralasciandone la stretta dipendenza proiettiva che discende proprio dalle regole della prospettiva²¹. Questo, secondo Thomas DaCosta Kaufmann, può essere spiegato dalla caratteristica inibizione percettiva delle ombre, le cui ambiguità sono state tali da mettere in difficoltà l’artista quattrocentesco che si è cimentato nel riprodurle, uniformandone la resa attraverso convenzioni stilistiche precostituite o acquisite sperimentalmente²². Prima di ricondurre l’ombra all’albertiana piramide visiva, quindi, punto di vista e sorgente luminosa si sono ricongiunti nella centralità dell’occhio di chi guarda con ragione e chiarezza: *Fiat lux*. Poi *Fiat umbra* per le origini della pittura e, più in generale, delle arti figurative, nel momento in cui la mitica storia tramandata da Erodoto – raccontata da Plinio il Vecchio nel I sec. a.C.²³ – ha riunito in una sola vicenda la nascita della pittura e della scultura.

Con l’idea di custodire il malinconico ricordo di un abbandono in un disegno, la giovane fanciulla corinzia, figlia del vasaio Butade, ha tracciato nel contorno dell’ombra proiettata su una parete le sagome del volto del suo amato, in procinto di partenza, così il padre ne ha ricavato un ritratto in argilla conservato nel Ninfeo di Corinto. La leggenda vuole che l’ombra portata sia la matrice dell’immagine prodotta dall’innamorata, dando “origine

Massimiliano Ciammaichella	82
----------------------------	----

in the interruption of an erotic relationship, in a separation, in the departure of the model, hence the representation becomes a substitute, a surrogate”²⁴.

A variant of this story is represented by Bartolomé Esteban Murillo, in 1660, in *El Cuadro des las Sombras* with two men as the protagonists depicted; however, other iconographic interpretations translate it precisely as the origins of drawing, painting and art, and as such it became one of the most popular subjects of the 18th literature. Thus, if a traced projection immortalised the dark implications of a lover’s imminent departure, since the Enlightenment century ‘the trust of Western thought has been to place too much emphasis on light at the expense of the dark. It follows, in some irony, that this is also at the expense of light, which is forced into a dominant position that it cannot sustain. Reason was meant to do away

with the irrational, but this can lead us to ignore significant aspects of our shared humanity”²⁵.

In contrast to the dazzling scientific logic of the Enlightenment, it is precisely in the 18th century that writers, poets and artists felt the need to investigate and update the dark side of the past, thanks to figures such as William Blake, capable of going far beyond phenomenology of a physical fact to reinterpret its symbolic and cultural values. He reinterprets Dante’s invention by translating it into corporeity that goes far beyond the imagination²⁶ and are probably influenced by having seen Alessandro Vellutello’s woodcuts of the *Divine Comedy* contained in the 1564 Venetian edition *Dante con l’esposizione di Christoforo Landino*²⁷. Other artists have engaged in similar experiences, among them, Gustave Doré who, in his illustrations, embraces the darkness of the infernal abysses, giving body, atmosphere and action to

a una figura sostitutiva. Grande è la posta in gioco contenuta in questo brano: si tratta, infatti, di una metafisica dell’immagine la cui origine sarebbe da ricercarsi in una relazione erotica interrotta, in una separazione, nella partenza del modello, donde il carattere sostitutivo dato dalla rappresentazione”²⁴.

La vicenda è interpretata da Bartolomé Esteban Murillo, nel 1660, in *El Cuadro des las Sombras* dove i protagonisti sono due uomini, tuttavia, altre riproduzioni successive la traducono iconograficamente proprio nelle origini del disegno, della pittura e dell’arte, diventando tra i soggetti letterari più in voga nel Settecento. Così, se una proiezione ricalcata immortala le opache derive dell’imminente abbandono di un amore, a partire dal raziocinante secolo dei lumi “il pensiero occidentale ha posto troppa enfasi nella luce a discapito dell’oscurità. Ironicamente però, anche la luce ne ha pagato le conseguenze, vedendosi costretta in una posizione dominante che non è in grado di sostenere. La ragione era intenzionata a spazzare via l’irrazionale ma quest’atteggiamento può portarci a ignorare aspetti significativi dell’umanità”²⁵.

In controtendenza, rispetto agli abbagliamenti delle scientifiche logiche illuministe, è proprio il Settecento ad attivare scrittori, poeti e artisti che sentono la necessità di indagare e attualizzare i lati oscuri del passato, grazie a figure come William Blake, capaci di spingersi ben oltre la fenomenologia di un fatto fisico per reinterpretarne anche le valenze simboliche e culturali: rilegge l’invenzione dantesca traducendola in corporeità che si spingono ben oltre l’immaginazione²⁶ e, probabilmente, sono influenzate dall’osservazione delle xilografie della *Divina Commedia* di Alessandro Vellutello, contenute nell’edizione veneziana del 1564 di *Dante con l’esposizione di Christoforo Landino*²⁷. In esperienze analoghe si cimentano altri artisti come, ad esempio, Gustave Doré che nelle sue rappresentazioni accoglie il buio degli abissi infernali, conferendo corpo, atmosfera e azione al miope coraggio di un confronto diretto con la paura. In linea con l’iconografia del trattato di Robert Fludd, illustra le origini della Russia a partire da una quadrangolare macchia nera che “si perde nelle tenebre dell’antichità”²⁸. Architetti come Jean-Jacques Lequeu, invece, progettano spazi e ne immaginano i contesti di appartenenza, dando il via a un decadente abbandono romantico che guarda in faccia l’ignoto. A ciò fa seguito una prolifica produzione di racconti *noir* che riabilitano le trame di una letteratura gotica le cui ambientazioni sono tetre, ipogee e di sovente abitate da divinità ctonie.

Quella del nero di fatto è una soglia, un seducente varco da attraversare che in molti casi diviene prerogativa della pratica artistica di chi ci si immette, non senza contraddizioni. Se alcuni riproducono l’inganno figurato di una fisicità che si stempera nella sua

Saggi Essays	83	Vesper Vesper
----------------	----	-----------------

the myopic courage of a direct confrontation with fear. In line with the iconography of Robert Fludd’s treatise, he illustrates the origins of Russia as a quadrangular black stain ‘lost in the darkness of Antiquity”²⁸. Architects like Jean-Jacques Lequeu, on the other hand, design spaces and imagine the contexts to which they belong, giving way to a decadent romantic recklessness that looks the unknown in the face. This is followed by a prolific production of *noir* tales that revive the plots of a gothic literature set in gloomy, underground places, often inhabited by chthonic divinities.

That of darkness is in fact a threshold, a seductive gap to cross which in many cases becomes the prerogative of the artistic practice of those who enter it, not without contradictions. If some artists reproduce the figurative deception of a physicality that is dissolved in its imperceptible disappearance, others recognize the properties of a tangible matter and the chromatic values deriving from it in terms of pigments; others wonder about the symbolic meanings of black. It is easy to understand how ‘monochromy belongs to those extreme manifestations of the visible, to those “borderline” objects, real theoretical devices that force us to reflect on the very meaning of making art. And if it is black monochrome, things get complicated”²⁹.

Kazimir Malevich’s much-discussed painting *Black Square*³⁰ has been taken as an icon of modernity, revealing its gaps and

inconsistencies. This work was presented in 1915 at *0.10 Last Futuristic Exhibition* in Petrograd³¹, where it was displayed high up in the corner of the room, following the traditional placement of the sacred Russian icons. However, figuration seems to be completely banned: causing quite a stir, the artist marks the end of an era – already prefigured by the title of the exhibition – and sets out to inaugurate a new one, in the name of the Suprematist precepts he formulates with respect to a non-objectivity of art which eradicates any nostalgic return to nature and rather encourages abstraction. The primacy and uniqueness of the work are contradicted by the artist himself: the original bears the date 1913 on the back, bringing it forward by two years with respect to the 1915 exhibition in order to make it coincide with the invention of Suprematism³², and it was reproduced in at least two copies³³. Further copies, by his disciple Nikolai Suetin, were exhibited at Malevich’s funeral celebrations; moreover, ‘a black square was also sewn on the sleeves of the UNOVIS students [...] as a collective sign of recognition and “symbol of faith” of that small para-monastic community that had formed at the Vitebsk School of Art³⁴, headed by the Master. These *ante litteram* ready-mades, in their simple form and colour, rise to the complexity of a symbolic *nigredo* that does not dissolve matter but, if anything, stratifies it in the *craquelure* of the original work, allowing viewers to see traces of visible colours.



Olafur Eliasson, David Adjaye, *Your Black Horizon*, Isola di San Lazzaro, Venezia, 2005. Ph. Gabriella Liva.

impercettibile sparizione, altri riconoscono le proprietà di una materia tangibile e le valenze cromatiche da essa scaturibili in termini di pigmento, altri ancora si interrogano sui significati simbolici del nero. Si comprende facilmente che la “monocromia appartiene a quelle manifestazioni estreme del visibile, a quegli oggetti ‘limite’, veri e propri dispositivi teorici che costringono a riflettere sul senso stesso del fare arte. Se poi si tratta di una monocromia nera, le cose si complicano”²⁹.

Il tanto discusso *Quadrato nero*³⁰ di Kazimir Malevič è stato assunto a icona della modernità, rivelandone le lacune e le incongruenze. Quest’opera viene esposta nel 1915 all’*Ultima mostra futurista 0.10* di Pietrogrado³¹, campeggiando nella parte alta della sala in cui è collocata – in posizione d’angolo fra due pareti – secondo i tradizionali dettami dispositivi delle sacre icone russe. Tuttavia, la figurazione pare essere completamente bandita, così, non senza scalpore, l’artista segna la fine di un’epoca già preannunciata dal titolo stesso della mostra e si prefigge di inaugurarne una nuova in nome dei precetti suprematisti da lui formulati rispetto a una non-oggettività dell’arte che azzera ogni ritorno nostalgico alla natura e invita piuttosto all’astrazione. Tuttavia, il primato e l’unicità dell’opera sono contraddetti dallo stesso artista: l’originale riporta sul retro la data 1913, anticipandola di due anni dalla mostra nel farla coincidere con l’invenzione del suprematismo³², poi è riprodotta in almeno due copie³³. Altre repliche dell’allievo Nikolaj Suetin venivano esibite nelle celebrazioni del funerale di Malevič; inoltre, “un quadrato nero era cucito anche sulle maniche degli studenti dell’Unovis [...] come segno collettivo di riconoscimento e ‘simbolo di fede’ di quella piccola comunità paramonastica che si era formata presso la Scuola d’Arte di Vitebsk”³⁴, diretta dal maestro. Questi ready-made *ante litteram*, nella loro semplice forma e campitura, assurgono alla complicatezza di una *nigredo* simbolica che non dissolve la materia, semmai la stratifica nella *craquelure* dell’opera originale, permettendo di scorgere tracce di colori visibili.

Nel 2015 è stata sottoposta a indagini radiografiche da parte delle ricercatrici e studiose di storia dell’arte Ekaterina Voronina, Irina Rustamova e Irina Vakar, presso la Galleria Treťjakov di Mosca, dimostrando che dietro la nera composizione proto-suprematista si cela un dipinto cubo-futurista che Malevič avrebbe ricoperto di vernice nera, sagomando i bordi con una campitura bianca alla cui estremità inferiore si può leggere la seguente frase incompleta: “Battaglia dei negri”³⁵. Si suppone che la parte mancante sia: “In una caverna oscura”, analogamente al titolo *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* che accompagna una riproduzione a stampa del 1893, di un dipinto a olio, dell’umorista francese Alphonse Allais. Il quadro in oggetto è stato realizzato nel 1882 dal drammaturgo Paul Bilhaud ed è una quadrata composizione nera³⁶, considerata come prima opera pittorica monocromatica ed esibita lo stesso anno alla prima *Exposition des Arts incobérents*

In 2015 Malevič’s *Black Square* was examined using radiographic technology by researchers and art history scholars Ekaterina Voronina, Irina Rustamova and Irina Vakar at the Tretyakov Gallery in Moscow. The process revealed that underneath the black proto-suprematist composition there was a cubic-futurist painting, which Malevič would have covered with black paint, framing it in white edges. Underneath the bottom edge, the following incomplete sentence can be read: ‘Battle of Negroes’³⁵. It is assumed that the missing part is: ‘In a dark cave’, similarly to the caption *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* (Negroes Fighting in a Cellar at Night) identifying a 1893 print reproduction of an oil painting by French humorist Alphonse Allais. The painting in question, created in 1882 by the playwright Paul Bilhaud³⁶ and exhibited the same year at the first *Exposition des Arts incobérents* in Paris, is a black square composition considered as the first monochromatic pictorial work. Several scholars have wondered about the paternity of the sentence written in pencil over the white paint laid by Malevič, and are inclined to think it was written after the death of the author, because ‘in Suprematism the word is banned from the pictorial surface: there are no signatures, no dates, no letters or numbers’³⁷.

Shifting the gaze from the two-dimensionality of the flat support to the performative dimension of the artistic gesture, the *Ambiente Spaziale a luce nera* (Black Light Spatial Environment)³⁸, a 1949 work by Lucio Fontana, invites viewers to question their own perception of emptiness, the presence and appearance of light; the *Varese Room*³⁹ by Maria Nordman, on the other hand, while waiting ‘for our eyes to get used to the darkness and gradually understand the space of the cube where we are, leads us to feel like we are nothing and to act patiently: a metaphor for the self-analysis that passes through the body, its limits and its ability to recover’⁴⁰.

In *Your Black Horizon*, by Olafur Eliasson and David Adjaye, the approach to a programmed darkness is much more gradual. Their first installation⁴¹, built in 2005 on the island of San Lazzaro in Venice, consists of a volume without openings placed near the *fondamenta* that separates it from the lagoon, where the intense natural light is reflected and the horizon blurs.

To access it, one crosses a long, narrow corridor, filtered by vertical wooden slats that repeatedly alternate the variable contrasts resulting from the rhythmic geometries of the shadows projected on the floor, to preserve a veiled continuity with what was observed just before.

di Parigi. A ogni modo, alcune studiosi si sono interrogate sulla paternità della frase scritta a matita, al di sopra della vernice bianca impressa da Malevič, propendendo per una scrittura postuma di certo non voluta dall'autore, perché “nel Suprematismo la parola è bandita dalla superficie pittorica: non ci sono firme, né date, né lettere o numeri”³⁷.

Spostando lo sguardo dalla bidimensionalità del supporto piano ai performanti luoghi dell'operazione artistica, l'*Ambiente spaziale a luce nera*³⁸, realizzato da Lucio Fontana nel 1949, invita lo spettatore a interrogarsi sulla propria percezione di vuoto, presenza e apparizione di luce; la *Varese Room* di Maria Nordman³⁹, invece, nell'attesa “che i nostri occhi si abituino all'oscurità e capiscano a poco a poco i profili del cubo in cui siamo, porta a sentirsi un nulla e a reagire con pazienza: una metafora della ricerca interiore che passa attraverso il corpo, i suoi limiti e la sua capacità di recupero”⁴⁰.

In *Your Black Horizon*, di Olafur Eliasson e David Adjaye, il percorso di avvicinamento a un buio programmato è molto più graduale. La prima installazione⁴¹, realizzata nel 2005 all'isola di San Lazzaro di Venezia, consta di un cieco volume puro posto in prossimità della fondamenta che lo separa dalla laguna, dove l'intensa luce naturale si specchia e l'orizzonte si confonde.

Per accedervi si attraversa un lungo e stretto corridoio, filtrato da verticali doghe in legno che alternano ripetutamente i variabili contrasti attivati dalle ritmate geometrie d'ombra tracciate sul pavimento, per preservare una velata continuità con quanto osservato poco prima.

Non appena il camminamento termina la sua umbratile funzione si giunge all'interno di una scatola nera. L'iniziale artificio della luce solare, qui, cede il passo all'artificialità di un orizzonte sospeso nel vuoto: un lungo e rettilineo led dal colore cangiante che sintetizza in quindici minuti le variazioni di colore e intensità luminosa di un'intera giornata, registrate in città da un fotometro e processate da un'applicazione informatica⁴². Si tratta di una camera oscura che riflette un'assenza capovolta, in cui il punto di vista dell'osservatore cerca di rifugiarsi nella ricerca astratta di un infinito simulato⁴³.

A una decina di anni di distanza, oggi, quest'opera fa molto riflettere: sia perché assorbe le epistemologie dei diversi costrutti fino a qui argomentati, sia perché la luce elettrica di cui ci siamo sempre alimentati – dandola quasi per scontata – in questo preciso momento storico è diventata una risorsa elitaria il cui costo conferma le ricadute di un esteso e generalizzato blackout politico, le cui ragioni di senso azzerano anche gli orizzonti artificiali che tanto ci rassicurano nel controllo orientativo della completa oscurità.

“La cosa più misericordiosa al mondo [...] è l'incapacità della mente umana di mettere in correlazione tutto ciò che contiene. Viviamo su una placida isola d'ignoranza in mezzo a neri oceani d'infinito, e non è mai stato nostro destino viaggiare lontano”⁴⁴, per affondare in una *nigredo* cognitiva un tempo alchemica e ora del tutto oggettiva.

Once reached the end of the shaded walkway we enter into a black box. Here, the initial artifice of sunlight gives way to the artificiality of a horizon suspended in the void: a long, rectilinear LED light with an iridescent colour which condenses in fifteen minutes the variations in colour and light intensity of an entire day, recorded in the city by a photometer and processed by a computer application⁴². It is a darkroom that reflects an inverted absence, in which the viewer's point of view seeks refuge in the abstract search for a simulated infinite⁴³.

Today, ten years later, this work causes us to reflect deeply: both because it realises the epistemologies of the different constructs we have dealt with, and because the electric light with which we have always powered our lifestyle – taking it almost for granted – in this precise historical moment has become an elitist resource the cost of which confirms the repercussions of an extensive and generalised political blackout whose reasons also reset the artificial horizons that reassure us so much in the control of complete darkness.

“The most merciful thing in the world [...] is the inability of the human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it was not meant that we should voyage far”⁴⁴, to sink into a once alchemical and now wholly objective cognitive *nigredo*.

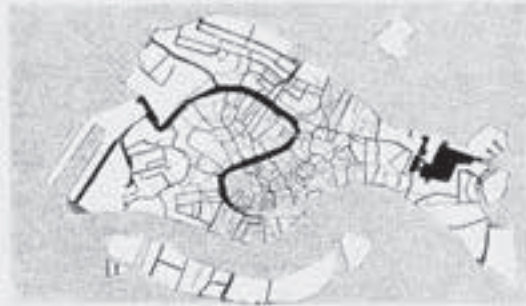
- 1 P. Mauri, *Buio*, Einaudi, Torino 2007, p. 5.
- 2 Cfr. | Cf. F.L. Vanderplanck, *The Effect of Infra-Red Waves on Tawny Owls (Strix Aluco)*, in “Proceedings of the Zoological Society of London”, vol. 104, no. 3, 1934, pp. 505-507.
- 3 Cfr. | Cf. G. Martin, *Birds By Night*, T. & A.D. Poyser, London 2010.
- 4 J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Gallilée, Paris 2002; tr. it. *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 6; En. tr. *Listening*, Fordham University Press, New York 2007, p. 2.
- 5 Cfr. | Cf. G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris 1998; tr. it. *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- 6 R. Girard, *Le Popol-Vub. Histoire culturelle des Maya-Quichés*, Payot, Paris 1954; tr. it. *La Bibbia Maya. Il Popol-Vub. Storia culturale di un popolo* (1976), Jaca Book, Milano 1998, p. 86; En. tr. *Esotericism of the Popol Vub*, Theosophical University Press, Pasadena 1979, p. 90.
- 7 Si veda, ad esempio, il Tao Garden diretto dal maestro Mantak Chia, a Chiang Mai in Thailandia. | See, as a way of example, *Tao Garden directed by Mantak Chia, in Chiang Mai, Thailand*.
- 8 Deriva dal neologismo sincretico fra la parola latina “siero” e quella greca “tonico” e spesso è definita nei termini di “ormone della felicità”. | It derives from the syncretic neologism of the Latin word ‘serum’ and the Greek word ‘tonic’ and is often defined in terms of ‘feel-good hormone’.
- 9 Deriva dal greco *epi-fysin*: al di sopra della natura. | From the Greek *epi-physis*: above nature.
- 10 Ormone neurotrasmettitore della ghiandola pineale. | Pineal gland neurotransmitter hormone.
- 11 Ci si riferisce all'*onironautica*: pratica coniata dallo psichiatra olandese Frederik van Eeden nel 1913. | We refer here to *Oneironautics*: a practice coined by the Dutch psychiatrist Frederik van Eeden in 1913.
- 12 Cfr. | Cf. R. Heaven, S. Buxton, *Darkness Visible. Awakening Spiritual Light through Darkness Meditation*, Destiny Books, Rochester 2005.
- 13 F. Rella, *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero* (1994), Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 132-133.
- 14 Cfr. | Cf. W. Huffman (a cura di | ed.), *Robert Fludd*, North Atlantic Books, Berkeley 2001.
- 15 Cfr. | Cf. R. Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia. In duo Volumnia secundum cosmi differentiam divisa. Authore Roberto Flud alias de Fluctibus, Armigero & in Medicina Doctore Oxiniensi. Tomus Primus*, Johan Theodori de Bry Typis Hieronymi Galleri, Oppenheimii 1617.
- 16 E così all'infinito. | And so on to Infinity.
- 17 L. Carroll, *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits*, Macmillan, London 1876; tr. it. *La caccia allo Snark*, a cura di | edited by R. Sanesi, Feltrinelli, Milano 2018.
- 18 *Ibid.*, p. 16; tr. it. *ibid.*, p. 35.
- 19 A. De Rosa, *Cecità del vedere. Sull'origine delle immagini*, Aracne, Roma 2021, p. 116.
- 20 E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford University Press, Oxford 1998, p. 135; tr. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di | edited by G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985, p. 157.
- 21 Cfr. | Cf. A. De Rosa, *Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, CittàStudi, Milano 1997.
- 22 Cfr. | Cf. T. DaCosta Kaufmann, *The Perspective of Shadows. The History of the Theory of Shadow Projection*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 38, no. 1, 1975, pp. 258-287.
- 23 Cfr. | Cf. Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, Einaudi, Torino 1988, vol. V.
- 24 V.I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, London 1997, p. 15; tr. it. *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art* (2000), il Saggiatore, Milano 2008, p. 17.
- 25 N. Edwards, *Darkness. A Cultural History*, Reaktion Books, London 2018, pp. 252-253; tr. it. *Storia del buio*, il Saggiatore, Milano 2019, p. 249.
- 26 Cfr. | Cf. W. Blake, *La Divina Commedia di Dante*, a cura di | edited by S. Schütze, M.A. Terzoli, Taschen, Köln 2017.
- 27 Cfr. | Cf. C. Landino, *Dante con l'esposizione di Cristoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso. Con tauole, argomenti, & allegorie, & riformato, riueduto, & ridotto alla sua vera lettura, per Francesco Sansouino fiorentino*, Appresso Giouambattista, Marchiò Sessa, et fratelli, Venezia 1564.
- 28 G. Doré, *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie. D'après les chroniqueurs et historiens. Sestor, Nikan, Sylvestre, Karamsin, Ségur, etc. Commentée et illustrée de 500 magnifiques gravures*, J. Bry Ainé, Libraire-Éditeur, Paris 1854, p. 1.
- 29 P. Magli, *Nero combusto: i drammi della materia*, in E. Ogliotti, R. Canova (a cura di | eds.), *La nerezza del nero*, ZeL Edizioni, Treviso 2013, p. 183.

- 30 Così ribattezzato con disprezzo dalla critica sovietica. Il titolo originale era *Cbetyreugol'nik* e si traduce in quadrangolo. | It was disdainfully dubbed black square by Soviet critics. The original title was *Cbetyreugol'nik*, meaning ‘quadrangle’.
- 31 Dal 1914 al 1924, poi Leningrado fino al 1991 e infine San Pietroburgo. | Today's Saint Petersburg, named Petrograd from 1914 to 1924, then Leningrad until 1991.
- 32 Cfr. | Cf. K. Malevič, *The World As Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-1925*, a cura di | edited by T. Andersen, Borgen, Copenhagen 1976, vol. III.
- 33 La seconda è presentata alla 14. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia nel 1924; la terza è del 1929 ed è esposta alla Galleria Treťjakov di Mosca. | The second was displayed at the 14. International Art Exhibition Venice Biennale in 1924; the third is from 1929 and it is on display at the Tretyakov Gallery in Moscow.
- 34 M. Carboni, *Malevič l'ultima icona. Arte, filosofia, teologia*, Jaca Book, Milano 2019, p. 81.
- 35 Битва негров: Бугва negrov.
- 36 Paul Bilhaud, *Combat de nègres pendant la nuit*, 1882.
- 37 I. Vakar, *New Information Concerning The Black Square*, in C. Lodder (a cura di | ed.), *Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, Brill, Leiden-Boston 2019, p. 24.
- 38 Lucio Fontana, *Ambiente spaziale a luce nera*, Galleria del Naviglio, Milano, 1949.
- 39 Maria Nordman, *Varese Room*, Villa Panza, Varese, 1975.
- 40 A. Vertese, *Nero: modo ancestrale del pensiero*, in E. Ogliotti, R. Canova (a cura di | eds.), *La nerezza del nero*, cit., p. 19.
- 41 O. Eliasson, D. Adjaye, *Your Black Horizon*, 51. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Isola di San Lazzaro, Venezia, 2005; Isola di Lopud, Croazia, 2007.
- 42 Cfr. | Cf. M. Schaub, *Your Black Horizon 2005*, in E. Ebersberger, D. Zyman (a cura di | eds.), *The Collection Book. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, Walther König, Köln 2009, pp. 146-147.
- 43 Cfr. | Cf. C. Monteleone, *L'orizzonte tangibile. Finito ed infinito in Your Black Horizon di Olafur Eliasson*, in A. Casale (a cura di | ed.), *Geometria descrittiva e rappresentazione digitale. Memoria e innovazione*, Kappa, Roma 2013, vol. I, pp. 129-138.
- 44 H.P. Lovecraft, *The Call of Cthulhu* (1928), The Floating Press, Auckland 2016, p. 5; tr. it. *Il richiamo di Cthulhu*, Garzanti, Milano 2021, p. 13.



JE PRENDS VENISE A TÉMOIN

(PRÉAMBULE AU PLAN D'ANVERS)



Deux transports : le pied sur terre, la gondole sur mer.
Ici : le réseau d'eau.

Venise est « formée » par son plan d'eau.
La cote +0 est l'appui de toutes les mesures; toute mesure, si informe soit-elle, y est incontestable; tout désordre est ramené à l'ordre. Dans la plaine d'eau — comme ailleurs la plaine de terre — ne saurait être taxée d'ennuyeuse. C'est l'un des supports les plus favorables de l'architecture.

on voit, ici, la
batterie des vitesses
vingtuples, le
grand garage, ter-
minus des routes
de terre. Il n'y a
pas une route dans
Venise.



le garage,
est-de-ouc



JE PRENDS VENISE A TÉMOIN

(PRÉAMBULE AU PLAN D'ANVERS)



Deux transports : le pied sur terre, la gondole sur mer.
Ici : le réseau d'eau.

Venise est « formée » par son plan d'eau.
La cote +0 est l'appui de toutes les mesures; toute mesure, si informe soit-elle, y est incontestable; tout désordre est ramené à l'ordre. Dans la plaine d'eau — comme ailleurs la plaine de terre — ne saurait être taxée d'ennuyeuse. C'est l'un des supports les plus favorables de l'architecture.

on voit, ici, la
batterie des vitesses
vingtuples, le
grand garage, ter-
minus des routes
de terre. Il n'y a
pas une route dans
Venise.



le garage,
est-de-ouc



Lessons from Venice

Jacques Lucan

Lezioni di Venezia

LECONS

Le Corbusier, *Je prends Venise à témoin (Préambule au plan d'Anvers)*, in Idem, *La Ville radieuse*, Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine 1935, p. 269. © FLC-ADAGP.

VENITIENNES

I am interested in the shape of the city and how it is seen; in the city as an urban and built space. When historians and architects look at the city, often implicitly or explicitly, they draw lessons to understand urban phenomena. What lessons does Venice offer?¹ Before proceeding further, I want to rid myself immediately of the idea of Venice as a model of modern urban planning – an all-around rudimentary model.

As it is well known, in 1935 Le Corbusier ‘prend Venise à témoin’ (takes Venice as testimony), when he promoted the principles of the *Ville radiieuse* through the plan he designed in 1933 for the left bank of the river in Antwerp: ‘Venise, ville fonctionnelle, extraordinairement fonctionnelle, modèle pour les urbanistes d’aujourd’hui, témoin de la rigueur exigée par le phénomène urbain. Venise, témoin de rigueur fonctionnelle’². Venice is a functional city because it deliberately separates circulation systems, which never cross but overlap: water for boats, land for pedestrians. Therefore, says the architect, ‘Venise est un brillant encouragement à nos études d’organisation des villes de la civilisation machiniste’³.

We will now leave this urban pragmatism for considerations relating to the very characteristics of Venetian spatiality.

Marcel Proust was in Venice in May 1900, at Palazzo Giustiniani, which was at the time the Hôtel de l’Europe. In *À la recherche du temps perdu* (Remembrance of Things Past), the narrator recalls some moments of his stay in Venice. For example, one evening, after dinner, he leaves the hotel alone: ‘After dinner, I went out by myself [...]. I had entered into a network of little alleys, *calli* dissecting in all directions [...] a quarter of Venice isolated between a canal and the lagoon, as if it had crystallized along these innumerable, slender, capillary lines’⁴. As he walks through the *calli*, the narrator sometimes also finds himself in an unexpected and therefore surprising *campo*. After his nocturnal tour, the next day he tries unsuccessfully to find this *campo* again. He is caught in a net in which he gets lost: ‘On the following day I set out in quest of my beautiful nocturnal *piazza*, I followed *calli* which were exactly alike one another and refused to give me any information, except such as would lead me farther astray’⁵.

Marcel Proust is therefore aware that it is not an urban fabric in which the squares themselves are ‘architectural wholes towards which [...] the streets lead and point the way’⁶,

Jacques Lucan 90

Sono interessato alla forma della città e a come viene vista, alla città come spazio urbano e costruito. Quando storici e architetti guardano alla città, spesso implicitamente o esplicitamente, ne traggono insegnamenti per comprendere i fenomeni urbani. Quali lezioni offre Venezia? Prima di andare avanti, voglio liberarmi subito, senza aspettare, dell’idea di Venezia modello di urbanistica moderna, un modello tutto sommato rudimentale.

Come sappiamo, è Le Corbusier che nel 1935 ‘prend Venise à témoin’ (prende Venezia a testimone), quando promuove i principi della *Ville radiieuse* attraverso il piano che nel 1933 ha progettato per la sponda sinistra del fiume ad Anversa: ‘Venise, ville fonctionnelle, extraordinairement fonctionnelle, modèle pour les urbanistes d’aujourd’hui, témoin de la rigueur exigée par le phénomène urbain. Venise, témoin de rigueur fonctionnelle’². Venezia è una città funzionale perché separa volutamente i sistemi di circolazione che non si incrociano mai ma si sovrappongono: acqua per le barche, terra per i pedoni. Perciò, dice l’architetto: ‘Venise est un brillant encouragement à nos études d’organisation des villes de la civilisation machiniste’³.

Lasciamo ora questo pragmatismo urbanistico per considerazioni relative alle caratteristiche stesse della spazialità veneziana.

Marcel Proust è stato a Venezia nel maggio del 1900, a Palazzo Giustiniani, che allora era l’Hôtel de l’Europe. Nel libro *À la recherche du temps perdu*, il narratore ricorda alcuni momenti del soggiorno veneziano. Per esempio, una sera, dopo la cena, lascia l’albergo, da solo: ‘La sera uscivo solo [...]. Mi ero inoltrato in un reticolo di stradine e di calli. [...] Queste calli sezionavano in ogni senso [...] un settore di Venezia ritagliato tra un canale e la laguna, come se si fosse cristallizzato seguendo quelle molteplici forme’⁴. Mentre cammina nelle calli, il narratore a volte si ritrova anche in

un campo inaspettato e quindi sorprendente. Dopo la sua corsa notturna, cerca il giorno dopo di ritrovare questo campo, senza riuscirci. È catturato in una rete in cui si è smarrito: ‘L’indomani partivo alla ricerca della mia bella piazza notturna; seguivo calli che si assomigliavano tutte e si rifiutavano di darmi la benché minima indicazione, se non per perdermi ancora di più’⁵.

Marcel Proust è quindi consapevole che non si tratta di un tessuto urbano in cui la piazza stessa è ‘uno di quei complessi architettonici verso il quale [...] convergono le strade, vi conducono e le designano’⁶, cioè dove le strade sono i vettori di un sistema effettivamente vettoriale. A Venezia le calli non sono direzionali, non indicano una direzione al termine della quale si è sicuri di individuare o anticipare un edificio o un campo.

A Venezia perdiamo l’orientamento, ci perdiamo in una rete capillare.

In occasione di un soggiorno a Venezia nel 1951, Jean-Paul Sartre, anche lui, ha perso l’orientamento: ‘Stamattina cammino; vado a casaccio [...] seguendo le *calli*, attraversando i ponti, uscendo nei *campi*, perdendomi, piombando in un vicolo senza uscita, tornando sui miei passi, attraversando altri ponti e spesso ripassando per le stesse *calli* e gli stessi *campi* senza rendermene granché conto’⁷. Come Proust, quello che Jean-Paul Sartre ha capito con precisione è che le calli di Venezia non sono direzionali: ‘[Le calli] non paiono fatte per *andare* da un punto a un altro; non *conducono* a nulla, e quando se ne prende una non si è mai certi di non essere costretti a tornare sui propri passi’⁸. Jean-Paul Sartre può scrivere la sua conclusione: ‘Lo spazio a Venezia non è vettoriale, ma omogeneo o neutro’⁹. A Venezia, la rete capillare è omogenea e neutra.

Le Corbusier ricordando il suo soggiorno a Venezia nell’estate del 1934, scrive, nel tredicesimo numero della rivista ‘Prélude’:

that is, where the roads are the vectors of a genuine vectorial system. In Venice the *calli* are not directional, they do not indicate a direction at the end of which one is sure to discover or expect a building or a square.

In Venice we lose our bearings, we get lost in a capillary network.

During a stay in Venice in 1951, Jean-Paul Sartre too lost his bearings: ‘This morning I walked; I meandered [...] following *calli*, crossing bridges leading to *campi*, getting lost, falling into a blind alley, retracing my steps, crossing other bridges, and, often, even walking through the same *calli* and the same *campi* without realising’⁷. Like Proust, Jean-Paul Sartre discerns with precision that the *calli* of Venice are not directional: ‘[The *calli*] do not seem made to go from one point to another, they lead nowhere and when you take one you are never sure you will not have to go back’⁸. Jean-Paul Sartre can write his conclusion: ‘Space in Venice is not vectorial, but homogeneous or neutral’⁹. In Venice, the capillary network is homogeneous and neutral.

Le Corbusier, recalling his stay in Venice in the summer of 1934, wrote in the thirteenth number of ‘Prélude’ journal:

I am well aware that after the magnificent functioning machine had been fully established ‘artists’ came to Venice. But everything had already been organized, rooted in the place, made by the collaboration of everyone. Renaissance artists, from that time on, give us the measure of rootlessness. They place themselves above things; they are not so fundamental as those things. Now they are the ones who have been drawn to our attention and who have been imposed upon us in the schools by our instructors. With them life stops; often there results a fair of vanities – a sect setting itself up over society.¹⁰

The ‘functioning machine’ did not need artists; it worked by itself; everything was ‘rooted in the environment’, says Le Corbusier, the environment obviously being that of urban vernacular constructions. Thus, one gets the impression that Le Corbusier is describing a reality removed from any exogenous influence. We are in the sphere of the endogenous, which could be understood as a synonym of entropic: an entropic network.

In 1960, Saverio Muratori summarised his work on the Venetian urban form: ‘[Venice] appears in its urban layout, originated as a plurality of autonomous *nuclei*, then closed by the urbanisation of the Gothic age into a compact mass and finally interpreted by the Renaissance as a network of multiple and collaborating ganglia of a city both unitary and nuclear’¹¹. Thus formulated, the description would be of the order of an endogenous growth, like a network, a ‘network of ganglia.’ This network grows from within the organism itself, while external contributions are limited or rapidly assimilated, incorporated into the structure of the city. This is what Saverio Muratori admits being ‘the expression of a clearly perceptible harmonic law, in which all images are rhythmic, a constant and

Saggi | Essays 91 Vesper | Vesper

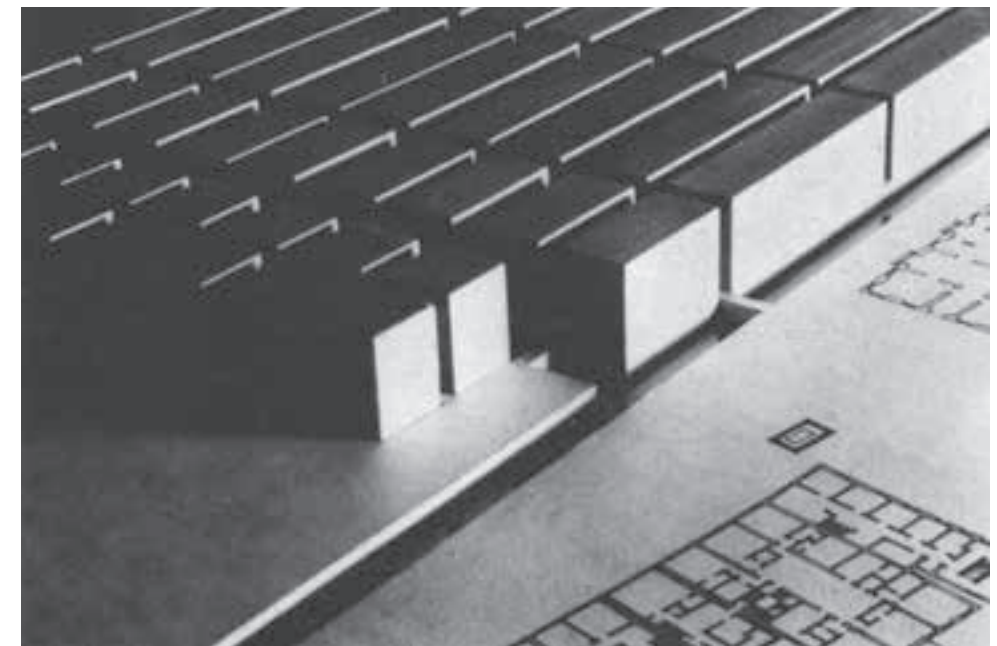
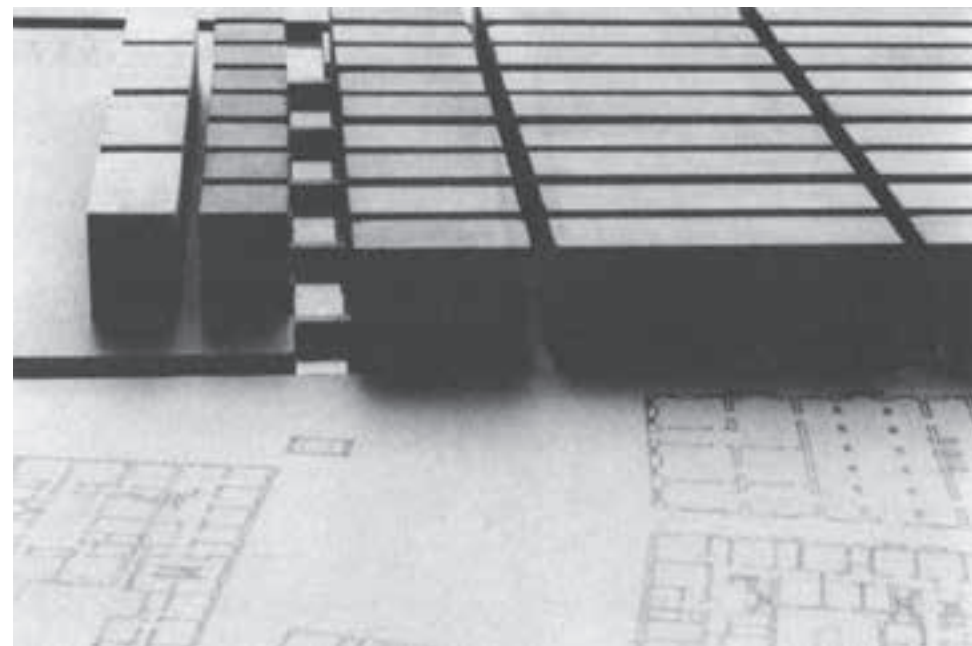
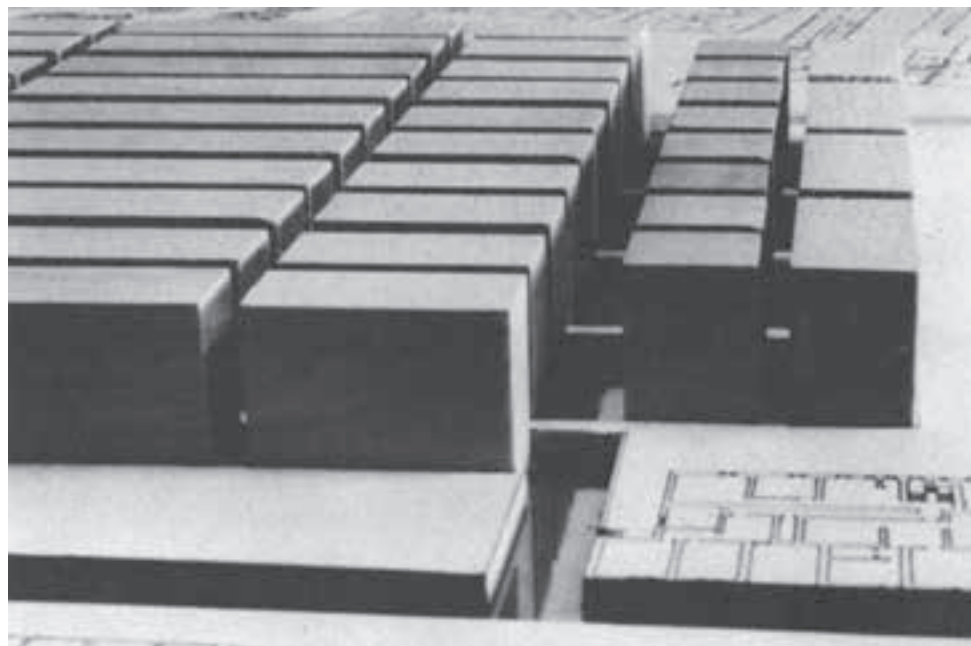
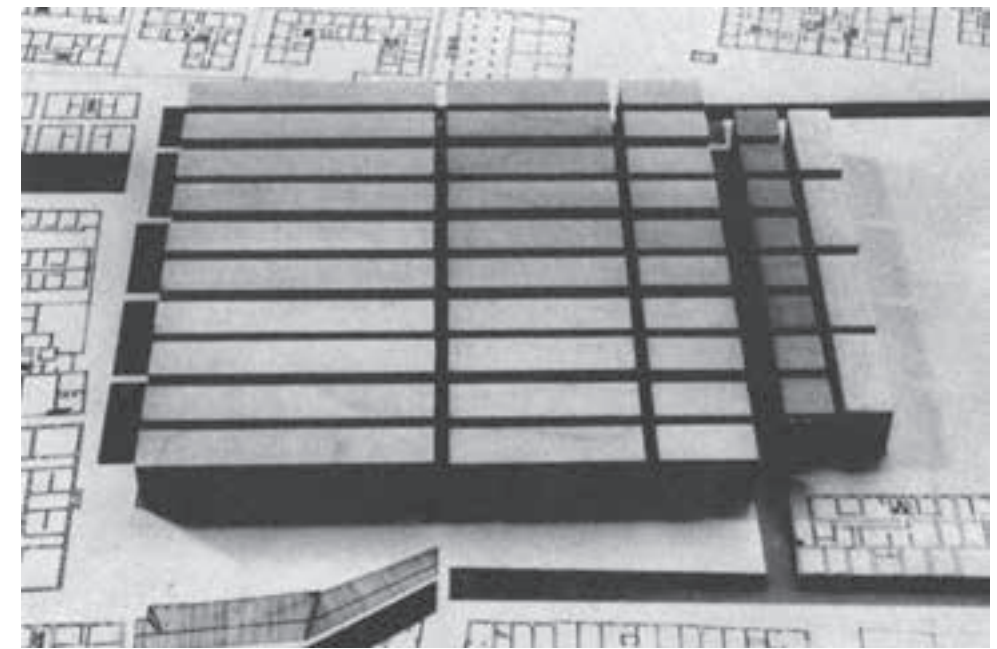
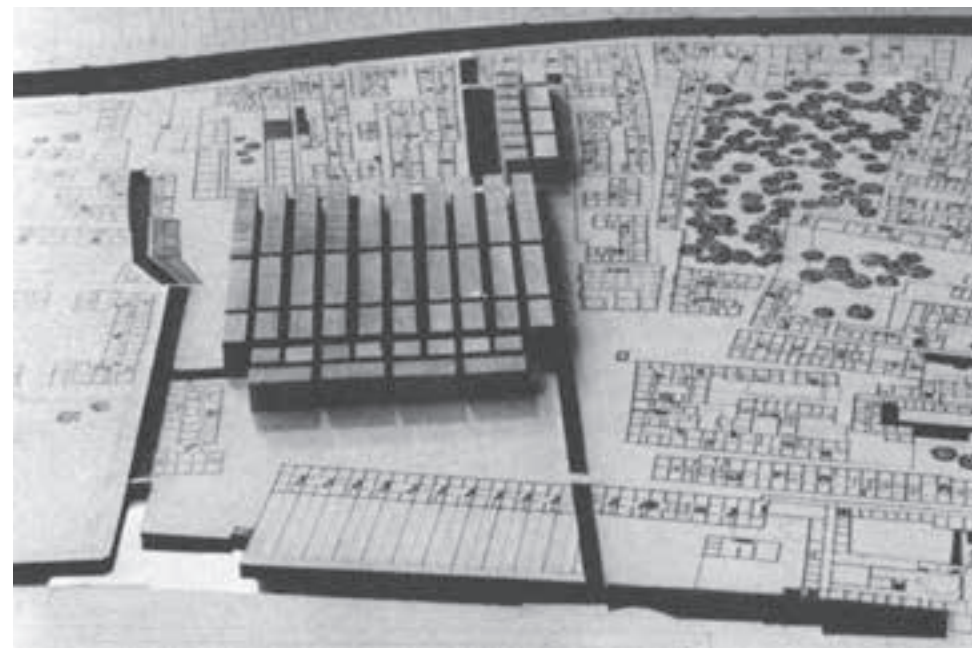
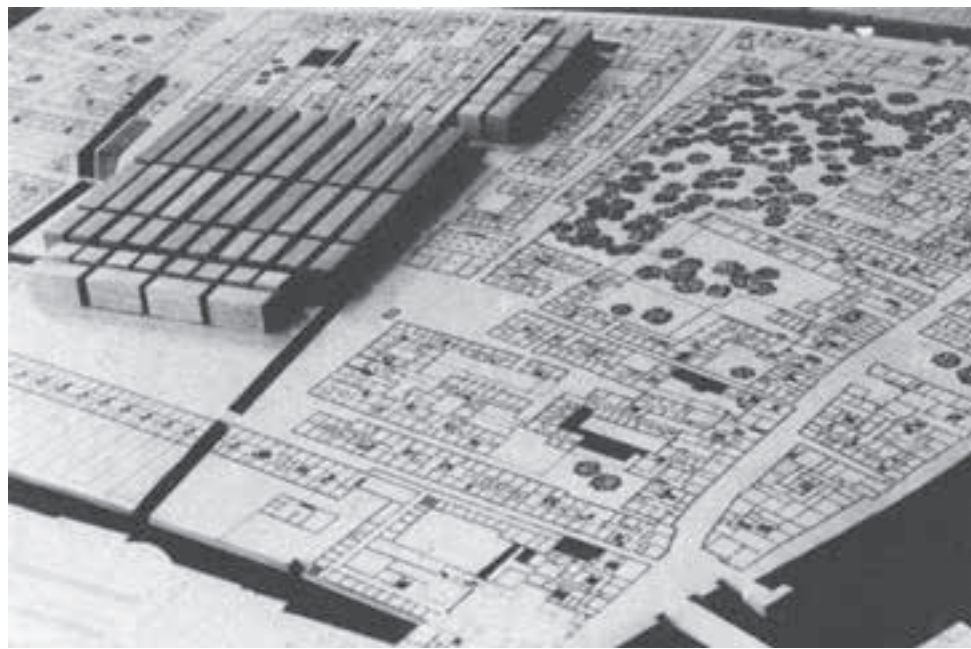
So bene che un giorno a Venezia, nel momento in cui la magnifica macchina funzionante era ormai completamente costruita, vennero gli ‘artisti’. Ma tutto era già regolato, radicato nell’ambiente, fatto dalla collaborazione collettiva. Quegli artisti (Rinascimento) danno, da quel momento, la misura dello *sradicamento*. Si pongono sopra le cose, non sono la cosa. Ora sono proprio loro che gli esegeti hanno proposto al nostro studio e che i tutori hanno imposto nelle scuole. Con loro la vita cessa, la loro arte spesso rappresenta il bazar delle vanità – sovrappo- nendosi la setta alla società.¹⁰

La ‘macchina funzionante’ non aveva bisogno degli artisti; funzionava da sola; tutto era ‘radicato nell’ambiente’, dice Le Corbusier, essendo ovviamente l’ambiente quello delle costruzioni vernacolari urbane. Si ha così l’impressione che Le Corbusier descriva una realtà sottratta a ogni influenza esogena. Siamo nell’endogeno che potrebbe essere inteso come sinonimo di entropico: una rete entropica.

Nel 1960, Saverio Muratori riassume il suo lavoro sulla forma urbana veneziana: ‘[Venezia] appare nel suo impianto urbano, nato come una pluralità di nuclei autonomi, chiusi poi dall’urbanesimo dell’età gotica in una massa compatta e interpretati infine dal Rinascimento come rete di gangli collaboranti e multipli di una città unitaria e nucleare insieme’¹¹. La descrizione così proposta sarebbe dell’ordine di una crescita endogena, come una rete, una ‘rete di gangli’. Questa rete cresce dall’interno dell’organismo stesso, i contributi esterni sono limitati oppure rapidamente assimilati, inglobati nella struttura della città. Questo è ciò che Saverio Muratori ammette di essere ‘l’espressione di una legge armonica chiaramente percepibile, nella quale sono ritmate tutte le sue immagini, una legge interna costante e proporzionale, non generica cioè non esterna, ma intrinseca e organica’¹². Una crescita organica.

Forma aperta

In occasione della mostra *Venezia viva* a Palazzo Grassi nel 1954, curata da Giuseppe Mazzariol, il grande storico Sergio Bettini, in



Rafael Moneo, project for Cannaregio Ovest | progetto per Cannaregio Ovest, model | maquette, Venezia, 1980.
Università Iuav di Venezia, Archivio progetti – Fondo Archivio Progetti.

proportional internal law that is not generic, that is, not external, but intrinsic and organic¹². An organic development.

Open Form

On the occasion of the *Venezia viva* exhibition held at Palazzo Grassi in 1954, the great historian Sergio Bettini congratulated, in a letter, the exhibition curator Giuseppe Mazariol for his work and emphasized the importance of one of the items on display, the famous 16th century perspective plan by Jacopo de' Barbari. According to the historian, the latter showed 'a point of full maturity in Venice's urban form, which by now has merged the previous molecular structure into a continuity of development – the 17th and 18th centuries additions inserted into it, without modifying the fundamental meaning – thereby providing the basis from which to historicise the process of formation'¹³.

For his part, Mazzariol would have developed the same argument as Bettini when, some time later, in 1963, he explained the urban significance of Jacopo de' Barbari's perspective plan, pointing out that the city thus represented 'as it is in its formal completeness, [is] a unitary and concluded discourse, conceptually and formally, governed by its own internal *concininitas*, [...] an open form ready to welcome every possible new communal and individual content'¹⁴.

Mazzariol may have borrowed the notion of 'open form' from Umberto Eco, whose instantly famous book, *Opera aperta*¹⁵, had been published the year before the publication of Mazzariol's text which I have just mentioned. Speaking of 'open form' means believing that the form does not disintegrate, that it remains fundamentally identical to what it is, and to what it was, regardless of the new content received. Obviously Mazzariol's reflections on the open form draw on the work by such figures as Frank Lloyd Wright, Le Corbusier and Louis I. Kahn.

The form of Venice is therefore interpreted as a capillary network, homogeneous and neutral, entropic, with the organic growth of an open form. Is the idea of an open form a way to oppose the possible observation of a closed, frozen form preserved 'in vitro'?

My hypothesis, which I will endeavour to demonstrate below, is that this question of the open form of the city would be exacerbated between the 1970s and 1980s, through a variety of statements expressed over a number of mostly international project seminars, exhibitions, and architectural competitions.

Images for Venice

In 1978 Carlo Aymonino, professor at the IUAV at the time, wrote an article for "Casabella" magazine entitled, revelatory to me, *Il "caso" Venezia* (The 'Case' of Venice)¹⁶. A 'case' is

Jacques Lucan 94

una lettera, saluta il lavoro di Mazzariol e insiste sulla rilevanza della presenza della famosa pianta prospettica del Cinquecento, di Jacopo de' Barbari che rappresenta "il punto di piena maturità della forma urbanistica veneziana, che ormai ha fuso la struttura molecolare precedente in una continuità di sviluppo – le aggiunte del Sei e del Settecento vi si inseriscono, senza modificare il senso fondamentale – talché si può partire da essa per storicizzare il processo di formazione"¹³.

Da parte sua, Mazzariol, nella spiegazione che darà dopo qualche tempo, nel 1963, del significato urbanistico della pianta prospettica di Jacopo de' Barbari, svilupperà lo stesso argomento di Bettini, e preciserà che la città rappresentata "in quanto è nella sua completezza formale, [è] discorso unitario e concluso, concettualmente e formalmente, governato da una sua interna *concininitas*, [...] forma aperta e predisposta ad accogliere ogni possibile nuovo contenuto comunitario e individuale"¹⁴.

"Forma aperta": un concetto che Mazzariol potrebbe aver preso in prestito da Umberto Eco, il cui libro, subito famoso, *Opera aperta*¹⁵, era stato pubblicato l'anno precedente la stampa del testo di Mazzariol che ho appena citato. Parlare di "forma aperta" significa pensare che la forma non si disintegra, che rimane

fundamentalmente identica a ciò che è, e a ciò che era, indipendentemente dal nuovo contenuto ricevuto. Ovviamente Mazzariol ragionando sulla forma aperta pensa ai progetti di Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Louis I. Kahn.

La forma di Venezia è quindi interpretata come una rete capillare, omogenea e neutra, entropica, con la crescita organica di una forma aperta. L'idea di forma aperta è un modo per combattere la possibile osservazione di una forma chiusa, congelata, conservata "in vitro"?

Ipotizzo, e cerco di dimostrarlo di seguito, che questa questione della forma aperta della città sarà esacerbata a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, in occasione di varie prese di posizione attraverso seminari di progetto, mostre o concorsi di architettura il più delle volte internazionali.

Immagini per Venezia

Nel 1978 Carlo Aymonino, che all'epoca insegnava allo IUAV, scrive un articolo sulla rivista "Casabella", dal titolo per me rivelatore: *Il "caso" Venezia*¹⁶. Un "caso" è sempre qualcosa di molto particolare, ma che allo stesso tempo sintetizza problemi diversi incontrati in altre situazioni. Ricordiamo che Aymonino è uno degli

always a particularity, but at the same time it summarises different problems encountered in other situations. It is worth recalling that Aymonino is among the architects that are most interested in the issues stemming from the relationship between architectural typology and urban morphology. In his work *Studio sui fenomeni urbani*¹⁷ he put forward his theory of permanence, defended by his friend Aldo Rossi in *L'architettura della città* (The Architecture of the City)¹⁸ – Rossi was also teaching at the IUAV in the same years.

In the article *Il "caso" Venezia*, Aymonino is concerned that the attention to permanence is, more often than not, the basis of a conservative approach, that of the 'conservative restoration of the entire city'. Aymonino also underlines that: 'It is [...] the morphological permanence that has determined, in all these years, the prevalence of arguments in favour of the complete "restoration" of Venice, even if from different cultural and operational approaches'¹⁹. However, for Aymonino, moving away from the prevalence of such arguments for Aymonino does not entail losing sight of the importance of urban morphology: is it clear that 'the knowledge of complexity makes sense if it helps to clarify the objective of reusing the urban structure according to past and present needs'²⁰?

It may be safely hypothesised that, in the summer of 1978, it was the knowledge of urban complexity to be at stake in the *10 immagini per Venezia* (10 Images for Venice); these were conceived following an international architectural design seminar directed by Aymonino, with Valeriano Pastor, as part of the activities of the IUAV. For the organizers, the goal was to define 'modes, methods and limits of possible interventions within the historic city'²¹. Several architects were invited for that purpose, some of whom were already or would be frequent visitors to Venetian events, including, for example, Peter Eisenman, John Hejduk, Aldo Rossi and Rafael Moneo. The invited architects were called to submit proposals for Cannaregio district. Aymonino and Pastor explained the objectives of the call for proposals thus: 'The purpose of this initiative was to promote a comparison between different cultural positions on a design theme of particular interest for Venice and, moreover, to activate an exchange among architects of different backgrounds, based on concrete proposals'²².

The exercise was conceived to compare different 'concrete proposals'. Did the submitted proposals live up to expectations? More than architectural projects they appear as rather superficial performances. Maybe this is the reason why, in the end, the focus was on images and not projects?

In the book featuring the *10 immagini per Venezia* presented by the architects who participated in the seminar, Aymonino and Pastor avoids drawing conclusions, no doubt

Saggi | Essays 95 Vesper | Vesper

architetti più interessati alle problematiche relative al rapporto tra tipologia architettonica e morfologia urbana: nel suo saggio *Lo studio dei fenomeni urbani*¹⁷ propone la sua teoria della permanenza, difesa dall'amico Aldo Rossi ne *L'architettura della città*¹⁸, il quale a sua volta era professore negli stessi anni allo IUAV.

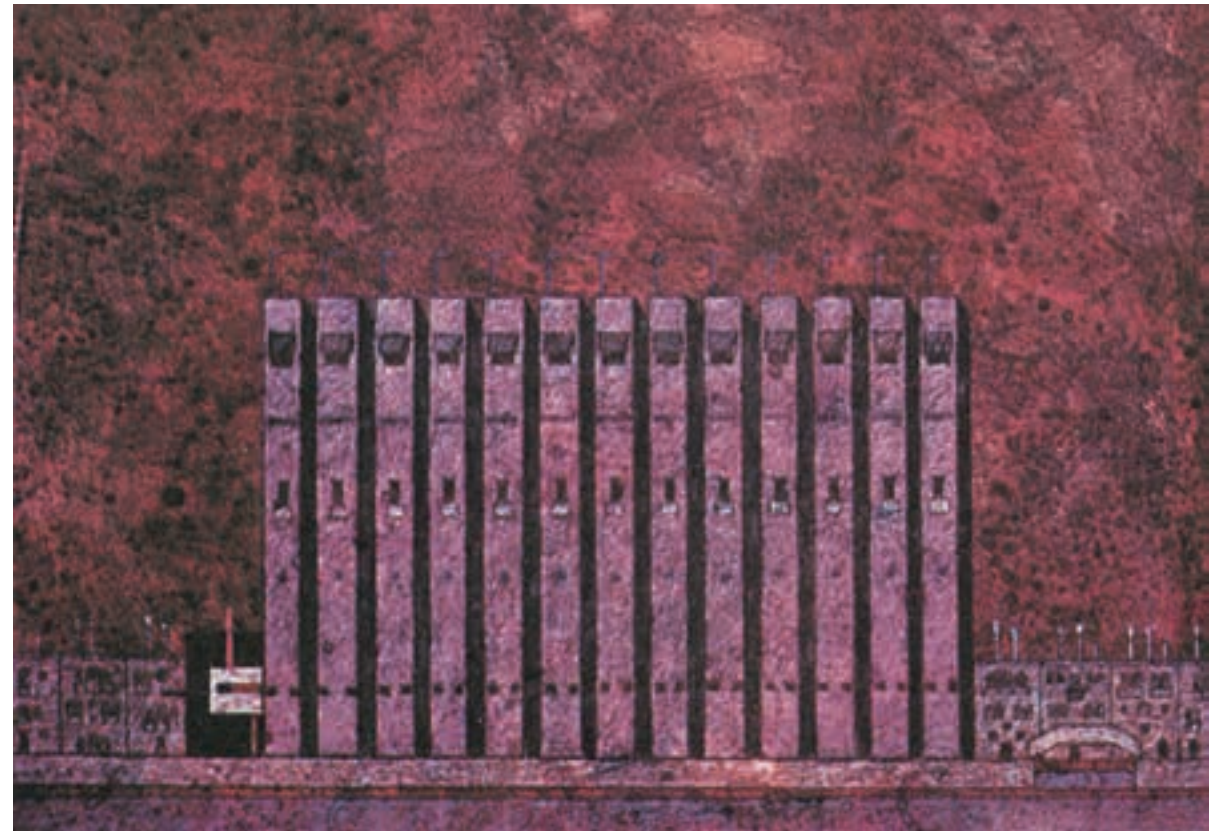
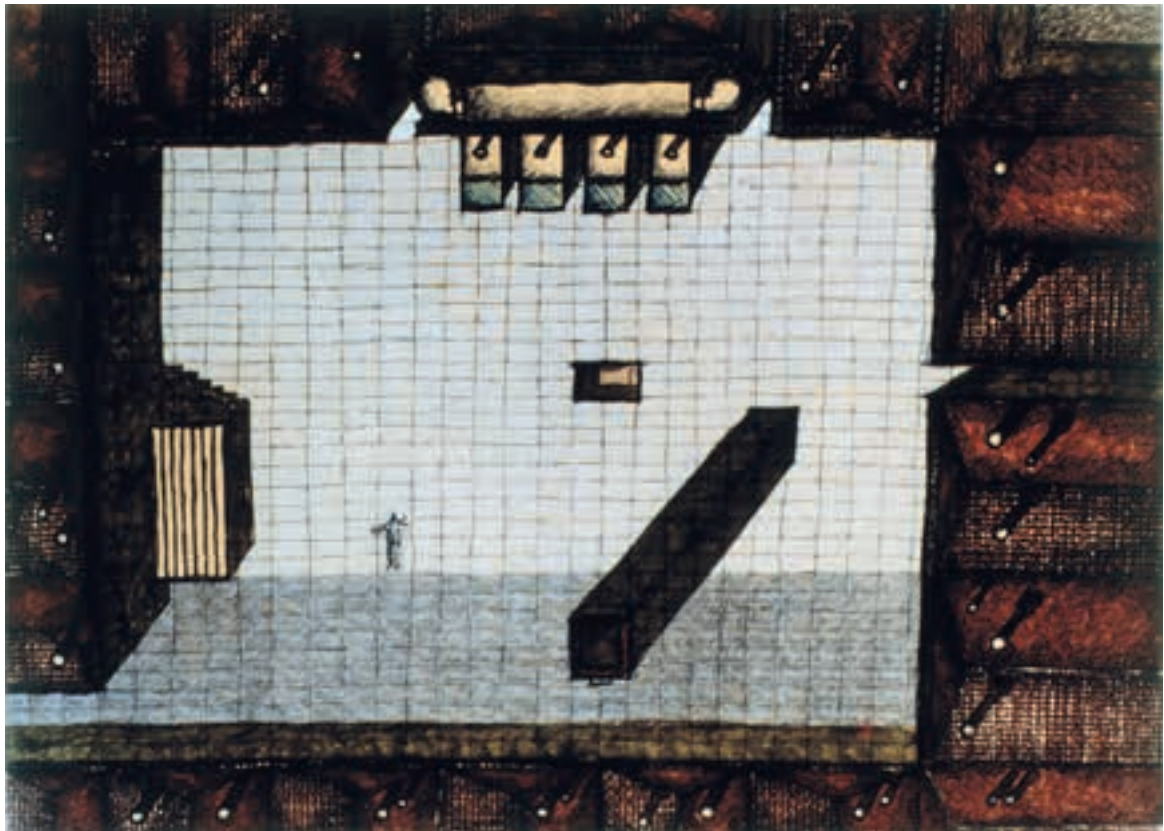
Nell'articolo *Il "caso" Venezia*, Aymonino si preoccupa che l'attenzione alla permanenza sia, il più delle volte, foriera di un approccio conservativo, quello del "restauro conservativo dell'intera città". Aymonino sottolinea anche che: "È [...] la permanenza morfologica che ha determinato – in tutti questi anni, il prevalere delle tesi sul 'restauro' completo di Venezia, anche se da differenti impostazioni culturali e operative"¹⁹. Tuttavia per Aymonino allontanarsi dal prevalere delle tesi sul restauro non fa perdere di vista l'attenzione verso la morfologia urbana: è chiaro che "la conoscenza della complessità ha un senso se contribuisce a precisare l'obiettivo di riutilizzare la struttura urbana secondo necessità antiche e nuove"²⁰.

Si può ipotizzare che, nell'estate 1978, è la conoscenza della complessità urbana a essere in gioco nelle *10 immagini per Venezia*, immagini concepite a seguito di un seminario internazionale di progettazione diretto da Aymonino, con Valeriano Pastor, nell'ambito delle attività dello IUAV. Per gli organizzatori l'obiettivo è definire "modalità, metodi e limiti di interventi possibili all'interno della città storica"²¹. Per questa ragione sono invitati diversi architetti, alcuni dei quali sono già o saranno assidui frequentatori degli eventi

veneziani, tra i quali per esempio Peter Eisenman, John Hejduk, Aldo Rossi e Rafael Moneo. Gli architetti invitati sono chiamati a progettare interventi nel sestiere di Cannaregio. Aymonino e Pastor specificano così la finalità della consultazione: "Lo scopo di tale iniziativa era quello di promuovere un confronto tra posizioni culturali diverse su un tema progettuale di particolare interesse per Venezia e, inoltre, di attivare uno scambio di opinioni, a partire da elaborazioni concrete, tra progettisti di diversa formazione"²².

L'esercizio è costruito per confrontare diverse "elaborazioni concrete". Le elaborazioni presentate sono all'altezza delle aspettative? Le proposte sembrano più *performance* un po' superficiali che progetti architettonici. Forse è questa la ragione per la quale, alla fine, si è scelto di parlare di immagini e non di progetti?

Nel libro che raccoglie le *10 immagini per Venezia* degli architetti che hanno partecipato al seminario, Aymonino e Pastor evitano di trarre conclusioni. Senza dubbio perché le differenze di approccio dei dieci partecipanti e le immagini non permettono di trarre lezioni condivise. Nella stessa pubblicazione Francesco Dal Co, in un testo intitolato *Venezia e il moderno*, sceglie un silenzio un po' simile di fronte alle proposte. Ricorda la permanenza della riluttanza di Venezia nei confronti del "moderno", perché a Venezia "il moderno è impercettibile, tanto da non possedere neppure una propria autonoma sembianza". E Dal Co aggiunge che "per tale ragione Venezia offre un'occasione unica per meditare sui limiti e l'aleatorietà del moderno"²³.



John Hejduk, *Le tredici torri di guardia*, project for Cannaregio Ovest | progetto per Cannaregio Ovest, Venezia, 1980. Università Iuav di Venezia, Archivio progetti – Fondo Archivio Progetti.



John Hejduk, *La casa di colui che si rifiutò di partecipare*, project for Cannaregio Ovest | progetto per Cannaregio Ovest, Venezia, 1980. Università Iuav di Venezia, Archivio progetti – Fondo Archivio Progetti.

because the differences in approach of the ten participants and the resulting images do not allow for shared lessons to be drawn. In the same publication Francesco Dal Co, in a text entitled *Venezia e il moderno* (Venice and the Modern), adopted a somewhat similar silent attitude in the face of the proposals. The architectural historian evokes Venice’s traditional reluctance towards the ‘modern’, because in Venice ‘the modern is imperceptible, so much so that it does not even possess its own autonomous semblance.’ And, he adds, ‘for this reason, Venice offers a unique opportunity to meditate on the limits and uncertainty of the modern’²³.

The question of the ‘uncertainty of the modern’ therefore arises. Will Venice remain just an object of meditation?

On the Edges

After Aymonino and Pastor, a third author, also teaching at the IUAV, would deal with the Venice ‘case’: Vittorio Gregotti. In 1981, the year following the publication of *10 immagini per Venezia*, Gregotti emphasized the ‘notion of context’²⁴ in an issue dedicated to Venice and its lagoon of “Casabella” journal, of which he would become chief editor a year later in 1982.

Gregotti distinguishes, on the one hand, the context of the territorial scale of the lagoon and its islands, ‘a constellation in relative equilibrium’²⁵, and, on the other hand, the more specific scale of architecture. In the same way that Aymonino opposes the thesis of the ‘conservative restoration of the entire city’, Gregotti denounces the case of a quintessential ‘Venetian spirit’ which would evict anything that does not fit: ‘It is not easy to avoid taking up a position when speaking of context, which looks for a “spirit of the place” (in our case a Venetian spirit) cleansed of dialectics and historical contradiction, a starting point from the place referred to a give moment considered topical in the development of the settlement to which one must refer in the project’²⁶. If the goal is not to reduce the history of the city to a ‘moment considered topical’, it is necessary to widen the gaze towards places that are not as homogenous as those representatives of the ‘Venetian spirit’. Here Gregotti deals with what he would soon call ‘the internal periphery’²⁷. Internal periphery, edges, borders: these are places where the unity of the city vanishes or falls apart, discreetly or aggressively.

Regarding the issue of the periphery, it is possible to recall Gino Valle’s impressions upon returning to Venice in 1952 after a stay in the United States. In discovering the new buildings of Sacca Fisola, he recorded his amazement: “The result has been a piece of

the suburbs of Mestre, cut out and stuck there on the lagoon”²⁸. ‘A chunk of the periphery of Mestre’, that is, what Valle considers the antithesis of the Venetian urban structure. Valle remembered his amazement at the very time he was designing a social housing complex in the immediate vicinity of Sacca Fisola, behind Molino Stucky. This complex would be published for the first time in March 1982, in the first issue of “Casabella” directed by Gregotti²⁹ as chief editor.

Which Modernity?

Between the 1970s and the 1980s the ways of developing architectural or urban projects became the subject of questions and criticisms. Under scrutiny was especially the ability of architectural design to globally comprehend a certain situation and to bring equally global solutions to the problems involved. It is therefore the ‘modern’ project to be called into question.

Alongside the ‘notion of context’, which can be completed by the ‘notion of belonging’³⁰, Gregotti proposed the concept of ‘modification’ in a 1984 “Casabella” issue entirely dedicated to the theme³¹. The project as ‘modification’ is necessarily linked to a context or a sense of belonging, therefore to the dimension of permanence. The project cannot be defined *ex nihilo*, and retreat to its individual conditions of existence. The concept of ‘modification’ leads towards linguistic problems that are completely different from those of the avant-gardes. Continuing his reflection, Gregotti asks himself ‘One could even ask oneself if there is such a thing as a language of modification, or a family of languages of modification, in the same way as during the years of the avantgarde there was a family of languages of the new’³².

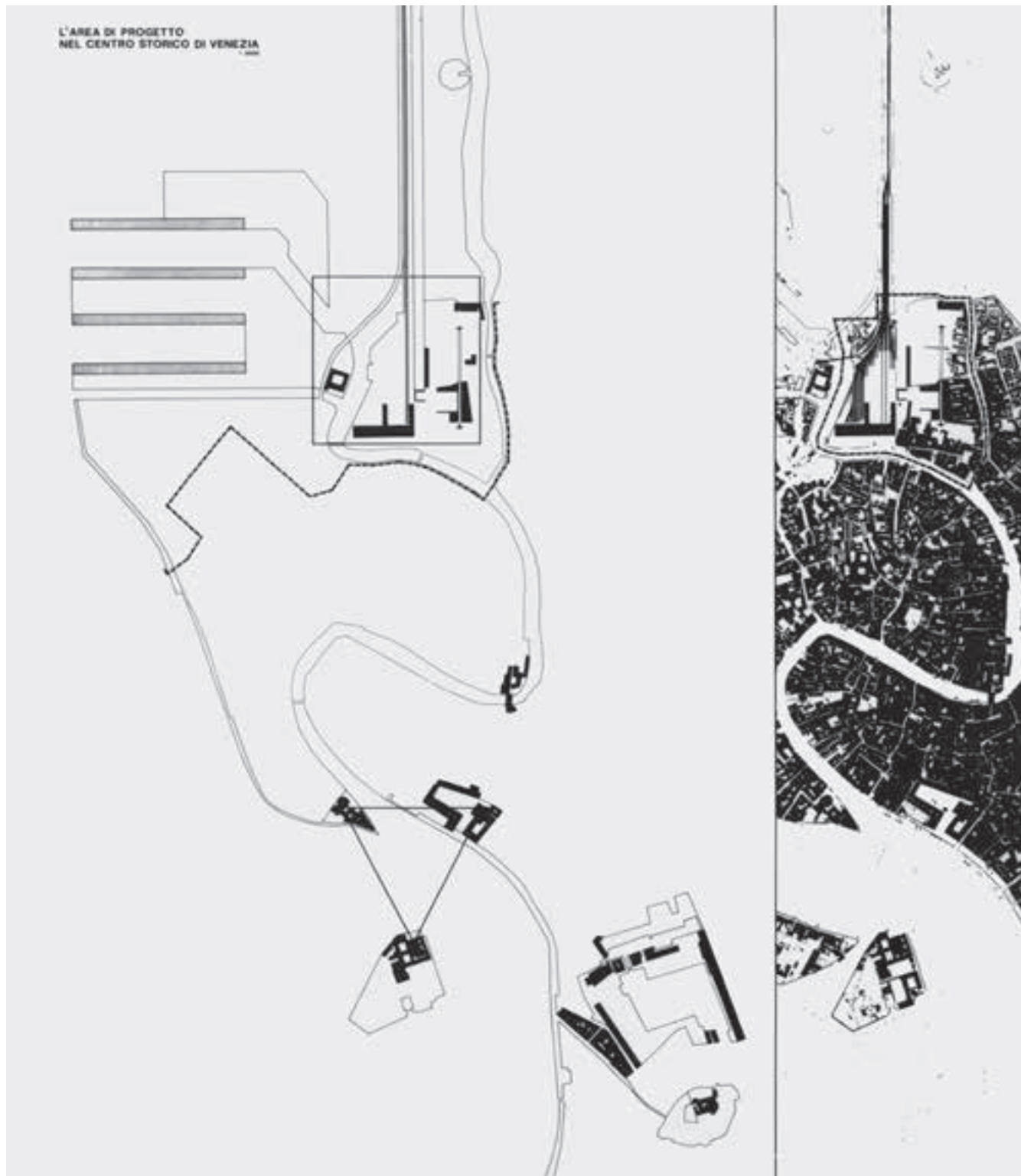
Context, belonging, modification: here the reflection is on the other side of a line, and the ‘modern’ idea of plan and planning has undoubtedly lost its centrality.

In the same issue of “Casabella”, alongside Gregotti and from an obviously aligned perspective, Massimo Cacciari draws a more radical conclusion: ‘We have definitely lost that “philosophical stone” which the idea of the project had once promised us’³³, that is, the idea of the project as a continuous and totalising process. As regards the mode of appropriation of a particular situation, whatever it may be, it must proceed ‘through a sequence of choices in defined contexts, i.e. within the constructed’³⁴, adds Cacciari.

How can we still inquire about ‘Venice and the modern’ when the modern can no longer be the totalising modern? The answer to the question could be found in the title that Gregotti gave to “Rassegna” issue 22: *Venezia città del moderno* (Venice City of the Modern) published the following year, in 1985, including contributions of some authors I have already mentioned. Between *Venezia e il moderno* and *Venezia città del moderno*,

<p>Jacques Lucan</p> <p>Si pone dunque la questione dell’“aleatorietà del moderno”. Venezia rimarrà solo un oggetto di meditazione?</p> <p><i>Sui bordi</i></p> <p>Dopo Aymonino e Pastor, un terzo autore, impegnato anche nella didattica allo IUAV, si occuperà del “caso” Venezia: Vittorio Gregotti. L’anno successivo alla pubblicazione di <i>10 immagini per Venezia</i>, nel 1981, in un numero di “Casabella” dedicato a Venezia e alla sua laguna, Gregotti, che sarà direttore della rivista nel 1982, sottolinea la “nozione di contesto”²⁴.</p> <p>Gregotti distingue, da un lato, il contesto di scala territoriale della laguna e delle sue isole, “una costellazione in equilibrio relativo”²⁵, e, dall’altro lato, la scala più specifica dell’architettura. Allo stesso modo in cui Aymonino si oppone alle tesi del “restauro conservativo dell’intera città”, Gregotti denuncia il caso di una “venezianità” per la quale tutte le contraddizioni sarebbero evacuate: “Non è facile sfuggire, quando si parla di contesto, a quegli atteggiamenti che ricercano uno ‘spirito del luogo’ (nel nostro caso una venezianità) purificato da ogni dialettica e contraddizione storica, uno spunto del luogo riferito ad un momento ritenuto tipico dello sviluppo dell’insediamento a cui si deve, progettuamente, fare riferimento”²⁶. Se l’obiettivo non è ridurre la storia della città a un “momento ritenuto tipico”, è necessario allargare lo sguardo verso luoghi che non offrono la stessa omogeneità di quelli rappresentativi della</p>	<p>98</p> <p>“venezianità”. È il momento in cui Gregotti si occupa di quella che presto chiamerà la “periferia interna”²⁷. Periferia interna, bordi, confini: luoghi dove l’unità della città svanisce o si disfa, con discrezione o con violenza.</p> <p>Riguardo alla questione della periferia è possibile ricordare l’impressione che ha Gino Valle quando torna a Venezia nel 1952 dopo un soggiorno negli Stati Uniti e scopre le nuove costruzioni di Sacca Fisola, registrando così il suo stupore: “Il risultato è stato un pezzo della periferia di Mestre, ritagliato e messo lì sulla laguna”²⁸. “Un pezzo della periferia di Mestre”: ovvero ciò che Valle considera l’antitesi della struttura urbana veneziana. Valle rievoca il ricordo del suo stupore proprio nel momento in cui sta progettando un complesso di edilizia sociale nelle immediate vicinanze di Sacca Fisola, alle spalle del Molino Stucky. Questo complesso sarà pubblicato per la prima volta nel marzo 1982, nel primo numero di “Casabella” diretta da Gregotti²⁹.</p> <p><i>Che moderno?</i></p> <p>A cavallo degli anni Settanta e Ottanta, il modo di elaborare un progetto architettonico o urbanistico è diventato oggetto di interrogativi e critiche. Viene messa in discussione la capacità del progetto di comprendere globalmente una determinata situazione e di portare soluzioni altrettanto globali ai problemi con cui questa situazione si confronta. È quindi il progetto “moderno” che viene preso in causa.</p>
---	---

<p>Saggi Essays</p> <p>Con la “nozione di contesto”, che può essere completata dalla “nozione di appartenenza”³⁰, Gregotti nel 1984 propone il concetto di “modificaione”, in un numero di “Casabella” interamente dedicato al tema³¹. Il progetto come “modificaione” è necessariamente legato a un contesto o a un’appartenenza, quindi a una dimensione di permanenza. Il progetto non può essere definito <i>ex nihilo</i> e ritirarsi sulle sue condizioni individuali di esistenza. Con il concetto di “modificaione” si va verso problemi linguistici, completamente diversi da quelli delle avanguardie. Continuando la sua riflessione, Gregotti si chiede “se non sia descrivibile un linguaggio della modificaione, o un insieme di linguaggi della modificaione, così come negli anni dell’avanguardia esistevano una serie di linguaggi del nuovo”³².</p> <p>Contesto, appartenenza, modificaione: la riflessione è dall’altra parte di un confine, e l’idea “moderna” di piano e di pianificazione ha indubbiamente perso la sua centralità.</p> <p>Nello stesso numero di “Casabella”, accanto a Gregotti, con una prospettiva ovviamente vicina, Massimo Cacciari trae una conclusione più radicale: “Abbiamo, cioè, definitivamente perduto la ‘pietra filosofale’ che l’idea di progetto prometteva”³³, l’idea di progetto come processo continuo e totalizzante. Per quanto</p>	<p>99</p> <p>Vesper Vesper</p> <p>riguarda la modalità di appropriazione di una situazione particolare, qualunque essa sia, deve procedere “<i>per scelte successive</i> in contesti determinati, cioè: <i>nel costruito</i>”³⁴, aggiunge Cacciari.</p> <p>Come interrogare ancora “Venezia e il moderno” quando il moderno non può più essere il moderno totalizzante? La risposta alla domanda si potrebbe trovare nel titolo che Gregotti dà al numero 22 della rivista “Rassegna”: <i>Venezia città del moderno</i>, numero pubblicato l’anno successivo, nel 1985, in cui si ritrovano alcuni degli autori che ho già citato. Tra “Venezia e il moderno” e “Venezia città del moderno”, c’è un cambiamento di significato. Come Venezia, la città dell’“aleatorietà del moderno”, come diceva Dal Co, può diventare la “città del moderno”? Ma che moderno è?</p> <p><i>Nuova modernità</i></p> <p>Alla fine del numero 22 di “Rassegna”, Gregotti intitola il suo contributo <i>Venezia città della nuova modernità</i>, come se volesse cambiare il titolo iniziale del numero: tra moderno e nuova modernità, qual è la differenza? Senza dare alcuna spiegazione alla differenza tra i titoli, Gregotti sottolinea tuttavia la dimensione paradossale della nuova modernità, e ricorda ancora l’esitazione se non il rifiuto di Venezia ad aprirsi al moderno: “L’ipotesi che</p>
--	---



Gianugo Polesello, Giuseppina Marcialis, project for Cannaregio Ovest | progetto per Cannaregio Ovest, The project area in the historic center of Venice | L'area di progetto nel centro storico di Venezia, Venezia, 1980. Università Iuav di Venezia, Archivio progetti – Fondo Archivio Progetti.



Gianugo Polesello, Giuseppina Marcialis, project for Cannaregio Ovest | progetto per Cannaregio Ovest, plan of building interventions in the area | pianta degli interventi edilizi nell'area, Venezia, 1980. Università Iuav di Venezia, Archivio progetti – Fondo Archivio Progetti.

there is a change in meaning. How can Venice, the city of the ‘uncertainty of the modern’, as Dal Co said, become the ‘city of the modern’? And what modern is it really?

New Modernity

Gregotti’s article at the end of “Rassegna” issue 22 is entitled *Venezia città della nuova modernità* (Venice City of New Modernity), as if the author wanted to change the title of the monographic issue: between modern and new modernity, what is the difference? Without offering any explanation to the difference between the two titles, Gregotti nonetheless underlines the paradoxical dimension of the new modernity, and again recalls Venice’s hesitation, if not outright refusal, to open up to the modern: “The hypothesis that Venice can be thought of as a city of the new modernity may appear frankly paradoxical at first sight: Venice is in the conscience of the whole world, the ancient city *par excellence*: a myth linked to the very idea of the naturalness of its origin that does not seem to allow for any transformation, especially towards the modern”³⁵. Gregotti therefore underlines the impossibility of any attempt to change the city in order that it respond to the Enlightenment-era demand for a rational and all-encompassing project. The new modernity is today’s time, the time of context, of belonging and of modification.

In this regard, Gregotti evokes the myth of the birth of Venice, a topic of a debate between Cacciari, Dal Co and Manfredo Tafuri entitled *Il mito di Venezia* (The Myth of Venice, published in “Rassegna” no. 22). In this debate Gregotti returns insistently to the same idea, in various ways, as if everyone were a prisoner of the myth’s very endurance which has allowed Venice to escape any possible, dramatic transformation.

With this idea in mind, Dal Co seems willing to relinquish his previous meditative attitude.

To all appearances, he is ready to adopt the notion of ‘open form’ mentioned at the beginning of this text: ‘It seems to me that this process, which could be defined as one of adaptability in permanence, is a characteristic trait of the history of Venice, one also reflected by the physical configuration of the city’³⁶. Are permanence and adaptability the two distinctive attributes of a new modernity?

Cacciari links permanence to the paradox of an origin which is said to be constantly renewed, thus resisting any modern project: ‘Venice’s tradition [...] is a constant origin: it is not an origin in the chronological sense of the term, but an origin that is renewed precisely through Venice’s resistance, in which it defines itself. If the specificity of this city is a specificity of a symbolic type, Venice therefore excludes the modern form of the project’³⁷. The origin that is renewed: isn’t it another way of talking about (almost biological) organicity?

Venezia possa essere pensata come città della nuova modernità può apparire a prima vista francamente paradossale: Venezia è nella coscienza del mondo intero la città antica per eccellenza: un mito legato all’idea stessa di naturalità della sua nascita che non sembra permettere alcuna trasformazione, soprattutto alcuna trasformazione verso il moderno”³⁵. Gregotti rileva quindi l’impossibilità di ogni tentativo di trasformare la città in modo che risponda all’esigenza illuminista di un progetto razionale e totalizzante. La nuova modernità è il tempo di oggi, il tempo del contesto, dell’appartenenza e della modificazione.

Gregotti evoca, a questo proposito, il mito della nascita di Venezia, oggetto di una discussione tra Cacciari, Dal Co e Manfredo Tafuri, intitolata *Il mito di Venezia* (pubblicata sempre nel numero 22 di “Rassegna”). In questa discussione torna sempre la stessa idea, in varie forme, come se tutti fossero prigionieri del mito che, persistendo, ha permesso a Venezia di sottrarsi sempre a ogni possibilità di travolgente trasformazione.

Con questa idea in mente, Dal Co sembra voler uscire dal suo precedente atteggiamento meditativo.

Apparentemente è pronto a adottare l’idea di “forma aperta” menzionata all’inizio di questo testo: “Mi pare che questo processo,

che si potrebbe definire di adattabilità nella permanenza, sia un tratto caratteristico della storia di Venezia riflesso anche dalla configurazione fisica della città”³⁶. Permanenza e adattabilità sono le due dimensioni caratteristiche di una nuova modernità?

Cacciari collega la permanenza al paradosso di un’origine che si rinnoverebbe costantemente e resisterebbe così a qualsiasi forma di progetto moderno: “La tradizione di Venezia [...] è origine continua, non è un’origine nel senso cronologico del termine, ma una origine che si rinnova proprio attraverso la resistenza di Venezia, che si risolve in questo resistere. Se la specificità di questa città è una specificità di tipo simbolico, Venezia esclude dunque la forma moderna del progetto”³⁷. L’origine che si rinnova: non è un altro modo di parlare di organicità (quasi biologica)?

Il tentativo è quindi ora di definire cosa sia una forma di progetto che non sia moderna, ma che corrisponda all’idea di una nuova modernità. Tafuri nella discussione con Cacciari e Dal Co sembra non essere a proprio agio. La maggior parte dei suoi discorsi riguarda la storia di Venezia, su cui, in quell’anno, ha pubblicato uno dei suoi libri più importanti, *Venezia e il Rinascimento*³⁸, conclusione di anni di lavoro e di studio. Tafuri ammetterà più avanti – tornerò su questo più tardi – di non aver ben compreso cosa

The attempt is therefore to define the nature of a type of project that is not modern, but that corresponds to the idea of a new modernity. In the discussion with Cacciari and Dal Co, Tafuri does not appear comfortable. Most of his arguments concern the history of Venice, on which, in that same year, he has published one of his most important books, *Venezia e il Rinascimento* (Venice and the Renaissance)³⁸, the result of years of research and practice. Tafuri would only later admit – I will come back to this – that he did not quite understand what Gregotti meant by the expression: ‘Venice, city of the new modernity’. I quote his words: ‘There was Vittorio Gregotti who said something that I did not understand at the time and that I only later translated into my language. Gregotti said: “... no, Venice is the city of high modernity...”, and today I subscribe to this notion’³⁹.

For the moment, I will not make any difference between ‘new modernity’ and ‘high modernity’.

Progetto Venezia

Can *Progetto Venezia* (Project Venice) – as the architecture exhibition curated by Aldo Rossi at the 1985 Venice Biennale was called – be interpreted as the possibility of affirming a new modernity or a high modernity?

The *Progetto Venezia* exhibition collected a multitude of submissions from many countries; about 1500-proposals, ‘a flood of images’⁴⁰ as Rossi said. He probably preferred to talk about images rather than projects, given the incredible diversity of the proposals that were displayed and published. These dealt with different situations in the lagoon or on the mainland and were offered for reflection among the architects. The initiative is reminiscent of *10 immagini per Venezia*, with the difference that the latter concerned only the Cannaregio district.

But what to expect from an exhibition thus characterised? Aldo Rossi draws rather peculiar conclusion: ‘Venice, like all large cities or capitals, could not be understood or viewed from the perspective of municipal concerns. It could only pose general problems for architects; thus, it has become material to be composed for a different architecture by people who live in the most distant places’⁴¹.

In *Storia dell’architettura italiana 1944-1985* (History of Italian Architecture 1944-1985), a book published in 1986, Tafuri feels the need to ponder back over the 1985 Architecture Biennale. But this return is a denunciation, as if it was necessary for him to draw a brutal conclusion: ‘The Venice upon which the competitors were invited to exercise themselves was a city reduced to a characterless vacuum: a Venice devoid of identity, or identified with the reign of the mask and of frivolous discourse, with the goal of libertine “voyages” and arbitrary recompositions’⁴².

If the proposed images are considered frivolous or arbitrary, it is due to the fact that, again in Tafuri’s eyes, no real problem of the Venetian situation was proposed to the

intendesse Gregotti con l’espressione “Venezia città della nuova modernità”. Riporto le sue parole: “Ci fu Vittorio Gregotti che disse una cosa che lì per lì non capii e che solo in seguito ho tradotto nel mio linguaggio. Gregotti disse: ‘... no. Venezia è la città più alta della modernità...’, e io faccio mio, oggi, questo momento”³⁹.

Per il momento, non farò alcuna differenza tra “nuova modernità” e “alta modernità”.

Progetto Venezia

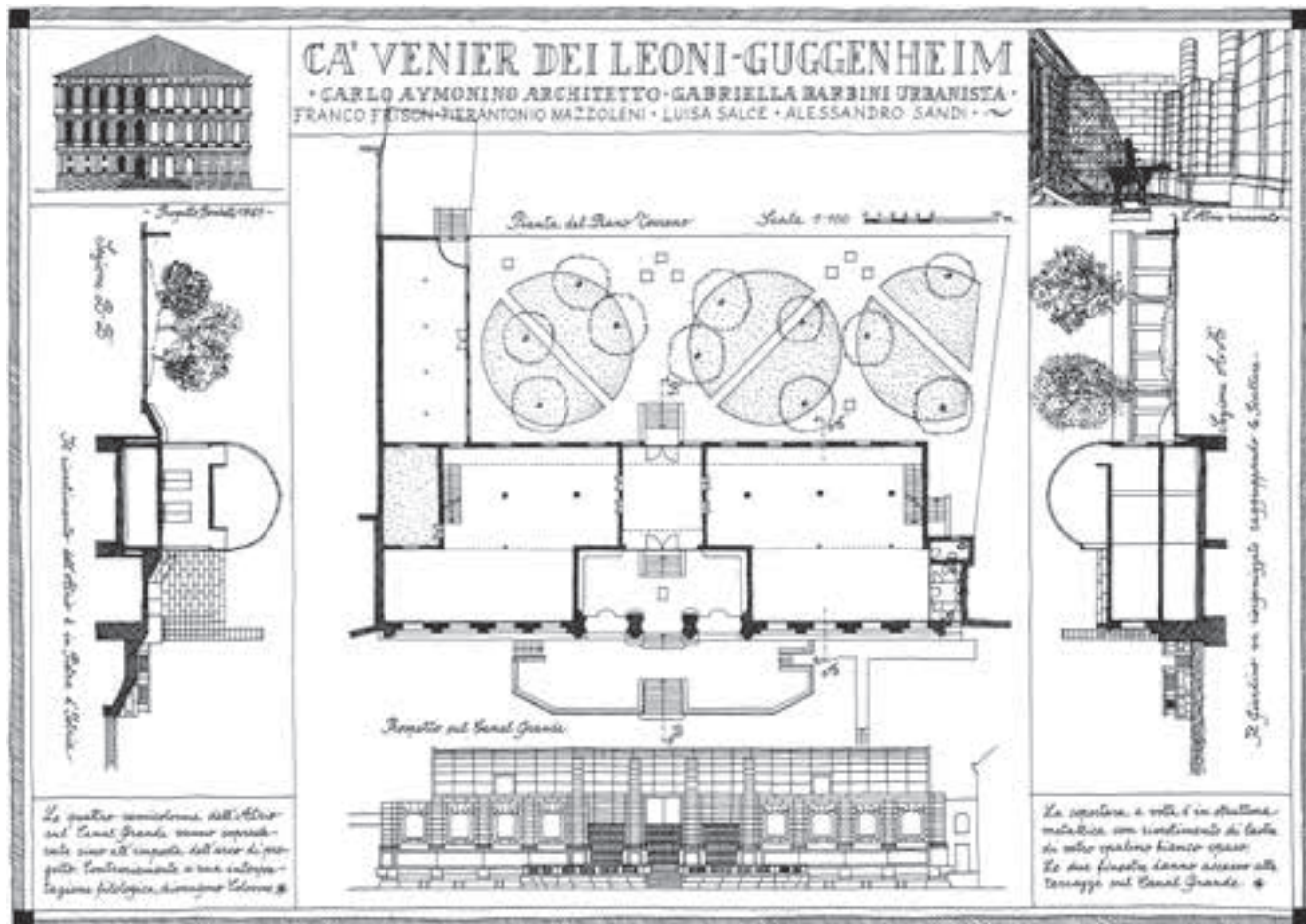
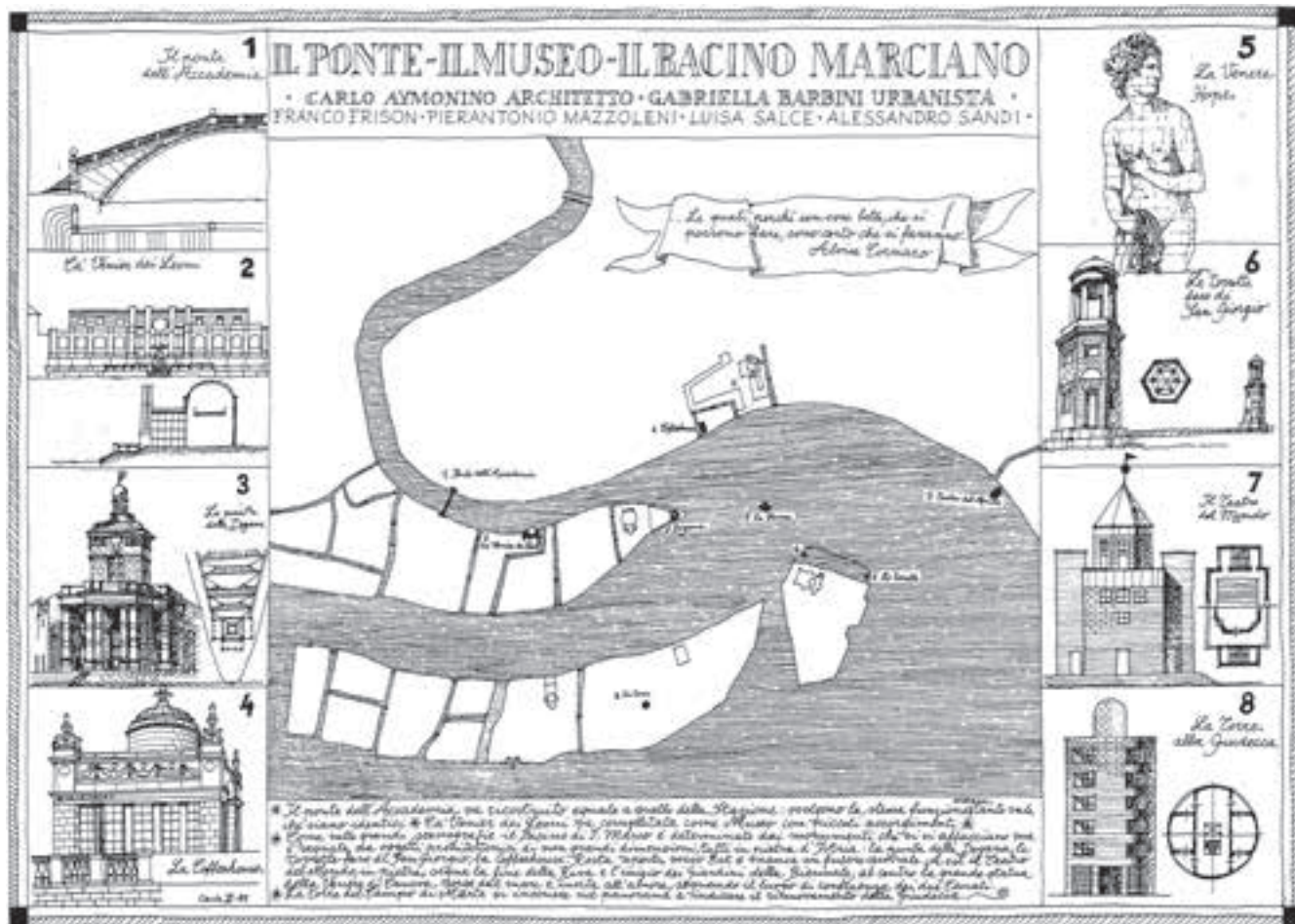
Il *Progetto Venezia*, titolo della mostra di architettura della Biennale di Venezia del 1985 affidata ad Aldo Rossi, può essere letto come la possibilità di affermare una nuova modernità o un’alta modernità?

Il *Progetto Venezia* raccoglie circa millecinquecento proposte, “una marea d’immagini”⁴⁰ come dice Rossi, che provengono da moltissimi paesi. Probabilmente preferisce parlare di immagini piuttosto che di progetti, vista l’incredibile diversità degli elementi esposti e pubblicati che si occupano di diverse situazioni lagunari

o di terraferma e che sono proposti alla riflessione degli architetti. La condizione ricorda le *10 immagini per Venezia*, con la differenza che queste ultime si occupavano solo del sestiere di Cannaregio.

Ma cosa aspettarsi da una mostra così impostata? La conclusione tratta dallo stesso Aldo Rossi è un po’ strana: “Venezia, come tutte le grandi città o come le capitali, non poteva essere intesa o vista con preoccupazioni municipalistiche. Essa non poteva che porre agli architetti problemi generali; e così essa è diventata materia da comporre per una diversa architettura da persone che vivono nei luoghi più lontani”⁴¹.

Tafuri in *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, libro pubblicato nel 1986, sente il bisogno di tornare a ragionare sulla Biennale di Architettura del 1985. Ma questo ritorno è una denuncia, come se per lui fosse necessario trarre una conclusione brutale: “Venezia sui cui concorrenti erano invitati a esercitarsi è quella ridotta a contenitore totalmente disponibile: una Venezia priva di identità, identificata con il regno della maschera e del frivolo discorrere, meta di ‘viaggi’ libertini e di arbitrarie ricomposizioni”⁴².



Carlo Aymonino, Gabriella Barbini, project for the completion of the San Marco basin and project for Ca' Venier dei Leoni | progetto per il completamento del bacino di San Marco e progetto per Ca' Venier dei Leoni, Venezia, 1985. Università luav di Venezia, Archivio progetti – Collezione Carlo Aymonino.

participants. The themes offered were merely ‘pre-texts, sites where the irrepressible desire for desecration and violence could be concealed under the guises of a “love of the ancient” and a “rediscovered continuity”⁴³.

We are therefore faced with the opposite of a possible new modernity or high modernity, that is, with the mask as a new expression of venetianism, of ‘hypervenetianism’⁴⁴ according to Tafuri.

The Instant

Tafuri would be slow to stop criticising Venice for being ‘lacking in identity, identified with the realm of the mask’. But what is the identity of Venice?

On 22 February 1993, Tafuri gave the famous lecture for the inauguration of the IUAV academic year, *Le Forme del tempo. Venezia e la modernità* (The Forms of Time. Venice and Modernity), published under the title *La dignità dell'attimo* (The Dignity of the Instant). In retrospect, this lecture can be read as a testament to Venice, its history and its ‘new modernity’, to use Gregotti’s terms. Or, more precisely, to the city ‘of high modernity’ as Tafuri translated it into his language.

To illustrate a particular form of time, the historian analyses as a figurative metaphor Le Corbusier’s *Plan Obus* for Algiers, designed in 1930, which he considers essential for understanding the changes in architectural design in the era of modernity: “The first masterful and unsurpassed masterpiece of utopia in the contemporary world”⁴⁵ as Tafuri stated in *La dignità dell'attimo*.

Tafuri had already written at length about the *Plan Obus* for Algiers in *Progetto e utopia* (Project and Utopia) published in 1973, resuming and completing an article published in 1969 in “Contropiano” magazine. But between 1969 and 1993 the meaning of the Kasbah of Algiers changed.

In *Progetto e utopia* Tafuri writes about the *Plan Obus*: ‘At Algiers the old Casbah, the hills of Fort-l’Empereur, and the indentation of the coastline are taken up as material to be reutilized, actual *ready-made objects* on a gigantic scale. The new structure that conditions them, by overturning their original significance, creates a unity that before did not exist’⁴⁶. The new structure is an all-encompassing megastructure, uniting three ready-made objects and thus giving them a new meaning. Individually, however, each ready-made object has the same value as the other.

Saggi | Essays

105

Vesper | Vesper

Se le immagini proposte sono considerate frivole o arbitrarie, è dovuto al fatto che, sempre agli occhi di Tafuri, nessun vero problema della situazione veneta è stato proposto ai partecipanti. I temi offerti non erano che “pre-testi, come luoghi in cui dissimulare un’incontenibile voglia di dissacrazione e violenza sotto la maschera dell’“amore per l’antico” e della “continuità ritrovata”⁴³.

Siamo quindi di fronte al contrario di una possibile nuova modernità o di un’alta modernità, ovvero alla maschera come una nuova espressione di venezianità, di “ipervenetianità”⁴⁴ secondo Tafuri.

L'attimo

Tafuri non abbandonerà presto la denuncia del modo in cui Venezia è “priva di identità, identificata con il regno della maschera”. Ma qual è l’identità di Venezia?

Il 22 febbraio 1993 Tafuri tiene la famosa lezione per l’inaugurazione dell’anno accademico dello IUAV, *Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, pubblicata con il titolo *La dignità dell'attimo*. Retrospectivamente, questa lezione può essere letta come un testamento relativo a Venezia, alla sua storia e alla sua “nuova modernità”, per parlare con i termini usati da Gregotti. O, più precisamente, alla città “più alta della modernità” come lo ha tradotto Tafuri nel suo linguaggio.

Lo storico, per illustrare una forma particolare del tempo, sceglie, come metafora figurativa, il *Plan Obus* per Algeri di Le Corbusier, disegnato nel 1930. Questo progetto è sempre stato da lui considerato essenziale per comprendere le mutazioni del progetto

architettonico nel momento della modernità – “primo magistrale e insuperato capolavoro di utopia del mondo contemporaneo”⁴⁵ dice Tafuri ne *La dignità dell'attimo*.

Tafuri aveva già parlato a lungo del *Plan Obus* per Algeri in *Progetto e utopia* pubblicato nel 1973, riprendendo e completando un testo pubblicato nel 1969 sulla rivista “Contropiano”. Ma tra il 1969 e il 1993 il significato della Kasbah di Algeri cambia.

In *Progetto e utopia* Tafuri scrive del *Plan Obus*: “Ad Algeri, l’antica Casbah, le colline di Fort-l’Empereur, l’insenatura costiera, sono assunti come materiali bruti da riutilizzare, veri e propri *ready-made objects* a scala gigantesca, ai quali la nuova struttura che li condiziona offre un’unità prima inesistente, sconvolgente i significati originari”⁴⁶. La nuova struttura è una megastruttura totalizzante, che unisce tre *ready-made objects* e dà a loro così un nuovo significato. Ma, individualmente, ogni *ready-made object* ha lo stesso valore dell’altro.

Nel 1993, ne *La dignità dell'attimo*, Tafuri non insiste più sulla dimensione megastrutturale del *Plan Obus*, non menziona più nemmeno il *Plan Obus* come struttura. Adesso, il viadotto rappresenta “il tempo della contemporaneità pura”⁴⁷, il tempo della tecnica e dell’accelerazione. E, dice ancora, il “nuovo tempo che Le Corbusier aveva voluto domare, [...] la sua grande utopia”⁴⁸. Ma il viadotto rappresenta anche il tempo “del consumo”⁴⁹, il tempo del continuo mutamento: le abitazioni che sono ospitate nel viadotto possono essere diverse tra loro, secondo i modi di vita, le abitudini o i desideri degli abitanti. Il tempo del consumo appartiene anche al ritmo del “tutto moderno e contemporaneo”⁵⁰.

In 1993, in *La dignità dell'attimo*, Tafuri no longer insists on the mega-structural dimension of the *Plan Obus*, nor he even describe the *Plan Obus* as a structure anymore. Now, the viaduct represents ‘the time of pure contemporaneity’⁴⁷, the time of technique and acceleration. And he continues, the ‘new time that Le Corbusier wanted to tame, [...] his great utopia’⁴⁸. But the viaduct also represents the time ‘of consumption’⁴⁹, the time of continuous change: the viaduct housing units can be different from each other to fit the lifestyles, habits, or desires of the inhabitants. The time of consumption also belongs to the rhythm of ‘all that is modern and contemporary’⁵⁰.

Instead, there is another time that cannot be reduced to the time of ‘all that is modern and contemporary’; it is an ‘almost immobile time’⁵¹. It is the time of the Kasbah, of this traditional world closed in on itself, which belongs to lost time. This nearly vernacular world has always fascinated, if not attracted Le Corbusier, even if he knows it is unattainable, because the bridges are broken between the slow time and the fast time of modernity. As Tafuri says again, Le Corbusier did not want to ‘mix up with the slow time he had renounced’⁵². Le Corbusier places himself at a distance, since ‘the “detachment” cannot be masked: it is the reality of the modern’⁵³, Tafuri had declared in the debate around *Il mito di Venezia* in “Rassegna”. Further stressing his point in *La dignità dell'attimo*, Tafuri takes as an example an architectural project, that for the Belvedere courtyard in the Vatican, designed by Bramante. This unitary project, the most ambitious of the Renaissance, would be built in a piecemeal way. Why? Because Bramante ‘wants to project the present time beyond himself, [...] without taking into account life, which can change it’⁵⁴, that is, without taking into account the present. Projecting time beyond itself means entering an accelerated time while forgetting slow time, and perhaps even the present.

Therefore, does Venice belong to slow time or not? Is it analogous to the Kasbah or not? That may be the question Tafuri implicitly asks, since he felt the need to look again at the *Plan Obus*, by Le Corbusier-Bramante, and only at this modern project, when his goal is to talk about Venice.

Unlike the Belvedere or Algiers, regarding the ‘procedure’ of the construction of Piazza San Marco, Tafuri demonstrates above all that the Serenissima ‘does not believe in modern projects, not in more far-reaching projects’⁵⁵ such as those of Bramante and Le Corbusier. He explains, then, that the authorities never make quick and irrevocable decisions, that they always exercise prudence, which implies ‘a flexible conception of space and time’, an ‘elastic time’, ‘the time of life’⁵⁶.

What is the shape of Venice’s flexible or elastic time? What figurative metaphor can represent the Venetian space? Tafuri uses the figurative metaphor of Titian’s *Allegoria della prudenza* or *Tricipitium* (Allegory of Prudence or Tricipitium). The painting portrays three human heads representing old age, maturity, and youth, and underneath the heads of a wolf, a lion, and a dog. The old man looks to the past, to the origin; the mature one

looks at the present, at the moment of decision; the young man looks to the future. The circular form created by the heads holds the three times together.

The movement of time represented by the *Allegoria della prudenza* can be found in many acts of the city up to the end of the 16th century. But, from this moment, ‘the circular movement [...] begins to rotate more and more slowly’⁵⁷. Venice decides ‘its own will to die a slow death in the modern world; to totally reject modernity: [...] where the rotation from the old, to the mature, to the young becomes progressively slower’⁵⁸.

However, Venice’s resistance to modernity is an ‘unbearable provocation to the world of modernity’, to ‘the world of technology’⁵⁹. The latter ‘failed to build bridges between immobile time and the various accelerated times’⁶⁰. Building bridges would therefore mean rediscovering the circularity and the rotation of time. It would mean asserting that slow time, immobile time is ‘necessary for contemporaneity’⁶¹.

If we follow Tafuri’s reasoning, which can sometimes seem tortuous, we could be led to conclude that the Venetian provocation is an overcoming of limits that paves the way for the highest modernity. Although Tafuri does not fail to emphasise that Venice’s stubborn rejection of modernity makes the city lifeless, he has not entirely given up hope. It is a question of opening the circle that has closed – perhaps closed only on the Venetian character – so that the rotation once again involves the old, the mature, and the young; the past, the present and the future; the wolf, the lion, and the dog.

Finally, to all appearances it fell to Gregotti – Tafuri had died in 1994 – to draw pragmatic conclusions in a booklet entitled *Venezia città della nuova modernità* (Venice City of the New Modernity) published a few years later in 1998. In it the author draws on the arguments previously outlined in “Rassegna” in 1985 and acknowledges ‘Manfredo Tafuri’s writings [which] [...] mark the close connection between the debate concerning principles, views and actions of the political administration and architectural ideas and planning as a dialectic as well as interpretative approach to those realities’⁶².

I borrow my conclusion from Gregotti: Venice can become the city of new modernity or of high modernity, ‘a test bench, in the ideological conditions of globalism, of how and if specificity can return to being an essential element of modernity. Not a city specialised in becoming a universally acknowledge place of *nostalgia*, [...] but an extraordinary city that demonstrates how an exceptional historical context can be used to build a normal life rather than normalising and homologating it to make it resemble to any other city’⁶³.

As the last sentence of *La dignità dell'attimo* states, ‘The battle is not over yet’⁶⁴.

Jacques Lucan 106

C’è invece un altro tempo irriducibile al tempo del “tutto moderno e contemporaneo”, è un “tempo quasi immobile”⁵¹. È il tempo della Kasbah, di un mondo tradizionale chiuso in sé stesso, che appartiene al tempo perduto. Questo mondo quasi vernacolare ha sempre affascinato, se non attratto Le Corbusier, anche se sa che è irraggiungibile, perché i ponti sono rotti tra il tempo lento e il tempo veloce del moderno. Come dice ancora Tafuri, Le Corbusier non voleva “mischiare[si] al tempo lento a cui aveva rinunciato”⁵². Le Corbusier si pone a distanza, poiché “il ‘distacco’ non è mascherabile: esso è la realtà del moderno”⁵³ aveva detto Tafuri nella discussione *Il mito di Venezia* sulla rivista “Rassegna”. Per accentuare la sua dimostrazione, più avanti ne *La dignità dell'attimo*, Tafuri prende l’esempio di un progetto architettonico: il progetto per il cortile del Belvedere in Vaticano disegnato da Bramante. Questo progetto unitario è il più gigantesco del Rinascimento, sarà realizzato solo in modo frammentario. Perché? Perché Bramante “vuole proiettare il tempo presente al di là di sé stesso, [...] senza tener conto della vita che può cambiarlo”⁵⁴, cioè senza tener conto del presente.

Proiettare il tempo al di là di sé stesso vuole dire iscriversi in tempo accelerato e dimenticare il tempo lento, e forse anche il presente.

Pertanto, Venezia appartiene al tempo lento o no? È analoga alla Kasbah o no? Può essere la domanda che Tafuri fa implicitamente. Perché ha sentito il bisogno di guardare di nuovo il *Plan Obus* di Le Corbusier-Bramante, e solo questo progetto moderno, quando il suo obiettivo è parlare di Venezia.

A differenza del Belvedere o di Algeri, con il “procedimento” della realizzazione di piazza San Marco, Tafuri dimostra innanzitutto che la Serenissima “non crede ai progetti moderni, non a progetti di più ampio respiro”⁵⁵ come quelli di Bramante e Le Corbusier. Dimostra poi che le autorità non prendono mai decisioni rapide e irrimediabili, che esercitano sempre prudenza, il che implica “una concezione flessibile dello spazio e del tempo”, un “tempo elastico”, “il tempo della vita”⁵⁶.

Qual è la forma del tempo flessibile o elastico di Venezia? A quale metafora figurativa può corrispondere lo spazio veneziano? Tafuri usa la metafora figurativa dell’*Allegoria della prudenza*

Saggi | Essays

107

Vesper | Vesper

o *Tricipitium* di Tiziano. Il dipinto presenta tre volti: il vecchio, il maturo e il giovane, accompagnati rispettivamente dal lupo, dal leone e dal cane. Il vecchio guarda al passato, all’origine; il maturo guarda al presente, al momento della decisione; il giovane guarda al futuro. La circolarità dei volti tiene insieme i tre tempi.

Il movimento del tempo rappresento dall’*Allegoria della prudenza* si ritrova in molti atti della città fino alla fine del Cinquecento. Ma, da questo momento, “il movimento circolare [...] comincia a ruotare sempre più lentamente”⁵⁷. Venezia decide “la propria volontà di lenta morte nel mondo moderno; di rifiuto totale della modernità: [...] dove la rotazione dal vecchio, al maturo, al giovane diventa sempre più lenta”⁵⁸.

Però, la resistenza di Venezia alla modernità è una “provocazione insopportabile al mondo della modernità”, per “il mondo della tecnica”⁵⁹. Questa, la tecnica, “non ha potuto lanciare i ponti fra il tempo immobile e i vari tempi accelerati”⁶⁰. Lanciare ponti sarebbe quindi riscoprire la circolarità, la rotazione del tempo. Sarebbe dire che il tempo lento, il tempo immobile è “necessario alla contemporaneità”⁶¹.

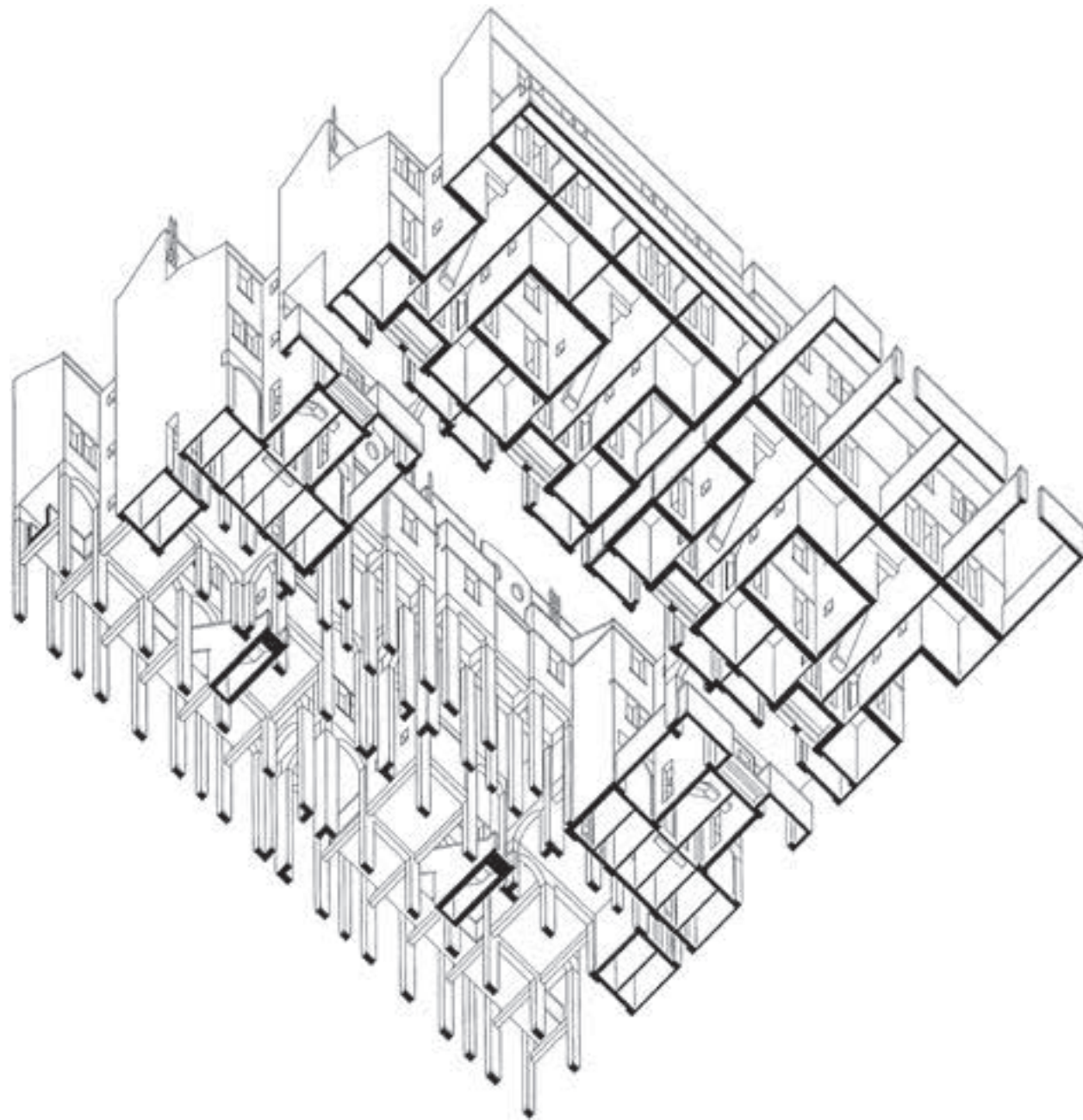
Se seguiamo il ragionamento di Tafuri, che a volte può sembrare tortuoso, potremmo essere portati a concludere che la provocazione veneziana è un superamento che apre una strada verso la più alta modernità. Sebbene Tafuri non manchi di sottolineare che la decisione di Venezia di rifiutare la modernità la faccia diventare cadaverica, non ha del tutto rinunciato alla speranza.

Si tratta di aprire il cerchio che si è chiuso – magari chiuso solo sulla venezianità –, in modo che la rotazione coinvolga di nuovo il vecchio, il maturo e il giovane, il passato, il presente e il futuro, il lupo, il leone e il cane.

Infine, presumo che sia Gregotti a trarre conclusioni pragmatiche in un libretto pubblicato qualche anno dopo, nel 1998, cioè dopo la morte di Tafuri nel 1994: *Venezia città della nuova modernità*. Questo libretto riprende le argomentazioni da lui avanzate su “Rassegna” nel 1985, salutandoli “i lavori di Manfredo Tafuri [che] [...] affermano la connessione stretta tra dibattito dei principi, mentalità, azioni dell’amministrazione politica e idee architettoniche e dell’agire architettonico come capacità dialettica e non solo interpretativa di quelle realtà”⁶².

Prendo in prestito da Gregotti la mia conclusione: Venezia può diventare la città della nuova modernità o dell’alta modernità, “un banco di prova, nelle condizioni ideologiche del globalismo, di come e se la specificità possa tornare a essere elemento essenziale della modernità. Non città specializzata nel divenire luogo comune della nostalgia, [...] ma città straordinaria che dimostra come si possa utilizzare un contesto storico eccezionale per costruire una vita normale, e non normalizzare la città per omologarne la somiglianza a tutte le altre”⁶³.

L’ultima frase de *La dignità dell'attimo* è: “La battaglia non è ancora finita”⁶⁴.



Gino Valle, IACP housing complex | complesso residenziale, Giudecca, axonometric drawing of the project | disegno assonometrico del progetto, 1980. Courtesy Archivio Studio Valle Architetti Associati.

- 1 This article is the outcome of the work I carried out at the Università Iuav di Venezia as Visiting Researcher (2022) at the Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (IR.IDE), Department of Architecture and Arts - Department of Excellence. I thank professor Marko Pogacnik who accompanied me during my work alongside the doctoral students Francesco Maranelli, Angelica Stern, Tuia Giannesini and Daniel Fernando Macias Parra. | Il testo qui pubblicato è il risultato del lavoro svolto nell'ambito dell'Università Iuav di Venezia come Visiting Researcher (2022) presso l'Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment (Ir.Ide), Dipartimento di Culture del progetto - Dipartimento di eccellenza. Ringrazio il professore Marko Pogacnik che mi ha accompagnato durante il lavoro con i dottorandi Francesco Maranelli, Angelica Stern, Tuia Giannesini e Daniel Fernando Macias Parra.
- 2 'Venice, a functional city, extraordinarily functional, a model for today's urbanists, a witness to the rigour required by the urban phenomenon. Venice, witness to functional rigour.' | "Venezia, città funzionale, straordinariamente funzionale, modello per gli urbanisti d'oggi, testimone del rigore richiesto dal fenomeno urbano. Venezia, testimone del rigore funzionale", Le Corbusier, *Je prends Venise à témoin (Préambule au plan d'Anvers)*, in Idem, *La Ville radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste* (1933), Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1964, p. 269.
- 3 'Venice is a brilliant encouragement to our studies on the organisation of the cities of the machine-age civilization.' | "Venezia è un brillante incoraggiamento ai nostri studi sull'organizzazione delle città della civiltà macchinista". *Ibid.*
- 4 M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris: t. IV, *Albertine disparue*, 1989; En. tr. *The Sweet Cheat Gone*, Random House, New York, 1970, p. 164; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto* (1991), BUR, Milano: vol. VI, *La fuggitiva*, 2014, p. 295.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*
- 7 J.-P. Sartre, *La Reine Albatros ou le dernier touriste. Fragments*, Gallimard, Paris 1991; tr. it. *L'ultimo turista. Frammenti*, il Saggiatore, Milano 1993, p. 79.
- 8 *Ibid.*, pp. 81-82.
- 9 *Ibid.*, p. 82.
- 10 Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, in "Prélude", no. 13, September-October | settembre-ottobre 1934, published again later in | ripubblicato in Idem, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Librairie Plon, Paris 1937; En. tr. *When the Cathedrals were white*, McGraw Hill Paperbacks, New York 1964, pp. 7-8; tr. it. *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi*, Christian Marinotti, Milano 2003, p. 13.
- 11 S. Muratori, *Il problema critico dell'età gotica*, in P. Maretto, *L'edilizia gotica veneziana*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960, p. V.
- 12 *Ibid.*, p. VI.
- 13 Archivio Giuseppe Mazzariol, Querini Stampalia, Venezia, *Corrispondenza* | *Corrispondenza Bettini-Mazzariol*, no. 1. I would like to thank Angelica Stern for her research work devoted to Giuseppe Mazzariol which was the source of the quotes in this section. | Grazie ad Angelica Stern e al suo lavoro di ricerca dedicato a Giuseppe Mazzariol da cui prendo in prestito le qui presenti citazioni.
- 14 G. Mazzariol, *Il significato urbanistico della pianta prospettica di Venezia disegnata da Jacopo de' Barbari*, in J. de' Barbari, *La pianta prospettica di Venezia del 1500*, Cassa di risparmio, Venezia 1963, p. 5.
- 15 U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962; En. tr. *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989.
- 16 C. Aymonino, *Difficoltà di un progetto*, in Idem, F. Indovina, *Il "caso" Venezia*, in "Casabella", no. 436 (*Venezia: dibattito per una città*), maggio 1978, pp. 10-11.
- 17 C. Aymonino, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina Edizioni, Roma 1977.
- 18 A. Rossi, *L'architettura della città* (1966), Quodlibet, Macerata 2015; En. tr. *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1982.
- 19 C. Aymonino, *Difficoltà di un progetto*, cit., p. 10.
- 20 *Ibid.*, p. 11.
- 21 C. Aymonino, V. Pastor, *Presentazione*, in F. Dal Co (ed. | a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina Edizioni, Roma 1980, p. 7.
- 22 *Ibid.*
- 23 F. Dal Co, *Venezia e il moderno*, in *ibid.*, p. 10.
- 24 V. Gregotti, *La nozione di "contesto"*, in "Casabella", no. 465, January | gennaio 1981, pp. 9-11.
- 25 *Ibid.*, p. 9; En. tr. *ibid.*, p. 63.
- 26 *Ibid.*
- 27 V. Gregotti, *Venezia città della nuova modernità*, in "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", no. 22 (*Venezia città del moderno / Venice: City of the Modern*), June | giugno 1985, p. 74.
- 28 Quoted by | Citato da Pierre-Alain Croset in Idem, *Sul progetto di Gino Valle alla Giudecca / On Gino Valle's project at the Giudecca*, in "Lotus international", no. 51 (*Città europea. Scienza della divisione / The European City: Science of Division*), 1987, p. 109.
- 29 G. Valle, *Nuove abitazioni popolari a Venezia / A New Housing Project in Venice*, in "Casabella", no. 478, March | marzo 1982, pp. 50-60; En. tr. *ibid.*, p. 63.
- 30 V. Gregotti, *La nozione di "contesto"*, cit., p. 9.
- 31 V. Gregotti, *Modificazione / Modification*, in "Casabella", nos. 498-499 (*Architettura come modificazione / Architecture as Modification*), January-February | gennaio-febbraio 1984, pp. 2-7.
- 32 *Ibid.*, p. 2; En. tr. *ibid.*, p. 2.
- 33 M. Cacciari, *Un ordine che esclude la Legge / An Order Which Excludes the Law*, in "Casabella", nos. 498-499, cit., p. 14; En. tr. *ibid.*
- 34 *Ibid.*
- 35 V. Gregotti, *Venezia città della nuova modernità*, in "Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente", no. 22, cit., p. 74.
- 36 M. Cacciari, F. Dal Co, M. Tafuri, *Il mito di Venezia*, in *ibid.*, p. 7.
- 37 *Ibid.*
- 38 M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985; En. tr. *Venice and the Renaissance*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1989.
- 39 M. Tafuri, *La dignità dell'attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, Grafiche veneziane, Venezia 1994, p. 31.
- 40 A. Rossi, *Progetto Venezia*, in *Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia*, 2 voll., La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1985, vol. I, p. 14.
- 41 *Ibid.*, p. 13.
- 42 M. Tafuri, *Venezia 1985: Biennale di Architettura*, in Idem, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 228; En. tr. *Venice 1985: The Architecture Biennale*, in Idem, *History of Italian Architecture. 1944-1985*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1989, p. 186.
- 43 *Ibid.*, p. 227; En. tr. *ibid.*, p. 185.
- 44 *Ibid.*, p. 228; En. tr. *ibid.*, p. 186.
- 45 M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, cit., p. 9.
- 46 M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 117; En. tr. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1976, p. 127.
- 47 M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, cit., p. 9.
- 48 *Ibid.*, p. 29.
- 49 *Ibid.*, p. 10.
- 50 *Ibid.*
- 51 *Ibid.*
- 52 *Ibid.*, p. 29.
- 53 M. Cacciari, F. Dal Co, M. Tafuri, *Il mito di Venezia*, cit., p. 8.
- 54 M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, cit. p. 26.
- 55 *Ibid.*, p. 25.
- 56 *Ibid.*, p. 26.
- 57 *Ibid.*, p. 27.
- 58 *Ibid.*
- 59 *Ibid.*, p. 30.
- 60 *Ibid.*, p. 31.
- 61 *Ibid.*, p. 29.
- 62 V. Gregotti, *Venezia città della nuova modernità*, Consorzio Venezia Nuova, Venezia 1998, pp. 24-25.
- 63 *Ibid.*, p. 11.
- 64 M. Tafuri, *La dignità dell'attimo*, cit., p. 33.

Stamatina Kousidi



Rachel Whiteread durante la realizzazione di *making Ghost*, 1990. Courtesy Rachel Whiteread.

W O I D

La figura della grotta, fatta di oscurità in ogni angolo, volume, anfratto e cavità, ha assunto una posizione marginale nell’immaginario architettonico modernista. “Quando l’ombra o gli angoli oscuri vi circondano”, scrive Le Corbusier ne *L’arte decorativa*, “siete a casa vostra soltanto fino al limite opaco di queste zone oscure in cui il vostro sguardo non può penetrare”¹. La distinzione tra la pianta “paralizzata” e quella libera è rappresentativa dell’enfasi che l’architettura moderna poneva sul rinnovato rapporto tra spazio, corpo e ambiente naturale; se il primo tipo era sinonimo di costruzioni in muratura e di interni disordinati e poco illuminati, associati a loro volta a sporcizia, malessere cronico e malattie, il secondo si riferiva a strutture in cemento o acciaio, a interni luminosi e salubri.

La facciata libera ha stimolato nuove qualità percettive e modalità di approccio all’architettura come strumento per la salute e il benessere fisico. Le ampie finestre hanno consentito alla luce naturale di entrare e di migliorare la ventilazione; insieme alle pareti imbiancate, le superfici non assorbenti e gli spazi interni ordinati sono stati alla base della ricerca di un ambiente abitativo più luminoso, pulito e salubre. “Componiamo le nostre case con pareti ‘monumentali’, anche se le nuove possibilità costruttive ci offrono ogni mezzo capace di far fluire la luce e l’aria nei nostri spazi di vita e di lavoro”². Così commenta Sigfried Giedion ne *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*, sostenendo l’abolizione dell’impermeabilità dell’involucro edilizio che avrebbe portato alla continuità tra interno ed esterno.

All’opposto dei manifesti modernisti, che davano ampi resoconti sui tipi di edifici, tra cui ospedali, sanatori, case e scuole, che beneficiavano dell’involucro interamente vetrato, un numero molto inferiore di resoconti evidenziava “ondate periodiche di repulsione improvvisa contro le ‘scatole di vetro’, che sono state accompagnate dal ritorno di moda dei volumi in cemento e delle costruzioni massicce in muratura, dove la forma visibile è ancora generata dalla luce esterna e dalle ombre proiettate”³.

“L’abbondanza di luce, insieme alle grandi superfici di materiale trasparente o traslucido, hanno sconvolto effettivamente tutte le abitudini codificate, in base alle quali venivano esaminati gli edifici”, sottolinea Reyner Banham, proseguendo poi a evidenziare i nuovi strumenti interpretativi che sono entrati in azione, in modo da “concepire delle costruzioni la cui vera natura poteva essere percepita soltanto dopo il calar della notte, quando la luce artificiale ‘divampa’ fuori dalle loro strutture”⁴. In contrapposizione alle trasparenze e agli artefatti apparentemente eterei, emersi come simboli dell’avanzamento sociale e culturale, alcune rare testimonianze hanno evidenziato “l’esperienza [degli] spazi interni in quanto cavità che non hanno esterni”⁵, dando vita all’immaginario di uno spazio cavernoso, poco illuminato e terreno.

Stamatina Kousidi 112

The figure of the cave – of dark edges, vessels, recesses and cavities – held a peripheral position in the modernist architectural imagination. ‘When you are surrounded with shadows and dark corners’, Le Corbusier writes in *The Decorative Art of Today*, ‘you are at home only as far as the hazy edges of the darkness your eyes cannot penetrate’¹. The distinction between the ‘paralyzed’ and the free plan is suggestive of the emphasis modern architecture placed on a renewed relation between space, body and the natural environment; if the former type was synonymous with masonry construction and cluttered, poorly-lit interiors, which were associated in turn with dirt, chronic sickness and disease, the latter referred to structures made of concrete or steel, to brightly-lit, health-inducing interiors. The free façade fostered new perceptual qualities and approaches to architecture as a vehicle for health and physical well-being. Large-span windows allowed for the admission of natural light and enhanced ventilation; along with whitewash walls, non-absorbent surfaces and ordered interior spaces underpinned the pursuit for a brighter, cleaner, healthier spatial environment. ‘We compose our houses with “monumental” walls, but the new construction possibilities provide us with all the means to make the light and air flow in our living and working spaces’². Sigfried Giedion observes in *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*, advocating for the abolishment of the impermeability of the building envelope which led to the continuity between inside and outside.

On the opposite side of modernist manifestos which offered extensive accounts of building types, among them hospital buildings, sanatoria, houses and schools, which benefited from the all-glass envelope, several fewer accounts revealed ‘periodic waves of revulsion against “glass boxes” and fashionable returns to solid concrete and massive masonry, where visible form is still generated by external light and cast shadows’³.

‘The sheer abundance of light, in conjunction with large areas of transparent or translucent material effectively reversed all established visual habits by which buildings were seen’, Reyner Banham points out, going on to highlight the new interpretative tools which have come into act, so as to perceive ‘their true nature [...] after dark, when artificial light blazed out through their structure’⁴. In contrast to the seemingly ethereal, transparent and artifacts, which emerged as symbols of social and cultural advancement, few rare accounts pointed to the ‘experience [of] interior spaces as cavities that have no exteriors’⁵, giving shape to the fantasy of the cavernous, dimly-lit, earthy space.

In a sketched section of Ville Savoye, in the essay *The Plan of the Modern House*, Le Corbusier illustrates the house as comprising of four main equally-distributed horizontal parts: the solarium, the habitation, the *pilotis*, and the cave, with the latter referring to the basement compartment that hosts the service spaces and binds the structure to the ground. This vertical partitioning suggests the transition between

In uno schizzo di Ville Savoye (1928-1931), nel saggio *The Plan of the Modern House*, Le Corbusier presenta la casa come composta da quattro parti orizzontali principali equamente distribuite: il solarium, l’abitazione, il *pilotis* e la grotta, laddove quest’ultima si riferisce al vano interrato che ospita gli spazi di servizio e fissa la struttura al terreno. Questa suddivisione verticale suggerisce la transizione tra terra e cielo; lo spazio abitativo è definito come una sintesi di accoppiamenti dispari, un intervallo tra poli opposti, il celeste e il mondano. Nell’appartamento dello stesso Le Corbusier, che si sviluppa agli ultimi due piani dell’Immeuble Molitor a Parigi (Le Corbusier, Pierre Jeanneret, 1931-1934), la nozione di oscuro spazio cavernoso si materializza nella zona del soggiorno: uno spazio di passaggio abilmente trasformato, grazie a due porte a bilico di grande apertura, in una cella ermetica di dimensioni minime e arredi essenziali, illuminata soltanto da un camino e da un piccolo lucernario d’angolo. Questo spazio mette in relazione concettuale due interpretazioni tra loro contrastanti dell’abitare moderno: da un lato, un nucleo scuro e protetto, con un camino che gli attribuisce le caratteristiche dell’archetipo del focolare, dall’altro, la nozione di scatola trasparente in cui “la luce entra da entrambi i lati, e un po’ di sole si insinua dai cortili e perdura, anche d’inverno”⁶.

Le grotte naturali come modello di progettazione

L’attrazione da parte di architetti e critici moderni per le cavità naturali si è concretizzata in una curiosa interazione tra i concetti di modernità e di mondo sotterraneo. Le documentazioni di Bernard Rudofsky sulla tradizionale casa-volta mediterranea, le fotografie di Raoul Hausmann delle capanne dei pescatori ricavate dalle rocce a Ibiza e gli appunti di Sigfried Giedion sulle sue visite a siti di grotte preistoriche sono esempi emblematici di questa interazione. “Le grotte naturali, in particolare, esercitano un grande fascino su di noi”⁷, sottolineerà Rudofsky, che proseguirà elencando un’ampia gamma di manifestazioni primitive di abitazioni sotterranee nella sezione del catalogo della mostra *Architecture without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (Moma, 1964) intitolata *Nature as Architect*. Questa sezione aveva l’obiettivo di svelare il valore funzionale ed espressivo degli artefatti vernacolari rispetto al terreno, un tipo di “architettura per sottrazione, o architettura *scolpita*, esemplificata dalle abitazioni dei trogloditi e dagli edifici autoportanti intagliati nella roccia viva e scavati al suo interno”⁸: “La nostra propensione ad ammirare le grotte di stalattiti pensando alle cattedrali o a vedere castelli nelle rocce erose”, si legge in modo evocativo nella descrizione, “non tradisce né un’immaginazione eccezionale né un’intuizione artistica”⁹.

Una foto scattata da Bernard Rudofsky nel 1928, quando quello stesso anno ha soggiornato nell’isola di Santorini, descrive l’attenzione che ha riservato alle abitazioni

Saggi | Essays 113 Vesper | Vesper

earth and sky; the dwelling space is defined as a synthesis of odd couplings, an interval between opposite poles, the celestial and the mundane. In Le Corbusier’s own apartment, developing on the last two floors of Immeuble Molitor in Paris (Le Corbusier, Pierre Jeanneret, 1931-1934), the notion of an obscure cavernous space materializes in the living room area: a threshold space potentially transformed, by means of two large-span pivot doors, into a hermetic cell of minimum dimensions and bare furnishings, lit just by a fireplace and a small corner skylight. This space conceptually links together two contradictory understandings of modern dwelling: on the one hand, a dark protected core, with a fireplace assigning to it characteristics of the archetypal hearth, on the other, the notion of the transparent box in which ‘light floods in on either side, and some sunshine creeps in from the courtyards and lingers, even in winter’⁶.

Naturally-Formed Caves As A Design Model

The fascination of modern architects and critics with natural cave structures articulated into a curious intersection between concepts of modernity and the subterranean world. Bernard Rudofsky documentations of the traditional Mediterranean vault-house, Raoul Hausmann’s photographs of the carved out by rocks fishermen’s

huts in Ibiza, and Sigfried Giedion’s notes from his visits to prehistoric cave sites are indicative instances of this intersection. ‘Natural caves, especially, hold a great fascination for us’⁷, Rudofsky will underline, going on to register a broad array of primitive manifestations of subterranean dwellings in the section of the exhibition catalogue *Architecture without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (MoMA, 1964) titled *Nature as Architect*. The section aimed to reveal the expressive and functional value of vernacular artifacts engaged with the ground, ‘architecture by subtraction, or *sculpted* architecture, exemplified by troglodyte dwellings and free-standing buildings cut from live rock and hollowed out’⁸: ‘Our tendency to look at stalactite caves with cathedrals in mind or to see castles in eroded rocks’, its description writes suggestively, ‘betrays neither exceptional imagination nor artistic insight’⁹.

A photograph captured by Bernard Rudofsky in 1928, during his stay on the island of Santorini in the same year, is telling of the attention he cast on naturally-formed dwellings as a manifestation of vernacular architecture. The photograph depicts the dimly lit, ascetically furnished living space; a barrel vaulted-ceiling structure of a rectangular single-space cell carved out of volcanic pumice stone. Exploring a primitive construction type in the Southern Cyclades,

naturali, in quanto manifestazioni di architettura vernacolare. La fotografia ritrae uno spazio abitativo scarsamente illuminato e dall'arredamento spartano; una cella rettangolare di un unico ambiente in cui la struttura del soffitto è una volta a botte, il tutto ricavato nella pietra pomice vulcanica. Nel quadro della sua tesi di dottorato (TU Wien, 1931), esplorando un tipo di costruzione primitiva nelle Cicladi meridionali che rimandava a un uso precoce del cemento nel soffitto a volta, Rudofsky descrive come “le case, di un bianco accecante a confronto con i massi delle rocce scure, rappresentano una sorta di scultura continua”¹⁰. Le forme organiche di queste strutture – che vanno “dalle abitazioni sulla scogliera, alle case parzialmente scavate nella roccia a, infine, le abitazioni autoportanti” – risultano accentuate, in quanto non seguivano alcuno schema geometrico, né nella pianta né nello sviluppo in altezza, e l'aggiunta di nuovi ambienti si concretizzava “non costruendo un piano superiore o inferiore, quanto piuttosto ampliando gli ambienti già esistenti e addentrandosi sempre di più nel fianco delle colline”¹¹. Attingendo ai modelli di costruzione che si sono evoluti attraverso l'operato delle comunità indigene nel corso delle generazioni, Rudofsky ha espresso l'idea di stabilire “un sistema d'ordine che avrebbe poi utilizzato per esaminare e sperimentare l'architettura, un sistema che considerava l'architettura come un'incarnazione spaziale della vita”¹².

Nel corso della sua attività di progettazione, Rudofsky tratterà il concetto di spazio oscuro e cavernoso, di un ambiente anteriore al progresso tecnologico; “da molto tempo abbiamo perso il contatto con il suolo”¹³, osserverà, richiamando modelli di costruzione che mirano alla riconciliazione dell'uomo con la natura. Dal progetto per una casa senza finestre a Procida alla Villa Oro di Napoli, progettata in collaborazione con Luigi Cosenza (1934-1937), che emerge dalla scogliera rocciosa e include nel proprio nucleo un soggiorno semichiuso rivestito in pietra, l'accento è posto sugli aspetti esperienziali dello spazio costruito, sul “potenziale sensuale del nostro ambiente”¹⁴. Queste suggestioni si sono riversate in progetti successivi realizzati nella seconda metà del XX secolo nel Mediterraneo, come La Cupola di Dante Bini (1969), la Casa Rotonda di Cini Boeri (1966-1967) e Casa Hartley di Alberto Ponis (1970); edifici parzialmente scavati nei ripidi pendii rocciosi del luogo in cui si trovano; in questo contesto, l'ambiente interno viene definito dal susseguirsi di spazi bui e illuminati, sotterranei e all'aperto. Questi progetti rendono omaggio alla natura, ai suoi processi e ritmi intrinseci, mostrando come le forme naturali possano essere tradotte in manufatti costruiti. Suggerendo un processo di co-evoluzione con il paesaggio circostante, l'organizzazione spaziale di tali manufatti imita la topografia, interpretandola attraverso le rispettive forme complesse e articolate, in parte naturali e in parte create dall'uomo. Nella Villa Mâche ad Amorgos (1977) di Iannis Xenakis, questo principio viene espresso in modo più marcato; le funzioni principali della casa sono distribuite in volumi distinti, dalle forme arrotondate e col tetto piano, che alimentano il movimento continuo del corpo attraverso gli ambienti interni ed esterni, la penombra

which referred to an early-use of concrete vaults, in the context of his doctoral dissertation (TU Wien, 1931), Rudofsky describes how ‘the houses, blindingly white against the masses of dark-coloured rocks, represent a sort of endless sculpture’¹⁰. The organic forms of these structures, which range ‘from cliff-face dwellings to half-dug, and, eventually, to free-standings houses’, are emphasized, as these followed no geometric patterns, either in plan or in elevation, and the addition of new spaces materialized ‘not by building above or below but rather by expanding existing ones and going deeper into the hills’¹¹. Drawing on models of building that have evolved through the actions of indigenous communities through generations, he expressed a vision to establish ‘a system of order that he would later use to examine and experience architecture, a system that regarded architecture as a spatial embodiment of life’¹².

Rudofsky will visit the notion of the dark cavernous space, of an environment precedent of technological advances, in his design work; ‘we have since a long time lost contact with the ground’¹³, he will observe, calling into patterns of building that aim at the

reconciliation of man with nature. From the project for a windowless house in Procida to the Villa Oro in Naples, designed in collaboration with Luigi Cosenza (1934-1937), which emerges from the rocky cliff and includes in its core a semi-enclosed living room clad in stone, the emphasis is on the experiential aspects of built space, on ‘the sensual potential of our environment’¹⁴. Such fascination reverberated through further late twentieth-century projects situated in the Mediterranean, such as Dante Bini’s La Cupola (1969), Cini Boeri’s Casa Rotonda (1966-1967), and Alberto Ponis’ Casa Hartley (1970); buildings which have been partially carved out into the steep rocky slopes of their inherent location; the domestic environment is defined, in this context, through the sequence of dark and lit, subterranean and open-air spaces. These projects pay a tribute to nature, its inherent processes and rhythms, pointing to how natural forms may be translated into built artifacts. Suggesting a process of co-evolution with their surrounding landscape, the spatial organization of such artifacts mimics the topography, interpreting the latter through their complex, articulate forms, partly natural, partly man-made. In Iannis

e la luce. I tagli lineari minimi, gli infissi e le finestre nei volumi imbiancati favoriscono una vista controllata sul paesaggio circostante e un'illuminazione atmosferica degli interni, mentre il suono del vento fende l'oscurità. Le aperture culminano in una stretta incisione nel tetto piano che segue il movimento del sole all'interno dell'edificio, evidenziando l'esplorazione di nuove forme praticabili di vita domestica in assenza di luce. Qui, “la composizione della luce è ottenuta incidendo le sezioni trasparenti dei volumi curvilinei [...], la musicalità nella composizione delle ouvertures è principalmente temporale e non solo statico-pittorica [...] dobbiamo solo immaginare il flusso di luce all'interno durante il giorno”¹⁵. Il progetto di Xenakis esplora come il movimento del sole possa aprirci all'esperienza architettonica. L'interno dell'abitazione è equiparato a un gioco di luci e ombre vivido, dinamico e in continua evoluzione, e l'artefatto architettonico a un costruito temporale.

La città come una rete di cavità interconnesse

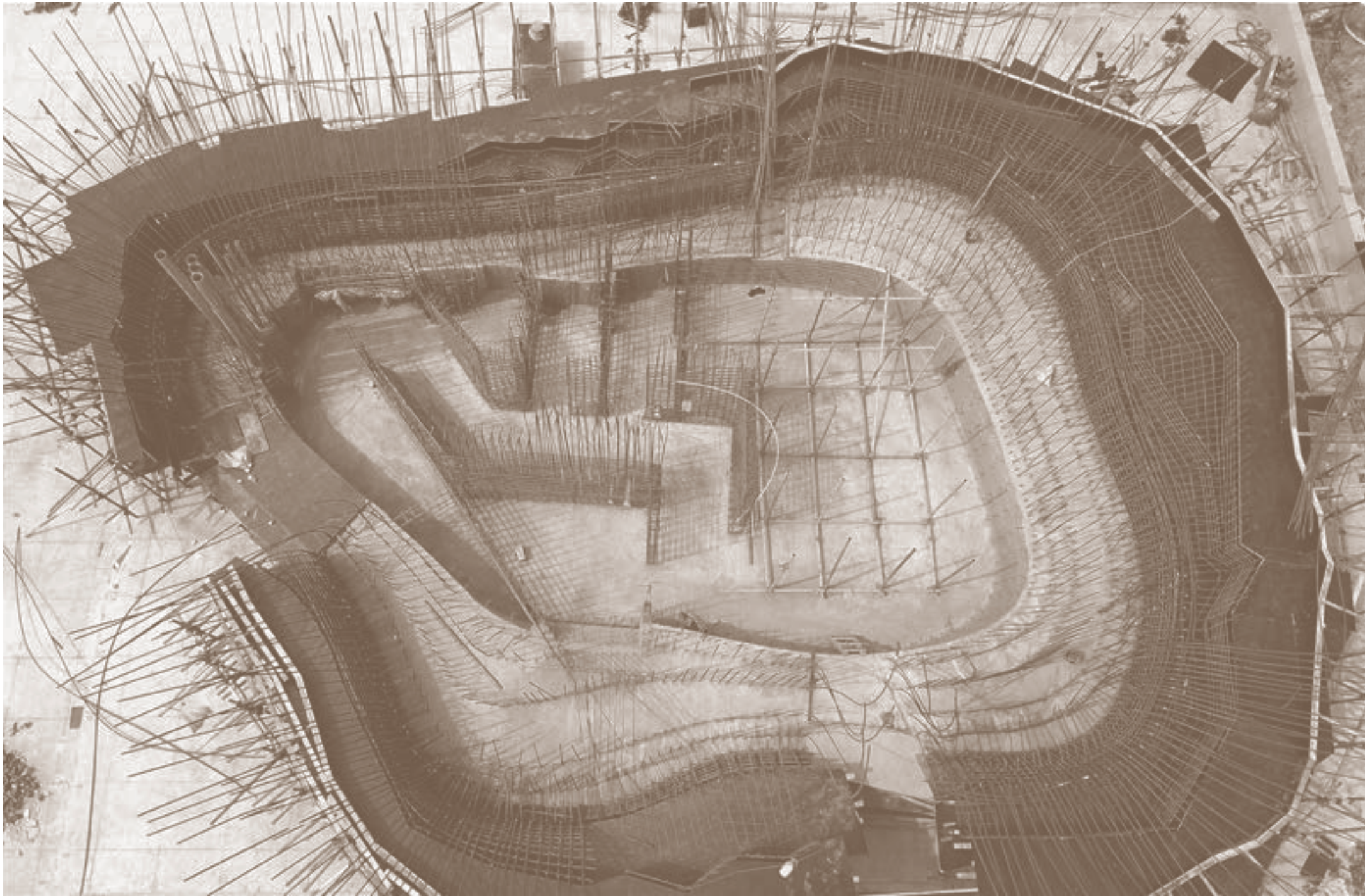
Nel suo libro *Von Material zu Architektur*, László Moholy-Nagy esplora le proprietà di nuovi materiali, le loro potenzialità espressive e la relativa duttilità; confronta un blocco solido di plastica a una “cavità buia [che] invita ad ulteriori incisioni” e si evolve in “un labirinto di aperture e passaggi, fino al punto della perforazione totale”, dove “la forma originale [...] si presenta come una massa svuotata, alleggerita, quasi inconsistente”¹⁶. La sperimentazione con i materiali si converte in un'intensa ricerca di nuove definizioni percettive, geometriche e spaziali attraverso la scultura, che si riflette nelle pratiche architettoniche successive. L'immagine di cavità interconnesse ha connotato altre esplorazioni di nuove forme abitative praticabili nel contesto urbano. La House of the Future (1956) progettata da Alison Smithson e Peter Smithson, per esempio, rappresenta uno spazio chiuso affacciato su di un giardino privato: una macchina tecnologica e un archetipo della natura altrettanto sofisticati. La casa include stanze, di varie dimensioni e dalle forme sinuose, collegate tra di loro senza soluzione di continuità per enfatizzare la fluidità dello spazio, in allusione a “una forma arcaica di architettura, le Cave di Les Baux de Provence [che gli architetti] avevano visitato nel 1953”¹⁷. Nella misura in cui il progetto presenta un'espressione dell'abitare che “rischiava di diventare niente di più di un involucro, un capo d'abbigliamento, un punto vuoto in cui percepire il prototipo di abitazione”¹⁸, i suoi spazi interni cavernosi forniscono una scala di misura per la città, suggerendo un “nuovo tipo di urbanizzazione”¹⁹. Il progetto propone un'interpretazione di abitazione che avrebbe

Xenakis’s Villa Mâche in Amorgos (1977), this principle receives a heightened expression; the main functions of the house are distributed into separate, flat-roof, curved-form volumes, nurturing the continuous movement of the body through inside and outside environments, dimness and light. Minimum linear cuts, frames and windows in the whitewashed volumes allow for controlled views to the surrounding landscape and atmospheric illumination of the interior as the sound of the wind cuts through the darkness. Openings culminate in a narrow incision in the flat roof which registers the movement of the sun in the building’s interior, highlighting the exploration of new viable forms of domesticity in the absence of light. Here, ‘the composition of light is achieved by engraving the transparent parts of the curvilinear volumes [...] the musicality in the composition of the overtures is mainly temporal and not only static-pictorial [...] we just need to imagine the flow of light inside during the day’¹⁵. Xenakis’s project explores how the movement of the sun may unfold the architectural experience. The domestic interior is equated to a vivid, dynamic, constantly evolving interplay of light and shadow, and the architectural artifact to a temporal construct.

The City As A Network Of Interconnected Cavities

In his book *Von Material zu Architektur*, László Moholy-Nagy explores the properties of new materials, their malleable and expressive potential; he compares a solid block of plastic to a ‘dark cavity [which] encourages further incisions’ and develops in ‘a labyrinth of holes and passages, up to the point of complete perforation’, where ‘the original form [...] stands as a hollowed out, loosened mass, almost

weightless’¹⁶. The experimentation with materials reflected in a fervent search of novel perceptual, geometric and spatial definitions through sculpture, echoing in ensuing architectural practices. The image of interconnected cavities marked further explorations of new viable forms of dwelling in the urban context. The House of the Future (1956) designed by Alison Smithson and Peter Smithson, for instance, represented an inward-looking space orientated towards a private garden: an equally sophisticated technological machine and nature archetype. The house comprised rooms, of various dimensions and sinuous forms, seamlessly connected to each other in order to emphasize a fluid space, in allusion to ‘an archaic form of architecture, the Caves Les Baux de Provence [which the architects] had visited in 1953’¹⁷. To the extent that the project revealed an expression of dwelling which was ‘in danger of becoming nothing more than an envelope, an article of clothing, a blank spot in which we can perceive the prototypical dwelling’¹⁸, its cavernous interior spaces provided a scale for the city, suggesting a ‘new piece of urbanism’¹⁹. The interpretation of dwelling that the project put forward would echo in following 1:1 scale installations such as the *Spazio vivibile per due persone* (Liveable space for two persons)²⁰ by Leonardo Ricci for the 1965 exhibition *La Casa Abitata. Biennale degli Interni di oggi* in Florence. The living unit was depicted in this case as ‘a [sculpted] shell that envelops domestic life and which in its unfolding identifies essential spaces for human life without creating clear-cut separations’ and where similarly ‘environments coexist, establishing relationships of intimacy and plastic continuity between them’²¹ mediating the transitions between inside and outside, public and private, the community and the individual.



OPEN Architecture, Chapel of Sound, cantiere | construction site, Chengde, China, 2018. Courtesy OPEN Architecture.



OPEN Architecture, Chapel of Sound, interno | interior, Chengde, China, 2021. Ph. Jonathan Leijonhufvud, courtesy OPEN Architecture.

avuto un'eco nelle successive installazioni in scala 1:1, come lo *Spazio vivibile per due persone*²⁰ di Leonardo Ricci, presentato nel 1965 alla mostra *La Casa Abitata. Biennale degli Interni di oggi* a Firenze. L'unità abitativa è stata rappresentata in questo caso come “un guscio che avvolge la vita domestica e che nel suo svolgersi individua spazi essenziali per la vita dell'uomo senza creare separazioni nette” e dove allo stesso modo “gli ambienti coesistono, stabiliscono tra loro rapporti di intimità e continuità plastica”²¹ mediando i passaggi tra interno ed esterno, pubblico e privato, comunità e individuo.

Analogamente, il progetto *Endless House* (1922-1965) di Frederick Kiesler esprime una concezione della città intesa come una rete di spazi interni interconnessi: “Un sistema di grotte appena collegate da traiettorie fisiche sovrapposte [...] un rifugio *in pubblico*”²². In linea con la teoria di Kiesler dello “spazio come continuum”, si abbraccia una condizione in cui il regno umano, quello naturale e quello tecnologico coesistono in un equilibrio armonico. “Viviamo nello spazio, piuttosto che guardarlo”, scrive Kiesler, evidenziando una prospettiva profondamente intrinseca dell'artefatto costruito. Il progetto della *Endless House* è stato concepito come un *organismo vivente e attivo*, il rivestimento esterno del corpo umano: “Un corpo che si desiderava abitare [...] organico e non rettilineo”²³. La sperimentazione in forma libera si è concretizzata in modelli in scala 1:1 – strutture con un unico scheletro fatto di argilla o fascette di rete metallica ricoperte di gesso – che Kiesler stesso modellò dall'interno, segnalando l'esperienza somatica e temporale dell'architettura, influenzata dalla nostra percezione corporea dall'interno²⁴.

Qui la costruzione verticale cede il passo a “curve paraboliche, giri tortuosi, curvature sferoidali – [una condizione in cui] nessuna resistenza può impedire questo protendersi nello spazio, nelle aree limitrofe come fossero lingue di fuoco che avanzano fino ad auto-divorarsi”²⁵. Esprime una posizione architettonica che ha visto il passaggio da forme rettilinee a forme biomorfe, destinate alla creazione di “uno spazio monumentale unitario senza fondamenta, in cui le superfici, che fungono da confini – pavimento, pareti, soffitto –, costituiscono una transizione e un continuum”²⁶. Questo sistema, in perpetua evoluzione, dialoga con una nuova visione dello spazio collettivo urbano. Da un lato, allude alla definizione di spazio non come qualcosa di statico, ma come un campo attivo di flussi, forze e “atmosfera spaziali elastiche e sfuggenti”²⁷, in base alle quali “l'architettura non sarebbe più limitata a pareti e pavimenti fissi – lo spazio potrebbe invece espandersi e contrarsi in un incessante continuum”²⁸. Dall'altro, promuove la casa a rifugio e riparo, fungendo da “meccanismo di difesa”; in riferimento al quale l'aria era “lo strato della morte imminente” e “il sottosuolo o il bacino minerario di una ‘grotta’ [...] l'ambiente

protetto a salvaguardia della conservazione della vita”²⁹. In questo quadro, l'attenzione si sposta dalla percezione visiva dell'ambiente costruito alla percezione fisica, poiché l'artefatto costruito viene definito nelle sue dimensioni biologiche.

Dalla grotta alle nuvole: oggetti, mezzi espressivi, atmosfere

Negli ultimi decenni, l'architettura si è concentrata sempre più sulla topografia naturale del terreno, staccandosi dall'idea dei tetti artificiali e delle superfici terrose, impiegando antichi materiali naturali da costruzione e recuperando tipologie di edilizia sotterranea. La figura di uno spazio buio e cavernoso inteso come uno spazio abitabile riemerge in progetti come il parco e il ristorante di Junya Ishigami a Yamaguchi, in Giappone (2020-2022), con l'obiettivo di “preservare la condizione sotterranea” del sito, nonostante la contraddizione intrinseca di questo tentativo³⁰. Il progetto prevede la creazione di un sistema di profondi fossati, successivamente riempiti di calcestruzzo per creare una struttura continua fatta di pilastri arcuati, il cui strato esterno è caratterizzato dal contatto diretto con il terreno. Gli spazi abitativi risultanti dalla rimozione della massa di terra evocano una rete di cunicoli, illuminati dalla superficie piana della casa al piano superiore o dal perimetro esterno. Il risultato finale è un edificio dai contorni indefiniti al di fuori di ogni canone: ricavato dal sito stesso che lo ospita, annulla la distanza tra oggetto e contesto. Comprendere “l'architettura come parte dello spazio topologico del paesaggio”, come suggerisce Daniel Jauslin, può portare a gettare una nuova luce sul “nostro posto nel quadro del sistema relazionale tra l'ambiente naturale e quello edificato”³¹. La nozione di paesaggio sotterraneo – di cavità oscure interconnesse, di spazi cavernosi, di grotte formatesi naturalmente – diventa un concetto valido per progettare, per reinventarne metodologie, strumenti e processi.

Inoltre, la figura della grotta affina la propria capacità di “trasmettere un'idea diversa di architettura [...] creata dai molteplici usi ed esperienze dello spazio”³². Più che a questioni di superficie, essa guarda a una posizione architettonica sempre più associata alla percezione dell'edificio come spazio interno intriso di una connotazione tattile, corporea e fisiologica. L'opera monolitica *House* (1992-1994) di Rachel Whiteread ne è un esempio suggestivo. Rappresenta, in continuità con alcune sue precedenti e analoghe sperimentazioni scultoree (*Ghost*, 1990), un calco vuoto creato dall'interno verso l'esterno: uno stampo in cemento dello spazio interno di una casa vittoriana in Grove Road, Mile End. “Un edificio all'interno dell'edificio [originale]”³³, al contempo involucro e vuoto, in grado di fissare nel cemento aspetti intimi e oscuri dello spazio domestico interno.

Le grotte possono quindi essere interpretate come elementi binari, che rappresentano sia la terra che il cielo, la luce e l'ombra, la massa e l'assenza di peso. Indicano una cultura edilizia che sperimenta contrasti e ibridi. Dal progetto del Broad Museum di Los Angeles (2015) di Diller Scofidio + Renfro, in cui una “pesante massa opaca (la volta) risulta sempre visibile”, avvolta da una “struttura esterna porosa a nido d'ape [...] che lascia filtrare la luce naturale (il velo)”³⁴, al Centro di riabilitazione di Herzog & de Meuron a Basilea (1999-2002), le suggestioni di trasparenza e leggerezza vengono scambiate con uno spazio

system of deep trenches, subsequently filled with concrete to create the continuous curved-pillar structure/skin with its outer layer marked by its direct contact with the soil. The living spaces resulting from the removal of the bulk of earth allude to a network of cavities, lit from the upper flat surface of the house or from its outer periphery. The final result is a building of non-canonical, undefined limits, carved out from its hosting site, which eliminates the distance between object and context. Understanding 'architecture as part of the topological space of landscape', Daniel Jauslin suggests, may lead to shedding a fresh light on 'our place within the relational system between the natural and built environments'³¹. The notion of the subterranean landscape – of interconnected dark cavities, cavernous spaces, naturally-formed grottoes – becomes a valid concept for the design project, the reinvention of its methods, tools, and processes.

Moreover, the figure of the cave advances in its ability 'to convey a different idea about architecture [...] created by the multifarious uses and experiences of space'³². Rather than with matters of the surface, it points to an architectural stance which is increasingly associated with the perception of building as an interior space imbued with tactile, corporeal, and physiological meaning. Rachel Whiteread's monolithic artwork *House* (1992-1994) is an evocative example. It represented, in continuity with earlier similar experimentations with sculpture (*Ghost*, 1990), a hollow cast created from the inside outwards: a concrete mold of the interior space of a Victorian house on Grove Road, Mile End, 'a building within [the original] building'³³, both envelope and void, which captured in concrete the intimate and obscure aspects of the domestic interior.

Caves may therefore be interpreted as binary elements, representing both earth and sky, light and shadow, solidness and weightlessness. They point to a building culture which rehearses contrasts and

In a similar vein, Frederick Kiesler's *Endless House* (1922-1965) project expressed an understanding of the city as a network of interconnected interior spaces: 'A system of caves loosely connected by overlapping physical trajectories [...] a retreat *in public*'²². Pertaining to Kiesler's theory of 'space as continuum', it embraced a condition in which the human, the natural and the technological realms co-existed in harmonic equilibrium. 'Let's live in space, rather than look at it', Kiesler writes, highlighting a profoundly embodied stance of the built artifact. The *Endless House* project was conceived as a *living, active organism*, the outer skin of the human body: 'A body that one desired to inhabit [...] organic and nonrectilinear'²³. The experimentation with free form manifested through 1:1 scale models – single-shell structures made of clay or bands of wire mesh covered in plaster – which Kiesler himself molded from within, pointing to the somatic and temporal experience of architecture, one influenced by our bodily perception from the inside²⁴.

Here, vertical construction gives way to 'parabolic curves, twisted turns, spheroid curvatures – [a condition in which] no resistance can prevent this outreaching into space, into neighboring areas like fire tongues leaping ahead until they have devoured themselves'²⁵. It expresses an architectural stance that saw the transition from rectilinear to biomorphic forms, destined at the creation of 'a unitarian monumental space without foundations, where the surfaces that act as boundaries – floor, walls, ceiling – form a transition and a

continuum'²⁶. This perpetually-evolving system engages with a new vision of urban collective space. On the one hand, it alludes to the definition of space not as static but as an active field of flows, forces, and 'elusive elastic spatial atmospheres'²⁷, according to which 'architecture would no longer be limited to stationary walls and floors – space instead could expand and contract in endless continuity'²⁸. On the other hand, it elevates the house to a refuge and a shelter, it served as a 'defence mechanism'; with reference to which air was 'the stratum of imminent death' and 'the underground or the mineral enclosure of a "cave" [...] the protective environment shielding the preservation of life'²⁹. In this framework, attention shifts from the visual perception of the built environment to the physical one, as the built artifact is defined in its biological dimensions.

From Cave To Cloud: Objects, Media, Atmospheres

In recent decades, architecture has been increasingly preoccupied with the natural topography of the ground, transgressing artificial roofs and earthy surfaces, deploying ancient natural construction materials, and retrieving subterranean building types. The figure of the dark cavernous space as an inhabitable vessel reemerges in projects such as Junya Ishigami's park and restaurant in Yamaguchi, Japan (2020-2022) which aim to 'preserve the underground condition' of the place, despite the inherent contradiction of such an attempt³⁰. The project involves the creation of a

di transizione semi-illuminato. In quest’ultimo progetto, questo scambio si accentua: i raggi del sole entrano nei reparti attraverso “sfere di vetro [che] permettono ai pazienti con ridotta mobilità di apprezzare il mutare della luce e delle condizioni metereologiche”³⁵ dall’interno dell’edificio, offrendo loro una vista sulle nuvole e di notte sulle costellazioni. Lucernari a cupola sono integrati nella struttura dell’edificio, la cui collocazione è stata accuratamente individuata in base alla posizione supina del corpo dei pazienti ricoverati. Lo spazio si sviluppa dall’interno verso l’esterno e la progettazione dell’involucro dell’edificio ruota intorno alla regolazione della penombra all’interno.

È interessante notare che le grotte, intese come mezzo espressivo, emergono come spazi carichi di esperienze sensoriali, tattili e acustiche, oltre che pregni di significato fisiologico. Paragonate a “imitazioni del cielo”, rappresentano “non solo uno schermo per le immagini, ma anche una cassa di risonanza per suoni misteriosi come il vento e il tuono”³⁶. Attraverso la loro essenziale oscurità, esse evidenziano l’importanza dell’aria, collegandosi così a definizioni architettoniche in cui “lo sfondo silenzioso e impercettibile è venuto alla ribalta, reclamando attenzione e sollevando preoccupazioni – a livello scientifico, sociale e politico”³⁷. Nelle cavità risuonano le attenzioni del mondo d’oggi – alimentate dalle malattie aeree, dall’aria inquinata e dalla proliferazione di città caratterizzate da microclimi interconnessi e strutture quasi biologiche – per le atmosfere artificiali e gli spazi interni. La figura della grotta inoltre evidenzia la condizione del vivere contemporaneo, nello spirito del filosofo Peter Sloterdijk, “all’interno delle sfere”, in una rete di passaggi, soglie e cavità interconnesse, in cui “bolle, globi e schiume non sono solo metafore, [ma piuttosto] determinano il nostro pensiero e decidono il nostro destino”³⁸. La progettazione di edifici e spazi segna così il passaggio dal privato al collettivo e dallo spazio atmosferico a quello fisico. “L’edificio rappresenta una sorta di dispositivo per creare un’atmosfera particolare dentro un’altra atmosfera” ed “entrarvi significa passare da un’atmosfera a un’altra”, partendo dal presupposto che “l’architettura va ricercata nel rapporto tra le atmosfere, nel gioco tra i microclimi”³⁹.

Rappresentando una potente categoria culturale alla base delle teorie del sogno e dell’inconscio, la visione di uno spazio cavernoso porta alla luce concetti contraddittori e controversi. Evoca uno spazio d’azione che passa dall’ambiente vibrante del mondo

Stamatina Kousidi 120

hybrids. From the Broad Museum project in Los Angeles (2015) by Diller Scofidio + Renfro, in which a ‘heavy opaque mass (the vault) is always in view’, enveloped in a ‘porous, honeycomb-like exterior structure [...] that provides filtered natural daylight (the veil)’³⁴ to the rehabilitation centre by Herzog & de Meuron in Basel (1999-2002), impressions of transparency and lightness are traded for the semi-lit, transitional space. In the latter project, this interchange becomes accentuated: rays of sunlight enter the wards through ‘glass spheres [that] allow patients with limited mobility to experience changing light and weather conditions’³⁵ at the building’s interior, offering views of the clouds and the constellations at night. Spherical skylights are integrated into the building structure, their exact position determined by the horizontal position of the nursing patients’ body. Space develops from the inside outwards and the design of the building envelope revolves around the regulation of the degree of dimness in the interior.

Tellingly, in their interpretation as media, caves emerge as spaces charged with sensorial, tactile and acoustic experiences as well as with physiological meaning. Compared to ‘imitations of the sky’, they represent ‘not only a screen for images but also a resonator for uncanny sounds such as wind and thunder’³⁶. Through their essential darkness, they highlight the importance of air, hence intersecting with architectural definitions in which ‘the silent, imperceptible background has come to the fore, demanding attention and concern – scientific, social, and political’³⁷. The figure of the cave resonates with today’s concerns with artificial atmospheres and interiority, nurtured by airborne diseases, polluted air, and the proliferation of cities made of interconnected microclimates and nearly biological structures. It highlights the contemporary condition of living, in the spirit of philosopher Peter Sloterdijk, in the interiors of *spheres*, in a network of interconnected passages, thresholds, and cavities, in which ‘bubbles,

globes and foams are not mere metaphors, [but they rather] determine our thinking, and decide our destiny’³⁸. The design of buildings and spaces marks the transition from the private to the collective space and from the atmospheric to the physical. ‘The building is a kind of device for producing a particular atmosphere within another one’ and ‘to enter it is to pass from one atmosphere to another’, following the assumption that ‘architecture is to be found in the relationship between atmospheres, the play between microclimates’³⁹.

A powerful cultural category, underpinning theories of dreams and the unconscious, the vision of the cavernous space brings to light notions of contradiction and controversy. It evokes a space of action which shifts from the vibrant setting of the upper world – the museum, the theatre stage, and the domestic realm, as in the settings of films such as Chris Marker’s *La Jetée* (1962), François Truffaut’s *Le dernier métro* (1980), and Bong Joon-ho’s *Parasite* (2019) – towards the spaces of architecture’s substructure. It aligns with future living scenarios in which serviced, technologically-saturated, personalized interiors, molded at will, proliferate. Following Gernot Böhme, technological advances brought about ‘new basic examples of beauty, new paradigms of perception’⁴⁰, resulting partly in human experiences triggered and sustained by artificial realms: ‘What matters here is whether a person is merely confronted with this world as an image, or experiences it as a space in which he or she is physically present’⁴¹. Compared to ‘cave experiences in which one is present in simulated surroundings [in the form of an avatar] by means of data gloves and electronic spectacles [or], inversely, it makes possible bodily presence in a simulated scene’⁴², attention points to the search of new experiences and the coining of new needs, new definitions of comfort and internment: looking out through the single opening of the unlit cave as if looking at an augmented reality screen.

di sopra – il museo, il Palcoscenico teatrale e l’ambito familiare, come nell’ambientazione di film quali *La Jetée* (1962) di Chris Marker, *Le dernier métro* (1980) di François Truffaut e *Parasite* (2019) di Bong Joon-ho – agli spazi della sottostruttura architettonica. Si allinea a scenari abitativi futuri caratterizzati da una proliferazione di interni curati, personalizzati e tecnologicamente saturi, modellati a proprio piacimento. Secondo Gernot Böhme, il progresso tecnologico ha portato a “nuovi esempi essenziali di bellezza, nuovi paradigmi percettivi”⁴⁰, che si traducono parzialmente in esperienze umane innescate e sostenute da sistemi artificiali: “ciò che conta in questo caso è se una persona si rapporti con questo mondo solamente come fosse un’immagine, oppure lo sperimenti come fosse uno spazio in cui essere fisicamente presente”⁴¹. Rispetto alle “esperienze di grotte in cui ci si trova in un ambiente simulato [sotto forma di avatar] utilizzando dei guanti muniti di sensori, i *data gloves*, e degli occhiali elettronici, [oppure], al contrario, in cui è possibile la presenza fisica in una scena simulata”⁴², l’attenzione è rivolta alla ricerca di nuove esperienze, alla creazione di nuovi bisogni, di nuove definizioni di comfort e di isolamento: si tratta di rivolgere lo sguardo all’esterno attraverso l’unica apertura di una grotta non illuminata, come se si stesse guardando uno schermo della realtà aumentata.

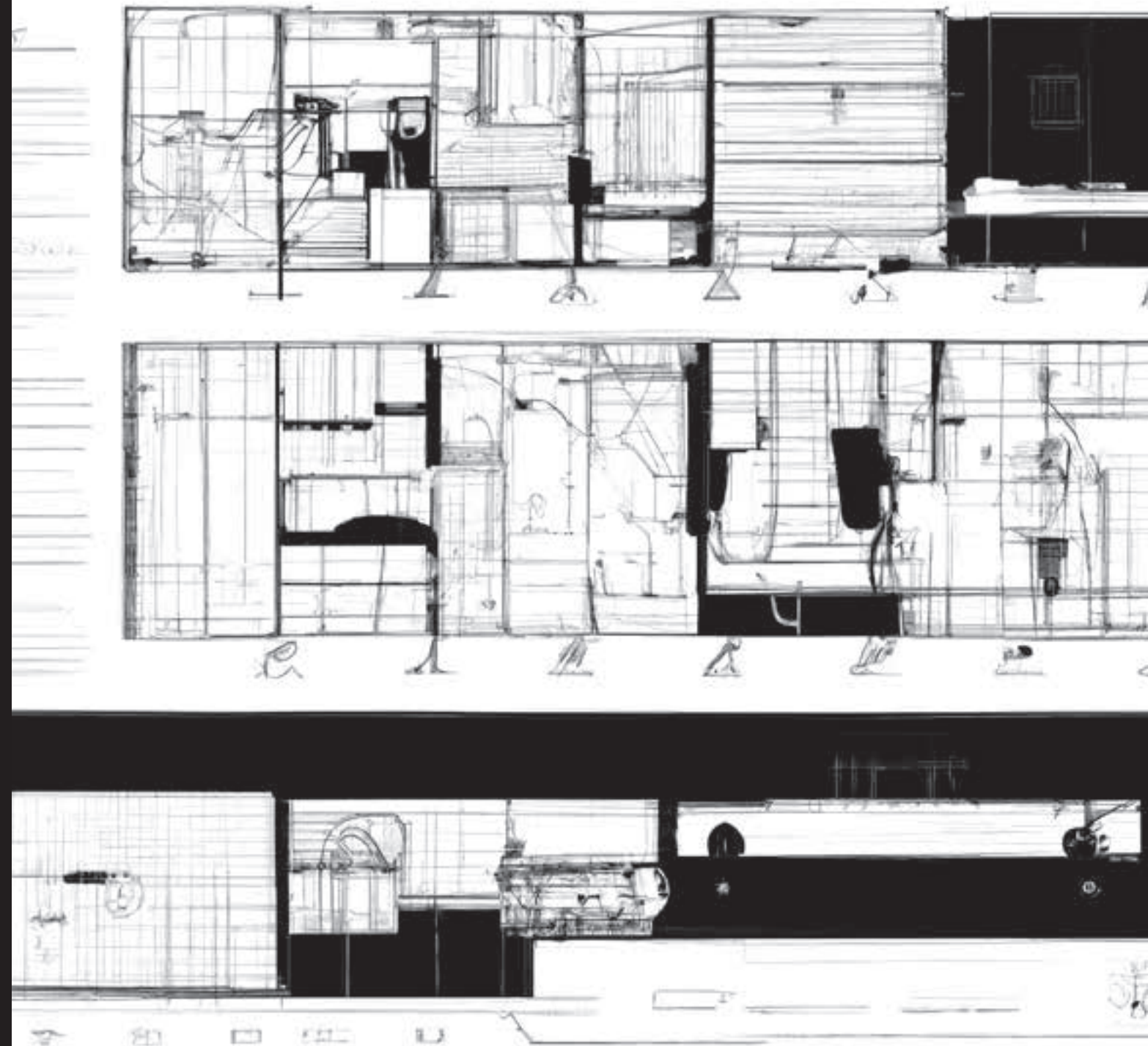
Saggi | Essays 121 Vesper | Vesper

- 1 Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, G. Crès, Paris 1925; tr. it. *L’arte decorativa*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 231; En. tr. *The Decorative Art of Today*, Architectural Press, London 1987, p. 188.
- 2 S. Giedion, *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*, a cura di | edited by R. Geiser, Orell Füssli, Zürich 1929, p. 3.
- 3 R. Banham, *Architecture of the Well-Tempered Environment*, Architectural Press, London 1969, p. 70; tr. it. *Ambiente e tecnica nell’architettura moderna*, a cura di | edited by G. Morabito, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 66.
- 4 *Ibid.*
- 5 A. Janson, F. Tigges, *Fundamental Concepts of Architecture. The Vocabulary of Spatial Situations*, Birkhäuser, Basel 2014, p. 168.
- 6 Estratto da un’intervista a Le Corbusier del 1951, pubblicata in | Excerpt from a 1951 interview with Le Corbusier, published in J. Sbriglio, *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier | Apartment Block 24 N.C. and Le Corbusier’s Home*, Birkhäuser, Basel 1996, pp. 32-34.
- 7 B. Rudofsky, *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, catalogo della mostra (New York, Moma, novembre 1964 - febbraio 1965) | exhibition catalogue (New York, MoMA, November 1964 - February 1965), Doubleday & Company, New York 1964, p. 58.
- 8 *Ibid.*, p. 5.
- 9 *Ibid.*, p. 20.
- 10 *Ibid.*, p. 58.
- 11 *Lessons From Bernard Rudofsky. Life As A Voyage*, a cura di | edited by Architekturzentrum Wien, Getty Research Institute, Birkhäuser, Basel 2007, p. 17.
- 12 *Ibid.*, p. 18.
- 13 B. Rudofsky, *La scoperta di un’isola*, in “Domus”, no. 123, marzo | March 1938, p. 6.
- 14 *Lessons from Bernard Rudofsky*, cit., p. 33.
- 15 S. Vyzoviti, *Spiti diakopon stin Amorgo tou Ianni Xenaki* (Vacation house in Amorgos by Iannis Xenakis), in “Oikiaka Topia. H Arxitektoniki os Texni” (Domestic Landscapes. Architecture as Art), vol. 5, no. 11, 2001, p. 12.
- 16 L. Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Albert Langen Verlag, München 1929, p. 95.
- 17 B. Colomina, *Unbreathed Air*, in “Grey Room”, no. 15, primavera | Spring 2004, p. 48.
- 18 J. Zeinstra, *Houses of the Future. 25 Years of Critical Reflection on Architecture*, in “Oase. Journal for Architecture”, no. 75, luglio | July 2008, p. 223.
- 19 C. Spellman, K. Unglaub (a cura di | eds.), *Peter Smithson. Conversations with Students*, Princeton Architectural Press, New York 2005, p. 43.
- 20 La mostra si è tenuta a Palazzo Strozzi, Firenze, dal 6 marzo al 25 aprile, 1965. | The exhibition was held between March 6 - April 25, 1965 at Palazzo Strozzi, Florence.
- 21 M.C. Ghia, C. Ricci, U. Dattilo (a cura di | eds.), *Leonardo Ricci. Scrittura, pittura e architettura. 100 note a margine dell’Anonimo del XX secolo*, Dida Press, Firenze 2019, p. 164; En. tr. dell’autore | En. tr. by the author.
- 22 B. Colomina, *Endless Interior. Kiesler’s Architecture as Psychoanalysis*, in A. Sarnitz, I. Scholz-Strasser (a cura di | eds.), *Private Utopia. Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, De Gruyter, Berlin 2015, p. 127.
- 23 S.J. Phillips, *Elastic Architecture. Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 2017, p. 260.
- 24 D. Bogner (a cura di | ed.), *Friedrich Kiesler, 1890-1965. Inside the Endless House*, Böhlau, Wien 1997, p. 23.
- 25 F.J. Kiesler, *Continuity, the New Principle of Architecture* (1965), in Idem, *Selected Writings*, a cura di | edited by S. Gohr, G. Luyken, Gerd Hatje, Stuttgart 1996, p. 130. Citato in | Quoted in A. Vidler, *The b-b-b-Body. Block, Blob, Blur*, in D. Hauptmann (a cura di | ed.), *The Body in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 2006, p. 134.
- 26 D. Bogner (a cura di | ed.), *Friedrich Kiesler, 1890-1965*, cit., p. 16.
- 27 V. Dimitrova, *The Body, Psychoanalysis, and Architecture. Frederick Kiesler’s ‘Inside the Endless House’*, Senior Thesis, Princeton University, Princeton, 1998, p. 2.
- 28 *Ibid.*
- 29 S. Papapetros, *The Birth of Design*, in N. Axel, B. Colomina, N. Hirsch, A. Vidokle, M. Wigley (a cura di | eds.), *Superhumanity. Design of the Self*, Eflux Architecture-University of Minnesota Press, The Graham Foundation-Minneapolis 2018, p. 230.
- 30 M. Mollard, *Breaking The Mould. Soil As Shuttering*, in “The Architectural Review”, no. 1468, febbraio | February 2020, p. 109.
- 31 D. Jauslin, *Landscape Aesthetics for Sustainable Architecture*, in S. Lee (a cura di | ed.), *Aesthetics of Sustainable Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 2011, p. 119.
- 32 C. Gabriellsson, *Inside The Cave, Outside The Discipline*, in S. Ewing, J.M. McGowan, C. Speed, V.C. Bernie (a cura di | eds.), *Architecture and Field/Work*, Routledge, London 2011, p. 42.
- 33 R. Whiteread, in A. Dickson, *‘I was traumatised at its demolition’ – Rachel Whiteread on making House*, in “The Guardian”, 18 luglio | July 2022, www.theguardian.com/culture/2022/jul/18/traumatised-demolition-rachel-whiteread-house-saatchi, consultato il | accessed 30/11/2022.
- 34 Diller Scofidio + Renfro, *The Broad*, Los Angeles, www.dsny.com/project/the-broad?index=false&search=broad§ion=projects, consultato il | accessed 30/11/2022.
- 35 Herzog & de Meuron, *Hospitals Design Process*, www.herzogdemeuron.com/index/focus/940-focus-hospitals/design-process.html, consultato il | accessed 30/11/2022.
- 36 D.J. Peters, *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015, p. 171.
- 37 E. Horn, *Air as Medium*, in “Grey Room”, no. 73, autunno | Fall 2018, p. 20.
- 38 Á. Moravánszky, *My Blue Heaven. The Architecture of Atmospheres*, in “AA Files”, no. 61, 2010, p. 22.
- 39 M. Wigley, *The Architecture of Atmosphere / Die Architektur der Atmosphäre*, in “Daidalos”, no. 68, 1998, p. 24.
- 40 G. Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, a cura di | edited by J.P. Thibaud, Routledge, London 2018, p. 206.
- 41 *Ibid.*
- 42 *Ibid.*, p. 209.

CEM.

Alberto Sdegno

Esper. *Blade Runner* tra nuove tecnologie e intelligenze artificiali



Redazione Vesper, Ricostruzione dell'appartamento di Deckard in *Blade Runner* secondo Dall-E 2 | Reconstruction of Deckard's apartment in *Blade Runner* according to Dall-E 2, 2022.

The Esper. *Blade Runner* among New Technologies and Artificial Intelligences



Redazione Vesper, Ricostruzione dell'appartamento di Deckard in *Blade Runner* secondo Dall-E 2 | Reconstruction of Deckard's apartment in *Blade Runner* according to Dall-E 2, 2022.

“Esalta 22, 41, 76”: così comincia la sequenza di *Blade Runner*¹ in cui il cacciatore di androidi Rick Deckard chiede a Esper – il suo potentissimo strumento elettronico a controllo vocale – di operare sull’immagine fotografica trovata nell’alloggio di Leon Kowalski, il replicante individuato grazie al test Voight-Kampff all’inizio del film. Il breve frammento, della durata inferiore ai tre minuti, è tra i più interessanti del film – soprattutto per chi si occupa di tecnologie avanzate di rappresentazione – sebbene non sia presente nel libro di Philip Dick, intitolato *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*², da cui è tratta la sceneggiatura del film, né sia stato analizzato in dettaglio dalla critica se non limitatamente a poche pagine di testo³. Affrontare tale argomento consente, quindi, di dilatare la discussione ad altri temi che riguardano almeno altri tre aspetti fondamentali della contemporaneità, oltre alle considerazioni relative all’avveniristico oggetto in sé: il ruolo dell’immagine a contenuto tridimensionale; il rapporto tra computer e androidi, vale a dire i vari livelli in cui l’intelligenza artificiale può manifestarsi; il sottile equilibrio tra realtà e finzione, di cui tale sequenza filmica è un evidente concentrato, sia sul piano della forma che del contenuto.

Oltre il personal computer

Il 12 agosto 1981 venne presentato il personal computer 5150 da parte di Ibm. Nella massiccia campagna pubblicitaria sui canali televisivi e sulla carta stampata che venne proposta, un sosia di Charlie Chaplin, in una veste aggiornata rispetto a *Tempi moderni*⁴, si muoveva attorno a esso, immediatamente affascinato e catturato dalle sue potenzialità. Di lì a poco la rivoluzione digitale avrebbe contagiato la società, entrando nelle case, negli uffici, nelle fabbriche. Ma quasi nessuna delle caratteristiche di quella macchina primordiale può essere rintracciata in Esper, lo strumento che, pur per pochi minuti, occupa una sequenza importante di *Blade Runner*, film uscito nelle sale americane il 25 giugno 1982, a meno di un anno dalla citata presentazione di Ibm. A parte la forma e le dimensioni del monitor, nessuna comparazione può essere fatta tra i due computer: il primo era composto da un monitor a fosfori verdi, con scarsissime potenzialità grafiche, gestibile solo tramite una tastiera rudimentale, privo di un mouse e con la possibilità di inserire informazioni soltanto attraverso un dischetto magnetico flessibile; il secondo presentava colori a video, veniva controllato dalla voce dell’operatore, permetteva l’inserimento immediato di immagini, che potevano essere analizzate in dettaglio, non soltanto, come si vedrà, sul piano dell’ingrandimento e della traslazione. Ma evidentemente in Esper non si può non individuare lo sviluppo all’ennesima potenza di quanto concesso dalla primitiva macchina elettronica di cui abbiamo parlato in apertura, del quale tutta la produzione e il regista Ridley Scott in particolare erano indubbiamente a conoscenza.

¹Enhance 22, 41, 76: this line of dialogue begins the *Blade Runner*'s sequence in which the android hunter Rick Deckard asks the Esper machine – his extremely powerful voice-controlled electronic device – to operate on the photographic image found in Leon Kowalski's quarters, the replicant identified thanks to the Voight-Kampff test at the beginning of the film. This brief sequence, lasting less than three minutes, is among the most interesting in the film, especially for anyone involved in advanced representation technologies. A scene that was not in Philip Dick's book *Do Androids Dream of Electric Sheep?* on which the film script is based, and that has not been analysed in detail by the critics, who have only devoted it a few pages at best³. Therefore, tackling this topic allows us to open up the discussion to further themes related to at least three other fundamental aspects of the contemporary world, in addition to considerations relating to the futuristic object itself: the role images with 3D content; the relationship between computers and androids, that is, the various levels in which artificial intelligence can manifest itself; the subtle balance between reality and fiction, of which this film sequence is an evident concentrate, both in terms of form and content.

Beyond the Personal Computer

On August 12, 1981, IBM unveiled the 5150 personal computer. In the massive advertising campaign launched both on television channels and in print, a Charlie Chaplin lookalike, in a kind of updated version of *Modern Times*⁴, moved around it in fascination, enthralled by its potential. Soon the digital revolution would spread through society, entering homes, offices, and factories. But almost none of the characteristics of that primordial machine can be traced in the Esper, the device which, albeit it appears for a handful of minutes, marks an important sequence in *Blade Runner*; the film was released in American theatres on June 25, 1982, less than a year after the IBM as mentioned above. Apart from the shape and size of the monitor, the two computers bear no comparison. The first consisted of a green phosphor monitor with very little graphic potential, a rudimentary keyboard, and no mouse; information could be fed into it only through a flexible magnetic disk. The second, on the other hand, featured colour on the screen, was controlled by the operator's voice, and allowed the immediate acquisition of images, which could be analysed in detail and not only in terms of magnification and translation, as will be seen. Nevertheless, in the Esper machine one cannot fail

Quest’ultimo lo descrive, nelle note di produzione del film, come “un computer ad alta densità con una capacità di risoluzione tridimensionale molto potente e un sistema criogenico [che può] analizzare e ingrandire le foto, consentendo agli investigatori di perquisire una stanza senza nemmeno essere presenti”⁵: una definizione sufficientemente vaga, da permettere varie interpretazioni da parte di coloro che dovevano dare fattiva costruibilità al prototipo da usare.

Ma forse proprio la comparazione tra la sequenza filmica originaria e poi scartata – presente nei *Contenuti speciali* pubblicati in seguito⁶ – e quella ufficiale, ci consente di valutare il cambiamento deciso dal regista. Nella prima, il monitor ha una configurazione verticale e il controllo sulle immagini è condotto con un’interfaccia diversa rispetto a quella poi adottata, con rettangoli a puntini che circondano le aree da analizzare. Lo strumento ha una strutturazione più semplice e non compare il logo Esper che invece caratterizzerà la versione poi adottata. Nella seconda, la macchina è sicuramente più articolata: sono presenti più unità hardware sovrapposte, che dichiarano una maggiore complessità della stessa, anche grazie alla modalità di inquadratura dell’oggetto stesso; inoltre è presente il logo che, pur essendo appena visibile nella parte inferiore della macchina, sotto il monitor, segnala che a essa viene data dignità di protagonista, essendole stato assegnato un nome come agli altri attori. Non a caso la grafica verrà studiata da Tom Southwell⁷, un illustratore, *storyboarder* e *product designer* ben noto negli ambienti cinematografici per aver già lavorato in film quali *Il Padrino. Parte II*⁸ e *Alien*⁹. Sarà proprio Southwell a ideare i caratteri del logo, che richiamano con evidente somiglianza la configurazione della massa cerebrale, in modo da associare alla macchina potenzialità cognitive di alto livello. Pur avendo ora un nome, nessuno lo pronuncerà per tutta la durata del film, tanto che solo la critica si accorgerà della sua esistenza. Né Philip Dick ha mai fatto riferimento a esso nel libro, né tantomeno si può riconoscere nel suo testo una macchina dalle simili prestazioni. Bisogna comunque segnalare che vari sono gli apparati ad altissimo valore tecnologico presenti nel volume dickiano, di cui ne segnaliamo almeno due. Il primo è il modulatore d’umore Penfield che troviamo fin dalle prime pagine, e che consente di procurare desideri come “guardare la tv, qualsiasi cosa trasmetta”¹⁰ o “tranquillità a lungo cercata”¹¹ solo impostando un codice di utilizzo. Il nome dell’attrezzo è evidentemente tratto dal cognome del neurologo Wilder Penfield, che fu tra i primi a comprendere che la stimolazione del tessuto cerebrale può permettere di ricordare eventi passati e procurare sensazioni remote¹². Il secondo è la scatola empatica di Wilbur Mercer, composta da uno schermo a tubi catodici e da un paio di maniglie prensili, che vengono a essere

impugnate da chi vuole sottoporsi a sensazioni che migliorano lo stato d’animo, sentendosi in comunanza con altre persone contemporaneamente connesse. In questo secondo caso non si può non riconoscere l’eco dei sistemi immersivi di realtà virtuale, magari interconnessi tra loro anche grazie alla recente tecnologia del Metaverso.

Ritornando a *Blade Runner*, è possibile rintracciare almeno tre differenti versioni di Esper nell’intero lungometraggio: la prima è quella citata nella sequenza descritta, simile a un personal computer sebbene, come abbiamo visto, ben più complessa nella sua strutturazione fisica; la seconda compare sugli *spinner*, le macchine volanti della polizia di Los Angeles (di Gaff e Deckard), che presentano un computer di bordo col quale rapidamente interagire. A differenza di quello all’interno dell’alloggio di Deckard, qui le potenzialità sono ovviamente ridotte, ma si intuisce che la capacità di gestire dati sia notevole, grazie alla rapida risposta alle interrogazioni degli utenti. Il terzo computer è invece nella sede della polizia, dove troviamo Gaff e il capitano Bryant intenti a visualizzare un video sullo schermo. In realtà in tale sequenza la cinepresa riprende solo il monitor, escludendo la visualizzazione dell’intero computer, che è disponibile sempre nei contenuti speciali inseriti nell’edizione estesa su dvd¹³. Qui, una grande macchina si sviluppa su tutta la parete dell’ufficio e la luce blu che illumina la sala attribuisce una maggiore efficacia figurativa alla scena. Ripropone quasi fedelmente l’idea di Syd Mead – “visual futurist”¹⁴ che ha lavorato come *graphic designer* per molte produzioni cinematografiche, tra le quali *Alien*, *Star Trek*¹⁵ e *Tron*¹⁶ – proposta in alcuni suoi disegni pubblicati di recente in un volume¹⁷. A Syd Mead, per la verità, si deve gran parte delle proposte scenografiche della pellicola, oltre all’ideazione dei vari oggetti – dai citati *spinner* all’attrezzo per il test Voight-Kampff, ai vestiti che indossano sia i protagonisti che le comparse. Oltre alla figurazione del computer nella centrale di polizia, Mead disegna anche il personal Esper nell’appartamento di Deckard, dal quale si rileva la complessità della macchina, più che l’utilità di ogni singolo componente di essa. Sarà proprio qui che verrà analizzata l’immagine, dopo essere stata introdotta nello strano strumento ad alto contenuto tecnologico ora descritto.

L’immagine 3D

La sequenza oggetto di indagine inizia con l’inserimento di una fotografia in una fessura della macchina e termina con la stampa cartacea di un dettaglio. Sebbene il processo di scansione di una fotografia in un sistema di visualizzazione elettronica sia oggi abbastanza consueto – attraverso semplici scanner piani – il modo in cui Deckard opera non era per nulla comune nel 1982. Già in questa semplice operazione è possibile sottolineare la visionarietà del regista nella scelta di questo preliminare atto. Una volta collocata la fotografia all’interno del sistema, le parole del protagonista veicolano le operazioni del software che, riconoscendo gli ordini vocali, interviene con azioni mirate a ottenere il risultato richiesto. Queste vanno dalla traslazione – in senso orizzontale e verticale – all’ingrandimento e riduzione di particolari di dettaglio fino a percorrere ulteriori indagini che sfuggono al pur attento osservatore. Per accorgersi di quanto avviene è necessario esaminare attentamente la scena, quasi a indagare fotogramma per fotogramma. In realtà

to identify the development to the nth degree of the functions obtainable from the primitive electronic device we mentioned earlier, which must have been known to anyone involved in the production and particularly to the film director, Ridley Scott.

The latter describes the Esper machine in the film’s production notes as ‘a high-density computer with a very powerful three-dimensional resolution capacity and a cryogenic cooling system’ able to ‘analyse and enhance photos, enabling investigators to search a room without being there’⁵: a sufficiently vague definition to allow for various interpretations by those who had to design and build the prototype to be used.

Indeed, a comparison between the original and subsequently discarded film sequence – found in the *Special Contents* section of the DVD published later⁶ – and the one that eventually made the cut may be in order to evaluate the scope of the changes made by the director. In the original version, the monitor has a vertical orientation and the control over the images is conducted with a different interface compared to the one adopted later, with rectangles and dots framing the areas to be analysed; the device has a simpler structure and the ESPER logo is not visible, unlike in the scene that made the cut. In the latter, the machine is undoubtedly more sophisticated: there are several overlapping hardware units which demonstrate its complexity, also emphasised by the framing style of the object itself; in addition, there is the logo which,

although barely visible in the lower part of the machine under the monitor, is an indication that the device is elevated to a leading character, having been given a name, like the other actors. It is no coincidence that the graphics were studied by Tom Southwell⁷, an illustrator, storyboarder and product designer well known in cinematographic circles for having already worked on films such as *The Godfather. Part II*⁸ and *Alien*⁹. It was Southwell himself that designed the characters of the logo, whose clear resemblance to the brain mass suggests the high cognitive potential of the device. After it has been assigned, however, the name is never uttered for the entire duration of the film, so much so that only the critics noticed its presence. Neither did Philip Dick ever refer to it in his book, which makes no mention of such highly performing machine. On the other hand, it must be pointed out that several highly technological devices are featured, two of which are worth mentioning. The first is the Penfield mood organ, introduced right in the first pages, which can induce moods such as ‘the desire to watch TV, no matter what’s on it’¹⁰ or ‘long deserved peace’¹¹ through a usage code setting. This device is evidently named after neurologist Wilder Penfield, who was among the first to understand that the stimulation of brain tissue can trigger the memory of past events and produce remote sensations¹². The second device is Wilbur Mercer’s empathy box, made up of a cathode-ray tube screen and two handles; by gripping them users

can experience sensations that improve their mood and share them with other people that are connected at the same time. In this second case, one cannot fail to recognise the echo of immersive virtual reality systems, perhaps interconnected thanks to the recent technology of the Metaverse.

Returning to *Blade Runner*, three different versions of the Esper machine can be observed in the feature film: the first is the one mentioned in the sequence described, similar to a personal computer, albeit much more complex in its physical structure, as we have seen; the second appears on the *spinners*, the flying cars of the Los Angeles police (driven by Gaff and Deckard), which have an on-board computer with which to interact quickly. Although its

potentialities are obviously inferior to the one found in Deckard’s lodgings, the rapid response to user queries implies that it still has remarkable data handling capabilities. The third computer is instead in the police headquarters, where we find Gaff and Captain Bryant intent on watching a video on the screen. As a matter of fact, in this sequence the camera only frames the monitor rather than showing the entire computer, which is again available in the special contents of the *Ultimate Collector’s Edition* DVD¹³. Here, a large machine occupies the entire wall of the office and the blue light that illuminates the room gives greater figurative effectiveness to the scene. The set in this case almost faithfully reproduces the concept by Syd Mead’s, the ‘visual futurist’¹⁴ who

non ci soffermeremo a descrivere tutta la scenografia – le luci, l’arredo, i particolari – già ben indagati da Paul Sammon in due paragrafi del suo libro *Future Noir. The Making of Blade Runner*, intitolati entrambi *The Esper*, all’interno dei capitoli VIII e X, aventi come titolo rispettivamente *The Shoot* e *The Special Effects*¹⁸. Diremo solo che la figura di Roy Batty è riconoscibile seduto al tavolo e, a seguire, si passa a uno specchio alla parete attraverso il quale è possibile entrare per vedere anche ciò che è riflesso da questo. Si intravedono delle squame, simili a quelle trovate da Deckard sempre nell’appartamento di Leon ma, a un certo punto della sequenza, ci si accorge che quanto si vede non può essere una semplice operazione di *zooming*: allo spostamento lineare dell’immagine piana, infatti, fa seguito un movimento maggiormente esteso. La replicante Zhora, prima parzialmente intravista, seminascosta nella sua postura, distesa sul letto, appare dopo qualche scatto ben visibile, come se la telecamera si fosse spostata superando l’ostacolo visivo: il volto della stessa è ora riconoscibile, fino a riuscire a scorgere anche il tatuaggio a forma di serpente che è presente sul suo collo¹⁹. Ciò che è avvenuto, quindi, presuppone che la fotografia non abbia solo una consistenza bidimensionale, ma possa trasmettere informazioni tridimensionali relative all’intera scena. Tentare di individuare che tipo di iconografia abbia in mente il regista, è cosa che si può qualificare solo nell’ambito della suggestione interpretativa. Certo è che nel libro di Philip Dick si fa riferimento a questa tipologia di elaborazioni stereometriche solo in un paio di passaggi: quando si parla dei “documentari tridimensionali della televisione”²⁰ grazie ai quali Deckard conosce alcuni animali mai visti direttamente e, soprattutto, quando egli è nella stanza dell’albergo e sfoglia il materiale relativo a due androidi, Roy e Irmgard Baty, tra cui “un paio di istantanee scattate con il teleobiettivo, stampe tridimensionali sfocate, appena distinguibili”²¹. A margine di tale considerazione può essere interessante riflettere che, soltanto dopo poche righe, Deckard si pone l’interrogativo che parzialmente ritroveremo nel titolo del libro: “Chissà se gli androidi sognano”²², suggerito forse proprio dal realismo della rappresentazione 3D.

Di quali immagini si tratta, quindi? Potrebbero essere immagini lenticolari, ovverossia elaborazioni composte da una sequenza di scatti opportunamente inglobate tra loro in modo da fornire l’illusione di tridimensionalità all’osservatore grazie al movimento del supporto che teniamo in mano²³. Oppure ologrammi, con una resa finale non dissimile, pur modificando la tecnologia di registrazione che, in questo caso, impiega una sorgente luminosa laser. Bisogna altresì evidenziare che William Kolb segnala che un’ipotesi iniziale prevedeva che la fotografia in oggetto fosse in realtà una olografia²⁴. In entrambi i casi, comunque, viene in mente l’anaglifo, avente un’immagine sdoppiata veicolata in direzione dell’occhio osservante grazie a una colorazione differente delle lenti degli

occhiali, solitamente di colore rosso e blu, anche se nei primi due casi la percezione 3D evita l’uso di uno strumento di visione davanti agli occhi che decodifica l’immagine apparentemente fuori fuoco. Tutte queste tecnologie erano note – le prime due fin dagli anni Quaranta del secolo scorso, la terza dalla metà dell’Ottocento – ma hanno avuto una maggiore diffusione proprio negli anni in cui veniva scritto il libro, attraverso riviste che regalavano cartoline della tipologia sopra descritta. Né bisogna dimenticare come i primi cinematografi a visione stereoscopica, i Cinerama, furono presentati con grande enfasi nel 1955 – sebbene ci siano stati casi significativi in precedenza²⁵ – dai quali poi saranno derivati i cinema Imax e l’attuale sistema a lenti polarizzate. La cultura della visione di immagini a valenza tridimensionale, pertanto, era ampiamente diffusa, tanto da indicare sia allo scrittore, e ancor più al regista, le suggestioni necessarie per costruire una possibile interpretazione dal punto di vista di una narrazione, scritta e filmica.

Nel caso specifico, però, l’immagine 3D è osservata a occhio nudo da Deckard, senza particolari lenti. Inoltre, uno sguardo attento riconosce che dietro quel movimento apparentemente regolare c’è la spazialità della scena, un ambiente che viene esplorato anche grazie allo specchio al muro, al quale abbiamo già accennato e che, come ricorda il critico Paul Sammon, lo stesso regista aveva pensato riferendosi alle opere pittoriche di Jan Vermeer e Edward Hopper²⁶. Stephen Mulhall ha indagato a fondo la sequenza, fino a tentare una ricostruzione planimetrica dello spazio che è rappresentato in quei fotogrammi²⁷. Bisogna ricordare, comunque, che in realtà la sequenza non è ricavata da una serie logica, per cui – probabilmente – non deve essere rintracciato uno spazio effettivo, ma solo l’evocazione di una scena che dovrebbe ricondurre a un unico alloggio. Mulhall, in particolare, individua due stanze, una in cui viene segnalata la presenza di Roy e l’altra in cui Zhora sta dormendo distesa. Grazie al gioco di specchi – oltre a quello circolare il critico ne individua altri, che ipotizza sulle ante di un armadio – la telecamera può inquadrare entrambe le figure dopo piccoli spostamenti decentrati.

In realtà se dovessimo ricondurre l’operazione a un meccanismo effettivo di trasformazione da un’immagine bidimensionale a un modello tridimensionale, dovremmo rivolgerci a modelli esplorabili digitalmente attraverso sistemi di realtà virtuale, aumentata o mista, salvo scartare il primo e l’ultimo dal momento che richiedono l’uso di un casco stereoscopico per la navigazione interattiva, che il protagonista non indossa. Di realtà virtuale ne parla anche Matthew Flisfeder, quando dice che “la macchina Esper prefigura anche l’esame di uno spazio digitale in realtà virtuale”²⁸. La realtà aumentata, quindi, potrebbe essere lo stratagemma figurativo più vicino al possibile impiego della tecnologia

Alberto Sdegno 128

worked as a graphic designer for many film productions, including *Alien*, *Star Trek*¹⁵ and *Tron*¹⁶. This idea is proposed in some of his drawings published in a volume¹⁷. Most of the sets for the film were designed by Syd Mead, as well as various props and costumes, from the *spinner* to the Voight-Kampff Empathy test device, to the clothing worn by the leading actors and the extras. In addition to the computer in the police station, Mead also designed the Esper in Deckard’s apartment, which reveals the overall complexity of the machine rather than the use of each component. It is right here that the image is analysed, after being inserted into the odd high-tech device we have mentioned.

The 3D Image

The sequence under examination begins with the insertion of a photograph into a slot of the machine and ends with the paper printout of a detail. Although the process of scanning a photograph into an electronic viewing system is quite common today – using simple flatbed scanners – Deckard’s procedure was not at all familiar in 1982. Already this simple operation allows us to emphasize the director’s visionary imagination in choosing such preliminary act. Once the photograph has been fed into

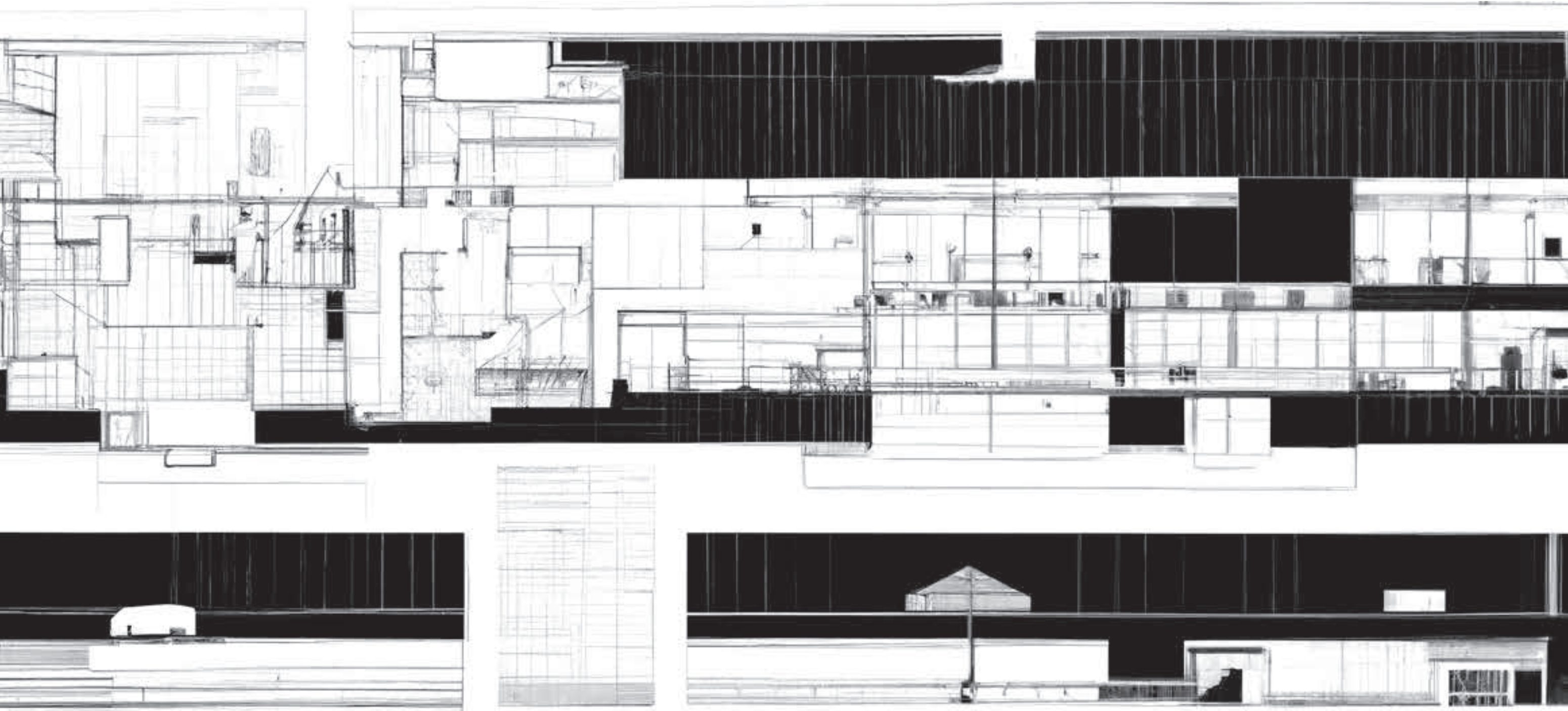
the computer system, the protagonist’s words convey the operations of the software which, recognising the vocal instructions, performs the actions needed to obtain the required result. These range from the transfer – horizontal and vertical – to the enlargement and reduction of details, to further analyses that escape even the attentive observer. Only a careful examination of the scene, almost frame by frame, can reveal what is happening. We will not dwell on a description of the set design – the lights, the furnishings, the details – as it has already been thoroughly described by Paul Sammon in two paragraphs of his book *Future Noir. The Making of Blade Runner*, both preceded by the title *The Esper* and found in chapters VIII and X entitled respectively *The Shoot* and *The Special Effects*¹⁸. In the scene, Roy Batty is shown sitting at the table; subsequently, we move to a mirror on the wall through which it is possible to enter also to see what is reflected by it. We glimpse some scales, similar to the ones which Deckard found in Leon’s apartment. However, at a certain point in the sequence, we realise that what we see cannot be the result of a simple *zooming* operation: the linear movement of the flat image, in fact, is followed by a more extensive movement. The replicant Zhora, at first only partially glimpsed and half-hidden in her posture of lying on

the bed, appears clearly visible after a few shots, as if the camera had moved and overcome the visual obstacle: her face is now recognisable, as well as the snake tattoo she has on her neck¹⁹. This, therefore, implies that the photograph is not merely two-dimensional, but can convey three-dimensional information relating to the entire scene. While any attempt at identifying what type of iconography the director has in mind could only be taken as an interpretative suggestion, what is certain is that in Philip Dick’s book only a couple of passages refer to this type of stereometric elaboration: the one about the ‘3-D films shown on television’²⁰ thanks to which Deckard learns about some animals he has never seen directly, and, more importantly, another when he is in the hotel room leafing through material relating to two androids, Roy and Irmgard Baty, including ‘telescopic snapshots [...] fuzzy 3-D colour prints which he could barely make out’²¹. Moreover, it may be interesting to note that, a few lines later, Deckard asks himself the question that we will partially find in the title of the book: ‘Do androids dream?’²², perhaps suggested precisely by the realism of the 3D representation.

What images are these, then? They could be lenticular images, that is, elaborations made up of a sequence of shots suitably incorporated together so as to provide the observer with the illusion of three-dimensionality, thanks to the movement of the support we hold in our hands²³. Or they might be holograms, with

a similar final result despite the different recording technology which, in this case, uses a laser light source. According to William Kolb, the photograph in question was envisaged as a holography in the initial concept²⁴. In both cases, however, anaglyph comes to mind, in which a double image is conveyed in the direction of the observing eye thanks to spectacles fitted with differently-coloured lenses, usually red and blue, even if in the first two cases the 3D perception does not require using a viewing tool in front of one’s eyes to decode the seemingly out-of-focus image. All these technologies were known – the first two since the 1940s, the third since the mid-19th century – but they had greater diffusion precisely in the years in which the book was written, through magazines that gave away postcards of the type described above. Nor should we forget how the first movie theatres with stereoscopic vision, the Cineramas, were launched with great emphasis in 1955 – although there had been significant cases previously²⁵ – and provided the springboard for the development of the Imax cinemas and the current polarized lens system. The culture of viewing images with a three-dimensional value, therefore, was widespread and offered the writer, and even more so the director, the suggestions needed to construct a possible interpretation from the point of view of both a literary and a movie narrative.

However, in the case in point, the 3D image is observed with the naked eye by Deckard without the help of special lenses.



Redazione Vesper, Ricostruzione dell'appartamento di Deckard in *Blade Runner* secondo Dall-E 2 |
Reconstruction of Deckard's apartment in *Blade Runner* according to Dall-E 2, 2022.

lì utilizzata. Vero è che, ancora più efficacemente, potremmo parlare di un ambiente composto da pixel tridimensionali che possono presentare integralmente – e con ottima qualità – un qualsiasi spazio a valenza architettonica. Se dovessimo comporre la sequenza oggi, pertanto, utilizzeremo una scansione 3D – effettuata con l’uso di uno scanner laser o a luce strutturata, o con sistemi di fotomodellazione assistita – che a video ci appare come una singola immagine verosimile, ma che ci consente uno spostamento totale a 360 gradi, esattamente come avviene nella breve sequenza indagata.

Certo è che questa approfondita analisi con tecnologie avanzate di una semplice iconografia non può non far tornare alla mente il grande tema del controllo sociale che da molti anni costituisce un argomento significativo del dibattito culturale. Basti pensare a quello che è stato definito il *sesto potere*, che ha proprio al centro la sorveglianza: Zygmunt Bauman, in particolare, si è soffermato a lungo su tale problema, anche in riferimento alla violazione della privacy e alla perdita dell’anonimato. Se da un lato aumenta il controllo urbano con dispositivi di video, dall’altro gli stessi individui cedono la loro privatezza attraverso i canali *social* a tutti noti, considerando – come ha affermato lo studioso – che “la gioia di essere notati ha la meglio sulla paura di essere svelati”²⁹.

Da notare, infine, che l’ingrandimento della medesima griglia usata per effettuare le operazioni di perlustrazione dinamica viene riproposta per consultare i dvd dell’*Ultimate Collector’s Edition*³⁰, accompagnato dagli stessi suoni che ricordano il rumore di uno scatto fotografico.

Intelligenze artificiali

A vedere oggi la sequenza di cui ci stiamo occupando, sembra non esserci in Esper alcuna forma di intelligenza artificiale. Così come anche i computer e i notebook con i quali quotidianamente operiamo vengono considerati elettrodomestici sufficientemente addomesticati da non riservare sorprese nel loro utilizzo. Nulla a che vedere, cioè, con le macchine intelligenti che pensano, decidono e agiscono in maniera autonoma, anche in contrasto con la volontà degli umani che li hanno creati. Hal 9000, il potentissimo supercomputer dalla tenue voce umana, che Stanley Kubrick ha inserito nel suo *2001: odissea nello spazio*³¹, è sicuramente l’immediato riferimento di come un’intelligenza non umana possa controllare completamente una missione spaziale – il viaggio della navicella *Discovery 1* – ma anche imporre le sue volontà a discapito degli umani per i quali è stato creato.

Ricordiamo, però, che anche solo il riconoscimento della voce di Deckard, che chiede vengano eseguite le operazioni di interazione con l’immagine inserita, è possibile solo grazie ad algoritmi di intelligenza artificiale. Gli assistenti vocali che oggi comprendono le nostre parole e rispondono, quasi sempre in maniera opportuna, rientrano in questa categoria e possono essere considerati uno dei primi risultati in cui l’intelligenza artificiale

Furthermore, a careful examination reveals that behind that apparently regular movement there is the spatiality of the scene, an environment that is also explored thanks to the mirror on the wall, which we have already mentioned and which, as the critic Paul Sammon points out, was devised by the director himself, who drew on the pictorial works of Jan Vermeer and Edward Hopper²⁶. Stephen Mulhall has thoroughly investigated the sequence, even attempting a planimetric reconstruction of the space represented in those frames²⁷. It must be remembered, however, that the sequence is not derived from a logical series; therefore, probably it is not a question of tracing an effective space but only the evocation of a scene that should lead back to a single space. Mulhall, in particular, identifies two rooms, one in which Roy’s presence is reported and the other in which Zhora is lying on the bed asleep. Thanks to the play of mirrors – in addition to the circular one, the critic identifies others, hypothetically on the doors of a wardrobe – the camera can frame both figures after minimal, decentralised movements.

As a matter of fact, if we had to associate the operation with an effective mechanism of transformation from a two-dimensional image to a three-dimensional model, we would have to turn to models that can be digitally explored through virtual, augmented or mixed reality systems; the first and last are ruled out, however, since they would require use of a stereoscopic helmet for interactive navigation, which the protagonist is not wearing. Matthew Flisfeder also talks about virtual reality when he says that ‘the Esper machine also prefigures the examination of digital space in virtual reality’²⁸. Augmented reality, therefore, might be the closest figurative ploy to the possible technology used there. It is true that, even more effectively, we could speak of an environment made up of three-dimensional pixels which can fully represent – with an excellent quality – any space with an architectural value. If we were to compose the sequence today, therefore, we would use a 3D scan – obtained through a laser scanner or structured light scanner, or with assisted photo-modelling systems – which on video appears as a single realistic image, but which allows us

abbia trovato una sua applicazione specifica, a più di cinquant’anni da *Eliza*, l’algoritmo progettato da Joseph Weizenbaum che simulava una conversazione tra l’utente-paziente e uno psicoterapeuta digitale³². Fedelmente realizzati grazie ad algoritmi di *machine learning* – che appartengono a sistemi che, grazie a un alto numero di casi riescono a individuare la soluzione più conveniente – possono integrare anche algoritmi più sofisticati di *deep learning*, che aggiungono a tali processi capacità interne al sistema – quindi non direttamente riferibili a soli casi umani – che impiegano le reti neurali nella forma di modelli matematici composti da neuroni artificiali con un comportamento simile a quello naturale che governa il cervello umano.

Se pertanto mettiamo in contrapposizione Esper con i replicanti dalle fattezze umane e dal comportamento programmato dal loro ideatore Eldon Tyrell – nel film ognuno dei cinque androidi, Leon, Zhora, Pris, Roy, Rachael, ha delle qualità specifiche che potrebbero essere associate rispettivamente a forza, seduzione, bellezza, autocontrollo, sensibilità – indubbiamente le differenze emergono immediatamente. L’atteggiamento di un essere artificiale che somiglia a un umano, mette in secondo piano un elaboratore elettronico, pur se dotato di riconoscimento della voce. Ecco perché le qualità intrinseche di Esper sono state raramente analizzate dalla critica e, laddove ciò sia avvenuto, il contributo sia stato contenuto in poche righe di testo o, nel caso migliore, a poche pagine. Potremmo pertanto dire che in *Blade Runner* convivono entrambe le tipologie di automi, pur se con intelligenze dissimili: da un lato il robot che ubbidisce ai comandi – in questo caso vocali – che provengono da un umano, salvaguardando l’apparenza che evita qualsiasi riferimento antropomorfo, come in realtà avveniva nelle produzioni filmiche precedenti; dall’altro automi che, oltre a somigliare a esseri umani riescono a provare sensazioni ed emozioni tali da determinare immediatamente comportamenti conseguenti. È interessante riflettere che gli *androidi* di Dick diventano i *replicanti* di Scott. Questo perché “*androide* – come precisa il regista – è un termine molto familiare. Non solo ai lettori di fantascienza, ma anche in generale. [...] Quindi, non voglio che *Blade Runner* possa far venire alla mente un *androide*. Perché si può pensare che il film tratta di robot, cosa che

a 360-degree movement, exactly as occurs in the short sequence analysed.

What is certain is that the in-depth analysis of a simple iconography by means of advanced technologies cannot fail to bring to mind the great theme of social control which has been a significant topic of cultural debate for many years. Just think of what has been termed the *sixth power*, which has surveillance at its core: Zygmunt Bauman, in particular, dwelt at length on this problem, also in reference to the violation of privacy and the loss of anonymity. If on the one hand, cameras increase urban control, on the other, individuals themselves renounce their privacy by using popular social channels, considering – as the scholar stated – that ‘the fear of disclosure has been stifled by the joy of being noticed’²⁹.

Finally, it should be noted that the magnification of the same grid used to carry out the dynamic exploration is re-proposed in the menus of the *Ultimate Collector’s Edition* DVD³⁰, accompanied by the same sounds simulating that of an analogue camera shutter.

Artificial Intelligences

If we look at the examined sequence today, there does not seem to be any form of artificial intelligence in the Esper machine, just as the computers and notebooks with which we work every day are considered domestic appliances that are sufficiently domesticated not to hold any surprises in their use. Nothing to do, that is, with intelligent machines that think, decide and act autonomously, even going against the intentions of the humans who created them. HAL 9000, the extremely powerful supercomputer with a soft human voice in Stanley Kubrick’s *2001: A Space Odyssey*³¹, is undoubtedly the immediate example of how a non-human intelligence can completely control a space mission – the journey of the *Discovery 1* spacecraft – but also impose its will to the detriment of the humans for whom it was created.

Let us bear in mind, however, that even only the recognition of Deckard’s voice, which gives the command for the interactive operations on the inserted image to be carried out, is only possible thanks to artificial intelligence algorithms. The voice assistants that today understand our words and respond, almost always in an appropriate manner, fall into this category and can be considered one of the first results in which artificial intelligence has found its specific application over fifty years after *Eliza*, the algorithm designed by Joseph Weizenbaum that simulated a conversation between a patient-user and a digital psychotherapist³². Faithfully implemented thanks to machine learning algorithms – which belong to systems that are able to identify the most convenient solution among a high number of cases – they can also integrate more sophisticated deep learning algorithms; these add to these processes internal system capabilities – thereby not directly referable to human cases only – which employ neural networks in the form of mathematical models composed of artificial neurons that behave similarly to those governing the human brain.

Therefore, if we contrast the Esper machine with the replicants with human-like features and behaviour, programmed by their creator Eldon Tyrell – in the film each of the five androids, Leon, Zhora, Pris, Roy, Rachael, has specific qualities that could be associated respectively with force, seduction, beauty, self-control, sensitivity – the differences emerge immediately. The attitude of an artificial being that looks like a human pushes an electronic processor into the background, even if equipped with voice recognition. This is why the Esper machine’s intrinsic qualities have rarely been analysed by critics and, where this has happened, the analysis was confined to just a few lines of text or, at best, a few pages. We could therefore say that both types of automata coexist in *Blade Runner*, albeit with dissimilar intelligences: on one side, the robot that obeys the – this time vocal – commands issued by a human, eschewing any anthropomorphic

in effetti non è”³³. D'altronde Ridley Scott ha ammesso di non aver letto più di quaranta pagine del libro di Philip Dick, cosa che ha provocato anche la reazione dello scrittore, ma di essersi basato prevalentemente sulle bozze delle varie sceneggiature, tra le quali quella finale di David Peoples³⁴.

Dick ha parlato più volte delle differenze tra la sua idea di androidi e l'essere umano, in particolare in due contributi significativi, rispettivamente del 1972 e del 1976³⁵. Nel primo dei due introduce la questione osservando che “il mondo di macchine, strutture artificiali, computer, dispositivi elettronici, componenti di interconnessione omeostatici costruiti dall'uomo, comincia in effetti a essere, e sempre più sarà, dotato di ciò che gli psicologi temono sia attribuito al mondo esterno da parte dell'uomo primitivo: l'anima”³⁶. Più avanti sarà ancora più esplicito: “In alcuni dei miei racconti e romanzi, ho parlato di androidi, robot o simulacri; il nome non ha importanza: ciò a cui mi riferisco sono le costruzioni artificiali dall'aspetto umano”³⁷, aggiungendo poco oltre: “Queste costruzioni non imitano gli umani: per molti aspetti fondamentali, esse in realtà sono già umane”³⁸. Non a caso quando gli verrà riferito che i suoi *androidi* erano stati ridenominati *replicanti* nel film, non dimostrerà contrarietà nella decisione e, per certi versi, il modo in cui sono presentati da Scott, riflettono quanto indicato nel testo scritto. Nulla a che vedere pertanto con i robot che di recente sono stati proposti – si pensi ad esempio al prototipo di quadrupede di nome Spot, simile a un cane, da poco commercializzato dal produttore, la Boston Dynamics, che riesce a svolgere funzioni di aiuto all'essere umano³⁹ – anche se la fluidità nei movimenti e l'applicazione di algoritmi intelligenti preludono a rapidi sviluppi in questa direzione. Certamente il rapporto tra essere umano e replicante introduce un altro argomento che, oltre a costituire l'ossatura di tutto il lungometraggio, viene a essere esaltato nella breve sequenza oggetto della presente trattazione: vale a dire il rapporto tra falso e vero.

Tra realtà e finzione

Non ci dilungheremo ad analizzare quanta finzione sia presente nel film, anche perché troveremmo ben poche architetture, macchine, abbigliamento, che possiamo ora trovare nel quotidiano. Basti pensare agli *spinner* volanti di cui abbiamo già accennato, o alle

reference and in keeping with previous film productions; on the other side, automatons that, in addition to resembling human beings, are able to experience sensations and emotions such as to immediately determine consequent behaviours. It is interesting to retrace how Dick's androids became Scott's replicants. This is because 'android – as the director points out – is a very familiar term. Not just to science fiction readers, but to general public. [...] Therefore, I didn't want Blade Runner to be premonitory of android at all. Because then people would think that this film was about robots, when in fact it isn't"³³. On the other hand, Ridley Scott admitted that he had not read more than forty pages of Philip Dick's book (which also provoked the writer's reaction) but that he had based himself mainly on the drafts of the various screenplays, including the final one by David Peoples³⁴.

Dick address the topic of the differences between his notion of androids and human beings more than once, and in particular in two significant essays respectively from 1972 and 1976³⁵. In the first of the two he introduces the question by observing that 'world of machines, artificial constructs, computers, electronic systems, interlinking homeostatic components – all of this is in fact beginning more and more to possess what the earnest psychologists fear the primitive sees in his environment: animation"³⁶. Later he will be even more explicit: 'I have, in some of my stories and novels, written about androids or robots or simula-cra – the name doesn't matter; what is meant is artificial constructs masquerading as humans"³⁷, adding a little later: 'The constructs do not mimic humans; they are, in many deep ways, actually human already"³⁸. It is no coincidence that when he was told that his androids had been renamed replicants in the film he did not oppose the decision, and, in some ways, the way they are

presented by Scott reflects what is indicated in the written text. Nothing to do, therefore, with the robots that have recently been proposed – think for example, of the dog-like quadrupedal prototype named Spot recently marketed by the manufacturer Boston Dynamics, which manages to perform actions that help human beings³⁹ – even if the fluidity of movement and the application of intelligent algorithms prefigure rapid developments in this direction. The relationship between human beings and replicants certainly introduces another topic which, in addition to constituting the backbone of the entire feature film, is highlighted in the brief sequence that is the subject of this discussion: namely the relationship between truth and falsehood.

Between Reality and Fiction

We will not dwell on an analysis of how much fiction is present in the film, not least because we would find very few architectures, machines, clothing, that match those of present everyday life. Just think of the flying *spinners* we have already mentioned, or the buildings with improbable dimensions – like the gigantic, truncated pyramid of the Tyrell Corporation, visible from the very first shots – which tower over a futuristic Los Angeles.

However, limiting ourselves to the specific scene in which the protagonist is the Esper machine, we can trace various devices that allow us to reflect on the subtle relationship between reality and fiction.

The most evident alteration can be traced, first of all, in the setting for the scene. It is Deckard's lodgings, a modest, dark apartment that is so untidy as not to allow proper recognition of the space. The decorations on the walls in the form of shaped concrete blocks stand out, similar to the textile blocks that Frank

architetture dalle dimensioni improbabili – si pensi alla gigantesca piramide tronca della Tyrell Corporation, visibile fin dalle prime inquadrature – che svettano su di una avveniristica Los Angeles.

Limitandoci però alla scena specifica in cui il protagonista è Esper, è possibile rintracciare diversi stratagemmi che ci consentono di riflettere sul sottile rapporto tra realtà e finzione.

La più evidente alterazione è rintracciabile, innanzitutto, nella scenografia in cui si svolge la scena. Si tratta dell'alloggio di Deckard, sufficientemente dimesso, scuro e disordinato da non permettere quasi il riconoscimento dello spazio. Certamente risultano evidenti le decorazioni alle pareti in forma di blocchi di calcestruzzo sagomati, i *textile blocks* che Frank Lloyd Wright ha voluto inserire nella Ennis House, realizzata proprio a Los Angeles per Charles e Mabel Ennis nel 1924⁴⁰. In realtà, pur essendo ben visibile la “tessitura edile” – questo è il termine usato da Wright nella sua autobiografia, quando descrive la prima delle *textile houses*, quella per Alice Millard, soprannominata la “miniatura”⁴¹ – le riprese non sono avvenute nella villa, se non limitatamente all'esterno, quando vi giunge il protagonista. La nostra scena si svolge in un appartamento – di fatto quindi non in una casa isolata – che però prevedeva un numero inferiore di superfici vetrate e uno spazio sicuramente di dimensioni più piccole e più cupo. Ecco perché il set – ricostruito presso la sede della Warner Brothers Burbank Studios in California – riprende le decorazioni in calcestruzzo di Wright, ma lo spazio viene riprogettato anche sulla base degli schizzi di Syd Mead⁴².

Abbiamo già detto come il potentissimo computer fosse a quell'epoca impossibile e anche tuttora non esiste una macchina in grado di ripetere le stesse operazioni, soprattutto se pensiamo alla semplicità con cui un'immagine viene trasformata in modello 3D esplorabile. Ma alla finzione della macchina, e del suo modo di operare, si aggiungono altre variazioni nei contenuti presentati su quello schermo: le due persone che si vedono lì figurate, infatti, dovrebbero essere i due attori Rutger Hauer, che impersona Roy Batty, e Joanna Cassidy, ovvero la replicante Zhora. Entrambi gli attori, però, hanno dichiarato la presenza di comparse in loro sostituzione, sebbene a loro insaputa. Il primo si è soffermato anche a riflettere sull'intera serie di fotogrammi, che contiene a suo giudizio varie falsità: “Un falso sta nel fatto che ci sono due Roy in quella stanza, io e la controfigura. Un altro è che c'è una falsa Zhora. Un terzo è che la stessa foto è una falsità – tu pensi che ci sia solo una persona in quella stanza, ma sono due. Così tutta la sequenza di Esper mostra come tu puoi operare con le immagini e raccontare una storia e, allo stesso tempo, ingannare completamente qualcuno. Che è come fare un film, pensarlo. Ma la verità di quella foto è che non c'è verità”⁴³. Se la figura di Roy non rappresenta un elemento

Lloyd Wright wanted to use in Ennis House, built in Los Angeles for Charles and Mabel Ennis in 1924⁴⁰. In reality, although the 'textile concrete block construction' is clearly visible – this is the term used by Wright in his autobiography, when he describes the first such constructions, Alice Millard's house which he named the 'miniature'⁴¹ – filming was not carried out inside the villa but outside, when the protagonist arrives there. Our scene takes place in an apartment – therefore not in an isolated house – which, however, was supposed to have fewer glass surfaces and a gloomier, smaller space. That's why the set – rebuilt at the Warner Brothers Burbank Studios in California – incorporates Wright's concrete decorations, but the space is also redesigned based on Syd Mead's sketches⁴².

We have already remarked how the powerful computer was an impossibility at that time; even today there is no machine capable of repeating the same operations, especially if we think of the simplicity with which an image is transformed into an explorable 3D model. But to the fiction of the machine, and its way of operating, are added other variations in the contents presented on that screen: the two people who can be seen there, in fact, should be the two actors Rutger Hauer, who plays Roy Batty, and

Joanna Cassidy, aka the replicant Zhora. Both actors, however, have revealed that there were extras in their place, albeit without their knowledge. The former also paused to reflect on the entire sequence, which in his opinion contain several lies: 'One lie is that there are two Roys in that room, I and a stand-in. Another is that there's a false Zhora. A third is that the photo itself is a lie – you only think one person's in that room, but there are two. So that whole Esper sequence shows how you can play with images and tell a story and, at the same time, completely trick someone. Which is just like making a motion picture, come to think of it. But the truth of that photo is – there is no truth"⁴³. If Roy's image is not a relevant element in that specific sequence, the image of Joanna Cassidy is treated very differently.

The image of Zhora lying on the bed, found following the three-dimensional investigation of the room that we have already described, changes completely in the two versions of the film, the official release and the one with the deleted scenes found in the special contents of the DVD. In the deleted scene, the actress who plays the replicant can be seen distinctly, also due to the fact that the snake tattooed on her neck is easily recognisable. Compared to the scene that made the cut, the zooming

di particolare rilevanza in quella sequenza specifica, diverso è il modo in cui è stata trattata l'immagine di Joanna Cassidy.

L'immagine individuata di Zhora distesa – dopo la perlustrazione tridimensionale della stanza che abbiamo già descritto – cambia totalmente nelle due versioni del film, quella ufficiale e quella presente nei contenuti speciali con le scene tagliate. In quella non utilizzata si vede in maniera distinta l'attrice che impersona la replicante, anche per il fatto che il serpente tatuato sul collo è ben riconoscibile. Al confronto con la seconda scena – quella poi utilizzata – le operazioni di *zooming* e spostamento nell'ambiente sono molto più efficaci. Questa scena, infatti, inizialmente realizzata negli studi dell'Eeg – Entertainment Effects Group di Douglas Trumbull – è stata ripresa del tutto presso gli studi Filmfex Animation Services e Lodge/Cheesman di Londra, per volere del regista. In quella occasione è stato necessario utilizzare un altro volto femminile, tra l'altro rimasto anonimo, che, per evitare la mancata riconoscibilità dell'attrice, è stato sfocato, tanto da ridurre anche la leggibilità del tatuaggio.

Bisogna inoltre ricordare che questi pochi fotogrammi permettono a Rick Deckard di individuare ed eliminare la prima replicante – appunto Zhora – e che pertanto siamo in presenza della sequenza chiave che consente di fornire l'indizio iniziale per la risoluzione dell'intero plot narrativo. È quindi la scena principale, quella in cui il protagonista rivela le sue doti di investigatore. Una sequenza che non può non far tornare alla mente *Blow-Up*⁴⁴ di Michelangelo Antonioni che racconta le vicende di un fotografo testimone inconsapevole di un assassinio attraverso alcune fotografie che ha scattato. Solo dopo ripetuti ingrandimenti del negativo, eseguiti in fase di sviluppo e stampa nel suo laboratorio, si renderà conto di quanto impresso sulla pellicola. Un film sicuramente ben noto a Ridley Scott, che regala una sequenza memorabile alla fine, in cui due figuranti mimano una partita a tennis – in un campo da gioco vero, ma senza racchette né pallina – emblema della stessa autorappresentazione della finzione filmica.

Ancora una volta, quindi, ritorna il tema dell'indagine risolutiva che sfrutta le tecniche avanzate per scorgere la realtà, oltre il visibile: ricorda alcuni argomenti sul controllo spesso

and camera movements in the investigated space are much more effective. This scene was initially realised in Douglas Trumbull's EEG – Entertainment Effects Group's studios and then shot entirely at the Filmfex Animation Services and Lodge/Cheesman studios in London, at the director's behest. In the latter studios, another actress – who remained anonymous – lent her face to the sequence; both her face and the character's tattoo were blurred to make sure that the substitution would not be noticed.

We must also remember that these few frames allow Rick Deckard to identify and eliminate the first replicant, Zhora, and that therefore we are dealing with a key sequence that provides the initial clue for the resolution of the entire narrative plot. It is indeed the main scene, the one in which the protagonist reveals his skills as an investigator. A sequence that cannot fail to bring to mind *Blow-Up*⁴⁴ by Michelangelo Antonioni, the story of a photographer who unwittingly witnesses a murder through some photographs he has taken. Only after repeated enlargements of the negative, carried out during the development and printing operations in his photographer's studio, will he realise what is imprinted on his photos. A film which Ridley Scott certainly knew and that offers a memorable sequence at the end, in which two extras mimic a tennis match in a real tennis court, but without rackets or a ball, symbolic of the self-representation of film fiction.

Once again, therefore, the theme of the successful investigation which exploits advanced techniques to see reality beyond the visible returns: it evokes the debated issue of the often unconscious control that technologies of daily use – such as the smartphone or the computer – exert on us by storing our personal data, which can then frequently also be used for commercial purposes⁴⁵.

As we have had the opportunity to reflect, the Esper machine sequence tells us, as if in shorthand, what will take place in the

entire film, anticipating means and methods and recounting dynamics that are better understood today than in the distant 1968 – when the book was published – or in the more recent 1982, when the film hit theatres.

In it we can recognise an extraordinary foresight of what the contemporary world offers us but, at the same time, what our near and distant future holds in store for us. The fact that all humans will be able to have – if they want – a replicant who can relieve them of burdensome and unrewarding work is something that already exists in some form and that will inevitably become economically sustainable.

For the moment, personal computers are permanently on our desks, digital manipulation programmes are used by everyone to visualise and retouch images, voice control and intelligent recognition systems answer our questions and help those who live in automated homes, 3D environments can be scanned at the touch of the mouse or with a stereoscopic viewer, and reality and fiction populate the vast territory of virtuality compressed in the network of networks: all technologies that, rather than generating fear, anxiety and worries in those who put up with them, crowd, more or less silently, our daily life.

inconsapevole che tecnologie di uso quotidiano – come lo smartphone o il computer – esercitano sulla nostra persona, recuperando i nostri dati personali, che poi di frequente potranno essere usati anche a scopo commerciale⁴⁵.

Come abbiamo avuto modo di riflettere, quindi, la sequenza di Esper racconta – in forma contratta – quanto si svolge nell'intero film, anticipando strumenti e metodi e raccontando dinamiche meglio comprensibili oggi piuttosto che nel lontano 1968 – quando il libro è stato pubblicato – o nel più recente 1982, quando il film è uscito nelle sale.

In essa possiamo riconoscere, con straordinaria preveggenza, quanto ci offre la contemporaneità ma, allo stesso tempo, quanto ci riserva il nostro futuro, prossimo e remoto. Che domani ogni essere umano potrà disporre – se lo vorrà – di un replicante che possa sollevarlo da lavori onerosi e poco gratificanti è cosa di cui, come abbiamo sopra descritto, vi sono ormai già alcuni esempi perché non diventino un'operazione economicamente sostenibile.

Per il momento, personal computer sono stabilmente insediati sulle nostre scrivanie, programmi di manipolazione digitale sono utilizzati da tutti per vedere e ritoccare le immagini, sistemi a controllo vocale e riconoscimento intelligente rispondono a nostri quesiti e aiutano chi vive in case domotiche, ambienti 3D possono essere scandagliati al tocco del mouse o con un visore stereoscopico, realtà e finzione popolano il vasto territorio della virtualità compresso nella rete delle reti: tutte tecnologie queste che, piuttosto che generare timore, ansia e preoccupazioni da parte di colui che le subisce, affollano, più o meno in maniera silente, la nostra quotidianità.

- ¹ *Blade Runner*, 1982, 117 minuti, regia di Ridley Scott. In realtà esistono tre versioni della pellicola: la prima del 1982 (nell'edizione americana e internazionale), la seconda del 1992, chiamata *Director's Cut*, la terza del 2007, ovvero *The Final Cut*. In tutti questi casi la sequenza che stiamo analizzando resta inalterata. | *Blade Runner*, 1982, 117 minutes, directed by Ridley Scott. There are actually three versions of the film: the first from 1982 (in the American and international edition), the second from 1992, called the *Director's Cut*, the third from 2007, or *The Final Cut*. The sequence we are analyzing remains unchanged in all three.
- ² P.K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), in Idem, *Four Novels of the 1960s*, The Library of America, New York 2007, pp. 431-608; tr. it. *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, Fanucci, Roma 2020.
- ³ Di seguito si dà una bibliografia di base su contributi in cui si parla di Esper. Cfr. | The following is a basic bibliography of books and articles in which the Esper machine is the subject of analysis. Cf. M. Flisfeder, *Postmodern Theory and Blade Runner*, Bloomsbury Academic, London 2017; S. Mulhall, *Zhora through the Looking-glass. Notes on an Esper Analysis of Leon's Photograph*, in A. Coplan, D. Davies (a cura di | eds.), *Blade Runner*, Routledge, London 2015, pp. 100-117; P.M. Sammon, *Future Noir. The Making of Blade Runner*, Dey Street Books, New York 2017; A. Sdegno, *La fotografia digitale e il cinema*, in "Disegnarecon", vol. 6, no. 12, 2013, pp. 1-6; W. Brooker (a cura di | ed.), *The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic*, Columbia University Press, New York 2005; J.D. Ebert, *Blade Runner. Scene-by-Scene*, Post Egoism Media, Eugene 2015; J.B., Kerman, *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, The University of Wisconsin Press, Madison 1997; B.J. Robb, *Counterfeit Worlds. Philip K. Dick on Film*, Titan Books, London 2006; D. Scroggy, *Blade Runner Sketchbook*, Blue Dolphin, San Diego 1982; T. Shanahan, *Philosophy and Blade Runner*, Palgrave Macmillan, London 2014; "Blade Runner Souvenir Magazine", vol. 1, 1982.
- ⁴ *Tempi moderni*, 1936, 87 minuti, diretto e interpretato da Charlie Chaplin. | *Modern Times*, 1936, 87 minutes, directed by and starring Charlie Chaplin.
- ⁵ Cfr. | Cf. *1982 Blade Runner Production Notes*. La citazione è riportata anche in: | This quotation also appears in: P.M. Sammon, *Future Noir*, cit., p. 168.
- ⁶ Ci riferiamo al computer presente nella sequenza *Ricordi* nel dvd no. 4 dell'edizione *Blade Runner. Ultimate Collector's Edition*, Warner Bros. Entertainment, 2007. | We are referring here to the computer featured in the *Memories* sequence in DVD 4 of *Blade Runner. Ultimate Collector's Edition*, Warner Bros. Entertainment 2007.
- ⁷ Sull'opera di Tom Swallow è stato prodotto un documentario intitolato | Tom Swallow's work was the subject of a documentary

- ⁸ *Il Padrino. Parte II*, 1974, 202 minuti, regia di Francis Ford Coppola, con Al Pacino. | *The Godfather. Part II*, 1974, 202 minutes, directed by Francis Ford Coppola, starring Al Pacino.
- ⁹ *Alien*, 1979, 117 minuti, regia di Ridley Scott. | *Alien*, 1979, 117 minutes, directed by Ridley Scott.
- ¹⁰ P.K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, cit., p. 437; tr. it. *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, cit., p. 27.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 608; tr. it. *ibid.*, p. 203.
- ¹² Cfr. | Cf. W. Penfield, *Mystery of the Mind. A Critical Study of Consciousness and the Human Brain*, Princeton University Press, Princeton 1975.
- ¹³ Per i riferimenti cfr. nota 6. La sequenza si trova sempre nel dvd no. 4, nel capitolo *Metafisica*. | Cf. footnote 6 for bibliographic references. The sequence is in DVD 4, entitled *Metaphysics*.
- ¹⁴ Con questa qualifica appare anche nei titoli di coda del film. | He also appears with this title in the end credits.
- ¹⁵ *Star Trek*, 1979, 132 minuti, regia di Robert Wise. Il film riprende la serie televisiva omonima prodotta nel periodo 1966-1969. | *Star Trek*, 1979, 132 minutes, directed by Robert Wise. The film takes up the television series of the same name produced in the period 1966-1969.
- ¹⁶ *Tron*, 1982, 96 minuti, regia di Steven Lisberger. | *Tron*, 1982, 96 minutes, directed by Steven Lisberger.
- ¹⁷ Cfr. | Cf. S. Mead, C. Hodgetts, *The Movie Art of Syd Mead. Visual Futurist*, Titan Books, London 2017.
- ¹⁸ Cfr. | Cf. P.M. Sammon, *Future Noir*, cit.; i due paragrafi citati sono alle pp. 168-170 e 299-300. | the two quoted paragraphs are at pp. 168-170 and 299-300.
- ¹⁹ Molteplici sono i riferimenti presenti nella sequenza: da *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, romanzo di Lewis Carroll del 1871 che segue di qualche anno il suo più fortunato *Alice nel paese delle meraviglie*; ma anche, come rilevato da John David Ebert, il mito della donna-serpente, cfr. | There are many references in the sequence: from *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Lewis Carroll's 1871 novel which followed his more successful *Alice in Wonderland* by a few years; but also, as pointed out by John David Ebert, the myth of the snake-woman, cf. J.D. Ebert, *Blade Runner. Scene-by-Scene*, cit., p. 76.
- ²⁰ P.K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, cit., p. 463; tr. it. *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, cit., p. 53.
- ²¹ *Ibid.*, p. 565; tr. it. *ibid.*, p. 158.
- ²² *Ibid.*
- ²³ Tra l'altro nel cofanetto dell'edizione citata in nota 6 è presente un'immagine lenticolare che raffigura Deckard che impugna un'arma nell'atto di sparare. | Incidentally, in the box set of the edition mentioned in

- note 6 there is a lenticular image depicting Deckard holding a weapon in the act of shooting.
- 24 W.M. Kolb, *Script to Screen. Blade Runner in Perspective*, in J.B. Kerman, *Retrofitting Blade Runner*, cit., p. 144.
- 25 Si pensi a *The Power of Love*, diretto da Robert F. Elder nel 1922, in modalità anaglifca e al film *Napoléon*, girato da Abel Gance nel 1927, che prevedeva uno schermo esteso dettato dall’impiego di tre telecamere in sede di videoripresa. | Think of *The Power of Love* directed by Robert F. Elder in 1922 and shot in anaglyph format, and of *Napoléon*, directed by Abel Gance in 1927, which required a very large screens due to the use of three cameras during shooting.
- 26 P.M. Sammon, *Future Noir*, cit., p. 299.
- 27 S. Mulhall, *Zhora through the Looking-glass*, cit.
- 28 M. Flisfeder, *Postmodern Theory and Blade Runner*, cit., p. 119. Cfr. in particolare il paragrafo | Cf. in particular the chapter *Techno-space, Simulation, and the Hyperreal*, pp. 118-121.
- 29 Z. Bauman, D. Lyon, *Liquid Surveillance*, Polity Press, Cambridge 2013, p. 11; tr. it. *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 8.
- 30 Cfr. nota 6. | Cf. footnote 6.
- 31 *2001: odissea nello spazio*, 1968, 141 minuti, regia di Stanley Kubrick. | *2001: A Space Odyssey*, 1968, 141 minutes, directed by Stanley Kubrick.
- 32 Una riproposizione dell’algoritmo *Eliza* è disponibile alla pagina: | A revival of the algorithm *Eliza* can be found on the webpage: www.masswerk.at/eliza, consultato il | accessed 30/01/2023.
- 33 La citazione è presente in: | This quotation is in: P.M. Sammon, *Future Noir*, cit., p. 66.
- 34 Cfr. | Cf. B.J. Robb, *Counterfeit Worlds*, cit., p. 113.
- 35 I due contributi sono riferiti a due differenti episodi: il primo a una conferenza tenutasi nel febbraio 1972 al Vancouver Science Fiction Convention all’University of British Columbia di Vancouver e pubblicato in | The two contributions refer to two different episodes: the first to a conference, held in February 1972 at the Vancouver Science Fiction Convention at the University of British Columbia in Vancouver and published in “SF Commentary”, no. 31, dicembre | December 1972; il secondo a un saggio all’interno del volume | and the second to an essay in the volume P. Nicholls (a cura di | ed.), *Science Fiction at Large*, Gollancz, London 1976. Entrambi i testi sono presenti nel volume: | Both included in the volume: P.K. Dick, *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, a cura di | edited by L. Sutin, Pantheon Books, New York 1995; tr. it. *Mutazioni. Scritti inediti, filosofici, autobiografici e letterari*, a cura di | edited by L. Sutin, Feltrinelli, Milano 1997. In particolare, si vedano i capitoli: *L’androide e l’umano*, pp. 223-250; *Uomo, androide e macchina*, pp. 251-272. | In particular, see chapters: *The Android and the Human*, pp. 183-210; *Man, Android, and Machine*, pp. 211-232.
- 36 P.K. Dick, *The Android and the Human*, cit., p. 183; tr. it. *L’androide e l’umano*, cit., p. 224.
- 37 *Ibid.*; tr. it. *ibid.* p. 225.
- 38 *Ibid.*
- 39 Oltre al cane Spot, che può afferrare oggetti, perlustrare ambienti non accessibili, svolgere funzioni di controllo, sono in fase di sperimentazione avanzata robot dai movimenti simili all’uomo che possono sollevare oggetti molto pesanti, saltare e superare agilmente ostacoli invalicabili. | In addition to the dog Spot, which can grab objects, patrol inaccessible environments, and carry out checks, testing is underway for robots with human-like movements that can lift very heavy objects, jump and easily overcome insurmountable obstacles. Cfr. | Cf. www.bostondynamics.com, consultato il | accessed 30/01/2023.
- 40 Tale abitazione è stata più volte utilizzata come set cinematografico – sia per gli esterni che per gli interni – proprio a causa della sua particolare decorazione che ricorda quella utilizzata in alcune architetture maya. | This house has been used several times as a film set – both for the exteriors and for the interiors – precisely because of its particular decoration which recalls that of some Mayan architectures.
- 41 E.L. Wright, *An Autobiography* (1932), Faber & Faber, London 1943, p. 215; tr. it. *Una autobiografia*, Jaca Book, Milano 2003, p. 220.
- 42 Cfr. | Cf. P.M. Sammon, *Future Noir*, cit., il capitolo | chapter *Deckard’s apartment*, pp. 158-161.
- 43 *Ibid.*, p. 170.
- 44 *Blow-Up*, 1966, 111 minuti, regia di Michelangelo Antonioni. | *Blow-Up*, 1966, 111 minutes, directed by Michelangelo Antonioni.
- 45 Si veda: | See: S. Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Public Affairs, New York 2019; tr. it. *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell’umanità nell’era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Roma 2019. In particolare il cap. 7, *Il business della realtà*, pp. 211-245. | In particular chapter 7, entitled *The reality business*, pp. 191-221.

BIBLIOGRAFIE

BIBLIOGRAPHIES

Massimiliano Ciammaichella
Blackout. Rappresentazioni di presenze ai confini del nero
Blackout. Representations of Presences at the Border of Darkness

Blake W., *La Divina Commedia di Dante*, a cura di | edited by Schütze S., Terzoli M.A., Taschen, Köln 2017.

Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Oxford University Press, Oxford 1998; tr. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di | edited by Sercoli G., Miglietta G., Aestherica, Palermo 1985.

Carboni M., *Malevič l'ultima icona. Arte, filosofia, teologia*, Jaca Book, Milano 2019.

Carroll L., *The Hunting of the Snark. An Agony in Eight Fits*, Macmillan, London 1876; tr. it. *La caccia allo Snark*, a cura di | edited by Sanesi R., Feltrinelli, Milano 2018.

Casale A. (a cura di | ed.), *Geometria descrittiva e rappresentazione digitale. Memoria e innovazione*, Kappa, Roma 2013.

DaCosta Kaufmann T., *The Perspective of Shadows. The History of the Theory of Shadow Projection*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. 38, no. 1, 1975, pp. 258-287.

De Rosa A., *Cecità del vedere. Sull'origine delle immagini*, Aracne, Roma 2021.

Idem, *Geometrie dell’ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, CittàStudi, Milano 1997.

Didi-Huberman G., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris 1998; tr. it. *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

Doré G., *Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie. D'après les chroniqueurs et historiens. Sestor, Nikan, Sylvestre, Karamsin, Ségur, etc. Commentée et illustrée de 500 magnifiques gravures*, J. Bry Ainé, Libraire-Éditeur, Paris 1854.

Ebersberger E., Zyman D. (a cura di | eds.), *The Collection Book. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary*, Walther König, Köln 2009.

Edwards N., *Darkness. A Cultural History*, Reaktion, London 2018; tr. it. *Storia del buio*, il Saggiatore, Milano 2019.

Fludd R., *Utriusque cosmī maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia. In duo Volumina secundum cosmī differentiam diuisa. Auctore Roberto Flud alias de Fluxibus, Armigero & in Medicina Doctore Oxiniensi. Tomus Primus*, Johan Theodori de Bry Typis Hieronymi Galleri, Oppenheimii 1617.

Girard R., *Le Popol-Vuh. Histoire culturelle des Maya-Quichés*, Payot, Paris 1954; tr. it. *La Bibbia Maya. Il Popol-Vuh. storia culturale di un popolo*, Jaca Book, Milano 1998; En. tr. *Esericicism of the Popol Vuh*, Theosophical University Press, Pasadena 1979.

Heaven R., Buxton S., *Darkness Visible. Awakenng Spiritual Light Through Darkness Meditation*, Destiny Books, Rochester 2005.

Huffman W. (a cura di | ed.), *Robert Fludd*, North Atlantic Books, Berkeley 2001.

Landino C., *Dante con l’esposizione di Cristoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell’Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso. Con taولة, argomenti, & allegorie, & riformato, riueduto, & ridotto alla sua uera lettura, per Francesco Sansouino fiorentino*, Appresso Giouambattista, Marchiò Sessa, et fratelli, Venezia 1564.

Lodder C. (a cura di | ed.), *Suprematism. New Approaches to the Art of Kazimir Malevich*, Brill, Leiden-Boston 2019.

Lovecraft H.P., *The Call of Cthulhu* (1928), The Floating Press, Auckland 2016; tr. it. *Il richiamo di Cthulhu*, Garzanti, Milano 2021.

Malevič K., *The World As Non-Objectivity. Unpublished Writings 1922-1925*, a cura di | edited by T. Andersen, Borgen, Copenhagen 1976, vol. III.

Martin G., *Birds By Night*, T. & A.D. Poyser, London 2010.

Mauri P., *Buio*, Einaudi, Torino 2007.

Nancy J.-L., *À l'écoute*, Galilée, Paris 2002; tr. it. *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano 2004, p. 6; En. tr. *Listening*, Fordham University Press, New York 2007.

Ogliotti E., Canova R. (a cura di | eds.), *La nerezza del nero*, ZeL Edizioni, Treviso 2013.

Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, Einaudi, Torino 1988, vol. V.

Rella F., *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero* (1994), Mimesis, Milano-Udine 2018.

Stoichita V.I., *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, London 1997; tr. it. *Breve storia dell’ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, il Saggiatore, Milano 2008.

Vanderplanck F.L., *The Effect of Infra-Red Waves on Tawny Owls (Strix Aluco)*, in “Proceedings of the Zoological Society of London”, vol. 104, no. 3, 1934, pp. 505-507.

Jacques Lucan
Lessons from Venice
Lezioni di Venezia

Aymonino C., *Difficoltà di un progetto*, in Idem, F. Indovina, *Il “caso” Venezia*, in “Casabella”, no. 436 (*Venezia: dibattito per una città*), maggio 1978, pp. 10-12.
Idem, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina Edizioni, Roma 1977.

Cacciari M., Dal Co F., Tafuri M., *Il mito di Venezia*, in “Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, no. 22 (*Venezia città del moderno / Venice: City of the Modern*), June | giugno, 1985, pp. 7-9.

Cacciari M., *Un ordine che esclude la Legge / An Order Which Excludes the Law*, in “Casabella”, nos. 498-499 (*Architettura come modificazione / Architecture as Modification*), January-February | gennaio-febbraio 1984, pp. 14-15.

Crosset P.-A., *Sul progetto di Gino Valle alla Giudecca / On Gino Vallé’s project at the Giudecca*, in “Lotus international”, no. 51 (*Città europea. Scienza della divisione / The European City: Science of Division*), 1987, pp. 109-111.

Dal Co F. (ed. | a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina Edizioni, Roma 1980.

Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962; En. tr. *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989.

Gregotti V., *Venezia città della nuova modernità*, Consorzio Venezia Nuova, Venezia 1998.

Idem, *Venezia Città della nuova modernità*, in “Rassegna. Problemi di architettura dell’ambiente”, no. 22 (*Venezia città del moderno / Venice: City of the Modern*), June | giugno 1985, pp. 73-76.

Idem, *Modificazione / Modification*, in “Casabella”, nos. 498-499 (*Architettura come modificazione / Architecture as Modification*), January-February | gennaio-febbraio 1984, pp. 2-7.

Idem, *La nozione di “contesto”*, in “Casabella”, no. 465, January | gennaio 1981, pp. 9-11.

Le Corbusier, *La Ville radiuse. Éléments d’une doctrine d’urbanisme pour l’équipement de la civilisation machiniste* (1933), Éditions Vincent, Fréal & Cie, Paris 1964.

Idem, *Quand les cathédrales étaient blanches*, in “Prélude”, no. 13, septembre-octobre 1934, published again later in | ripubblicato in Idem, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Librairie Plon, Paris 1937; En. tr. *When the Cathedrals were white*, McGraw Hill Paperbacks, New York 1964; tr. it. *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi*, Christian Marinotti, Milano 2003.

Mazzariol G., *Il significato urbanistico della pianta prospettica di Venezia disegnata da Jacopo de’ Barbari*, in De’ Barbari J., *La pianta prospettica di Venezia del 1500*, Cassa di risparmio, Venezia 1963.

Muratori S., *Il problema critico dell’età gotica*, in Maretto P., *L’edilizia gotica veneziana*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960, pp. V-XII.

Proust M., *À la recherche du temps perdu*, Gallimar, Paris: t. IV, *Albertine disparue*, 1989; En. tr. *The Sweet Cheat Gone*, Random House, New York, 1970; tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto* (1991), Bur, Milano: vol. VI, *La fuggitiva*, 2014.

Rossi A., *L’architettura della città* (1966), Quodlibet, Macerata 2015; En. tr. *The Architecture of the City*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1982.

Sartre J.-P., *La Reine Albermarle ou le dernier touriste. Fragments*, Gallimard, Paris 1991; tr. it. *L’ultimo turista. Frammenti*, il Saggiatore, Milano 1993.

Tafuri M., *La dignità dell’attimo. Trascrizione multimediale di Le forme del tempo. Venezia e la modernità*, Grafiche veneziane, Venezia 1994.

Idem, *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986; En. tr. *History of Italian Architecture. 1944-1985*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1989.

Idem, *Venezia e il Rinascimento*, Einaudi, Torino 1985; En. tr. *Venice and the Renaissance*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1989.

Idem, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973; En. tr. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1976.

Terza Mostra Internazionale di Architettura. Progetto Venezia, 2 voll., La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1985.

Valle G., *Nuove abitazioni popolari a Venezia / A New Housing Project in Venice*, in “Casabella”, no. 478, March | marzo 1982, pp. 50-60.

Stamatina Kousidi
Grotte, cavità e nuvole
Caves, Cavities and Clouds

Banham R., *Architecture of the Well-Tempered Environment*, Architectural Press, London 1969; tr. it. *Ambiente e tecnica nell’architettura moderna*, a cura di | edited by Morabito G., Laterza, Roma-Bari 1993.

Bogner D. (a cura di | ed.), *Friedrich Kiesler, 1890-1965. Inside the Endless House*, Böhlau, Wien 1997.

Böhme G., *The Aesthetics of Atmospheres*, a cura di | edited by Thibaud J.P., Routledge, London 2018.

Cohen J.L., *From the Ground Down. Architecture in the Cave, from Chaillot to Montreal*, in “Log”, no. 15, inverno | Winter 2009, pp. 24-34.

Colomina B., *Endless Interior. Kiesler’s Architecture as Psychoanalysis*, in Sarnitz A., Scholz-Strasser I. (a cura di | eds.), *Private Utopia. Cultural Setting of the Interior in the 19th and 20th Century*, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 124-150.

Eadem, *Unbreathed Air*, in “Grey Room”, no. 15, primavera | Spring 2004, pp. 28-59.

Dickson A., *‘I was traumatised at its demolition’ – Rachel Whiteread on making House*, in “The Guardian”, 18 luglio | July 2022, www.theguardian.com/culture/2022/jul/18/traumatised-demolition-rachel-whiteread-house-saatchi, consultato il | accessed 30/11/2022.

Dimitrova V., *The Body. Psychoanalysis, and Architecture. Frederick Kiesler’s ‘Inside the Endless House’*, Senior Thesis, Princeton University, Princeton, 1998.

Fletcher L., Crane R., *Cave. Nature Culture*, Reaktion Books, London 2015.

Forty A., *Primitive. The Word And Concept*, in Odgers J., Samuel F., Sharr A. (a cura di | eds.), *Primitive. Original Matters in Architecture*, Routledge, London 2006, pp. 3-14.

Gabrielsson C., *Inside The Cave, Outside The Discipline*, in Ewing S., McGowan J.M., Speed C., Bernie V.C. (a cura di | eds.), *Architecture and Field/Work*, Routledge, London 2011, pp. 35-42.

Giedion S., *Befreites Wohnen. Licht, Luft, Öffnung*, a cura di | edited by Geiser R., Orell Füssli, Zürich 1929.

Ghia M.C., Ricci, C., Dattilo U. (a cura di | eds.), *Leonardo Ricci. Scrittura, pittura e architettura. 100 note a margine dell’Anonimo del XX secolo*, Dida Press, Firenze 2019.

Horn E., *Air as Medium*, in “Grey Room”, no. 73, autunno | Fall 2018, pp. 6-25.

Janson A., Tigges F., *Fundamental Concepts of Architecture. The Vocabulary of Spatial Situations*, Birkhäuser, Basel 2014.

Jauslin D., *Landscape Aesthetics for Sustainable Architecture*, in Lee S. (a cura di | ed.), *Aesthetics of Sustainable Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 2011, pp. 109-119.

Kiesler F.J., *Continuity, the New Principle of Architecture* (1965), in Idem, *Selected Writings*, a cura di | edited by Gohr S., Luyken G., Gerd Hatje, Stuttgart 1996.

Leatherbarrow D., *Uncommon Ground. Architecture, Technology, and Topography*, The MIT Press, Cambridge, Mass. 2000.

Le Corbusier, *L’Art décoratif d’aujourd’hui*, G. Crès, Paris 1925; tr. it. *L’arte decorativa*, Quodlibet, Macerata 2015; En. tr. *The Decorative Art of Today*, Architectural Press, London 1987.

Lessons From Bernard Rudofsky. Life As A Voyage, a cura di | edited by Architekturzentrums Wien, Getty Research Institute, Birkhäuser, Basel 2007.

Menin S., Samuel F., *Nature and Space. Aalto and Le Corbusier*, Routledge, London-New York 2003.

Moholy-Nagy L., *Von Material zu Architektur*, Albert Langen Verlag, München 1929.

Mollard M., *Breaking The Mould. Soil As Shuttering*, in “The Architectural Review”, no. 1468, febbraio | February 2020, pp. 100-109.

Moravánszky Á., *My Blue Heaven. The Architecture of Atmospheres*, in “AA Files”, no. 61, 2010, pp. 18-22.

Papapetros S., *The Birth of Design*, in Axel N., Colomina B., Hirsch N., Vidokle A., Wigley M. (a cura di | eds.), *Superhumanity. Design of the Self*, Eflux Architecture-University of Minnesota Press, The Graham Foundation-Minneapolis 2018, pp. 221-230.

Peters D.J., *The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media*, University of Chicago Press, Chicago 2015.

Phillips S.J., *Elastic Architecture. Frederick Kiesler and Design Research in the First Age of Robotic Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 2017.

Rudofsky B., *Architecture Without Architects. An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, catalogo della mostra (New York, Moma, novembre 1964 - febbraio 1965) | exhibition catalogue (New York, MoMA, November 1964 - February 1965), Doubleday & Company, New York 1964, p. 58.

Idem, *La scoperta di unisola*, in “Domus”, no. 123, marzo | March 1938, pp. 2-15.

Sbriglio J., *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier / Apartment Block 24 N.C. and Le Corbusier’s Home*, Birkhäuser, Basel 1996.

Spellman C., Unglaub K. (a cura di | eds.), *Peter Smithson. Conversations with Students*, Princeton Architectural Press, New York 2004.

Vidler A., *The b-b-b-Body. Block, Blob, Blur*, in Hauptmann D. (a cura di | ed.), *The Body in Architecture*, 010 Publishers, Rotterdam 2006, pp. 131-137.

Vyzoviti, S., *Spiti diakopon stin Amorgo tou Ianni Xenaki* (Holiday house in Amorgos by Iannis Xenakis), in “Oikiaka Topia. H Arxitektoniki os Texni” (*Domestic Landscapes. Architecture as Art*), vol. 5, no. 11, 2001, pp. 10-13.

Wigley M., *The Architecture of Atmosphere / Die Architektur der Atmosphäre*, in “Daidalos”, no. 68, 1998, pp. 20-27.
Zeinstra J., *Houses of the Future. 25 Years of Critical Reflection on Architecture*, in “Oase. Journal for Architecture”, no. 75, luglio | July 2008, pp. 203-214.

Alberto Sdegno
Esper. Blade Runner tra nuove tecnologie e intelligenze artificiali
The Esper. Blade Runner among New Technologies and Artificial Intelligences

Bauman Z., Lyon D., *Liquid Surveillance*, Polity Press, Cambridge 2013; tr. it. *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2014.
Benedikt M. (a cura di | ed.), *Cyberspace. First Steps*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1991; tr. it. *Primi passi nella realtà virtuale*, Franco Muzzio, Padova 1993.
Benjamin A., *At Home With Replicants. The Architecture of Blade Runner*, in “Architectural Digest”, no. 112, 1994, pp. 22-25.
“Blade Runner Souvenir Magazine”, vol. 1, 1982.

Brooker W. (a cura di | ed.), *The Blade Runner Experience. The Legacy of a Science Fiction Classic*, Columbia University Press, New York 2005.
Carmi O., *Los Angeles 2019. The city of Blade Runner*, pubblicazione indipendente | independently published, 2020.

Cimmino L., Clericuzio A., Pangaro G. (a cura di | eds.), *Umanesimo e rivolta in Blade Runner. Ridley Scott vs. Philip K. Dick*, Soveria Mannelli, Rubbettino 2015.

Coplan A., Davies D. (a cura di | eds.), *Blade Runner*, Routledge, London 2015.

Dick P.K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), in Idem, *Four Novels of the 1960s*, The Library of America, New York 2007, pp. 431-608; tr. it. *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, Fanucci, Roma 2020.

Idem, *Vita breve e felice di uno scrittore di fantascienza*, Feltrinelli, Milano 2001.

Idem, *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, a cura di | edited by Sutin L., Pantheon Books, New York 1995; tr. it. *Mutazioni. Scritti inediti, filosofici, autobiografici e letterari*, a cura di | edited by Sutin L., Feltrinelli, Milano 1997.

Ebert J.D., *Blade Runner. Scene-by-Scene*, Post Egoism Media, Eugene 2015.

Flisfeder M., *Postmodern Theory and Blade Runner*, Bloomsbury Academic, London 2017.

Kerman J.B., *Retrofitting Blade Runner. Issues in Ridley Scott’s Blade Runner and Philip K. Dick’s Do Androids Dream of Electric Sheep?*, The University of Wisconsinin Press, Madison 1997.

McCullough M., Mitchell W.J., Purcell P. (a cura di | eds.), *The Electronic Design Studio. Architectural Knowledge and Media in the Computer Era*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1991.

Mead S., Hodgetts C., *The Movie Art of Syd Mead. Visual Futurist*, Titan Books, London 2017.

Menarini R., *Ridley Scott. Blade Runner*, Lindau, Torino 2000.

Mitchell W.J., *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992.

Mitchell W.J., McCullough M., *Digital Design Media*, Van Nostrand Reinhold, New York 1995.

Mulhall S., *Zhora through the Looking-glass. Notes on an Esper Analysis of Leon’s Photograph*, in Coplan A., Davies D. (a cura di | eds.), *Blade Runner*, Routledge, London 2015, pp. 100-117.

Neumann D. (a cura di | ed.), *Film Architecture. Set designs from Metropolis to Blade Runner*, Prestel, Münich-London-New York 1999.

Pagetti C., *Il mondo secondo Philip K. Dick*, Mondadori, Milano 2022.

Peake A., *A Life of Philip K. Dick. The Man who Remembered the Future*, Arcturus, London 2017.

Penfield W., *Mystery of the Mind. A Critical Study of Consciousness and the Human Brain*, Princeton University Press, Princeton 1975.

Penz F., Thomas M., *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, British Film Institute, London 1997.

Petrucci A., *Cinemascope, Vistavision, Cinerama*, Edizioni dell’Ateneo, Roma 1955.

Rheingold H., *Virtual Reality*, Touchstone, New York 1991.

Rispoli F., *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

Robb B.J., *Counterfeit Worlds. Philip K. Dick on Film*, Titan Books, London 2006.

Sammon P.M., *Future Noir. The Making of Blade Runner*, Dey Street Books, New York 2017.

Scroggy D., *Blade Runner Sketchbook*, Blue Dolphin, San Diego 1982.

Sdegno A., *Il grado zero della rappresentazione*, in “Diségno”, no. 3, 2018, pp. 97-108.

Idem, *La fotografia digitale e il cinema*, in “Disegnarecon”, vol. 6, no. 12, 2013, pp. 1-6.

Shanahan T., *Philosophy and Blade Runner*, Palgrave Macmillan, London 2014.

Tambone L., Bongiorno J. (a cura di | eds.), *The Cyberpunk Nexus. Exploring the Blade Runner Universe*, Sequart Organization, Edwardsville 2018.

Wright F.L., *An Autobiography* (1932), Faber & Faber, London 1943; tr. it. *Una autobiografia*, Jaca Book, Milano 2003.

Zuboff S., *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Public Affairs, New York 2019; tr. it. *Il capitalismo della sorveglianza. Il futuro dell’umanità nell’era dei nuovi poteri*, Luiss University Press, Roma 2019.

THE HAMMER BLOW



Bernhard Rüdiger, *Petrolio (locus desertus)*, 2006. Steel, stainless steel, cast iron | Acciaio, acciaio inox, ghisa, 650 × 570 × 870 centimetres | centimetri. Collection Rhône-Alpes Institut d'art Contemporain de Villeurbanne. Ph. André Morin, © Bernhard Rüdiger, Adagp, Paris, 2023.

In a 1982 interview, the Berlin playwright Heiner Müller stated: 'To get rid of the nightmare of history, one must first acknowledge the existence of history. One must know history. Otherwise, it could be resurrected in the old way, as a nightmare; Hamlet's ghost. You must first analyse it, then you can denounce it, get rid of it'. — H. Müller, *Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts* (1982), in "Ders", 1986, pp. 69-106, here p. 78.

In the German language, however, Heiner Müller uses two different terms for nightmare. To free oneself from the oppression of history – from that kobold who in Füssli's painting weighs heavily on the young woman's chest and prevents her from breathing, the *Alpdruck* (*Druck*: weight, pressure) – one must know history, otherwise it returns as an immovable 'old-school' ghost, chained to a form that repeats itself and can never evolve. It returns in the form of a nightmare, an *Alptraum*, a closed vision, a torment that, as with Hamlet, has been visiting us for centuries in its immobility.

But how should the urgency of the political be considered in the forms of art and how can it be prevented from turning into a ghost that never ceases to return identical to itself? Particularly now, when the injunction to know the political context of a work has become a rule from which no one seems able to escape.

We believed so much in our grandparents' generation, who like Heiner Müller, survived the incalculable oppression of a devastating history, that we have made a religion of their rule. Know history, analyse the political context, assume your position – or institutional critique – as the tool of your conscience. But every process that becomes a rule loses the possibility of showing the world; what was a ghost, an obsession, the continuous rebirth of a problem, becomes immobility. A ghost that is more like a cartoon than the *Specters of Marx* that haunted Jacques Derrida in the early nineties.

For years, my works have given hammer blows, making a bell ring, or imposing a rhythm that the viewer will not be able to get used to. Arousing obsessive attention, however, is not that simple. Obsession is not an object, a problem, a thing that can be named. Obsession requires an object in order to exist, yet this object, even if it were a white whale, is not the Object, that Object that Jacques Lacan wrote with a capital O. The object that holds our attention is a screen that, through its concealing, allows us to catch glimpses of our true obsession. The screen is necessary because is a call to eliminate it. Without the screen, nothing can be moved, questioned, reinvented. The screen must sound out with hammer blows so that the Object can appear behind the materiality of what remains.

I only recently managed to name this process that I have been practising for years. It is since I began to destroy weeds with hammer blows, leaving only the trace of them on sheets of drawing paper. On several occasions I have found myself in Pristina, the capital of the new republic of Kosovo, created after the explosion of Yugoslavia in the 2000s. How can I grab this place, what do I see, what do I understand of the terrible recent war and of the still so precarious peace? I began to observe the weeds that continue to populate those interstices left empty by the reorganisation of human beings. Weeds continue to multiply and bring with them a past culture. Weeds talk, but what about? As if they were my screen, I sit on the edge of a road and destroy them with a hammer in my notebook. The weed becomes a watercolour, a 'true copy', a material taken from reality, the juice of something. But the weed is not the object of my observation, it is its destruction.

Regarding the hammer blow, here is what Friedrich Nietzsche says at the beginning of *Twilight of the Idols. Or, How to Philosophise with the Hammer*: 'Another way to recover, which under certain circumstances I like even better, is *sounding out idols*... There are more idols than realities in the world: that's my "evil eye" on this world, and my "evil ear" too... To pose questions here with a *hammer* for once, and maybe to hear in reply that well-known hollow tone which tells of bloated innards – how delightful for one who has ears even behind his ears – for me the old psychologist and pied piper, in whose presence precisely what would like to stay quiet *has to speak up*'. — F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Wie man mit dem Hammer philosophirt*, Alfred Kröner, Leipzig 1889; En. tr. *Twilight of the Idols. Or, How to Philosophise with the Hammer* (1889), Hackett Publishing Company, Indianapolis-Cambridge 1997, p. 3.

The recovery from the idols of which Nietzsche speaks is certainly still relevant, even if the idols are no longer the same. What I take from this idea of the hammer blow is that, first of all, it serves to make what is hollow resonate. It is a creative process that recognises the negative, that is able to catch the pressure of an object, its resonance, its hollowness. It is not a question of showing, but of sounding out. In fact, knowing is not enough to re-think history and re-think the political. For the ghosts of history to be revived, to be active, we must be ready to turn them into an obsession, to revive them by destroying with a hammer the screen that presents itself as the object.

In un'intervista del 1982 il drammaturgo berlinese Heiner Müller affermava: “Per liberarsi dall'incubo della storia, bisogna prima riconoscere l'esistenza della storia. Bisogna conoscere la storia. Altrimenti potrebbe risorgere alla vecchia maniera, come un incubo; il fantasma di Amleto. Bisogna prima analizzarla, solo dopo è possibile denunciarla, liberarsene”. — H. Müller, *Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts* (1982), in “Ders”, 1986, pp. 69-106, qui p. 78.

Nella lingua tedesca Heiner Müller usa però due termini diversi per incubo. Per liberarsi dall'oppressione della storia – da quel coboldo che nel quadro di Füssli opprime il torace della giovane donna e le impedisce di respirare, l'*Alpdruck* (*Druck*: peso, pressione) – bisogna conoscere la storia, altrimenti essa ritorna come un fantasma immobile, “alla vecchia maniera”, incatenato a una forma che si ripete e che mai potrà evolvere. Torna in forma di incubo, di *alptraum*, visione chiusa, un tormento che come per Amleto, da secoli ci rende visita nella sua immobilità.

Ma come pensare il politico e la sua urgenza nelle forme dell'arte e come evitare che si trasformi in un fantasma che non cessa di tornare identico a sé stesso? Proprio quando, come oggi, l'ingiunzione a conoscere il contesto politico dell'opera è diventata una regola a cui nessuno sembra potersi sottrarre.

Abbiamo talmente creduto nella generazione dei nostri nonni che, come Heiner Müller, sono sopravvissuti alla oppressione smisurata di una storia catastrofica, che abbiamo fatto della loro regola una religione. Conosci la storia, analizza il contesto politico, fai della tua posizione – o della critica istituzionale – lo strumento della tua coscienza. Ma ogni processo che si fa regola perde la possibilità di dire il mondo; quello che era uno spettro, un'ossessione, la continua rinascita di un problema, diventa immobilità. Un fantasma più simile a un cartone animato che agli *Spettri di Marx* che ossessionavano Jacques Derrida all'inizio degli anni Novanta.

Da anni le mie opere danno colpi di martello, facendo risuonare una campana o imponendo un ritmo cui lo spettatore non potrà abituarsi. Risvegliare un'attenzione ossessiva non è però così semplice. L'ossessione non è un oggetto, un problema, una cosa che si può nominare. L'ossessione si serve di un oggetto per esistere, eppure questo oggetto, fosse anche una balena bianca, non è l'Oggetto, quell'Oggetto che Jaques Lacan scriveva con una O maiuscola. L'oggetto che tiene la nostra attenzione è un paravento, quello che schermando lascia intravedere qualche traccia della nostra vera ossessione. Il paravento è necessario perché ci chiama a eliminarlo. Senza paravento nulla potrà essere spostato, interrogato, reinventato. Il paravento va saggiato a colpi di martello perché possa apparire, dietro alla materialità di ciò che resta, l'Oggetto.

Sono riuscito solo recentemente a nominare questo processo che pratico da anni. È da quando ho cominciato a distruggere erbacce a colpi di martello lasciandone su fogli da disegno la sola traccia. Mi sono trovato più volte a Pristina, la capitale della nuova repubblica del Kosovo, nata dall'esplosione della Jugoslavia negli anni Duemila. Come pensare questo luogo, cosa vedo, cosa capisco della terribile guerra recente e della pace ancora così precaria? Ho cominciato a osservare le erbacce che continuano a popolare quegli interstizi lasciati vuoti dalla riorganizzazione degli uomini. Le erbacce continuano a moltiplicarsi e portano con sé una cultura passata. Parlano le erbacce, ma di cosa? Come fossero il mio paravento, mi siedo sul bordo di una strada e le distruggo a colpi di martello sul mio quaderno. L'erbaccia diventa un acquarello, una copia conforme, una materia ripresa dal reale, il succo di qualcosa. Ma non è l'erba l'oggetto della mia osservazione, è la sua distruzione.

A proposito del colpo di martello, Friedrich Nietzsche dice nel secondo capoverso che introduce il *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si filosofa col martello*: “Un'altra guarigione, in certe circostanze ancora più desiderata da me, sta nell'*auscultare gli idoli*... Vi sono nel mondo più idoli che realtà: è questo il mio 'cattivo sguardo', il 'malocchio' per questo mondo, e questo è anche il mio 'cattivo orecchio'... Porre qui una buona volta domande con il *martello* e forse udire per tutta risposta quel famoso suono cavo che parla dai visceri enfiati – quale delizia per uno che ha altri orecchi dietro gli orecchi – per me vecchio psicologo e acchiappatopi, per il quale proprio quel che vorrebbe starsene in silenzio *deve gridar forte*”. — F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung. Wie man mit dem Hammer philosophirt*, Alfred Kröner, Leipzig 1889; tr. it. *Crepuscolo degli idoli. Ovvero come si filosofa col martello*, Adelphi, Milano 1970, pp. 23-24.

La guarigione dagli idoli di cui parla Nietzsche è certamente ancora attuale, anche se gli idoli non sono certo più gli stessi. Quello che trattengo di questa idea del colpo di martello è che serva anzitutto far risuonare ciò che è cavo. È un processo creativo che riconosce ciò che è negativo, che sa pensare la pressione di un oggetto, la risonanza, la cavità. Non si tratta di dare a vedere, ma di far ri-suonare. Conoscere infatti non è sufficiente per ri-pensare la storia e ri-pensare il politico. Perché gli spettri della storia si rianimino, siano attivi, dobbiamo essere pronti a farne un'ossessione, a farli rivivere distruggendo a colpi di martello il paravento che si presenta come oggetto.





20.06.19 Fort Sans Souci La Réunion



20.06.19 Fort Sans Souci La Réunion



22.06.19 Fort de Cilaos La Réunion



22.06.19 Fort de Cilaos La Réunion



24.06.19 Temple Narassigua-Péroumal, Saint-Pierre La Réunion



28.06.19 Dos d'Âne La Réunion



25.06.19 Salazie La Réunion

IL COLPO DI MARTELLO



Bernhard Rüdiger, *Petrolio (locus desertus)*, 2006. Steel, stainless steel, cast iron | Acciaio, acciaio inox, ghisa, 650 × 570 × 870 centimetres | centimetri. Collection Rhône-Alpes Institut d'art Contemporain de Villeurbanne. Ph. André Morin, © Bernhard Rüdiger, Adagp, Paris, 2023.

Appunti per una inedita epistemologia dell'ingegneria strutturale

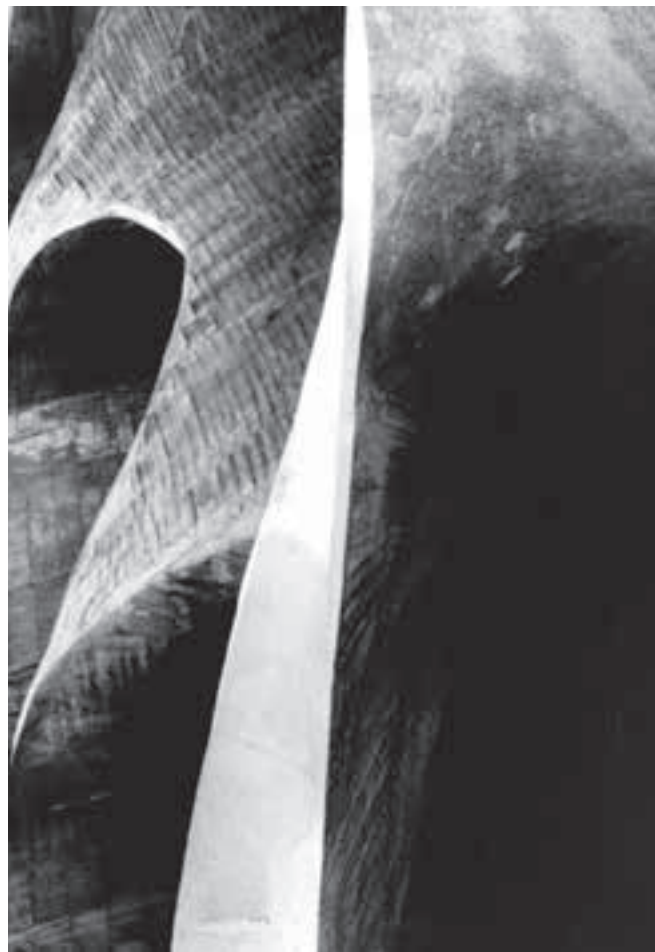
Lo spessore del velo e i modelli previsionali

Il criterio che maggiormente caratterizza la scienza moderna è la probabilità, ampiamente introdotto con mirabile chiarezza da Jakob Bernoulli e Pierre-Simon Laplace attorno al 1712, colpendo e contraddicendo l'ordine rigidamente deterministico della fisica e meccanica classiche. La probabilità ha introdotto l'incertezza: anche ammettendo l'esistenza della causalità naturale non si può parlare di certezza di un evento ma soltanto di una più o meno grande probabilità del suo verificarsi. Tale osservazione è sintetizzata dalla lapidaria affermazione di Bernoulli nella sua storica opera *Ars Conjectandi* del 1713 (postuma): "La probabilità è un grado della certezza" ("probabilitas enim est gradus certitudinis", J. Bernoulli, *Ars Conjectandi, opus posthumum. Accedit tractatus de seriebus infinitis, et epistola gallic scripta de ludo piles reticularis*, Thurnisiorium, Basileae 1713, p. 211).

Con l'introduzione dell'incertezza nella scienza è maturata l'idea che la conoscenza del mondo concreto sia un limite cui è possibile solo avvicinarsi, ma che non sia raggiungibile. Ricorrendo a una metafora, ciò che Bernoulli e Laplace hanno fatto è porre sul mondo concreto il "velo di Maya" di Schopenhauer, che nasconde la realtà delle cose. Mentre però la filosofia – secondo Schopenhauer – ha il potere e il dovere di strappare via quel velo, tramite le tre vie di redenzione dal dolore, così da permettere all'uomo di conoscere il mondo astratto, la scienza non ha invece quel potere: non può strapparlo ma può solo aprire qualche piccolo squarcio per dirarlo, così da vedere il mondo concreto un po' meno appannato e vago. Ebbene, nella scienza e nella tecnica applicate alle costruzioni civili quel velo ha uno spessore maggiore che negli altri settori.

L'assunto che ha definito le prerogative della scienza decretandone un limite invalicabile, ancorché sia una severa condanna, è il principio di indeterminazione, postulato da Heisenberg nel 1927. In sé, il principio stabilisce che due grandezze coniugate (ad esempio, posizione e quantità di moto di una particella o di un oggetto) possono essere misurate con una precisione inversamente proporzionale l'una all'altra, e che l'osservatore interferisce con la misura. Quel principio travalica la meccanica quantistica e anche l'epistemologia, andando a collocarsi nella filosofia pura: sancisce l'impossibilità di conoscere la realtà, nemmeno in modo approssimato; come tale, ha rivoluzionato la scienza, dandole un ruolo diverso da quello che, sino ad allora, si credeva che avesse.

Non più una conoscenza progressiva del mondo concreto, che si avvicina alla verità man mano che la ricerca scientifica avanza, pur solo approssimandosi, senza mai raggiungerla. Tutto il contrario: solo modelli previsionali "a scatola nera" per governare i fenomeni fisici di interesse con la maggiore affidabilità possibile, senza però alcuna finalità di conoscenza. L'unica prerogativa della scienza è dunque quella di concepire modelli (in forma di



Sergio Musmeci, Ponte sul fiume Basento | Basento Bridge, Potenza, 1975. Dettaglio | Detail. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Musmeci Sergio – Zanini Zenaide F19000.



Sergio Musmeci, Ponte sul fiume Basento | Basento Bridge, Potenza 1975. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Musmeci Sergio – Zanini Zenaide F19017.

Suggestions for a New Epistemology of Structural Engineering

The Veil's Thickness and the Prediction Models

The criterion that most characterises modern science is probability, which, introduced with admirable clarity by Jakob Bernoulli and Pierre-Simon Laplace around 1712, undermined and went against the rigidly deterministic order of classical physics and mechanics. Probability has introduced uncertainty: even admitting the existence of natural causality we cannot speak of certainty of an event but only of the lesser or greater probability of its occurrence. This observation is summed up in Bernoulli's lapidary affirmation in his landmark work *Ars Conjectandi*, published posthumously in 1713: 'Probability is a degree of certainty' ('probabilitas enim est gradus certitudinis', J. Bernoulli, *Ars Conjectandi, opus posthumum. Accedit tractatus de seriebus infinitis, et epistola gallic scripta de ludo piles reticularis*, Thurnisiorium, Basileae 1713, p. 211).

With the introduction of uncertainty in science, the idea developed that knowledge of the real world is a limit which can only be approached, but cannot be reached. Using a metaphor, what Bernoulli and Laplace have done is to drape the real world with Schopenhauer's 'Veil of Maya', which hides the reality of things. However, while philosophy – according to Schopenhauer – has the power and the duty to tear away that veil through the three ways of redemption from pain, so as to allow man to know the abstract world, science does not have that power: it is not able to tear it away but can only open a few small gashes through it, so as to afford a little less blurred and vague sight of the real world. Well, in science and technology applied to civil constructions that veil is thicker than in other sectors.

The assumption that defined the prerogatives of science and posed an insurmountable limit to it, albeit in the form of a harsh condemnation, is the Uncertainty Principle postulated by Heisenberg in 1927. In itself, the principle establishes that two conjugated quantities (e.g., position and momentum of a particle or an object) can be measured with an inversely proportional accuracy, and that the observer affects the measurement. That principle goes beyond quantum mechanics and even epistemology to find its place in pure philosophy: it establishes the impossibility of knowing reality, not even in an approximate way; as such, it revolutionised science, giving it a different role from the one previously assigned to it.

No longer a progressive knowledge of the real world, which approaches the truth gradually as scientific research advances, even if it only by approximation and without ever reaching it. Quite the opposite: only 'black box' prediction models to govern the physical phenomena examined with the greatest possible reliability, but without the pursuit of knowledge. The only prerogative of science is therefore that of conceiving models (in the form of laws, equations, formulas) which results in 'everything works as if', rather than models which represent reality.

In other words, models that interpret the real world are impossible. Possible are only models which, based on input

data, provide predictive responses of the phenomenon under examination, characterised by an approximation that cannot be known. In the science and technology applied to civil constructions, that difference can be demonstrated through a striking example. The basic model of the mechanics of solids and structures is the continuous medium – a uniformly distributed material, for which no differences are found from the finite scale down to the infinitely small – while in reality all materials are made up of molecules, as well as atomic and subatomic particles. Moreover, the physics of these particles only allows us to define the orbitals where they are most likely to be found, but not to identify their position.

Shadows. Numerical Models and the Reality of Construction

On closer inspection, the Uncertainty Principle ascribes the real world to Plato's doctrine of ideas, whose philosophical theorisation envisages a separation between the material world and the hyperuranium: in the one, multiple and imperfect things; in the other, unique and perfect models. The first are pale and faded copies of the second: scientists can only observe the imperfect reproductions of the sensible world but will never be able to grasp the unique and perfect models of hyperuranium. Ultimately, the Uncertainty Principle recalls the myth of Plato's cave (VII book of *The Republic*): people who have been locked up in a cave since childhood, in chains and therefore prisoners, who see only shadows of objects that are behind them, projected by the light of a fire also behind them. To the prisoners, those shadows are real objects; they certainly cannot imagine that they are projections, and that reality is other than what they see. Therefore, the Uncertainty Principle establishes that scientists and technicians are like those prisoners: they do not measure and study the real world but only its shadows. With one important difference, however: the prisoners do not know that those are shadows of real objects, and they cannot imagine it; while scientists and technicians do. Or at least they should know. Unfortunately, it seems that the world of civil construction more than often forgets it.

For some decades now, not only in Italy but all over the world, virtual construction – made up of drawings and plans, numerical models, regulations, certificates, stamps, protocols – has taken the place of real construction. The focus is all on virtual construction, while building sites receive only marginal attention. Except, the first is the shadows, while the second are the reality. Most of the drawings and plans are completely useless burdens for the physical construction phase. Nowadays if there is a need to alter, even slightly, a building built a few decades ago, the number of drawings necessary for the modification project is greater than the number of drawings that were produced at the time of construction. The executive documents for the building site are expected to have an unrealistic degree of definition which cannot be matched by the works that can effectively be carried out; and those

leggi, equazioni, formulazioni) che consistono in un “tutto va come se”, non modelli che rappresentino la realtà.

In altri termini, modelli che interpretino il mondo concreto sono impossibili. Possibili sono solo modelli che, a fronte di dati di ingresso, forniscono risposte previsionali del fenomeno trattato, caratterizzate da una approssimazione che non può essere conosciuta. Nella scienza e nella tecnica applicate alle costruzioni civili quella differenza può essere messa in evidenza con un esempio lampante. Il modello di base della meccanica dei solidi e delle strutture è il mezzo continuo – un materiale uniformemente distribuito, per il quale non vi sono differenze scendendo dalla scala finita sino all’infinitamente piccolo – mentre in realtà tutti i materiali sono costituiti da molecole, e da particelle atomiche e subatomiche. Peraltro la fisica di queste particelle permette solo di definirne gli orbitali dove hanno maggiore probabilità di trovarsi, ma non di individuarne la posizione.

Ombre. I modelli numerici e la realtà della costruzione
A ben vedere, il principio di indeterminazione ascrive il mondo reale alla dottrina delle idee di Platone, la cui teorizzazione filosofica compie una separazione tra il mondo materiale e l’iperuranio: in quello, le cose molteplici e imperfette; in questo, i modelli unici e perfetti. Quelle, pallide e sbiadite copie di questi: lo scienziato può osservare solo le riproduzioni imperfette del mondo sensibile ma non potrà mai arrivare ai modelli unici e perfetti dell’iperuranio. In ultima analisi il principio di indeterminazione richiama il mito della caverna di Platone (VII libro de *La Repubblica*): persone che vivono fin dall’infanzia rinchiusi in una caverna, incatenate e quindi prigionieri, che vedono solo ombre di oggetti alle loro spalle, proiettate dalla luce di un fuoco anch’esso dietro di loro. Per i prigionieri, quelle ombre sono oggetti reali; non possono certo immaginare che siano proiezioni e che la realtà sia un’altra. Ebbene, il principio di indeterminazione sancisce che gli scienziati e i tecnici siano come quei prigionieri: non misurano e studiano il mondo reale ma soltanto le sue ombre. Con però una drastica differenza. I prigionieri non sanno che quelle sono ombre di oggetti reali, e non possono immaginarlo; mentre gli scienziati e i tecnici sì. O almeno dovrebbero saperlo. Purtroppo, sembra che il mondo delle costruzioni civili più di qualche volta se ne dimentichi.

Da qualche decennio, infatti, non solo in Italia ma in tutto il mondo, la costruzione virtuale – composta da elaborati grafici, modelli numerici, normative, certificati, marcature, protocolli – ha preso il posto della costruzione reale. Tutte le attenzioni vanno alla costruzione virtuale, mentre il cantiere riceve attenzioni marginali. Sennonché, quelle sono le ombre, mentre è questo a essere la realtà. La gran parte degli elaborati grafici sono appesantimenti del tutto inutili alla fase realizzativa. Quando oggi si deve modificare, anche di poco, un edificio costruito qualche decina di anni fa, il numero di elaborati grafici necessario per il solo inquadramento del progetto di modifica è maggiore del numero di elaborati grafici con cui allora l’edificio fu costruito. Agli elaborati esecutivi è richiesto un grado di definizione irrealistico per il cantiere di costruzione, che non può trovare riscontro nelle lavorazioni effettivamente eseguibili, e quegli elaborati non aiutano come dovrebbero chi è incaricato di realizzare le opere. I risultati dei

modelli numerici forniti dai codici di calcolo vengono spesso trattati ignorando non solo il principio di indeterminazione, ma anche e soprattutto il concetto di probabilità e le incertezze. Sembra che i risultati di un software siano la soluzione del problema meccanico: unica e esatta.

In realtà, una analisi strutturale può al massimo prevedere l’ordine di grandezza. Di ogni numero restituito dal software con enne cifre decimali, se la prima cifra della parte intera del numero (la cifra più a sinistra) è giusta, allora quel calcolo ha colto nel segno come meglio non avrebbe potuto fare. Le altre cifre della parte intera sono prive di qualsiasi credibilità, e quindi non contano (figuriamoci i decimali). Peccato che quel numero venga invece quasi sempre trattato senza considerarne la reale affidabilità. Per molti addetti ai lavori, tutte le sue cifre, non solo della parte a sinistra della virgola ma addirittura anche quelle dopo la virgola, hanno il medesimo peso, come se si trattasse di un ammontare economico.

Ma non solo. Spesso ci si dimentica che è possibile sviluppare un modello numerico alternativo avente la stessa credibilità del modello numerico cui si contrappone, ma i cui risultati sono maggiori o minori di un ordine di grandezza rispetto a quello. Vale a dire, i risultati dei software di calcolo hanno una forchetta statistica – distanza tra un possibile valore minimo e un possibile valore massimo – che definire ampia è riduttivo. Ma spesso questa forchetta viene ignorata. Anche perché, i codici di calcolo strutturale la escludono (in particolare, non prevedono analisi di sensibilità) e le normative – italiane (Ntc), europee (Eurocodici), americane (American Concrete Institute - Aci, American Institute of Steel Construction - Aisc, American Society of Civil Engineers - Asce standards, Federal Emergency Management Agency - Fema) – non la considerano esplicitamente. Purtroppo questa lacuna ha conseguenze gravissime: dà false certezze, e la certezza è nemica della verità.

I semafori verdi del software – così i codici di calcolo strutturale indicano che le verifiche di normativa sono soddisfatte – danno l’idea che il progetto sia non solo corretto, ma anche il migliore, poiché, modificandolo anche di poco qualche semaforo diventa rosso. Così come prima del 1712, quando gli scienziati e i tecnici crescevano all’ombra del determinismo, il progetto e la costruzione sono spesso trattati come una serie di fatti necessariamente e deterministicamente concatenati a condizioni antecedenti o concomitanti. Nel mondo delle costruzioni il dubbio metodico è stato cancellato, come pure l’idea che solo mettendo in discussione le convenzioni si possa progredire. Cartesio non avrebbe cittadinanza nel mondo delle costruzioni degli anni Duemila (forse nell’intero mondo di oggi). Ciò che quel mondo virtuale più di tutto smorza e mortifica è l’intuizione: questa straordinaria e ineguagliabile virtù dell’uomo viene rimpiazzata da protocolli rigidi e automatismi di prassi.

Leopoldo Bloom e l’incipit di Anna Karenina, ovvero un confronto attuato attraverso un viaggio nel tempo
Da sempre l’uomo pensa di vivere in un’epoca di decadenza e spesso evoca un passato migliore, epico, e rimpiange la perduta età dell’oro: “O tempora o mores” (Marco Tullio Cicerone); “Mala tempora currunt” (espressione in latino volgare); “Ahi serva Italia, di dolore ostello” (Dante

documents do not help, as they should, those in charge of carrying out the works. The results of numerical models provided by calculation codes are often dealt with by overlooking not only the Uncertainty Principle, but also and above all the concept of probability, and uncertainties. It appears that the calculations of a software are considered the only exact solution to mechanical problems.

In fact, a structural analysis can at most predict the order of magnitude. Of every number returned by the software with N decimal digits, if the first digit of the integer part of the number (the leftmost digit) is right, then that calculation has hit the mark in the best possible way. The other digits of the integer part lack any credibility, and therefore do not count (let alone decimals). It is a pity that that number is instead accepted without questioning its reliability. For many insiders, all its digits, not only those to the left of the decimal point but also those after the decimal point, have the same importance, just as with money.

That is not all. It is often forgotten that it is possible to develop an alternative numerical model that has the same credibility as the numerical model it contradicts, but whose results are greater or less than an order of magnitude compared to it. That is to say, the results of the calculation software have such a statistical range – the distance between a possible minimum value and a possible maximum value – that calling it wide is an understatement. But this gap is often ignored, also because the structural calculation codes exclude it (in particular, they do not provide for sensitivity analyses) and the regulations – Italian (NTC), European (Eurocodes), American (American Concrete Institute - ACI, American Institute of Steel Construction - AISC, American Society of Civil Engineers - ASCE standards, Federal Emergency Management Agency - FEMA) – do not explicitly consider it. Unfortunately this gap has very serious consequences: it gives false certainties, and certainty is the enemy of truth.

The green lights of the software – through which the structural calculation codes indicate that the regulations are met – give the notion that the project is not only correct, but also the best it can be, since any slight change to it will cause some lights to turn red. Just as before 1712, when the work of scientists and technicians developed under the aegis of determinism, design and construction are still often regarded as a series of facts necessarily and deterministically linked to antecedent or concomitant conditions. In the construction world, methodic doubt has been erased, as has the idea that progress can only be achieved by questioning conventions. Descartes would have no citizenship in the construction world of the 2000s (and perhaps in the entire world of today). What that virtual world stifles and mortifies most of all is intuition: this extraordinary and incomparable human virtue is replaced by rigid protocols, and automatisms as regards practice.

Leopold Bloom and the Incipit to Anna Karenina, or a Dialogue Acted Through a Journey to the Past
Man has always had a sense of living in an age of decline and often evokes a better, epic past, lamenting a lost golden age: ‘O tempora o mores’ (Marco Tullio Cicerone); ‘Mala tempora currunt’ (expression in vulgar Latin); ‘Ahi serva Italia, di dolore ostello’ (Ah, abject Italy, you inn of sorrows

– Dante Alighieri); ‘Le magnifiche sorti e progressive’ (The magnificent, progressive destiny – Giacomo Leopardi); ‘Roma più non trionfa’ (Rome no longer triumphs – Giosuè Carducci). If it were always true, today we would be living in the abyss of desolation. One way to escape the temptation of false myths is to ask ourselves the question which inspired James Joyce’s novel *Ulysses* and see if the answer is similar. Joyce considers the greatest hero of all time – Ulysses, or Odysseus – and wonders what it would be like if he lived at the beginning of the 20th century: it would be a person – Leopold Bloom – who is the opposite of the Homeric hero, the antithesis of the Greek hero.

In the same way I happen to focus attention on the greatest structural engineers of the past starting from when the figures of the engineer and the architect were institutionalised, that is, in 1747 in France, when two distinct schools were created – École Nationale des Ponts et Chaussées and École des Beaux-Arts – and especially since the two professions became separate, namely in the second half of the 19th century (Portland cement patent: 1824; Bessemer process patent: 1856). Among them: Andrea Chiarugi, Gino Covre, William Cubitt, Fabrizio de Miranda, Gustave Eiffel, Eugène Freyssinet, Fazlur Rahman Khan, Giulio Krall, Robert Maillart, Riccardo Morandi, Emil Mörsch, Sergio Musmeci, Pier Luigi Nervi, Piero Pozzati, Peter Rice, John Augustus Roebling, Vladimir Grigor’evič Šuchov, Eduardo Torroja, Jules Arthur Vierendeel, Silvano Zorzi.

If Ulysses transferred to the early 20th century becomes Leopold Bloom, who will those engineers become transposed in the 2000s, I wonder? Will we still have great structural engineers, or will they become modest figures like Leopold Bloom? It is not easy to give an answer and above all to adequately motivate it. It is a bit like thinking about Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven and Wolfgang Amadeus Mozart and wondering what music they would play if they lived today.

To find an objective and definite answer, it is best to temporarily set aside that question and ask another one instead, the answer to which gives the momentum to transfer those engineers from their era to ours. Can the incipit of the novel *Anna Karenina*, by Lev Tolstoy, be borrowed for structural engineers? Let us try and see if, or to what extent, it is true: all good structural engineers are alike, while all incompetent structural engineers are inept each in their own way.

At this point it may be convenient to define the playing field and limit the analysis to the history of Italian civil engineering, also because it is anything but vernacular. The best way to analyse the phrase borrowed from Tolstoy is to put side by side the four Italian structural engineers who were the first to create works that exceeded the anthropic scale, giving rise to a change in scale in comparison with the structural engineers of past generations and, also, with those of their contemporaries (not in alphabetical order but ordered according to the comparison): Krall, Musmeci, Morandi and Nervi.

Giulio Krall and Classic Mathematics Applied to Structural Engineering
Giulio Krall graduated in Civil Engineering and Mathematics and sublimated both disciplines. As an academic, he was a university professor first for the discipline of Mathematics,

Alighieri); “Le magnifiche sorti e progressive” (Giacomo Leopardi); “Roma più non trionfa” (Giosuè Carducci). Se fosse sempre vero, a oggi vivremmo nel baratro della desolazione. Un modo per sfuggire alla tentazione di falsi miti è di porsi la domanda sulla quale James Joyce ha costruito il suo romanzo *Ulysses* e vedere se la risposta è analoga. Joyce prende in considerazione il più grande eroe di sempre – Ulisse, ossia Odisseo – e si domanda come sarebbe se visse all’inizio del Novecento: sarebbe una persona – Leopold Bloom – che è il capovolgimento dell’eroe omerico, l’antitesi dell’eroe greco.

Allo stesso modo mi capita di appuntare l’attenzione sui più grandi ingegneri strutturisti del passato a partire da quando le figure dell’ingegnere e dell’architetto furono istituzionalizzate, ossia nel 1747 in Francia, quando furono create due scuole distinte – École Nationale des Ponts et Chaussées ed École des Beaux-Arts – e soprattutto da quando le due figure si allontanarono l’una dall’altra, ossia nella seconda metà del XIX secolo (brevetto del cemento Portland: 1824; brevetto del processo Bessemer: 1856). Tra questi: Andrea Chiarugi, Gino Covre, William Cubitt, Fabrizio de Miranda, Gustave Eiffel, Eugène Freyssinet, Fazlur Rahman Khan, Giulio Krall, Robert Maillart, Riccardo Morandi, Emil Mörsch, Sergio Musmeci, Pier Luigi Nervi, Piero Pozzati, Peter Rice, John Augustus Roebling, Vladimir Grigor’evič Šuchov, Eduardo Torroja, Jules Arthur Vierendeel, Silvano Zorzi.

Se Ulisse trasportato ai primi del Novecento diventa Leopold Bloom, mi domando quegli ingegneri trasportati negli anni Duemila chi diventano? Rimangono grandi strutturisti oppure diventano figure modeste come Leopold Bloom? Non è facile dare una risposta e soprattutto supportarla adeguatamente. È un po’ come considerare Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven e Wolfgang Amadeus Mozart e domandarsi che musica suonerebbero se vivessero oggi.

Per arrivare a una risposta condivisibile e oggettiva conviene congelare temporaneamente quella domanda e porsene invece un’altra, la cui risposta dà l’abbrivio per trasportare quegli ingegneri dalla loro epoca alla nostra. L’incipit del romanzo *Anna Karenina*, di Lev Tolstoj, può essere mutuato per gli ingegneri delle strutture? Proviamoci e vediamo se, o in che misura, è vero: tutti i bravi strutturisti si assomigliano fra loro, ogni strutturista incapace è incapace a modo suo.

A questo punto conviene ridurre il campo di gioco e limitarsi ad analizzare la storia dell’ingegneria civile italiana; anche perché è una storia tutt’altro che vernacolare. Il modo migliore per analizzare la frase mutuata da Tolstoj è di mettere in parallelo i quattro strutturisti italiani che, per primi, hanno realizzato opere tali da travalicare la scala antropica, dando luogo a un cambiamento di scala rispetto agli strutturisti delle generazioni passate e, anche, a quelli a loro contemporanei (non in ordine alfabetico ma ordinati in funzione del confronto): Krall, Musmeci, Morandi e Nervi.

Giulio Krall e la matematica classica applicata all’ingegneria delle strutture

Giulio Krall era laureato in Ingegneria civile e in Matematica e sublimò entrambe le discipline. Come accademico,

then of Construction Science and finally again of Mathematics. As an engineer, he designed and created many innovative and daring works. He knew how to apply mathematics to mechanics with absolute ease and great virtuosity (he was a pupil of Vito Volterra). A fine mathematician and mechanic, he conceived and developed analytical models (in closed form) capable of describing the structural behaviour of the main construction types. His works were therefore supported by a theoretical apparatus consisting of rigorous, robust, and solid analysis, calculation and verification tools that were absolutely ahead of their time.

Krall also worked for engineering companies, which is why his projects included construction methods and techniques, and he was an innovator in this area too (C. Cattaneo, *Giulio Krall*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1974).

Sergio Musmeci and the Tensor Analysis Hypothesis for a Unique Mathematical Model of Structural Engineering

Sergio Musmeci, in addition to being a civil (and aeronautical) engineer, was also a mathematician – unlike Krall, he did not have a degree in mathematics but, like the former, he had Rational Mechanics among his university teaching assignments. Like Krall, he tried to give structural theory a mathematical form. Unlike Krall, however, he did not draw upon classical structural mechanics but conceived a new method of structural calculation: a molecular hypothesis, almost a return to the discontinuous (which however is quite different from finite element discretisation). In a nutshell, Musmeci created an innovative mathematical platform based on absolute differential calculus, conceived by Gregorio Ricci Curbastro – as is known, Curbastro and Tullio Levi-Civita provided Albert Einstein with the mathematical foundations for developing General Relativity, a leap forward of more than a hundred years, as is demonstrated by the fact that physics and culture have not yet managed to fully align themselves with that theory. When Musmeci was young, absolute differential calculus had merged into tensor analysis (mathematics often proceeds by inclusions) and the engineer applied that tensor analysis to structures. Therefore, Musmeci’s works were supported by a theoretical framework consisting of analysis, calculation and verification methods which, in addition to being accurate, solid, and cutting edge, were also original and innovative in terms of conception and setting. Musmeci’s framing of structural engineering in tensor analysis aimed to solve the entire Science of Construction with a single compact formulation. An attempt which, on the one hand was unscrupulous, visionary, utopian, of little practical use, carried out without sufficiently solid mathematical apparatuses; but on the other hand, it was of a high cultural and conceptual level as it anticipated the modern rational mechanics of (in order of scientific impact) Clifford Ambrose Truesdell, Walter Noll, Morton E. Gurtin, whose objective was to build a unique and complete mathematical model capable of describing the mechanics of continuous media (S. Musmeci, *La statica e le strutture*, Cremonese, Roma 1971).

Riccardo Morandi and the Elementary Use of Mathematical Physics and Graphic Statics

Riccardo Morandi was unconcerned by calculation and the mechanics of structures; he designed using vector

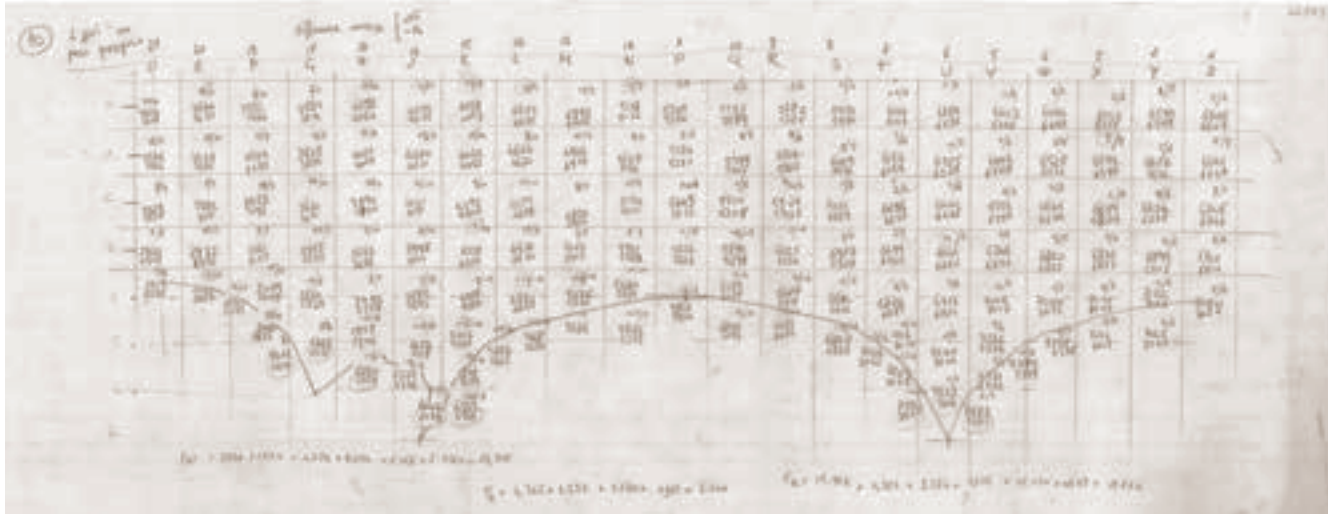


Giulio Krall, Ponte di Sacco, Salerno, 1969. Ph. Teresa Gargiulo, 2023.

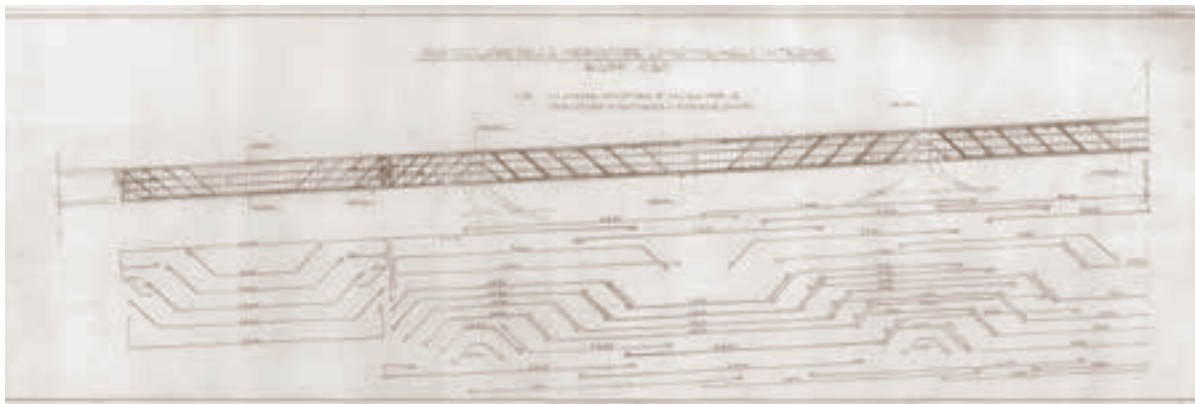
Ponte di Sacco (provincia di Salerno). Progetto di Giulio Krall. Completato nel 1969. Circa 170 metri sotto il ponte, scorre il fiume Sammaro, che nasce da acque sorgive. Tipo arco-trave, luce 111,1 metri e freccia 27,5 metri. Se è vero che, sempre, progetto e varo di un ponte quasi coincidono, è però anche vero che Krall, in più rispetto ai contemporanei, concepiva tecniche di varo *ad hoc*, innovative e avanzate. Nel caso di questo ponte, Krall aveva progettato elementi che inizialmente avevano la funzione di centine e poi, a getto maturato, diventavano componenti del sistema strutturale. | Ponte di Sacco (province of Salerno). Project by Giulio Krall. Completed in 1969. About 170 meters below the bridge, flows the river Sammaro, which originates from a spring. Bow-beam type, span 111.1 meters and deflection 27.5 meters. If it is true that the design and launch of a bridge invariably almost coincide, it is however also true that Krall, more than his contemporaries, conceived *ad hoc*, innovative, and advanced launching methods. In the case of this bridge, Krall had designed elements that initially served as ribs and then, once the concrete had hardened, they became components of the structural system.



Sergio Musmeci, Ponte sul fiume Basento | Basento Bridge, Potenza, 1975. Modello di lavoro | Working model. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Musmeci Sergio – Zanini Zenaide F18273.



Sergio Musmeci, Ponte sul fiume Basento | Basento Bridge, Potenza, 1975. Disegno di calcolo strutturale | Structural calculation drawing. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Musmeci Sergio – Zanini Zenaide 27926.



Sergio Musmeci, Ponte sul fiume Basento | Basento Bridge, Potenza 1975. Particolare delle nervature longitudinali interne | Detail of the inner longitudinal ribs. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Musmeci Sergio – Zanini Zenaide 28190.

Viadotto dell'industria sul fiume Basento (ponte sul Basento) a Potenza: attraversa il fiume Basento, due linee ferroviarie e tre strade della città. La luce massima è 58,8 metri, la lunghezza totale 561,3 metri e la larghezza 16,3 metri. Il ponte fu progettato da Sergio Musmeci, che prima determinò il profilo tensionale ottimale per portare i carichi, poi la morfologia ottimale per trasmettere quelle tensioni. Sennonché il progetto del ponte fu concepito nel 1967, quando la maggiore voce di costo di un'opera era il materiale, ma la sua realizzazione avvenne tra il 1971 e il 1975, quando la maggiore voce di costo di un'opera era diventata la manodopera. Mentre il ponte minimizzava quella, purtroppo massimizzava questa. Per cui il ponte costò tanto di più di quanto inizialmente previsto. | Viadotto dell'industria on the Basento river (bridge over the Basento), in Potenza: it spans across the Basento river, two railway lines and three city streets. The maximum span is 58.8 meters, the total length 561.3 meters, and the width 16.3 meters. The bridge was designed by Sergio Musmeci, who first determined the optimal tension for load carrying capacity, then the optimal morphology to transmit those tensions. However, the bridge project was designed in 1967, when material was the highest cost, but its construction took place between 1971 and 1975, when the highest cost in construction had become labour. While the bridge minimised material, it unfortunately maximised manpower. Therefore it cost much more than initially expected.

fu professore universitario prima nel settore della Matematica poi di Scienza delle costruzioni e infine ancora della Matematica. Come professionista, progettò e realizzò tante opere innovative e ardite. Sapeva applicare la matematica alla meccanica con assoluta disinvoltura e grandi virtuosismi (fu allievo di Vito Volterra) e, da matematico e meccanico sopraffino, concepì e sviluppò modelli analitici (in forma chiusa) atti a descrivere il comportamento strutturale dei principali tipi costruttivi. Le sue opere erano quindi supportate da un apparato teorico costituito da strumenti di analisi, calcolo e verifica rigorosi, robusti e concreti, oltre che di assoluta avanguardia.

Krall fu anche ingegnere d'impresa, ragion per cui le sue progettazioni includevano le modalità e le tecniche costruttive, e fu un innovatore anche in questo ambito (C. Cattaneo, *Giulio Krall*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1974).

Sergio Musmeci e l'ipotesi di analisi tensoriale per un modello matematico unico dell'ingegneria strutturale
Sergio Musmeci, oltre che ingegnere civile (e aeronautico), era anche un matematico (diversamente da Krall non era laureato in Matematica ma, come Krall, ebbe tra i suoi incarichi di insegnamento universitario anche Meccanica razionale). Così come Krall, cercò di dare una veste matematica alla strutturalistica. A differenza di Krall, però, non si riferì alla meccanica strutturale classica ma concepì una nuova modalità di calcolo strutturale: una ipotesi molecolare, quasi un ritorno al discontinuo (che però è cosa ben diversa dalla discretizzazione agli elementi finiti). In estrema sintesi, Musmeci creò una piattaforma matematica innovativa basata sul calcolo differenziale assoluto, concepito da Gregorio Ricci Curbastro (come noto, Curbastro e Tullio Levi-Civita fornirono, ad Albert Einstein, le basi matematiche per sviluppare la relatività generale, un salto in avanti di più di cento anni, prova ne è che la fisica e la cultura non si sono ancora riuscite pienamente ad allineare a quella teoria). Quando Musmeci era giovane, il calcolo differenziale assoluto era confluito nell'analisi tensoriale (la matematica procede spesso per inclusioni) e Musmeci applicò quell'analisi tensoriale alle strutture. Per cui, le opere di Musmeci erano supportate da una impalcatura teorica consistente in metodi di analisi, calcolo e verifica che, oltre a essere accurati, robusti e d'avanguardia, erano anche originali e innovativi in termini di concezione e impostazione. L'inquadramento della strutturalistica nell'analisi tensoriale operato da Musmeci mirava a risolvere l'intera Scienza delle costruzioni con un'unica formulazione compatta. Un tentativo che, da un lato fu spregiudicato, visionario, utopico, di scarsa utilità pratica, condotto con apparati matematici poco concreti, ma dall'altro lato fu di elevato livello culturale e concettuale in quanto anticipatore della moderna meccanica razionale di (in ordine d'impatto scientifico) Clifford Ambrose Truesdell, Walter Noll, Morton E. Gurtin, tesa a costruire un modello matematico unico e completo atto a descrivere la meccanica dei mezzi continui (S. Musmeci, *La statica e le strutture*, Cremonese, Roma 1971).

Riccardo Morandi e l'uso elementare della fisica-matematica e della statica grafica
Riccardo Morandi era indifferente al calcolo e alla meccanica delle strutture; progettava usando un'analisi vettoriale

analysis which was little more than graphic statics. The checks that he carried out on his designs therefore brought little improvement with respect to the intuition and deep knowledge of physics from which they stemmed. The Genoa bridge could be included in these considerations, it being understood that its collapse cannot in the slightest be blamed on Morandi. Leaving aside that structural type – which Morandi unfortunately tried to replicate and regrettably succeeded in doing so in some cases – Morandi's intuition and deep knowledge of physics were of the highest order and therefore his works always proved excellent.

When Morandi began his career, reinforced concrete was the only option in Italy: the production of steel was decidedly limited, also due to the fascist regime's autarkic policy and the economic sanctions inflicted by the League of Nations on fascist Italy following the attack on Ethiopia. This led to a certain degree of inertia, which delayed the birth of metal construction: for a long time, Italy remained a country of 'concrete lovers', so much so that the first generation of 'metal lovers' did not emerge until the second half of the 1950s with Fabrizio de Miranda and Pietro Matildi, and began to consolidate only in the 1970s with, among others, Giulio Ballio and Federico Mazzolani. This is one of the reasons why in the post-war period Morandi focused on prestressing while disregarding steel, although in some of his works, steel would have been more appropriate than prestressed concrete (G. Imbesi, M. Morandi, F. Moschini, eds., *Riccardo Morandi. Innovazione, tecnologia, progetto*, Gangemi, Roma 1991).

Pier Luigi Nervi and Structural Art Independent of Formulas and Numbers

Pier Luigi Nervi was not particularly keen on the university environment and was averse to structural analysis and calculation; in particular he did not believe in the marriage between structural design and mathematics. The checks that he carried out in his projects (and that he asked his collaborators to carry out) were based on extreme synthesis, sometimes tending towards the simplistic. It is hardly necessary to mention that this did not in the least affect his creations, which were always of extremely high quality from a structural point of view, as well as in terms of durability. Nervi received the title of architect *honoris causa* from many Italian and foreign universities; he was also a builder and entrepreneur. The high quality of his works also derived from the fact that Nervi fully embraced those different cultures and completely integrated them into his works.

Nervi was annoyed at the fact that a scientific foundation of structural engineering could even be presumed, and therefore he wrote the book *Scienza o arte del costruire?* (Science or the art of building?) (P.L. Nervi, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Edizioni della Bussola, Roma 1945). Unfortunately, that book, which had a widespread diffusion (not least because it is very well written), produced devastating effects: even if that was not its objective, the book convinced many readers who felt themselves to be artists that they were excellent structural engineers, despite their little instruction in physics or mathematics. The result was

che era poco più di una statica grafica. Le verifiche che lui effettuava per i suoi progetti apportavano quindi pochi affinamenti rispetto all'intuizione e al senso fisico da cui erano nati. Il ponte di Genova potrebbe rientrare in queste considerazioni, fermo restando che il crollo non può essere attribuito, nemmeno in minima parte, a Morandi. Lasciando in disparte quel tipo strutturale, che purtroppo Morandi tentò di replicare e in alcuni casi malauguratamente ci riuscì, l'intuizione e il senso fisico di Morandi erano di levatura assoluta e quindi le sue opere sono sempre risultate eccellenti.

Quando Morandi cominciò a lavorare, il cemento armato era l'unica opzione in Italia, poiché allora la produzione dell'acciaio era decisamente limitata, anche in ragione della politica autarchica del fascismo e delle sanzioni economiche comminate dalla Società delle Nazioni all'Italia fascista a seguito dell'attacco all'Etiopia. Ciò generò una certa inerzia, che ritardò la nascita della costruzione metallica: l'Italia rimase a lungo un paese di "calcestruzzari", tant'è che la prima generazione di "metallari" nasce solo nella seconda metà degli anni Cinquanta con Fabrizio de Miranda e Pietro Matildi, e prende sostanza solo negli anni Settanta con, tra gli altri, Giulio Ballio e Federico Mazzolani. Anche per questo, nel dopoguerra Morandi si focalizzò sul precompresso mentre ignorò l'acciaio, sebbene in alcune sue opere l'acciaio sarebbe stato più appropriato del precompresso (G. Imbesi, M. Morandi, F. Moschini, a cura di, *Riccardo Morandi. Innovazione, tecnologia, progetto*, Gangemi, Roma 1991).

Pier Luigi Nervi e l'arte strutturale prescindente da formule e numeri

Pier Luigi Nervi non apprezzava l'ambiente universitario ed era avverso all'analisi e al calcolo strutturale, in particolare non credeva nel matrimonio tra progettazione strutturale e matematica. Le verifiche che effettuava nei suoi progetti (e che richiedeva ai suoi collaboratori di effettuare) erano improntate sull'estrema sintesi, talvolta tendente al semplicistico. È appena il caso di accennare che questo non ha minimamente influito sulle sue realizzazioni, sempre di elevatissima qualità sotto il profilo strutturale, inclusa la durabilità. Nervi ricevette il titolo di architetto *honoris causa* da molte università italiane e straniere; inoltre fu anche costruttore e imprenditore. L'elevata qualità delle sue opere è anche derivata dal fatto che quelle diverse culture Nervi le possedeva pienamente e le integrava completamente nelle sue opere.

Nervi era infastidito dal fatto che si potesse anche solo ipotizzare un fondamento scientifico della strutturalistica e perciò scrisse il libro *Scienza o arte del costruire?* (P.L. Nervi, *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Edizioni della Bussola, Roma 1945). Purtroppo quel libro, che ha avuto una larga diffusione (anche perché è scritto molto bene), ha prodotto effetti devastanti: pur non essendo quello l'obiettivo, il libro convinse molti lettori che si sentivano artisti, di essere eccellenti strutturalisti sebbene privi di basi fisico-matematiche. Il risultato è stato che persone di basso livello professionale si sono avventurate in progettazioni e realizzazioni di opere che andavano al di là delle loro capacità (R. Morandi, *Ricordo di Pier Luigi Nervi*, in "L'industria italiana del cemento", no. 2, 1979, pp. 71-72).

that people with mediocre skills ventured into the design and construction of works that went beyond their abilities (R. Morandi, *Ricordo di Pier Luigi Nervi*, in "L'industria italiana del cemento", no. 2, 1979, pp. 71-72).

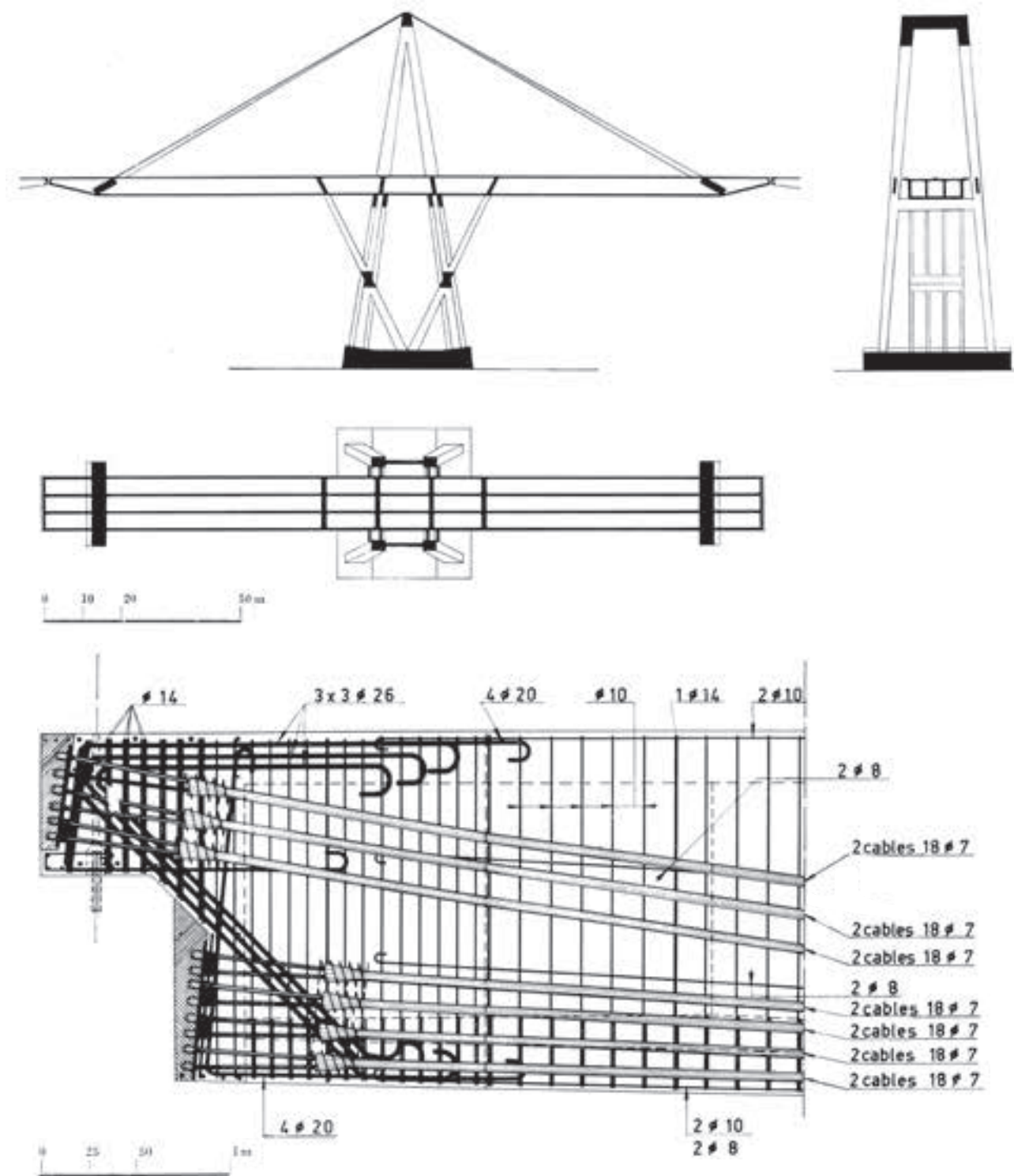
Krall, Musmeci, Morandi and Nervi: Parallels and Common Factors

In the light of the above, the parallels must be doubled, lest we compare non-comparable figures: Krall and Musmeci; Morandi and Nervi.

Krall and Musmeci both responded positively to the demand of that time to bring science into structural engineering, but in very different ways. The parallel between Krall and Musmeci is identical to the parallel between Publius Virgil Marone and Titus Lucretius Carus. Virgil's work is generally considered the zenith of Latin poetry. The work of Lucretius, however, in particular the *De rerum natura*, reaches poetic peaks that are superior to those of Virgil, such as to stir the blood in our veins (for example the *Hymn to Venus*), while the work of Virgil fails to do so. In the analogy, Krall is Virgil and Musmeci is Lucretius: on the whole, Krall's work is superior, but Musmeci reaches higher peaks. On the other hand, the parallel between Morandi and Nervi reveals a similarity that unites them in an essential characteristic: a lack of interest on the part of the former and a reluctance on the part of the latter towards the application of mathematics to structural design.

The parallels I dwelt on show that good structural engineers are not alike: even structural engineers who are near contemporaries and of the same nationality are each good in their own way. The incipit of *Anna Karenina* cannot therefore be applied to structural engineers. Indeed, on closer inspection, referring it to current structural engineers, the incipit can be reversed: mediocre structural engineers resemble each other, all good structural engineers are good each in their own way. In fact, mediocrity is always the result of the lack of leaps of thought, of flat, uncritical execution, routine and professional practice, indifference ('I hate the indifferent' said Antonio Gramsci).

Sure, good structural engineers are not alike. But is there anything they have in common? What can be reduced to a common factor for them? Regarding the methods of structural analysis and verification, the distances between them can also be sidereal. On the design in terms of technical solutions, here too the differences can be great. But focusing attention on the philosophy underlying the work of the great structural engineers of the past, we discover a very rich intersectional whole. They were endowed with great creativity and imagination. They were highly cultured, with solid humanistic foundations. They believed in the power of intuition. They always invented the best shape for the specific project, they never let themselves be seduced by the easy and hasty conventional solution, *never prêt-à-porter* but always the made-to-measure, often inventing structural archetypes, conceiving new construction types, creating innovative static schemes that solved not only specific but also general problems. For them, design and construction were an inseparable pair and, when needed, they also found the ad hoc construction technique. They explored unknown

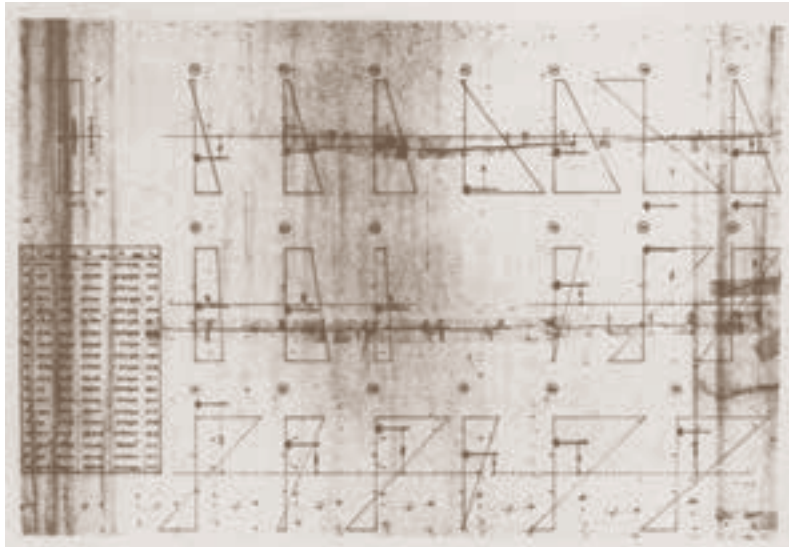


Riccardo Morandi, Ponte General Rafael Urdaneta, Venezuela, 1962. Sezione longitudinale, sezione trasversale e planimetria della campata principale; dettaglio di una trave. | Longitudinal section, cross section of the main span; detail of a beam. Archivio Riccardo Morandi.

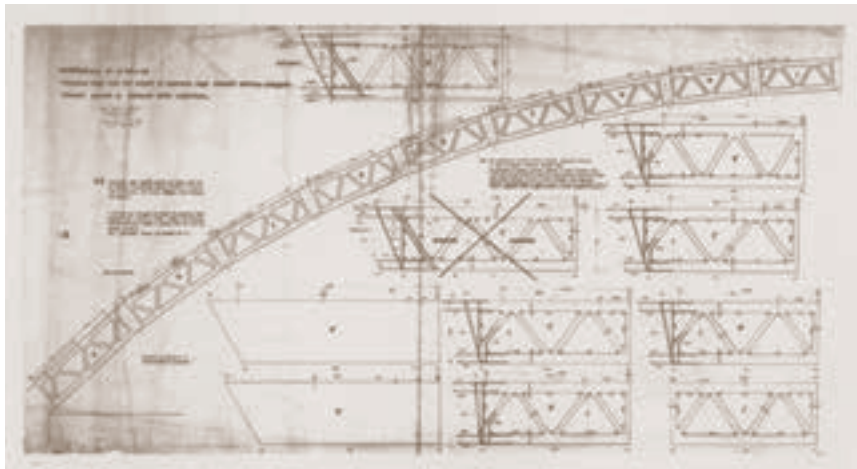
Ponte General Rafael Urdaneta, vicino a Maracaibo, in Venezuela. Il ponte attraversa uno stretto che separa il Mar dei Caraibi dal lago di Maracaibo; fu completato nel 1962. La luce massima è quella delle cinque campate centrali: 235,2 metri. La lunghezza totale è 8679,4 metri. Il ponte fu progettato da Riccardo Morandi. Il progetto prevedeva che gli stralli delle cinque campate centrali fossero in cemento armato precompresso, dello stesso tipo di quelli del viadotto Polcevera a Genova. Tuttavia, l'impresa si rifiutò di eseguirli con quella tecnica (tutte le imprese del Nord Europa alle quali Morandi aveva proposto, per altre opere, quel tipo di strallo si erano rifiutate di eseguirlo). L'impresa realizzò gli stralli del ponte in modo formalmente identico a quello previsto dal progetto, ma in acciaio. | General Rafael Urdaneta Bridge, near Maracaibo, Venezuela. The bridge crosses a strait that separates the Caribbean Sea from Lake Maracaibo; it was completed in 1962. The maximum span is that of the 5 central spans: 235.2 meters. The total length is 8679.4 meters. The bridge was designed by Riccardo Morandi. According to the project the stays of the five central spans were to be in prestressed reinforced concrete, just as the stays of the Polcevera viaduct in Genoa. However, the company refused to execute them with that technique – exactly like all the companies in Northern Europe to which Morandi had proposed that type of stay for other works. The company built the stays of the bridge in a formally identical way to that envisaged by the project, but in steel.



Pier Luigi Nervi, Aviorimessa dell'idroscalo di Orbetello | Orbetello seaplane base, Grosseto, 1942. Modello di lavoro | Working model. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Pierluigi Nervi F3246.



Pier Luigi Nervi, Aviorimessa dell'idroscalo di Orbetello | Orbetello seaplane base, Grosseto, 1942. Disegno di calcolo | Calculation drawing. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Pierluigi Nervi F3238.



Pier Luigi Nervi, Aviorimessa dell'idroscalo di Orbetello | Orbetello seaplane base, Grosseto, 1942. Posizione degli assi dei travetti di copertura sugli elementi dell'arco sviluppato. Elementi speciali ai cantonali della copertura. | Position of the roof joist axes on the developed arch elements. Special elements at the roof beams. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Pierluigi Nervi F4201.

Aviorimesse dell'idroscalo di Orbetello, in provincia di Grosseto, progettate da Pier Luigi Nervi, completate nel 1942. L'opera è stata realizzata assemblando elementi prefabbricati a piè d'opera. Erano magistralmente progettate, ben eseguite, robuste, capaci di resistere agli attacchi bellici, e quindi destinate a durare negli anni. Ma non poterono resistere all'azione dei guastatori tedeschi che, nel 1944, le distrussero. | Air hangars of the Orbetello seaplane base, in the province of Grosseto, designed by Pier Luigi Nervi, completed in 1942. The work was created by assembling prefabricated elements on site. They were masterfully designed, well executed, robust, capable of withstanding war attacks, and therefore meant to last for years. However, they could not resist the work of German sappers who, in 1944, destroyed them.

Krall, Musmeci, Morandi e Nervi: paralleli e fattori comuni

Alla luce di quanto sopra, il parallelo va sdoppiato, altrimenti si confrontano figure non paragonabili: Krall e Musmeci; Morandi e Nervi.

Krall e Musmeci hanno entrambi risposto positivamente all'istanza dell'epoca di portare scientificità nella strutturistica, ma in modo assai diverso. Il parallelo tra Krall e Musmeci è identico al parallelo tra Publio Virgilio Marone e Tito Lucrezio Caro. L'opera di Virgilio è, in media, il massimo della poesia latina. L'opera di Lucrezio, però, in particolare il *De rerum natura*, raggiunge vertici poetici assoluti che sono superiori a quelli di Virgilio, tali da fare vibrare il sangue nelle vene (per esempio l'*Inno a Venere*), mentre l'opera di Virgilio non arriva a tanto. Nell'analogia, Krall è Virgilio e Musmeci è Lucrezio: in media Krall è superiore, ma Musmeci raggiunge vette più elevate. Dall'altro lato, il parallelo tra Morandi e Nervi fa rilevare una somiglianza che li accomuna su un tratto essenziale: uno scarso interesse da parte di quello e una ritrosia da parte di questo nei confronti dell'applicazione della matematica alla progettazione strutturale.

I paralleli su cui ho indugiato mostrano che gli strutturisti bravi non si assomigliano fra loro: anche strutturisti della stessa nazionalità e più o meno coevi sono bravi ciascuno a modo suo. L'incipit di *Anna Karenina* non può dunque essere mutuato per gli strutturisti. Anzi, a ben vedere, riferendolo agli attuali strutturisti, l'incipit può essere ribaltato: gli strutturisti mediocri si assomigliano fra loro, ogni strutturista bravo è bravo a modo suo. Infatti, la mediocrità è sempre assenza di scatti di pensiero, appiattimento, esecuzione acritica, routine e prassi professionale, indifferenza ("odio gli indifferenti" diceva Antonio Gramsci).

D'accordo, gli strutturisti bravi non si assomigliano. Ma c'è qualcosa che condividono? Cosa è possibile portare a fattor comune tra loro? Sulle modalità di analisi strutturale e di verifica, le distanze tra loro possono anche essere siderali. Sulla progettazione in termini di soluzioni tecniche, anche qui le differenze possono essere grandi. Ma appuntando l'attenzione sulla filosofia alla base dell'azione professionale dei grandi strutturisti del passato si scopre un insieme intersezione assai ricco. Erano dotati di grandissima creatività e fantasia. Erano estremamente colti, con robuste basi umanistiche. Credevano nella potenza dell'intuizione. Sempre inventavano la forma migliore per lo specifico progetto, mai si lasciavano sedurre dalla facile e sbrigativa soluzione convenzionale, mai il *prêt-à-porter*, sempre il vestito su misura, spesso inventando archetipi strutturali, concependo nuovi tipi costruttivi, creando schemi statici innovativi che risolvevano non solo problematiche specifiche ma anche generali. Per loro progetto e costruzione erano un binomio inscindibile e, quando serviva, trovavano anche la tecnica costruttiva *ad hoc*. Esploravano campi ignoti, con coraggio ma sempre in modo consapevole. Erano ben consci che nemmeno un'esecuzione eccellente poteva compensare una concezione infelice di un'opera.

Il mito della caverna e il ruolo dell'ingegneria delle strutture nel terzo millennio

Sulla scorta di tali ragionamenti tento di rispondere alla domanda che prima avevo temporaneamente congelato

fields, courageously but always consciously. They understood that not even an excellent performance could compensate for a poorly conceived work.

The Allegory of the Cave and the Role of Structural Engineering in the Third Millennium

Based on the elements outlined above, I will attempt to answer the question that I had temporarily set aside before and try to imagine the great structural engineers of the past ideally transported to this period of the third millennium. Specifying their education, whether past or current, is not important. In my opinion, by virtue of what I have identified as a common factor in the intersection set represented above, these time travellers would be able to find, even in our era, a space in which to work without being influenced by the trappings created by the system. Of course, now the barometer points to compliance with the standards, while in their day it pointed to the quality of the project. Of course, today there is a plethora of checks that did not exist in their time: arbitrary judgments that are binding, but without any assumption of liability on the part of the issuer. And more often than not, these time travellers would fall victim to it, since non-stereotyped solutions are hardly understood and accepted. Also because, for those controllers, what they do not understand is automatically wrong. Of course, these time travellers would often go against the tide and on many occasions they would be disappointed. In the end, however, those men 'of multifaceted talent' would also be able to achieve in our era a good part of what they achieved in the era from which I transported them. In a slightly different way and with far less recognition; but differing from the magma of mediocrity much more than they did in their era.

If it is true that the great structural engineers of the past transported into our era would not turn into Leopold Bloom but would remain Odysseus, it is however also true that they would not be destined for epic undertakings; they would remain monads in mediocrity. They would not be able to achieve critical mass and would not have the possibility of influencing the construction world; they would limit themselves to carving out their own professional space, a quality one in which they would carry out an excellent job, but they would not become models for society nor have an impact on the general context.

The logical consequence of this is that the great Italian engineering tradition which began at the end of the 19th century and continued in the 20th century until the years following the Second World War, when it contributed decisively to the modernisation of a largely rural country and favoured the so-called economic boom, has seen the end of its golden age. And we are in the same boat as other countries with a great tradition of civil engineering, which have not managed to perpetuate it.

Just as in *Ulysses* it is the fault of the times if Odysseus becomes Leopold Bloom, likewise it is the fault of the times if structural engineering has lost its propulsive thrust and originality. All over the world it was petrified in its first mission: calculation and verification. The Medusa responsible for that petrification is today's society, which has relegated structural engineers to being slavish applicers of softwares and regulations so to systematically

e provo a immaginarmi i grandi strutturisti del passato idealmente trasportati in questo scampolo di terzo millennio. Specificare quale sia la loro formazione, se quella coeva oppure quella attuale, non è importante. A mio parere, in virtù di ciò che ho portato a fattor comune nell'insieme intersezione sopra rappresentato, questi viaggiatori nel tempo riuscirebbero a trovare, anche nella nostra epoca, uno spazio in cui lavorare senza il condizionamento delle sovrastrutture create dal sistema. Certo, adesso il barometro verte sul rispetto delle norme, mentre ai loro tempi si attestava sulla qualità del progetto. Certo, oggi è prevista una pleora di controlli che ai loro tempi non esistevano: giudizi arbitrari che sono vincolanti, senza tuttavia nessuna responsabilità da parte di chi li ha emessi. E questi viaggiatori del tempo più di talvolta ne rimarrebbero vittima, poiché soluzioni non stereotipate difficilmente vengono capite e accettate. Anche perché, per quei controllori, ciò che loro non capiscono è automaticamente sbagliato. Certo, questi viaggiatori del tempo spesso sarebbero controcorrente e in tante occasioni rimarrebbero delusi. Alla fine, però, quegli uomini "di multiforme ingegno" riuscirebbero a realizzare pure nella nostra epoca buona parte di quello che hanno realizzato nell'epoca dalla quale li ho trasportati. In modo un po' diverso e con riconoscimenti ben minori; però differenziandosi dal magma della mediocrità assai di più che nella loro epoca.

Se è vero che i grandi strutturisti del passato trasportati nella nostra epoca non diventerebbero Leopold Bloom ma rimarrebbero Odisseo, è però anche vero che non sarebbero destinati a imprese epiche; rimarrebbero monadi nella mediocrità. Non riuscirebbero a fare massa critica e non avrebbero la possibilità di condizionare il mondo delle costruzioni; si limiterebbero a ritagliarsi un loro spazio professionale, sì di qualità, nel quale svolgerebbero un lavoro eccellente, ma non diventerebbero modelli per la società e non inciderebbero sul contesto generale. Logica conseguenza, la grande ingegneria italiana, iniziata sulla fine dell'Ottocento e proseguita nel Novecento sino agli anni che seguirono la seconda guerra mondiale, quando contribuì in modo decisivo alla modernizzazione di un paese in buona parte ancora rurale, favorendo il cosiddetto *boom* economico, ha terminato quella sua magnifica storia. Se Atene piange, Sparta non ride: anche gli altri Paesi con una grande storia dell'ingegneria civile non sono riusciti a perpetuarla.

Così come nell'*Ulysses* è per colpa dei tempi se Odisseo diventa Leopold Bloom, parimenti è per colpa dei tempi se l'ingegneria strutturale ha perso la sua spinta propulsiva e si è appiattita. In tutto il mondo è stata pietrificata nella sua prima missione: il calcolo e la verifica. Medusa di quella pietrificazione è la società attuale, che ha relegato gli strutturisti a essere pedissequi applicatori di software e di normative così da poterli sistematicamente escludere dai consessi dove si definiscono le strategie economiche, e dai processi decisionali in ordine alle trasformazioni e alle pianificazioni urbane e territoriali (i politici trovano gli ingegneri interlocutori scomodi). Prima di quel processo di pietrificazione, gli ingegneri non solo ricoprivano quei ruoli, ma le eccellenze scrivevano mirabili pagine di storia, migliorando drasticamente la qualità della vita.

In Italia si pensi per esempio a Camillo Rosalba ed Emma Strada (prima donna a laurearsi in Ingegneria civile in Italia, per inciso con il massimo dei voti). Quello ha concepito (nel 1868) e questa ha contribuito a realizzare (1909-1910) l'Acquedotto Pugliese (G. Billà, *L'Acquedotto Pugliese dalle sorgenti del Sele a quelle del Calore*, Italtampa, Bari 1966; M. Viterbo, *La Puglia e il suo acquedotto*, Laterza, Roma-Bari 2010), che ha risolto il problema plurimillenario dell'acqua della regione Puglia, la quale era denominata "la sitibonda". Opera la cui realizzazione fu magnificata da tutto il mondo e che da sempre l'Unesco intende inserire nel patrimonio dell'umanità (ma gli addetti ai lavori si oppongono). Oppure si pensi a Ferdinando Forlati ed Eugenio Miozzi, i quali nella prima parte del ventesimo secolo contribuirono in modo sostanziale al restauro (S. Di Resta, L. Scappin, E. Sorbo, *Ferdinando Forlati nella ricostruzione postbellica e nel restauro del Novecento / Post-War Reconstruction and Twentieth-Century Restoration Work*, Archivio Progetti, Università luav di Venezia, Venezia 2018) e alla modernizzazione di Venezia (C.F. Kusch, a cura di, *Eugenio Miozzi. Venezia tra innovazione e tradizione, 1931-1969*, Dom publishers, Berlin 2021).

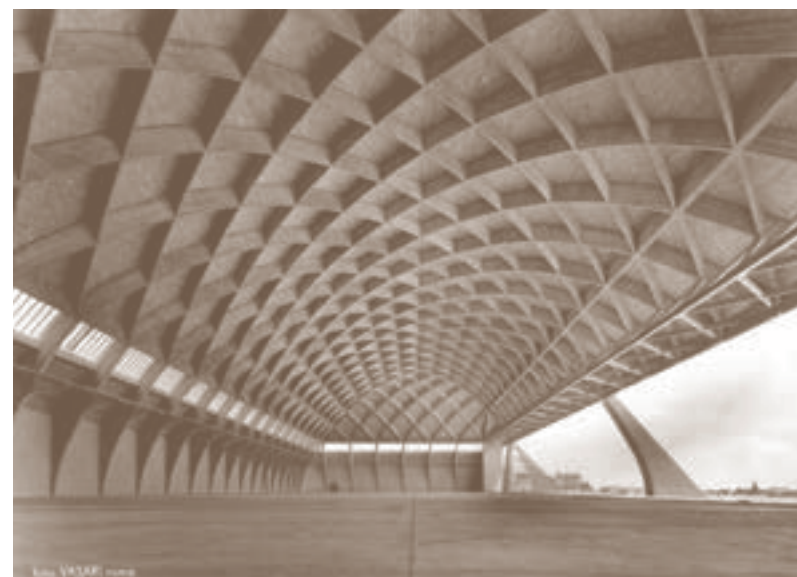
Gli esempi potrebbero moltiplicarsi, ma si fermano a mezzo secolo fa. Purtroppo non si intravede un Perseo all'orizzonte: non sembra possibile tagliare la testa a quella Medusa. E si che, sempre nella metafora con la Gorgone, dalla sua decapitazione nascerebbe, pure qui, Pegaso: un cavallo alato che riporterebbe in volo l'ingegneria strutturale sull'Olimpo dove si trovava e dove, così come in quegli esempi, avrebbe nuovamente un ruolo proattivo. E in quella condizione fornirebbe enormi contributi alla trasformazione del patrimonio edilizio del nostro Paese. Un patrimonio che, per larga parte, è diventato più che altro solamente catastale, poiché tanti edifici sono incapaci di rispondere alle attuali domande fruibili e molte infrastrutture sono non soltanto obsolete ma anche insicure. E quella trasformazione darebbe luogo a una nuova modernità.

Prima stigmatizzavo il processo che porta il mondo concreto a essere sopraffatto dal mondo astratto, ora stigmatizzo il processo che porta il mondo astratto alla concretezza lapidea. Sembra una contraddizione. In realtà si tratta dello stesso nefasto processo. Nelle strutture, il mondo virtuale sta rimpiazzando il mondo reale proprio perché la materialità limita la mobilità del pensiero, ingabbia la creatività, inibisce la vivacità dell'intelligenza.

Il mito della caverna è emblematico anche se messo in parallelo con l'attuale mondo delle costruzioni. Nel dialogo di Platone, un prigioniero liberato che tornasse nella caverna e dicesse ai prigionieri che quel mondo è un'ombra del mondo reale non verrebbe creduto; se li incitasse a uscire per vedere la luce del sole e conoscere il mondo concreto fuori dalla caverna, verrebbe considerato un impostore; e se provasse a liberarli, verrebbe ucciso. *Mutatis mutandis* ciò è purtroppo quello che accade nel mondo delle costruzioni: sempre meno si rende conto della differenza fra le ombre proiettate e gli oggetti reali. Anche perché, chi invece quella differenza la vede non viene preso in considerazione. E siccome è vero quello che diceva un politico della cosiddetta Prima Repubblica (quella italiana, non quella di Platone) – "l'importante non è avere ragione ma trovare



Pier Luigi Nervi, Aviorimessa dell'idroscalo di Orbetello | Orbetello seaplane base, Grosseto, 1942. Cantiere | Construction site. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Pierluigi Nervi F4224.



Pier Luigi Nervi, Aviorimessa dell'idroscalo di Orbetello | Orbetello seaplane base, Grosseto, 1942. Vista dall'interno | Interior view. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Pierluigi Nervi F4268.



Pier Luigi Nervi, Aviorimessa dell'idroscalo di Orbetello | Orbetello seaplane base, Grosseto, 1942. MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura. Pierluigi Nervi F4214.

exclude them from the forums where economic strategies are defined, and from decision-making processes with regard to urban and territorial planning and transformations: indeed, politicians find engineers to be uncomfortable interlocutors. Before that process of petrification, engineers not only played those roles, but the most talented among them wrote admirable pages of history, drastically improving the quality of life of communities.

In Italy, think for example of Camillo Rosalba and Emma Strada (the latter the first woman to graduate in civil engineering in Italy, incidentally with honours). The former designed – in 1868 – and the latter helped to build (1909-1910) the Apulian Aqueduct (G. Billà, *L'Acquedotto Pugliese dalle sorgenti del Sele a quelle del Calore*, Italtampa, Bari 1966; M. Viterbo, *La Puglia e il suo acquedotto*, Laterza, Roma-Bari 2010), which solved the age-old problem of scarcity of water in the Puglia region, which was called 'la sitibonda' (the thirsty). Work whose construction was universally praised and which UNESCO would have included in the world heritage, if it had not been met with opposition by insiders. Or think of Ferdinando Forlati and Eugenio Miozzi, who in the first part of the 20th century gave a substantial contribution to the restoration (S. Di Resta, L. Scappin, E. Sorbo, *Ferdinando Forlati nella ricostruzione postbellica e nel restauro del Novecento / Post-War Reconstruction and Twentieth-Century Restoration Work*, Archivio Progetti, Università luav di Venezia, Venezia 2018) and modernisation of Venice (C.F. Kusch, ed., *Eugenio Miozzi. Venezia tra innovazione e tradizione, 1931-1969*, Dom publishers, Berlin 2021).

There are numerous other examples we could mention, but they stop at half a century ago. Unfortunately, we do not see a Perseus on the horizon: it does not seem possible to cut off the head of that Medusa. And yes, to keep with the metaphor of the Gorgon, here too Pegasus would be born from her decapitation: a winged horse that would take structural engineering back to the Olympus where it was, and where, as in those examples, it would once again have a proactive role. And in that condition, it would make an enormous contribution to the transformation of our country's building stock. A stock that, for the most part, has turned into little more than a land register, since so many buildings are unable to meet current use demands and many infrastructures are not only obsolete but also unsafe. And that transformation would give rise to a new modernity.

Earlier in this text I condemned the process that leads the real world to be subjugated by the abstract world, now I will criticise the process that brings the abstract world to stone concreteness. It may seem a contradiction, but it is in fact the same nefarious process. In structures, the virtual world is replacing the real world precisely because materiality limits the mobility of thought, fences in creativity, inhibits the vivacity of intelligence.

Plato's allegory of the cave is emblematic even when we draw a parallel with the current world of construction. In Plato's dialogue, a freed prisoner returning to the cave and telling the prisoners that their world is a shadow of the real world would not be believed; if he encouraged them to go out to see the sunlight and learn about the

uno che te la dia” – quella persona viene uccisa, in via di metafora con Platone s’intende.

Utilizzando ancora il mito della caverna, sperando che Platone non se ne abbia troppo a male, lo strutturista si trova in una zona della caverna più buia di quella in cui si trovano gli altri scienziati, dalla quale ha una visione crepuscolare e incerta. Come tutti gli scienziati sa che quelle sono ombre proiettate, ma osserva contorni vaghi, molto meno definiti di quelli visti dagli scienziati degli altri settori. Ebbene, allo strutturista deve essere chiesta un’azione professionale commisurata alla zona d’ombra dalla quale opera. Non più la mera applicazione di software e di normative, per dare certezze che sono illusorie dato che il comportamento strutturale delle costruzioni può essere governato solo per ordini di grandezza. È da lì che l’ingegneria strutturale deve ripartire: riconoscendo quella zona d’ombra.

Uscendo dal mito della caverna, occorre iniziare a distinguere l’ingegneria strutturale dalle altre ingegnerie. Le altre sono scienza applicata. Costruire, invece, non è una scienza ma un’arte. Lo strutturista dovrebbe essere un umanista, oltre che un meccanico applicato e un tecnico. Se l’ingegnere fosse nuovamente messo in una condizione decisionale e propositiva darebbe i medesimi contributi che diede in passato; al tempo stesso garantirebbe la sostenibilità ambientale ed economica delle opere, armonizzando nel progetto tutte le altre esigenze che sono emerse in questo mondo complesso, turbolento, sovrappopolato, a corto di materie prime, colpito da guerre e pandemie. L’organizzazione ingegneristica del mondo è condizione necessaria, ma purtroppo ahimè non sufficiente, affinché tutte le persone che lo popolano possano avere una buona qualità della vita.

real world outside the cave, he would be considered an imposter; and if he tried to free them, he would be killed. *Mutatis mutandis*, this is unfortunately what happens in the world of construction: less and less people realise the difference between projected shadows and real objects. Moreover, because whoever sees that difference is not taken into consideration. And as the words by a politician of the so-called first republic (the Italian one, not Plato’s) are true – ‘the important thing is not to be right but to find someone who will say you are right’ – that person is killed, metaphorically of course (we are still with Plato).

Continuing the parallel with the allegory of the cave, hoping that Plato will not take offense, structural engineers find themselves in a darker area of the cave than the one in which the other scientists are, from which they have a twilight and uncertain vision. Like all scientists, they know that those are cast shadows, but they see vague outlines, much less defined than those seen by scientists in other sectors. Hence, the professional work asked of structural engineers must be commensurate with the grey area from which they operate. No longer the mere application of software and regulations to nourish illusory certainties, given that the structural behaviour of buildings can only be governed by orders of magnitude. It is from there that structural engineering must start again, from the recognition of that grey area.

Setting aside the allegory of the cave, it is necessary to start distinguishing structural engineering from other types of engineering. The others are applied science. Building, on the other hand, is not a science but an art. The structural engineer should be a humanist as well as an applied mechanic and technician. If the engineer was put in a decision-making and proactive position again, would contribute the same way in which he did in the past; at the same time he would guarantee the environmental and economic sustainability of the works, harmonising in the project all the other needs that have emerged in this complex, turbulent, overpopulated world, short of raw materials, hit by wars and pandemics. The organisation of the world from an engineering perspective is a necessary condition, albeit alas not a sufficient one, for all the people who populate it to have a good quality of life.

170 – 173 Malvina Borgherini
Dell’uomo-vespertilio. O su Leigong e Batman,
tra mitologia cinese e fumetto della *Golden Age*
americana
About a *Vespertilian* Man. Or about Leigong and
Batman, between Chinese Mythology
and Comic Strips of the American Golden Age

174 – 179 Davide Deriu
Travelling to Ankara: Western Perspectives
of the Modern Capital
Viaggio ad Ankara: la capitale moderna vista
da Occidente

Dell'uomo-vespertilio. O su Leigong e Batman, tra mitologia cinese e fumetto della *Golden Age* americana



Patrick Bailly-Maître-Grand, *Vol de nuit*, perifotografia, stampa alla gelatina d'argento, tonalità al solfuro e al selenio | silver gel-printed peri-photography, sulphide and selenium tone, 43,5 × 53 centimetri | centimetres, France, 1945. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.

Malvina Borgherini

About a *Vespertilian* Man. Or about Leigong and Batman, between Chinese Mythology and Comic Strips of the American Golden Age

“I mortali credono che gli dèi siano nati, si vestano, parlino come loro, abbiano il loro stesso aspetto... ma se buoi, cavalli e leoni avessero le mani e sapessero disegnare e plasmare statue come gli uomini, i cavalli disegnerebbero gli dèi simili a cavalli e i buoi gli dèi simili a buoi”¹. L'immagine paradossale di buoi e cavalli con appendici umane – creata da Senofane per criticare l'antropomorfismo delle divinità greche – parla di un'ibridazione uomo-animale in fondo non così desueta nella mitologia antica. Centauri, arpie, minotauri, sfingi e sirene popolano l'universo di narrazioni che per secoli è stato tramandato tra gli abitanti dei territori che si affacciano sul Mediterraneo. Queste creature fantastiche, oltre che incarnare, esasperandoli, pregi e difetti del genere umano, sono dotate di poteri straordinari che le avvicinano alle divinità, pur non raggiungendone mai lo stato di completezza, dato che sono per metà esseri umani e quindi, a differenza degli dèi, mortali. È la potenza che distingue gli dèi dagli uomini: ma non è solo una forza sovrumana l'attributo più ricorrente in alcuni di questi semidei, bensì la capacità di staccare la loro ombra da terra, di librarsi nell'aria come solo gli animali dotati di ali possono fare.

E parlando di esseri alati è il vespertilio – l'odierno chiroterero, dal greco χείρ “mano” e πτερόν “ala” – l'animale che per il suo essere di per sé un ibrido (ovvero un mammifero con arti anteriori in forma di ali che gli permettono di volare) ha spesso nel corso dei secoli sollecitato la fantasia popolare. Ne sono una prova le definizioni nelle varie lingue che descrivono le sue caratteristiche, o meglio confondono ancora più le idee: in italiano *pipistrello*, anticamente *vispistrello*, volgarizzamento dal latino *vespertilio* (termine che fa riferimento al *vesper*, la sera, momento della giornata in cui l'animale è prevalentemente attivo); in tedesco *fledermaus*, “topo piatto”; in francese *chauve-souris*, “topo calvo”; in spagnolo *murciélago*, “topo cieco”.

Già Aristotele parlava dell'ambiguità del *νυκτερίς* (anche la definizione in greco antico rimanda alla notte, sottolineando l'anomalia di un essere che vive al chiaro di luna anziché alla luce del sole): pur essendo munito di ali, il pipistrello ha denti, mammelle e arti posteriori con cui cammina; il che lo rende partecipe di due gruppi distinti – gli uccelli e gli animali terrestri – senza appartenere né all'uno né all'altro².

Le particolarità della conformazione fisica e delle consuetudini di vita del pipistrello hanno contribuito a renderlo il candidato perfetto, quando compare nelle favole della tradizione antica e in seguito nei bestiari medievali, al ruolo di personaggio che incarna aspetti negativi del carattere umano. Un comportamento ambiguo, esasperato fino al punto da arrivare a considerarlo una forma di tradimento, emerge dalla favola di Esopo *La guerra tra gli uccelli e i quadrupedi*. Sul campo di battaglia il *νυκτερίς*, sfruttando il suo essere metà uccello e metà animale, si schiera ora da una parte ora dall'altra, oscillando tra le due fazioni a seconda del momento in cui una delle due sembra prevalere. Finito il conflitto e ritornati in armonia, gli animali bandiscono il pipistrello dalla loro comunità, costringendolo a vivere solo e di notte, perché considerato inaffidabile e incapace di essere leale. Questo marchio d'infamia – l'essere notturno, ambiguo e traditore – lo rende figura ideale per incarnare il male, o per dare alcuni dei suoi attributi a personaggi che rappresentano il male.

Le ali del vespertilio, nell'iconografia medievale, compariranno sul corpo del diavolo, figura dalla natura rovesciata, parodiata rispetto ai divini uccelli, cioè gli angeli, dei quali faceva parte e dai quali è stato emarginato. Sono candide, verdi o dorate le ali degli angeli, mentre scure sono le ali di pipistrello, e specialmente saranno nere quelle del diavolo.

Lucifero, colui che è per definizione il portatore di luce (nella tradizione greco-romana è la divinità legata al pianeta Venere che compare all'orizzonte alle prime ore del giorno), diviene dopo la sua caduta il simbolo del male, ed è raffigurato come un essere mostruoso, nero

“Mortals suppose that the gods have been born, that they have voices and bodies and wear clothing like men. If oxen or lions had hands which enabled them to draw and paint pictures as men do, they would portray their gods as having bodies like their own: horses would portray them as horses, and oxen as oxen”¹. The paradoxical image of oxen and horses with human appendages – created by Xenophanes to criticize the anthropomorphism of Greek deities – speaks of a man-animal hybridization that is not so rare in ancient mythology. Centaurs, harpies, minotaur, sphinxes and sirens populate the universe of narratives that have been handed down for centuries among the inhabitants of the territories bordering the Mediterranean. Not only do these fantastic creatures embody the qualities and defects of mankind in a magnified form, they are also endowed with extraordinary powers that bring them closer to deities, albeit they never achieve completeness, given that they are half-human, and therefore, unlike the gods, mortals. It is power that distinguishes gods from mortals: however, the most recurring attribute in some of these demigods is not solely superhuman strength, but the ability to detach their shadow from the ground, to soar in the air as only animals endowed with wings can do.

And speaking of winged beings, the *vespertilio* – the bat, today's chiropterum, from the Greek χείρ ‘hand’ and πτερόν ‘wing’ – is the animal which, due to its being itself a hybrid (that is, a mammal with forelimbs in the shape of wings that allow them to fly) has often kindled the popular imagination over centuries. Proof of this are the definitions that, in various languages, describe its characteristics, or rather confuse us: in Italian *pipistrello*, formerly *vispistrello*, vulgarisation of the Latin *vespertilio* (term that refers to vesper, in the early evening, the moment of the day in which the animal is mainly active); in German *fledermaus*, ‘flat mouse’; in French *chauve-souris*, ‘bald mouse’; in Spanish *murciélago*, ‘blind mouse’.

Aristotle already spoke of the ambiguity of *νυκτερίς* (the definition of the ancient Greek term also refers to the night, emphasizing the anomaly of a being who lives by night rather than in sunlight): in addition to having wings, bats possess teeth, udders, and hind limbs with which they walk. This means they belong to two distinct groups – birds and land animals – without being wholly one or the other².

The peculiarities of the bat's physical conformation and life habits have contributed to making it the perfect embodiment of the negative aspects of the human character, in ancient traditional fairy tales and later in medieval bestiaries. Aesop's fable *The War between the Birds and the Quadrupeds* is a demonstration of such ambiguous behaviour, exaggerated to the point of being considered a form of betrayal. In the story, the *νυκτερίς*, takes advantage of its being half bird and half animal, and fights now on one side now on the other on the battlefield, swinging between the two factions depending on the moment in which one or the other seems to prevail. Once the war is over and harmony reigns again, the other animals banish the bat from their community, forcing it to live alone and at night, because it is considered unreliable and incapable of loyalty. This stigma – being nocturnal, ambiguous, and treacherous – makes it the ideal embodiment of evil, or a creature whose attributes are lent to characters representing evil.

In medieval iconography the wings of the *vespertilio* appeared on the body of the devil, a figure with an inverted, parodied nature compared to that of the divine birds, that are the angels, to which it belonged and from which it was banished. While angel wings are white, green, or golden, bat wings are dark, and specifically black those of the devil.

Lucifer, by definition the bearer of light – in the Graeco-Roman tradition the divinity linked to the planet Venus who appears on the horizon in the early hours of the day – after his fall becomes the symbol of evil and is depicted precisely as a black monstrous creature with bat wings³. It is the perfect incarnation of the dichotomy light/dark, good /evil.

e, appunto, con ali di pipistrello³. La dicotomia luce/oscurità, bene/male, trova in lui la sua perfetta incarnazione.

Dante nella *Divina Commedia* contribuisce al consolidarsi di una tradizione – il suo Lucifero ha ben tre paia d’ali di pipistrello – che si è fissata nell’immaginario collettivo grazie all’intervento di artisti che rappresentano nei loro cicli figurativi l’inferno, come quello dei mosaici del battistero del duomo di Firenze, attribuito a Coppo di Marcovaldo che l’avrebbe concepito negli anni Sessanta del XIII secolo, o i diavoli, come quelli degli affreschi nella basilica di San Francesco ad Assisi, dipinti da Giotto nell’ultimo decennio del Duecento.

Nella New York degli anni Trenta del Novecento un ex ufficiale della cavalleria statunitense, Malcolm Wheeler-Nicholson – l’editore che con la sua National Allied Publications fa uscire *New Fun Comics*, considerato il primo album di fumetti della storia – e un ex commerciante di abbigliamento, Harry Donenfeld – imprenditore nel campo della carta stampata legato al malavitoso Frank Costello nel traffico di alcolici durante il proibizionismo, nonché editore di *pulp magazines* – danno il via alla straordinaria stagione del fumetto americano. Per la prima volta le strisce disegnate sono vendute in album appositamente realizzati, a colori, e soprattutto in formato ridotto rispetto alle grandi dimensioni dei fogli dei giornali quotidiani dove normalmente comparivano a fianco delle notizie di cronaca.

Nel cupo clima della grande depressione, la possibilità di seguire, per pochi soldi e periodicamente, le avventure di personaggi dotati di poteri straordinari entusiasma un folto pubblico di lettori, decretando l’enorme successo dei comics della cosiddetta “Golden Age”. Dopo la comparsa di Superman – ideato nel 1934 da due liceali appassionati di fantascienza, Joe Shuster e Jerry Siegel, ma uscito per la prima volta nelle edicole solo nel giugno del 1938 – è la volta di Batman, l’uomo pipistrello creato da Bill Finger e Bob Kane che farà il suo esordio nel maggio del 1939 sul no. 27 dell’album *Detective Comics*.

In un’intervista che ne ripercorre le origini, Bob Kane afferma che l’idea di mascherare da pipistrello il suo personaggio gli venne osservando alcuni disegni di studio di Leonardo da Vinci per delle macchine volanti⁴; sembra però evidente che anche la lunga tradizione iconografica che lega l’immagine del vespertilio alla doppiezza di Lucifero – essere luminoso prima, signore delle tenebre poi – e soprattutto all’ambiente cupo e temibile in cui vive, influì fortemente sulla sua scelta.

L’alter ego di Batman è Bruce Wayne, un ricco industriale e filantropo che vive a Gotham City, città immaginaria che in realtà ha l’aria familiare dei bassifondi e degli scuri vicoli della New York di quegli anni. A soli otto anni egli assiste alla morte dei genitori, derubati e uccisi a colpi di pistola da una banda di criminali. Diventato adulto, per vendicarsi e ripristinare la giustizia, Bruce, mascherato da pipistrello per incutere timore in chi infrange la legge, dà inizio alle avventure di Batman. Finger e Kane danno alla diurna identità del loro personaggio un ulteriore sdoppiamento, evocando con il suo nome e cognome altre figure eroiche: Bruce fa riferimento al re Robert Bruce di Scozia, noto per il patriottismo e per il suo impegno per la libertà, mentre Wayne rimanda al valoroso generale statunitense Anthony Wayne.

Il processo di immedesimazione attivato dalla possibilità che un comune e tranquillo cittadino si trasformi in un inesorabile giustiziere dalle sembianze di un temibile uomo-pipistrello è probabilmente uno dei motivi dello strepitoso successo di Batman.

In una società particolarmente livellata, in cui le turbe psicologiche, le frustrazioni, i complessi d’inferiorità sono all’ordine del giorno; in una società industriale dove l’uomo diventa numero nell’ambito di una organizzazione che decide per lui, dove la forza individuale, se non esercitata nell’attività sportiva, rimane umiliata di fronte alla forza della macchina che agisce per l’uomo e determina i movimenti stessi dell’uomo – in una società di tale tipo l’eroe positivo

With his Lucifer endowed with three pairs of bat wings, Dante’s *Divina Commedia* contributed to the consolidation of a tradition that had become ingrained in the collective imagination thanks to artists who, in their figurative cycles, represented hell – such as in the mosaics executed in the 1360s in the baptistery of the Cathedral of Florence attributed to Coppo di Marcovaldo – or the devils, as in the frescoes in the Basilica of San Francesco in Assisi painted by Giotto in the last decade of the 13th century.

In New York in the 1930s, a former US cavalry officer, Malcolm Wheeler-Nicholson – the publisher who with his National Allied Publications released *New Fun Comics*, considered the first comic book in history – and Harry Donenfeld – a former clothing merchant turned entrepreneur in the printed paper sector and publisher of pulp magazines, linked to criminal Frank Costello in alcohol trafficking during Prohibition – kicked off the extraordinary season of American comics. For the first time comic strips were sold in specially made albums, in colour, and above all in a smaller format compared to the large sheet size of daily newspapers where they normally appeared alongside news reports and current affairs.

In the gloomy climate of the Great Depression, the opportunity of following periodically and for little money the adventures of characters with extraordinary powers excited a large audience of readers, decreeing the enormous success of the comics of the so-called Golden Age. After the appearance of Superman – created in 1934 by two high-school science-fiction fans, Joe Shuster and Jerry Siegel, but appeared for the first time on newsstands only in June 1938 – came Batman, created by Bill Finger and Bob Kane, who would make his debut in May 1939 on issue 27 of the album *Detective Comics*.

In an interview that traces its Batman’s origins, Bob Kane attributed the idea of disguising his character as a bat came to him from his observation of some of Leonardo da Vinci’s study drawings for flying machines⁴; however, it seems evident his choice was heavily influenced by the long-standing iconographic tradition that links the image of the bat to Lucifer’s duplicity – a luminous being first, then lord of darkness – and above all to the gloomy and frightening environment in which it lives.

Batman’s alter ego Bruce Wayne is a wealthy industrialist and philanthropist who lives in Gotham City, an imaginary city that has the familiar appearance of the slums and dark alleys of New York at the time. At the age of eight he witnesses the death of his parents, who are shot dead by a gang of criminals during a robbery. Once an adult, in order to take revenge and restore justice, Bruce disguises himself as a bat to instill fear in those who break the law, thus beginning the adventures of Batman. Finger and Kane give their character’s daytime identity a further split, evoking other heroic figures with whom he shares his first name and surname: Bruce refers to King Robert the Bruce of Scotland, known for his patriotism and his struggle to achieve freedom, while Wayne refers to the valiant US General Anthony Wayne.

The identification process activated by the possibility that a quiet, ordinary citizen can turn into an inexorable avenger in the shape of a fearsome bat-man, is probably one of the reasons for Batman’s resounding success. As Umberto Eco pointed out:

In an industrial society, however, where man becomes a number in the realm of the organization which has usurped his decision-making role, he has no means of production and is thus deprived of his power to decide. Individual strength, if not exerted in sports activities, is left abased when confronted with the strength of machines which determine man’s very movements. In such a society the positive hero must embody to an unthinkable degree the power demands that the average citizen nurtures but cannot satisfy.⁵

In his critical analysis in *Apocalitti e integrati* (Apocalypse Postponed) Umberto Eco also notes how the superheroes of American comics achieve their feats exclusively within

deve incarnare oltre ogni limite pensabile le esigenze di potenza che il cittadino comune nutre e non può soddisfare.⁵

Così stigmatizza Umberto Eco nel suo *Apocalittici e integrati*, facendo altresì notare come i supereroi dei fumetti americani svolgano le loro attività solo all’interno delle piccole comunità in cui vivono, pur avendo il potenziale per effettuare “i più sbalorditivi rivolgimenti dell’ordine politico, economico, tecnologico del mondo”⁶, che evidentemente non realizzano. Il loro è un perfetto esempio di “coscienza civile, completamente scissa dalla coscienza politica”⁷.

Grazie agli studi sull’arte gotica di Jurgis Baltrušaitis, è oggi possibile risalire alle origini figurative dell’uomo vespertilio. Nel suo celebre saggio *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l’art gothique*, pubblicato a Parigi nel 1955, Baltrušaitis nota come solo dalla seconda metà del XIII secolo nelle raffigurazioni dei corpi dei demoni spuntino ali di pipistrello. Questa improvvisa mutazione iconografica – in precedenza le ali dei demoni erano piumate come quelle degli angeli – è direttamente collegata a un flusso costante di immagini che inizia ad arrivare in Europa dall’Estremo Oriente, tramite un sistema di rapporti politici e commerciali che si fa via via sempre più regolare⁸.

Se si provano a confrontare i disegni di Li Lung-Mien raffiguranti le divinità del tuono Leigong (creature dal volto scimmiesco, con becco, artigli e ali di pipistrello)⁹, con i personaggi affrescati da Giotto ad Assisi nella *Cacciata dei diavoli da Arezzo* o con il mostro dipinto da Josse Lieferinx nel *San Michele uccide il drago*, la somiglianza è più che evidente.

Se si pensa poi che i Leigong usavano il loro aspetto spaventoso per combattere gli spiriti maligni e ripristinare la giustizia attraverso una pioggia purificatrice (insieme a Dianmu, dea del fulmine, a Yun Tong e Yu Shi, rispettivamente le divinità portatrici di nuvole e di acquazzoni), verrebbe da pensare – per assurdo – che anche Batman, il giustiziere nero, potrebbe aver avuto un’origine esotica.

Questo breve viaggio attraverso mutazioni e ambiguità iconografiche e iconologiche della figura del vespertilio vuole appunto illuminare alcune cadute di confini fisici e geografici che avvengono al chiarore del buio.

- 1 Senofane di Colofone, *Frammenti*, B 14-15 D-K. Cfr. M. Vegetti, *L’uomo e gli dei*, in J.-P. Vernant (a cura di | ed.) *L’uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 281; En. tr. *Fragments*, in P. Weelwright (a cura di | ed.), *The Presocratics*, Bobbs-Merrill Educational Publishing, Indianapolis 1977, p. 33.
- 2 Aristotele, *Ricerche sugli animali*, in Idem, *La vita. Ricerche sugli animali - Le parti degli animali - La locomozione degli animali - La riproduzione degli animali - Parva naturalia - Il moto degli animali*, a cura di | edited by D. Lanza, M. Vegetti, Bompiani, Milano 2018, libro I, cap. 1, par. 487b, p. 71; libro I, cap. 5, par. 490a, p. 89; libro III, cap. 1, par. 511a, p. 221; En. tr. D. Wentworth Thompson, *Historia Animalium*, in Aristotle, *The Works of Aristotle*, a cura di | edited by W.D. Ross, J.A. Smith, Clarendon Press, Oxford 1910, vol. IV, book I, ch. 1, par. 487b, p. B4v; book I, ch. 5, par. 490a, p. B14; book III, ch. 1, par. 511a, p. G.
- 3 Cfr. | Cf. M. Chiariglione, *Lucifero “Vispistrello”. Manifestazioni diaboliche dell’Inferno dantesco*, Liguori, Napoli 2016.
- 4 L. Daniels, *Batman. The Complete History. The Life and Times of the Dark Knight*, Chronicle Books, San Francisco 1999, pp. 18-20. Leonardo riteneva che le ali di pipistrello fossero le più idonee per rendere una macchina volante in quanto, a differenza delle ali piumate, non facevano passare l’aria. “Ricordatisi come il tuo uccello non debbe imitare altro che l’ pipistrello per causa ch’è paniculi fanno armadura, over collegamento alle armadure, cioè maestre delle alie. E se tu imitassi l’alie deli uccelli pennuti, esse son di più potente ossa e nervatura, per essere esse traforate, cioè che le lor penne son disunite e passate dall’aria. Ma il pipistrello è aiutato dal panniculo, che lega il tutto e non è traforato”. | Leonardo da Vinci believed that bat wings were the most suitable for the construction of a flying machine because, unlike feathered wings, they did not allow air to pass through. ‘Remember that your bird should have no other model than the bat because its membranes serve

the small communities in which they live, despite having the potential to carry out ‘the most bewildering political, economic, and technological upheavals in the world’⁶, which they obviously do not attempt. Theirs is a perfect example of ‘civic consciousness, completely split from political consciousness’⁷.

Thanks to Jurgis Baltrušaitis’ studies on Gothic art, it is now possible to trace the figurative origins of the vespertilio-man. In his famous essay *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l’art gothique*, published in Paris in 1955, Baltrušaitis remarks how bat wings appear in depictions of demons only from the second half of the 13th century. This sudden iconographic change – previously the demons’ wings were feathered like those of angels – is directly linked to a constant flow of images which began to arrive in Europe from the Far East as a result of increasingly frequent political and commercial relations⁸.

If we compare Li Lung-Mien’s drawings portraying Leigong, the gods of thunder (creatures with a monkey-like face, a beak, claws, and bat wings)⁹ with the characters in Giotto’s fresco *Cacciata dei diavoli da Arezzo* (Expulsion of the Devils from Arezzo) in the Basilica of Assisi, or with the monster painted by Josse Lieferinx in *San Michele uccide il drago* (Saint Michael Killing the Dragon), the resemblance is more than evident.

Bearing in mind that the Leigong used their frightening appearance to fight the evil spirits and restore justice through a purifying rain – aided by Dianmu, goddess of lightning, Yun Tong, god of clouds, and Yu Shi, god of downpours – we might be led to venture that even Batman, the dark avenger, could have had an exotic origin.

This short journey through iconographic and iconological mutations and ambiguities on the vespertilio is intended to precisely enlighten some physical and geographical trespassing that occur at the light of darkness.

- as an armour or rather as a means of binding together the pieces of its armour, that is the framework of the wings. And if you take as your pattern the wings of feathered birds, these are more powerful in structure of bone and sinew because they are penetrable, that is to say the feathers are separated from one another ant the air passes through them. But the bat is aided by its membrane, which binds the whole together and is not penetrated by the air⁴. Leonardo da Vinci, *Leonardo prosatore. Scelta di scritti vinciani*, a cura di | edited by G. Fumagalli, Società editrice Dante Alighieri, Milano-Roma-Napoli 1915, pp. 124-125; En. tr. Leonardo da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, a cura di | edited by E. MacCurdy, Konecky and Konecky, Old Saybrook 2002, p. 416.
- 5 U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964, p. 229; En. tr. *The Myth of Superman. The Amazing Adventures of Superman*, in “Diacritics”, vol. 2, no. 1, primavera | Spring 1972, p. 14.
 - 6 *Ibid.*, p. 259; En. tr. *ibid.*, p. 22.
 - 7 *Ibid.*, p. 261; En. tr. *ibid.*
 - 8 J. Baltrušaitis, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l’art gothique*, Colin, Paris 1955; tr. it. *Il Medioevo fantastico. Antichità eed esotismi nell’arte gotica* (1973), Adelphi, Milano 1993; En. tr. *Fantastic in the Middle Ages. Classical and Exotic Influences on Gothic Art* (1955), Boydell & Brewer, Woodbridge 2000; cfr. in particolare il capitolo | cf. in particolare *Ali di pipistrello e demoni cinesi*, pp. 173-212.
 - 9 In un rotolo del Musée Guimet di Parigi si conservano molte raffigurazioni di questi demoni-tuono, attribuite al pittore Li Lung-Mien e datate 1081 (anche se il rotolo è una copia più tarda). | In a scroll from the Musée Guimet in Paris there are many depictions of these thunder spirits, attributed to the painter Li Lung-Mien and dated 1081 (although the scroll is a later copy).

Travelling to Ankara: Western Perspectives of the Modern Capital



Ankara. View from the main avenue of the modern expansion (*Atatürk Bulvarı*) with the ancient citadel in the background. In the centre is the headquarters of the Ministry of Health and Social Services (arch. Theodor Jost, 1926-1927), considered the first example of modern architecture in Turkey. | Ankara. Veduta dal viale principale dell'espansione moderna (*Atatürk Bulvarı*) con l'antica cittadella sullo sfondo. Al centro si nota la sede del Ministero della Salute e dei Servizi Sociali (arch. Theodor Jost, 1926-1927), considerato il primo esemplare di architettura moderna in Turchia. Illustrated postcard | Cartolina illustrata, 1927. Source | Fonte archivio Koç University – VEKAM Archive.

Travel narratives have played a fundamental role in the European imagination of the Orient. Between the mid-19th and early 20th centuries, in particular, Istanbul (Constantinople) became the object of artistic and literary representations that contributed to the construction of a cultural otherness loaded with implications¹. Situated on the border between Europe and Asia, the capital of the Ottoman Empire constituted a 'contact zone'² in which Orientalist discourse was enriched by the most varied elements of attraction and repulsion. The by now legendary descriptions of French authors such as Gérard de Nerval, Théophile Gautier and Gustave Flaubert were an intrinsic part of the system of power/knowledge which, as highlighted by the literary critic Edward Said, developed in the West (and for the West) through various assimilation practices³.

To Flaubert, who contracted syphilis during one of his travels, the Ottoman capital offered not only the contemplation of sublime views but also far more prosaic pleasures; the slums of the city were, for him, places of morbid fantasies and, probably, hotbeds of diseases that had originally spread from the West (the infamous *morbus gallicus*). However, as the Turkish writer Orhan Pamuk pointed out, even Said, in his famous 1978 essay *Orientalism*, appears rather indulgent towards authors

Le narrazioni di viaggio hanno svolto un ruolo fondamentale nell'immaginario europeo dell'Oriente. Fra metà Ottocento e primo Novecento, in particolare, Istanbul (Costantinopoli) divenne l'oggetto di rappresentazioni artistiche e letterarie che contribuirono alla costruzione di un'alterità culturale densa di implicazioni¹. Situated al confine tra Europa e Asia, la capitale dell'Impero ottomano costituì una "zona di contatto"² in cui il discorso orientalista si arricchì dei più svariati elementi di attrazione e repulsione. Le descrizioni ormai leggendarie di autori francesi quali Gérard de Nerval, Théophile Gautier e Gustave Flaubert erano organiche al sistema di potere/sapere che, come evidenziato dal critico letterario Edward Said, si sviluppò in Occidente (e per l'Occidente) attraverso varie pratiche di assimilazione³.

A Flaubert, che contrasse la sifilide durante uno dei suoi viaggi, la capitale ottomana offrì non solo la contemplazione di vedute sublimi ma piaceri ben più prosaici; i bassifondi della città erano, per lui, luoghi di fantasie morbide e, verosimilmente, focolai di malattie che in origine si erano diffuse dall'Occidente (il famigerato *morbus gallicus*). Tuttavia, come ha sottolineato lo scrittore turco Orhan Pamuk, perfino Said, nel suo celebre saggio del 1978, *Orientalism*, si mostra piuttosto indulgente verso autori come Nerval e Flaubert: "Forse perché Istanbul non

Viaggio ad Ankara: la capitale moderna vista da Occidente

such as Nerval and Flaubert, 'perhaps because Istanbul was never a European colony'⁴. If the representation of the East as 'other' was functional to the domination of the colonial powers, Istanbul was a special case in that it was itself the capital of one of the largest empires in the world. The city, which for centuries had been a crossroads of trade and commerce, but also a symbol of the tensions between Christianity and Islam, aroused the curiosity of Western authors to the point of becoming an essential travel destination.

Historian Eric Leed has investigated the cultural meanings of travel in its various historical mutations, from a penance imposed on man by the will of the gods (exemplified by the Odyssey and the epic of Gilgamesh) up to the holiday exoduses of contemporary tourism. The canonical narration, according to Leed, is structured in successive phases: departure, passage, arrival⁵. In the literary tradition of travels to the East, it is the eroticized arrival that triggers the strongest impressions of Constantinople on European authors. In 1878, Edmondo De Amicis described with ecstatic words the 'divine vision' that had appeared to him, behind a blanket of fog, upon arrival from the Sea of Marmara: 'a luxuriance of color, a profusion of verdure, a succession of vistas, a grandeur, a grace, a glory sufficient to make any one break forth into transports of incoherent delight'⁶. The author of numerous travel accounts, from Holland to Morocco, he had no doubts as regards the Ottoman capital: 'In the opinion of the whole world it is the most beautiful spot on earth.'⁷ The moment of arrival contains the sense of discovery with which the European traveller unveils to the reader the distinctive features of an *other* world, whose mysterious beauty is always hidden behind a veil. The narration of the journey is therefore a device for occupying that contact zone and for representing it with one's own aesthetic categories in an attempt to incorporate and tame it.

At the beginning of the 20th century, the magnificence of Byzantine and Ottoman architecture appearing through and disappearing in the haze stunned the young Le Corbusier, whose *Le Voyage d'Orient* (1966)⁸ saw publication only after his death. The long trip that Charles-Édouard Jeanneret and his friend August Klipstein undertook from Berlin to Constantinople in 1911 was a 'reverse journey'⁹ which, following a *topos* of 19th-century literature, changed the traditional itinerary of the Grand Tour. However, the expectations created by novelists and travel authors were quashed when, upon arrival from the sea, the city appeared to Le Corbusier much more drab and monotonous than he had expected. His carnet deviates radically from the descriptions mentioned above. As Sibel Bozdoğan has shown, in the famous travel sketches one can grasp a critical examination that resists the postcard-style imagery, an exploratory intent that transcends the expository – and essentially dominant – one typical of Orientalist discourse¹⁰. The long stay in Constantinople gave him serenity but also a sense of melancholy, exacerbated by the sight of the many fires that devastated the historic peninsula. In retrospect, these scenes can be read as a prelude to imminent downfall: with the crumbling of the empire following the First World War, the Ottoman capital was destined to lose its secular centrality and enter a long period of decline.

The events that took place between 1918 and 1923 were decisive for the formation of the Republic of Turkey, the secular and modern state that emerged following the peace process sanctioned by the Treaty of Lausanne. The dawn of a nation that looked towards Europe, from which it would import institutional structures as well as laws, customs and the Latin alphabet, was in contrast with the 'decline of the West' theorised in those years by the German historian Oswald Spengler,

è mai stata una colonia europea⁴. Se la rappresentazione dell'Oriente come altro da sé era funzionale al dominio delle potenze coloniali, Istanbul costituiva un caso particolare in quanto a sua volta capitale di uno dei più vasti imperi del mondo. La città, che per secoli era stata un crocevia di scambi e commerci, ma anche simbolo delle tensioni fra cristianità e Islam, suscitò la curiosità di autori occidentali fino a diventare una meta di viaggio imprescindibile.

Lo storico Eric Leed ha indagato i significati culturali del viaggio nelle sue varie mutazioni storiche, dal travaglio imposto all'uomo per volere degli dèi (esemplificato dall'Odissea e dall'epopea di Gilgamesh) fino agli esodi vacanze del turismo contemporaneo. La narrazione canonica, secondo Leed, è strutturata per fasi successive: partire, transitare, arrivare⁵. Nella tradizione letteraria del viaggio in Oriente è l'erotismo dell'arrivo a sprigionare le più forti impressioni di Costantinopoli presso gli autori europei. Nel 1878, Edmondo De Amicis descrive con parole estasiante la "visione divina" che gli era apparsa, dietro una coltre di nebbia, all'arrivo dal Mar di Marmara: "Uno sbargaglio di colori, un rigoglio di verde, una fuga di vedute, una delizia, una grazia da far prorompere in esclamazioni insensate"⁶. L'autore di numerosi racconti di viaggio, dall'Olanda al Marocco, non ha dubbi riguardo alla capitale ottomana: "È il più bel luogo della terra a giudizio di tutta la terra"⁷. Il momento dell'approdo racchiude il senso di scoperta con cui il viaggiatore europeo disvela al lettore i tratti distintivi di un *altro* mondo, la cui misteriosa bellezza si cela sempre dietro un velo. La narrazione del viaggio è dunque uno strumento per occupare quella zona di contatto e per rappresentarla con le proprie categorie estetiche nel tentativo di incorporarla e addomesticarla.

All'inizio del Novecento, la magnificenza dell'architettura bizantina e ottomana che appare e scompare dietro la foschia colpisce il giovane Le Corbusier, il cui *Le Voyage d'Orient* vede le stampe solo dopo la sua morte⁸. Il lungo percorso che conduce Charles-Édouard Jeanneret e l'amico August Klipstein da Berlino a Costantinopoli, nel 1911, è un "viaggio alla rovescia"⁹ che, ricalcando un *topos* della letteratura ottocentesca, muta l'itinerario tradizionale del Grand Tour. Le aspettative create da romanzieri e autori di viaggio sono però disattese quando, all'arrivo dal mare, la città appare a Le Corbusier ben più grigia e monotona di quanto si attendesse. Il suo carnet si discosta in modo radicale dalle descrizioni sopra citate: come ha mostrato Sibel Bozdoğan, nei celebri schizzi di viaggio si può cogliere un'indagine critica che resiste all'immaginario da cartolina, un intento esplorativo che trascende quello espositivo – ed essenzialmente dominante – proprio del discorso orientalista¹⁰. Il lungo soggiorno a Costantinopoli gli infonde serenità ma anche un senso di malinconia, esacerbata dalla vista di numerosi incendi che devastavano la penisola storica. A posteriori, in queste scene si può leggere un preludio del declino imminente: con lo sgretolamento dell'impero in seguito alla prima guerra mondiale, la capitale ottomana era destinata a perdere la sua centralità secolare e a entrare in un lungo periodo di decadenza.

Gli eventi che si svolgono fra il 1918 e il 1923 sono decisivi per la formazione della Repubblica di Turchia, lo stato di orientamento laico e moderno che emerge in seguito al processo di pace sancito dal trattato di Losanna. L'alba di una nazione rivolta verso l'Europa, dalla quale importerà l'impianto istituzionale come anche leggi, costumi e l'alfabeto latino, era in contrasto con il "tramonto dell'Occidente" teorizzato in quegli anni dallo storico tedesco Oswald Spengler, il cui *magnum opus* appare in edizione integrale proprio nel 1923¹¹. Paradossalmente, a ispirare i fautori della modernizzazione turca era proprio quell'incessante progresso "faustiano" che, secondo Spengler, aveva determinato il progressivo esaurimento dei modelli culturali occidentali.

whose *magnum opus* appeared in its complete edition in 1923¹¹. Paradoxically, it was precisely that incessant ‘Faustian’ progress that inspired the proponents of Turkish modernisation which, according to Spengler, had led to the progressive crisis of Western cultural models.

In October 2023, Turkish President Mustafa Kemal (later called Atatürk) established the capital in Angora, a small centre in central Anatolia formerly populated by Hittites, Galatians and Romans which had been the focus of the nationalist campaign against the Allied occupation during the War of Independence. At the foot of the fortified citadel, by 1920 the Grand National Assembly had already been established – from which, three years later, the constitution of the Republic began.

The new capital, whose name was later changed to Ankara, represented a geopolitical but also highly symbolic move towards the heart of Anatolia, the epicentre of a nation in search of a new identity. The separation from Constantinople was greeted with dismay in the West: with the end of the Ottoman Empire, a key point of reference for the orientalist imagination also disappeared.

The new settlement (*yenişehir*) built “south-west of the ancient citadel (*Ankara Kalesi*) became a laboratory for the reform process led by Kemal. Initially public buildings followed the Ottoman revival that had been in vogue since the late 19th century, an eclectic idiom known as the first national style whose main proponents were two Turkish architects trained in Europe, Vedat Tek and Kemalettin Bey, and the Levantine Giulio Mongeri. From the second half of the 1920s, architects and engineers of predominantly Central European origin – including Ernst Egli, Clemens Holzmeister and Bruno Taut – were called upon to design a modern city which, from the urban layout to the building typologies, was based on rationalist principles¹². Following the international competition held in 1928, the expansion of the capital was based on the plan drawn up by the Berlin architect Hermann Jansen, which envisioned two axes defined by wide avenues. In this phase, the ‘new architecture’ (*yeni mimari*) took shape, codified by the historiography of the republican period as a second national style: a modern turning point which saw the monumental classicism of government buildings coexist with more audacious structural solutions, such as the stadium designed by the Italian Paolo Vietti Violi, site of national events and parades as well as sports activities¹³.

Architecture was instrumental to the construction of what was often referred to in the West as ‘new Turkey’ (or *nouvelle Turquie*)¹⁴. The innovations in the architectural and urban planning fields were presented in the ‘Arkitekt’ magazine, founded in 1931 and later called ‘Mimar’ (‘architect’) due to the Turkification of names and toponyms. Several illustrations appeared also in the French-language propaganda magazine, ‘La Turquie Kémaliste’, which from the second number (1934) dedicated a column to the architecture of the capital entitled *Ankara Construit*¹⁵. But how was this extraordinary story perceived in the West? Although it is impossible to give an unequivocal answer, the sources of the time show great interest on the part of the writers and journalists who visited the fervent scene of the capital. In a short time, Ankara redefined the geography of travel to the Orient, moving its destination from the shores of the Bosphorus to a remote location unrelated to orientalist narratives.

Among the first European visitors to Anatolia was Grace Ellison, the English writer and author of a previous travelogue of her journey to Constantinople, who in 1922 crossed the territories still devastated by the war to reach the capital in the making. In her book published the following year, *An Englishwoman in Angora*, Ellison expressed admiration for the reformist impulse that marked the ‘cradle of the new Turkey’¹⁶. Five years later, in another travel account she described epic scenes of the city under construction, whose incessant traffic

Nell’ottobre 1923, il presidente turco Mustafa Kemal (in seguito chiamato Atatürk) stabilisce la capitale ad Angora, piccolo centro dell’Anatolia centrale anticamente popolato da Ittiti, Galati e Romani che era stato il fulcro della campagna nazionalista contro l’occupazione alleata durante la guerra d’indipendenza. Ai piedi della cittadella fortificata si era insediata, già nel 1920, la Grande Assemblea Nazionale da cui, tre anni dopo, prende avvio la costituzione della Repubblica.

La scelta della nuova capitale, il cui nome verrà poi modificato in Ankara, rappresentava uno spostamento non solo geopolitico ma fortemente simbolico verso il cuore dell’Anatolia, epicentro di una nazione alla ricerca di una nuova identità. Il distacco da Costantinopoli fu accolto con sgomento in Occidente: con la fine dell’Impero ottomano veniva meno anche un punto di riferimento chiave per l’immaginario orientalista.

Il nuovo insediamento (*yenişehir*) sorto a sud-ovest dell’antica cittadella (*Ankara Kalesi*) diventa laboratorio del processo di riforme guidato da Kemal. L’architettura è parte integrante dell’ideologia kemalista: inizialmente gli edifici pubblici seguono il revival ottomano in voga da fine Ottocento, un idioma eclettico noto come primo stile nazionale i cui principali fautori sono due architetti turchi formati in Europa, Vedat Tek e Kemalettin Bey, e il levantino Giulio Mongeri. Dalla seconda metà degli anni Venti, architetti e ingegneri di origine in prevalenza mitteleuropea – fra cui Ernst Egli, Clemens Holzmeister e Bruno Taut – sono chiamati a progettare una città moderna che, dall’impianto urbanistico alle tipologie edilizie, si fonda su principi razionalisti¹². In seguito al concorso internazionale indetto nel 1928, l’espansione della capitale si configura intorno al piano redatto dall’architetto berlinese Hermann Jansen, che si articola su due assi di sviluppo demarcati da ampi viali di scorrimento. In questa fase prende forma la “nuova architettura” (*yeni mimari*), codificata dalla storiografia del periodo repubblicano come secondo stile nazionale: una svolta moderna in cui trovano posto sia il classicismo monumentale degli edifici governativi sia soluzioni più audaci sul piano strutturale, come lo stadio progettato dall’italiano Paolo Vietti Violi, sede di manifestazioni e parate nazionali oltre che di attività sportive¹³.

L’architettura è funzionale alla costruzione di quella che in Occidente era spesso definita “nuova Turchia” (*new Turkey* o *nouvelle Turquie*)¹⁴. Le novità in campo architettonico e urbanistico erano presentate nella rivista ‘Arkitekt’, fondata nel 1931 e in seguito chiamata ‘Mimar’ (‘architetto’) per effetto della turchizzazione di nomi e toponimi. Varie illustrazioni appaiono anche nella rivista di propaganda in lingua francese, ‘La Turquie Kémaliste’, che a partire dal secondo numero (1934) dedica una rubrica all’architettura della capitale dal titolo *Ankara Construit*¹⁵. Ma in che modo fu percepita in Occidente questa straordinaria vicenda? Sebbene sia impossibile dare una risposta univoca, le fonti dell’epoca testimoniano un grande interesse da parte di scrittori e giornalisti che visitarono il cantiere della capitale. In breve tempo Ankara ridefinì la geografia del viaggio in Oriente, spostandone la meta dalle sponde del Bosforo a una località remota ed estranea alle narrazioni orientaliste.

Fra i primi osservatori europei che si recano in Anatolia vi è Grace Ellison, la scrittrice inglese già autrice di un resoconto di viaggio a Costantinopoli, la quale nel 1922 attraversa i territori ancora devastati dalla guerra per raggiungere la capitale *in fieri*. Nel suo libro edito l’anno successivo, *An Englishwoman in Angora*, Ellison esprime ammirazione per lo slancio riformista che segnava “la culla della nuova Turchia”¹⁶. Cinque anni dopo, un suo nuovo libro di viaggio riporta scene epiche della città in cantiere, il cui incessante traffico condensa l’energia della neonata Repubblica¹⁷. L’aspetto degli edifici moderni, tuttavia, stride con quello “pittoresco” dell’antica cittadella. Del resto, l’insediamento di ispirazione germanica lascia interdetta non solo Ellison ma altri viaggiatori che seguiranno. Nel 1926, la sua connazionale Clare Sheridan dà alle stampe *A Turkish Kaleidoscope*, nel quale si trova



Ankara. View west from Nation Square (Ulus Meydanı) with the Victory Monument in the foreground. |Ankara. Veduta verso ovest da piazza della nazione (Ulus Meydanı) con il monumento alla vittoria in primo piano. Illustrated postcard | Cartolina illustrata (n.d.). Source | Fonte archivio Koç University – VEKAM Archive.

encapsulated the energy of the new-born Republic¹⁷. The appearance of the modern buildings, however, clashed with the ‘picturesque’ aspect of the ancient citadel. After all, Ellison was not the only visitor to be left dumbfounded by the Germanic-inspired settlement: other travellers would follow suit. In 1926, her compatriot Clare Sheridan published *A Turkish Kaleidoscope*, which contains a chapter dedicated to Ankara with an eloquent title: *A capital in the desert*¹⁸. At the end of the train journey that crossed the plains of Anatolia in the span of a day and a night, the appearance of the fortified town also impressed Sheridan, who however scathingly criticised the urban expansion as an attempt to appear modern at all costs¹⁹.

The disenchantment with a vanishing past is a further indication of how the new capital, by subverting the canons of Orientalist culture, undermined the vision of a world *other than itself*; a world which, in the eyes of the West, could in no way be modern. Such resentment can be observed particularly in the stories of French authors. In the travel book *D’Angora à Vilna*²⁰, the journalist and aviator José Le Boucher praised Turkey’s transition process towards Europe and enthusiastically predicted the end of the picturesque vision of the Orient. Nonetheless, the trip to the capital – defined as ‘ultra-modern’ – presented him with a hotchpotch (*mélange*) of buildings lacking an apparent coherence. In reiterating the image of the ‘city in the desert’, Le Boucher contrasted the historical stratification of the ancient fortress with the rapid modernisation of the new capital: in his opinion, Turkish nationalism had given rise to a ‘ville-champignon’²¹.

A few years later, the novelist Claude Farrère expressed a rather similar criticism in the novel *Les quatre dames d’Angora*²², whose events take place against the backdrop of the capital under construction. Departing from the Haydarpaşa station in Istanbul, the two male protagonists embark on a journey to Ankara which, since 1927, had become more comfortable thanks to the *Anatolia Express* train equipped with sleeping cars. Arrived at their destination, the two Frenchmen are faced with an urban landscape characterised by isolated buildings and vast open spaces. Only at night do the electric streetlamps give a modern look to the main avenue, lit up like a Parisian *boulevard*. However, the nocturnal mirage is ephemeral: in broad daylight, Ankara is described as the unfinished sketch of an eccentric town planner.

un capitolato dedicato ad Ankara dal titolo eloquente: *Una capitale nel deserto*¹⁸. Al termine del viaggio in treno che attraversa le pianure dell’Anatolia nell’arco di un giorno e una notte, l’apparizione della città fortificata impressiona anche Sheridan, la quale tuttavia critica in modo sferzante l’espansione urbana come un tentativo di apparire moderni a tutti i costi¹⁹.

Il disincanto per un passato che svaniva è ulteriore indice di come la nuova capitale, sovvertendo i canoni della cultura orientalista, mettesse in crisi la visione di un mondo *altro da sé*; un mondo che, agli occhi dell’Occidente, non poteva in alcun modo essere moderno. Un simile risentimento si coglie in particolare nei racconti di autori francesi. Nel libro di viaggio *D’Angora à Vilna*²⁰, il giornalista e aviatore José Le Boucher esalta il processo di transizione della Turchia verso l’Europa e predice, con entusiasmo, la fine della visione pittoresca dell’Oriente. Ciononostante, il viaggio nella capitale – definita “ultra-moderna” – gli presenta un *mélange* di edifici privi di apparente coerenza. Nel reiterare l’immagine della “città nel deserto”, Le Boucher mette a contrasto la stratificazione storica dell’antica fortezza con il rapido processo di modernizzazione della nuova capitale: a suo avviso, il nazionalismo turco aveva partorito una “ville-champignon”²¹.

Alcuni anni dopo, il romanziere Claude Farrère esprime una critica del tutto simile nel romanzo *Les quatre dames d’Angora*²², le cui vicende si svolgono sullo sfondo della capitale in costruzione. Partiti dalla stazione Haydarpaşa di Istanbul, i due protagonisti maschili intraprendono il tragitto verso Ankara che, dal 1927, era divenuto più confortevole grazie al treno *Anatolia Express* munito di vagoni letto. Una volta giunti a destinazione, i francesi si trovano di fronte a un paesaggio urbano caratterizzato da edifici isolati e vasti spazi aperti. Solo di notte i lampioni elettrici danno un aspetto moderno al viale principale, illuminato alla stregua di un *boulevard* parigino. Il miraggio notturno è però effimero: in pieno giorno, Ankara è descritta come l’abbozzo non finito di un urbanista sconsiderato. La capitale, paragonata al Sahara, non è più una città *nel deserto* ma una vera e propria città-deserto. La decisione dei protagonisti di tornare a Istanbul, accompagnati da due donne turche, riassume una fantasia europea che resiste al cambiamento. Raccogliendo il manto del suo predecessore, lo scrittore orientalista Pierre Loti, Farrère affida al romanzo il rifiuto di una transizione che minacciava di

The capital, compared to the Sahara, is no longer a city *in* the desert but a real desert city. The decision of the protagonists to return to Istanbul, accompanied by two Turkish women, sums up a European fantasy that resists change. Taking up the mantle of his predecessor, the orientalist writer Pierre Loti, Farrère entrusted to the novel the rejection of a transition that threatened to undermine the aesthetic canons of the journey to the East. His nostalgic gaze brought with it the desire to keep the other at a distance, negating its modern ambitions and reaffirming its exotic – and openly erotic – traits codified by French literature²³.

A decade after the proclamation of the Republic, the Turkish capital was arousing increasingly heated reactions. The Italian writer Antonio Aniante (born Antonio Rapisarda) captured a modern impulse that transcended the mere imitation of Western models. In an essay centered on the figure of Kemal, Aniante described Ankara as ‘the first great example of neo-oriental civilisation with which the Europeans of tomorrow will have to come to terms’²⁴. In his view, the city represented the success of Turkish nationalism and marked, at the same time, ‘the twilight of British imperialism’²⁵.

A different story comes from Corrado Alvaro, whose *Viaggio in Turchia* (Journey to Turkey)²⁶ offers a series of critical reflections on the construction of the Republic. A sharp observer of the tensions between modernity and tradition that had emerged in southern Italy during fascism, Alvaro was sceptical of any form of nationalism that elevated the figure of the leader to the rank of prophet. What struck him most, in Ankara, were the contradictions between an urban structure imposed institutionally, with little consideration for the climate and culture of the place, and the population that migrated there from rural Anatolia: ‘The institutions, the patriotism, modern life, are created as if from a game. It is like a laboratory of new myths’²⁷. From American cinema as a harbinger of modernity to the role of social amalgam played by women, it is aspects of everyday life that fed his impressions as a visitor. Ankara appeared to him as ‘a city of nomads’ in which desert and civilisation merged in an unprecedented way. The transition from the old capital to the new highlighted profound contrasts:

Ankara is a disquieting country; as if standing on the scaffolding of an unfinished building, one feels an irrational malaise; the old

scardinare i canoni estetici del viaggio in Oriente. Il suo sguardo nostalgico porta con sé il desiderio di mantenere l'altro a distanza, negandone le ambizioni moderne e riaffermandone i tratti esotici – e apertamente erotici – codificati dalla letteratura francese²³.

A un decennio dalla proclamazione della Repubblica, la capitale turca suscita reazioni sempre più accese. Lo scrittore italiano Antonio Aniante (al secolo Antonio Rapisarda) vi coglie uno slancio moderno che trascende la mera imitazione di modelli occidentali. In un saggio incentrato sulla figura di Kemal, Aniante descrive Ankara come “il primo grande esempio di civiltà neo-orientale con il quale gli europei di domani dovranno fare i conti”²⁴. Ai suoi occhi la città rappresentava il successo del nazionalismo turco e segnava, al tempo stesso, “il crepuscolo dell'imperialismo britannico”²⁵.

Un racconto diverso ci proviene da Corrado Alvaro, il cui *Viaggio in Turchia* offre una serie di riflessioni critiche sulla costruzione della Repubblica²⁶. Acuto osservatore delle tensioni fra modernità e tradizione che erano emerse nell'Italia meridionale durante il fascismo, Alvaro era scettico verso ogni forma di nazionalismo che elevasse la figura del leader al rango di profeta. Quel che più lo colpisce, ad Ankara, sono le contraddizioni fra una struttura urbana calata dall'alto, con scarsa considerazione per il clima e la cultura del luogo, e la popolazione che vi migrava dall'Anatolia rurale: “Le istituzioni, il patriottismo, la vita moderna, nascono come da un giuoco. È come un laboratorio di nuovi miti”²⁷. Dal cinema americano come portatore di modernità al ruolo di amalgama sociale svolto dalle donne, sono gli aspetti della vita quotidiana a nutrire le sue impressioni di viaggio. Ankara gli appare come “una città di nomadi” in cui deserto e civiltà si fondono in modo inedito. Il passaggio dalla vecchia capitale alla nuova mette in luce contrasti profondi:

Ankara è un paese inquietante; come su per i palchi d'una fabbrica non finita vi si prova un malessere irragionevole; il vecchio e il nuovo vi rimandano da un punto all'altro della città in un vagare ozioso e insoddisfatto. Altrove, e nella stessa Istanbul, non mi ricordavo più dell'Europa; avevo l'impressione di aggirarmi fra i ricordi di epoche morte, e quello che ancora si teneva in vita era quanto rimane delle generazioni spente a custodirne il ricordo. Provvisorietà dei ricordi, incertezza, oblio, e il senso della vanità di tutto, mi avevano tuffato in una specie di fatalismo e di annientamento,

and the new send you from one point of the city to another in an idle and frustrating wander. Elsewhere, and in Istanbul itself, I no longer remembered Europe; I had the impression of wandering among the memories of dead eras, and what was still alive was all that remained of the dead generations to keep their memory. Temporariness of memories, uncertainty, oblivion, and the sense of the vanity of everything, had plunged me into a kind of fatalism and annihilation, into the dismay one feels in front of the remains of vanished civilisations. In Ankara, on the other hand, I suddenly remembered all the modern disquiet: nowhere else had I seen so many assaults and desperate questions about the future as here.²⁸

These travelogues of journeys to Turkey published during the first republican decade reveal a crucial moment in relations between East and West, in which the very duality inherent in these categories entered a crisis. The decline of a civilisation evoked in Europe contrasted with the dawn of a nation which, inspired by that very model, in a short time acquired a new, albeit fragile, identity. The construction of Ankara, laboratory and showcase of the Turkish Republic, embodies the contradictions of this historical phase. If the impressions reported by European travellers vary between outpourings of admiration, nostalgic observations and harsh criticism, their works reveal the difficulty of understanding a Near East that was shedding its skin, imitating Western models at least on the surface. A century later, the writings of the time shed light on a contact zone in which the very idea of modernity questioned those traditional categories, causing tensions and anxieties that today appear more relevant than ever.

nello sgomento che si prova davanti ai resti di civiltà morte per sempre. Ad Ankara, invece, mi ricordavo all'improvviso di tutta l'inquietudine moderna: in nessun altro luogo avevo veduto come qui tanti assalti e interrogativi disperati all'avvenire.²⁸

Dai resoconti di viaggio in Turchia pubblicati nel primo decennio repubblicano emerge un momento cruciale nei rapporti tra Oriente e Occidente, in cui la dualità stessa insita in queste categorie entrò in crisi. Al tramonto di una civiltà evocato in Europa si contrappose l'alba di una nazione che, ispirandosi proprio a quel modello, in breve tempo acquistò una nuova, seppur fragile, identità. La costruzione di Ankara, laboratorio e vetrina della Repubblica turca, incarna le contraddizioni di questo passaggio storico. Se le impressioni riportate dai viaggiatori europei variano tra slanci di ammirazione, osservazioni nostalgiche e critiche impietose, dalle loro opere emerge la difficoltà di comprendere un vicino Oriente che cambiava pelle, imitando almeno in superficie i modelli occidentali. Un secolo dopo, gli scritti dell'epoca fanno la luce su una zona di contatto in cui l'idea stessa di modernità mise in discussione quelle categorie tradizionali, provocando tensioni e inquietudini che oggi appaiono quanto mai attuali.



Ankara. View north from Ataturk Avenue with the Sıhniye Railway Bridge in the foreground. In the background is the İsmet İnönü Girls' Institute (arch. Ernst Egli, 1930). | Ankara. Veduta di viale Atatürk verso nord con il ponte ferroviario di Sıhniye in primo piano. Sullo sfondo è l'Istituto femminile İsmet İnönü (arch. Ernst Egli, 1930). Illustrated postcard | Cartolina illustrata, 1930. Source | Fonte archivio Koç University – VEKAM Archive.

- 1 Ancient Byzantium, known by various names throughout its history, was officially called Istanbul in 1930, due to the Turkification of toponyms which marked the nationalist ideology of the first republican period. | L'antica Bisanzio, nota con diversi nomi nell'arco della sua storia, venne ufficialmente chiamata Istanbul nel 1930, per effetto della turchizzazione dei toponimi che segnò l'ideologia nazionalista del primo periodo repubblicano. S. Yerasimos, *Constantinople. De Byzance à Istanbul*, Place des Victoires, Paris 2000.
- 2 M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992.
- 3 E.W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.
- 4 O. Pamuk, *Istanbul. Hatıralar ve Şehir*, Yapı Kredi Yayınları, Istanbul 2003; En. tr. *Istanbul. Memories of a City*, Faber & Faber, London 2006, p. 218; tr. it. *Istanbul. I ricordi e la città*, Einaudi, Torino 2006, p. 287.
- 5 E.J. Leed, *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Books, New York 1991; tr. it. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, il Mulino, Bologna 1992.
- 6 E. De Amicis, *Costantinopoli* (1877), Touring, Milano 1997, p. 16; En. tr. *Constantinople*, Merrill & Baker, New York-London 1896, pp. 26-27.
- 7 *Ibid.*, p. 6; En. tr. *ibid.*, p. 11.
- 8 Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Les Éditions Forces Vives, Paris 1966.
- 9 A.M. Vogt, R. Donnell, *Remarks on the 'Reversed' Grand Tour of Le Corbusier and Auguste Klipstein*, in “Assemblage”, no. 4, October 1987, pp. 38-51.
- 10 S. Bozdoğan, *Journey to the East. Ways of Looking at the Orient and the Question of Representation*, in “Journal of Architectural Education”, vol. 41, no. 4, Summer 1988, pp. 38-45.
- 11 O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, vol. I (*Gestalt und Wirklichkeit*), Braumüller, Wien 1918; Idem, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, vol. II (*Welthistorische Perspektiven*), C.H. Beck, München 1922; En. tr. *The Decline of the West*, 2 vols., A.A. Knopf, New York 1926-1928; tr. it. *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale* (1957), Longanesi, Milano 2008.
- 12 Some of them hold leading positions in building and conservation policies; in particular Bruno Taut began working with the Ministry of Education in 1933 and in 1936 he moved to Turkey where he remained until his death (1938). | Alcuni di loro ricoprono incarichi di primo piano nelle politiche edilizie e di conservazione; in particolare Bruno Taut collabora con il Ministero per l'Educazione a partire dal 1933 e nel 1936

- si trasferisce in Turchia dove rimane fino alla sua morte (1938). G. Gasco, *Bruno Taut and the Program for the Protection of Monuments in Turkey (1937-38) / Three Case Studies: Ankara, Edirne and Bursa*, in “METU Journal of the Faculty of Architecture”, vol. 27, no. 2, 2010, pp. 15-36.
- 13 See for example: | Si veda, ad esempio: B. Nicolai, *Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei, 1925-1955*, Verlag für Bauwesen, Berlin 1998; Idem, *Ernst Egli and The Emergence of Modern Architecture in Kemalist Turkey*, in “Centropa”, vol. 7, no. 2, May | maggio 2007, pp. 153-162; A. Cengizkan, *The Production of a Mise En Scène for a Nation and its Subjects. Clemens Holzmeister et al. in the Ministries Quarter for Ankara, Turkey*, in “The Journal of Architecture”, vol. 15, no. 6, 2010, pp. 731-770.
- 14 S. Bozdoğan, *Modernism and Nation Building. Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, University of Washington Press, Seattle 2001.
- 15 This important magazine was published every two months by the Directorate General of the Press of the Ministry of the Interior. | Questa importante rivista era pubblicata a cadenza bimestrale dalla Direzione Generale della Stampa del Ministero dell'Interno.
- 16 G. Ellison, *An Englishwoman in Angora*, Hutchinson & Co., London 1923, p. 122.
- 17 G. Ellison, *Turkey to-Day*, Hutchinson & Co., London 1928.
- 18 C. Sheridan, *A Turkish Kaleidoscope*, Dodd, Mead & Co., New York 1926.
- 19 For a critical analysis of British representations of modern Ankara, see: | Per un'analisi critica delle rappresentazioni britanniche di Ankara moderna, si veda: D. Deriu, *A Challenge to the West. British Views of Republican Ankara*, in M. Gharipour, N. Özlü (eds. | a cura di), *The City in the Muslim World. Depictions by Western Travel Writers*, Routledge, London 2015, pp. 279-302.
- 20 J. Le Boucher, *D'Angora à Vilna*, Éditions Prométhée, Paris 1929.
- 21 *Ibid.*, p. 43.
- 22 C. Farrère, *Les quatre dames d'Angora*, Flammarion, Paris 1933.
- 23 D. Deriu, *Picturing Modern Ankara. New Turkey in Western Imagination*, in “The Journal of Architecture”, vol. 18, no. 4, 2013, pp. 497-527.
- 24 A. Aniante, *Mustapha Kemal. Le Loup gris d'Angora*, Éditions de la Nouvelle revue critique, Paris 1934, p. 198; tr. it. by the author | tr. it. dell'autore.
- 25 *Ibid.*, p. 217.
- 26 C. Alvaro, *Viaggio in Turchia* (1932), Falzea, Reggio Calabria 2003.
- 27 *Ibid.*, pp. 82-83.
- 28 *Ibid.*, p. 108.

L'arca

"L'operazione salvataggio"

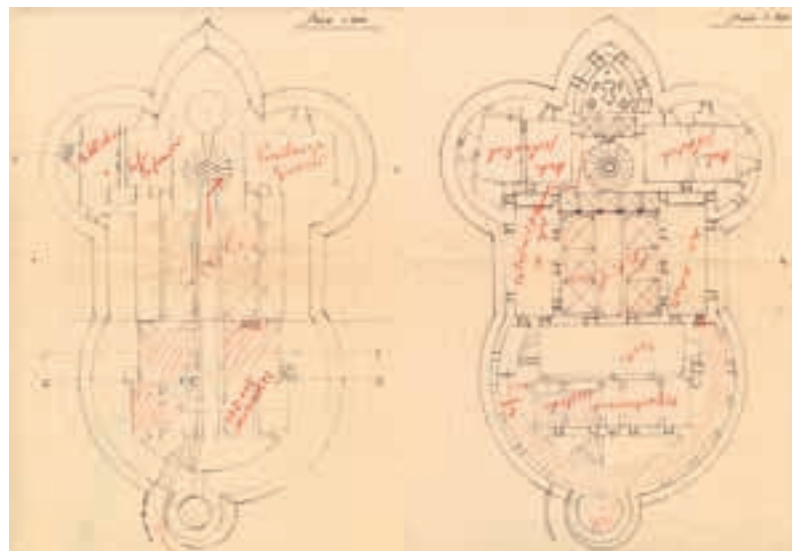
“Non descrivo l’emozione che nutriamo nel vedere, tra le mura di casa nostra, capolavori tra i maggiori della nostra arte: la *Tempesta* di Giorgione, il *San Giorgio* del Mantegna, la *Madonna col Bambino* di Cosmè Tura, quattro *Madonne* di Giovanni Bellini, la *Pietà*, le tavolette frammentate col *Cristo e le cinque piccole Allegorie* sempre dello stesso artista, le tavolette con la *Passione* di Maestro Riminese del secolo XIV, il *Ritratto Morosini* del Tintoretto e il *Ritratto maschile* di Lorenzo Lotto. Inutile dire che mia moglie e io, passiamo buona parte della notte in contemplazione dei capolavori giunti così singolarmente in nostra privata custodia, né trovo le parole adatte a esprimere le impressioni di quella straordinaria veglia nel silenzio del fabbricato dove nessun altro conosceva o sospettava l’esistenza tra noi di cose tanto famose” (dal diario di Pasquale Rotondi).

Questa storia è un intreccio di molteplici trame di una precisa identità culturale, la nostra. Ripercorrerla significa rileggere alcuni suoi aspetti, in uno stato di quieta oscillazione tra il misticismo dell’arte e la praticità delle azioni in tempo di guerra.

È il 18 settembre 1939 e siamo ai primi albori del secondo conflitto mondiale, quando Pasquale Rotondi venne nominato dal ministro dell’Educazione Nazionale, su suggerimento di Giulio Carlo Argan, Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d’Arte delle Marche. Egli ebbe così il compito di individuare, trasportare e custodire in un luogo sicuro un cospicuo numero di opere d’arte della giurisdizione marchigiana per proteggerle dagli imminenti pericoli bellici. “L’operazione salvataggio” doveva essere condotta nella più assoluta segretezza e il luogo designato fu il Palazzo Ducale di Urbino. Poco lontano, fu individuata la Rocca di Sassocorvaro, trasformata in “arca” attraverso interventi strutturali e di sicurezza. Nonostante l’arrivo di un cospicuo numero di casse contenenti opere di inestimabile valore, all’interno della Rocca continuavano le ordinarie attività scolastiche, mentre il paese rimase ignaro di cosa stesse realmente accadendo. Dopo l’istituzione del primo ricovero, la cui efficacia si consolidò subito visibilmente, venne in seguito individuato un secondo sito presso il Palazzo dei Principi di Carpegna, per ospitare opere in arrivo da Venezia, Milano, Roma, Bergamo e altri luoghi. L’operazione, che durò cinque anni, tre mesi e otto giorni, venne definita da molti come “il raggruppamento di opere d’arte più importante mai realizzato al mondo”.

Rotondi ebbe cura di creare memoria storica annotando gli eventi più significativi in un diario, conservando la corrispondenza che teneva con le altre soprintendenze e istituzioni coinvolte, nonché con i suoi collaboratori e amici fidati. Da questi documenti scaturisce un “fatto umano” fatto di forti legami personali, stima e scelte coraggiose determinanti per il successo dell’operazione.

Un significativo quanto determinante passaggio si ebbe quando i tedeschi arrivarono nel Montefeltro per costruire la vicinissima linea Gotica. Rotondi ebbe cura di togliere anzitempo i cartellini dalle casse per non renderne chiaro il contenuto, mossa che si rivelò importante il 20 ottobre 1943, quando: “Sulle prime ore del mattino ho ricevuto per telefono da Carpegna la notizia che, ieri sera, verso le ore 22, un gruppo di SS ha fatto irruzione nel Palazzo dei Principi al fine di accertare se in esso fossero nascoste delle armi. I tedeschi hanno invaso il ricovero e, poiché i Carabinieri avevano tentato una certa resistenza, li hanno disarmati e caricati sui loro automezzi trasferendoli, a quanto sembra, verso Rimini. Ho raggiunto immediatamente il ricovero dove ho trovato i custodi parecchio impressionati. [...] Tornato al ricovero, mi sincero che il materiale sia tutto al suo posto e cerco di far coraggio ai custodi. [...] Il solo danno arrecato dai tedeschi alle cose del ricovero riguarda uno dei suggelli del baule contenente i cimeli rossiniani che un soldato germanico ha fatto saltare nel primo momento di confusione, quando le SS sono irrotte nel ricovero”.



“1939, 18 settembre. Data la sua posizione topografica”. | ‘1939, 18 September. Considering its topographical location’.



“1939, 3 ottobre. Molto sorpresi di quanto riferisco”. | ‘1939, 3 October. Very surprised about my reporting’.



“4/9-940.XVIII. Mi ha parlato del viaggio”. | ‘4/9-940.XVIII. He told me about the journey’.



“6 febbraio 1941. Le verifiche delle opere d’arte depositate nel ricovero”. | ‘6 February 1941. Checking the artworks in storage at the hiding place’.

The Ark

“Operazione Salvataggio”

‘I cannot describe the emotion we feel in looking at the great masterpieces of our art within the four walls of our home: the *Tempesta* by Giorgione, *San Giorgio* by Mantegna, the *Madonna col Bambino* by Cosmè Tura, four *Madonne* by Giovanni Bellini, the *Pietà*, the fragmented tablets with *Cristo e le cinque piccole Allegorie* by the same artist, the tablets with the *Passione* by the Maestro Riminese from the 14th century, the *Ritratto Morosini* by Tintoretto and the *Ritratto maschile* by Lorenzo Lotto. Needless to say, my wife and I spend a good part of the night contemplating these masterpieces that have come so peculiarly into our private custody, nor do I find the right words to express the impressions of that extraordinary vigil in the silence of the building, where no one else knew or suspected the existence among us of such famous works’ (from Pasquale Rotondi’s diary).

This story is an intertwining of multiple strands of a precise cultural identity, ours. Retracing it means re-reading some of its aspects, in a state of quiet alternation between the mysticism of art and the practicality of actions in wartime.

It was 18 September 1939, and we were at the dawn of the Second World War, when Pasquale Rotondi was appointed Superintendent of the Galleries and Works of Art of the Marche by the Minister of National Education, at the suggestion of Giulio Carlo Argan. His assignment was that of identifying, transporting, and keeping a large number of works of art from the Marche jurisdiction in a safe place to protect them from the imminent dangers of war. The rescue mission dubbed ‘operazione salvataggio’ had to be conducted in absolute secrecy and the designated place was the Ducal Palace of Urbino. The first hiding place was established at the nearby Rocca di Sassocorvaro, transformed into an ‘ark’ through structural and safety interventions. Despite the arrival of a large number of crates containing works of inestimable value, ordinary school activities continued inside the fortress, while the town was kept in the dark about what was really happening. After the establishment of the first secret location, which proved immediately and visibly effective, a second site was later identified at the Palazzo dei Principi di Carpegna to house works arriving from Venice, Milan, Rome, Bergamo, and other places. The operation, which would last five years, three months and eight days, was defined by many as ‘the most important gathering of works of art ever achieved in the world’.

Rotondi undertook to create historical memory by noting the most significant events in a diary, preserving the correspondence he kept with the other superintendents and institutions involved, as well as with his trusted collaborators and friends. From these documents there emerges a ‘human factor’ made up of strong personal ties, mutual respect, and courageous choices that were decisive for the success of the operation.

A significant and crucial moment occurred when the Germans arrived in Montefeltro to build the nearby Gothic Line. Rotondi took care to remove the tags from the crates beforehand to dissimulate their contents, a move that turned out to be important on 20 October 1943, when, that is, ‘in the early hours of the morning I received news from Carpegna that last night at about 10 pm a group of SS men broke into the Palazzo dei Principi in order to ascertain whether any weapons were hidden in it. The Germans invaded the hiding place and, since the Carabinieri had attempted to put up some resistance, they disarmed them and loaded them in their vehicles, transferring them, apparently, to Rimini. I immediately reached the hiding place where I found the caretakers quite rattled by the events. [...] Back at the hiding place, I made sure that the material was all in its place and tried to hearten the caretakers. [...] The only damage caused by the Germans to the objects in the hiding place involves



“Venezia, 8-IX-1943. Avrete una ragione importante, quella dello spazio”. | ‘Venice, 8-IX-1943. You will have an important reason, that of space’.



“1943, 9 settembre. Scrive in forma privata”. | ‘1943, 9 September. He writes privately’.



“1943, 17 settembre. Portato a mano, un biglietto del custode”. | ‘1943, 17 September. Carried by hand, a note from the keeper’.

Istanti

L'obiettivo è quello di verificare il punto di incontro tra il valore del documento come attestato di verità storica e la sua capacità di diventare pura narrazione e messa in scena di un evento reale e concluso, attraverso l'immagine fotografica.

Contrariamente ai testi, esistono rare fotografie che narrano questo evento, mostrano solamente anonime casse in movimento su camion, barche, caricate e scaricate a braccia da uomini. Alcuni di loro guardano in camera ed è un tipo di sguardo di quelli prestati che durano un attimo, ma è un istante che accorcia o ancor più annulla la distanza storica. Quegli sguardi sono come macchine del tempo e noi per un attimo siamo lì, di fronte a quella scena, sovrapposti alla fotocamera, come se la foto venisse scattata ora: sapete che cosa state trasportando? E il loro contenuto rimarrà per sempre latente?

Se provassimo un approccio mistico al documento, basterebbe veramente un appunto scritto a mano nel retro di una fotografia per affermare che all'interno di quella cassa vi si trova proprio la *Tempesta* di Giorgione o la *Storia di Santa Lucia* di Lorenzo Lotto? Ci fidiamo certo, continuiamo a immaginarlo, ma pur sempre a non vederlo. I quadri all'interno di quelle casse hanno una carica visiva estremamente più dirompente rispetto alle loro riproduzioni fotografiche. Si ha dunque uno scarto mentale estremamente ampio nell'immaginare tutti quei capolavori, partendo dalle foto documentaristiche fatte senza alcuna intenzione semantica o estetica.

Viene svolta un'ampia ricerca fotografica che indaga lo stato attuale dei luoghi e delle opere, descritti da Rotondi nei propri documenti. Non solo. La ricerca viene estesa anche alle fotografie delle opere già esistenti negli archivi, rifotografandole così, come appaiono nei raccoglitori o nei monitor. Il risultato è una galassia di *metafotografie* in grado di configurare un immaginario visivo.

La riscrittura del diario

Nei documenti raccolti vi è una pluralità di elementi interconnessi tra loro, con delle specifiche caratteristiche proprie: le parole, le lettere, i diversi tipi di calligrafie, i caratteri tipografici della macchina da scrivere, le sbavature degli inchiostri, le date, le firme, i simboli nelle carte intestate, i formati dei fogli, la carta, l'usura data dal tempo. Ogni elemento va considerato come autonomo, un segno vivo dove vi è impressa la memoria dell'evento. L'oggetto della storia deve essere strappato dal *continuum* della successione degli eventi. In tale prospettiva, scardinare la concezione lineare del tempo per dar vita a una temporalità alternativa nella quale immagini, frammenti e memorie appartenenti al passato entrano in rapporto con il presente, andandosi a disporre come una costellazione. Un campo di forze entro il quale dettagli, frammenti e memorie, oltre che coesistere, si rendono leggibili.

Il diario viene riorganizzato in forma di lista, ogni racconto è un paragrafo che si scompone in tre elementi: la data (che assume la funzione di numeratore cronologico), l'immagine fotografica, la frase esplicativa dal racconto giornaliero che diventa essa stessa didascalia. Attraverso queste citazioni avviene la riscrittura dell'evento reale, la vicinanza tra testo e immagine sembra diventare fondamentale per originare certezza, nonché dogmatica asserzione. Anche in questo lavoro il rapporto tra fotografia e parole diventa fondamentale. La fotografia richiede un'interpretazione fornita dalle stesse parole e queste ricevono dalla stessa un'autentica specificità. È il loro insieme che rende potente ed esaustivo il racconto, anche se l'apparente distanza genera un rapporto di reciproca ambiguità, lasciando ampio spazio all'interpretazione.

Le immagini sono concesse da: Ministero della Cultura, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Ancona e Pesaro e Urbino, Galleria Nazionale delle Marche - Urbino. Le didascalie sono estratte dal diario di Pasquale Rotondi.



"18 ottobre. Vero è che anche i santi servono talvolta fino a un certo punto". | "18 October. It is true that even saints sometimes serve up to a certain point".



"1943, 5 novembre. Occultarli alla vista". | "1943, 5 November. Conceal them from view".



"Martedì 18 gennaio. Ma dove trovare le parole?" | "Tuesday 18 January. Where to find the right words?"



"15 marzo 1944. Ma che malinconia! Che malinconia! Che malinconia!" | "15 March 1944. But what melancholy! What melancholy! What melancholy!"

one of the seals of the trunk containing the Rossini relics, which a German soldier blew up in the first moment of confusion, when the SS broke into the hiding place'.

Istanti

The goal is to verify the meeting point between the value of the document as a certificate of historical truth and its ability to become pure narration and staging of a real and finished event through the photographic image.

Contrary to the texts, the photographs that narrate this event are scarce, and only show anonymous crates being loaded and unloaded on trucks and boats by a few men. Some of them are looking into the camera with that kind of stolen glance that, albeit it lasts a moment, is an instant that shortens or even obliterates historical distance. Those looks are like time machines, and we are there for a moment, in front of that scene, superimposed on the camera, as if the photo were taken now: do you know what you are carrying? And will their content remain latent forever?

If we adopted a mystical approach to the document, would a handwritten note on the back of a photograph really suffice to affirm that inside that case there really was Giorgione's *Tempesta* or Lorenzo Lotto's *Storia di Santa Lucia*? We trust it, of course, we continue to imagine it, but still cannot see it. The paintings inside those crates have a much more disruptive visual charge than their photographic reproductions. There is therefore an extremely wide mental gap in picturing all those masterpieces from documentary photos that were taken without any semantic or aesthetic intention.

Extensive photographic research was carried out to investigate the current state of the locations and of the works described by Rotondi in his documents. But not only that. Research was also extended to include photographs of the works already held in the archives, which were re-photographed as they appear in the binders or on the monitors. The result was a galaxy of *meta-photographs* capable of creating a visual universe.

The Rewriting of the Diary

In the collection of documents there are a wealth of interconnected elements, with specific characteristics of their own: words, letters, different types of calligraphy, type-writer typefaces, ink smears, dates, signatures, letterhead symbols, sheet formats, the paper, the wear and tear. Each element must be considered as an autonomous, living sign in which the memory of the event is imprinted. The subject of the story must be extracted from the *continuum* of the succession of events. In this perspective, the linear conception of time is disrupted to bring about an alternative temporality in which images, fragments and memories belonging to the past enter into a connection with the present, arranging themselves as a constellation. A field of forces within which details, fragments, and memories coexist and become legible.

The diary is reorganised in the form of a list; each story is a paragraph that is broken down into three elements: the date (serving as chronological numerator), the photographic image, and the explanatory sentence from the daily entry, which becomes a caption. Through these quotations, the rewriting of the real event takes place, and the proximity between text and image assumes a fundamental importance to originate certainty, as well as dogmatic assertion. In this work too the relationship between the photographs and the words becomes fundamental. The photographs require an interpretation provided by the words, which in their turn acquire an authentic specificity from the photographs. It is their combination that makes the story powerful and exhaustive, even if the apparent distance generates a relationship of mutual ambiguity, leaving ample room for interpretation.

Image courtesy: Ministero della Cultura, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Ancona e Pesaro e Urbino, Galleria Nazionale delle Marche - Urbino. Captions are excerpts from Pasquale Rotondi's diary.



"1944, 25 gennaio. Una cosa al di fuori di ogni logica". | "1944, 25 January. Something that makes no sense at all".



"1944, 20 luglio. Corrono voci". | "1944, 20 July. Rumours are flying".



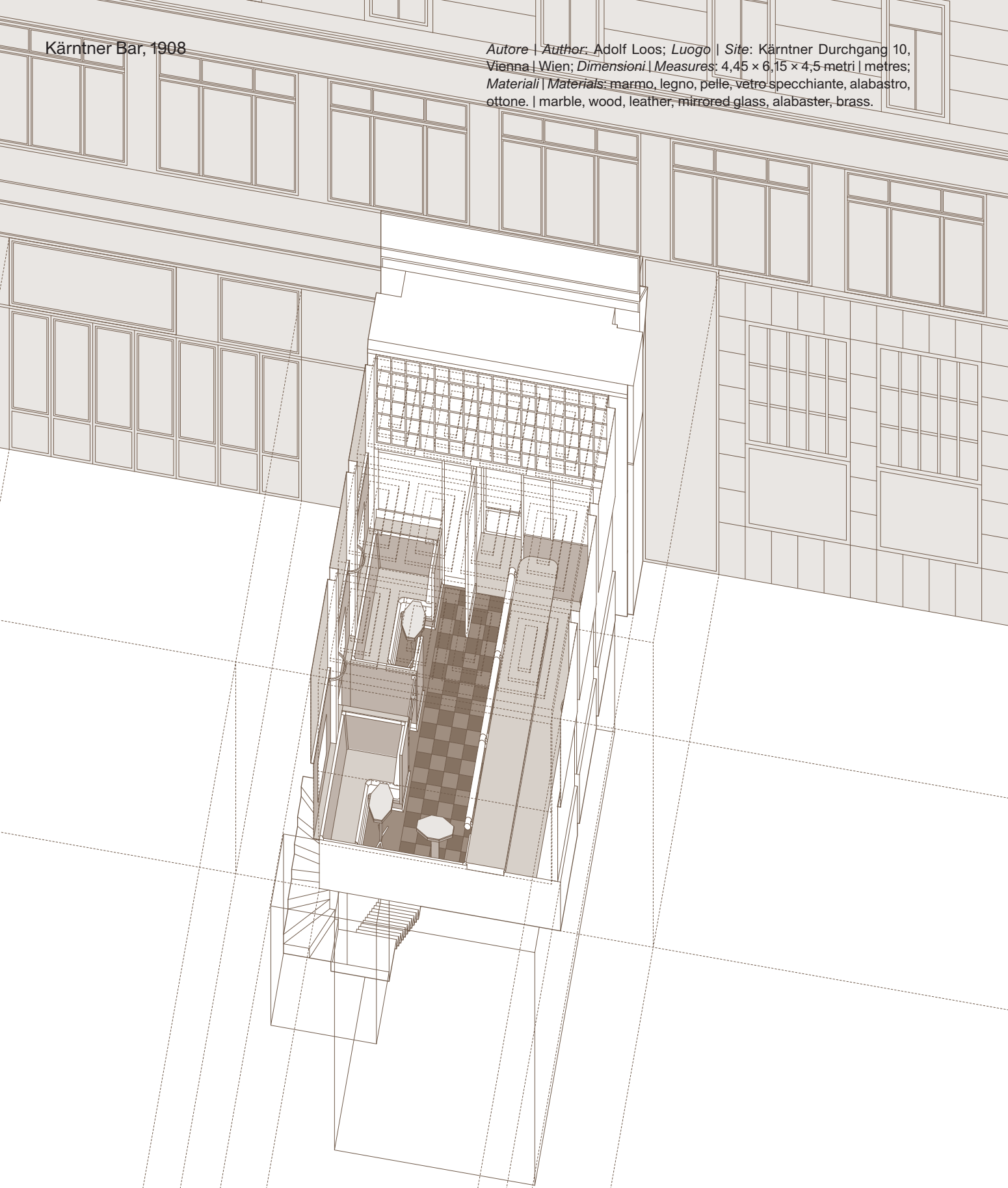
"1946, 21 settembre. Delle Belle Arti!" | "1946, 21 September. For the Fine Arts!"

Quattro architetture si confrontano evolvendo nello spazio di questo ring. Un'unica architettura sorgente, il Kärntner Bar realizzato da Adolf Loos a Vienna nel 1908, dà vita a tre *bar* ulteriori, copie "imprecise" dalle spazialità altre, che perdono pezzi e segni, costruite per diversi luoghi e usi provvisori. Le pagine che seguono mettono in scena un combattimento con l'originale; nel loro susseguirsi i progetti deformano il Kärntner Bar piegandolo allo spazio che ogni volta li ospita, tracciando i diversi gradi di una distanza. Le regole del ring sono schierate, a ogni luogo il suo Loos bar possibile. | Four architectures confront each other evolving in the space of this ring. A single source architecture, the Kärntner Bar built by Adolf Loos in Vienna in 1908, gives birth to three further *bars*, 'imprecise' copies with other spatialities, which lose pieces and signs, designed for different sites and temporary uses. The following pages stage a fight with the original one; in their succession, the projects deform the Kärntner Bar by bending it to the space that hosts them each time, tracing the different degrees of a distance. The rules of the ring are deployed, each site its own possible Loos bar.



Kärntner Bar, 1908

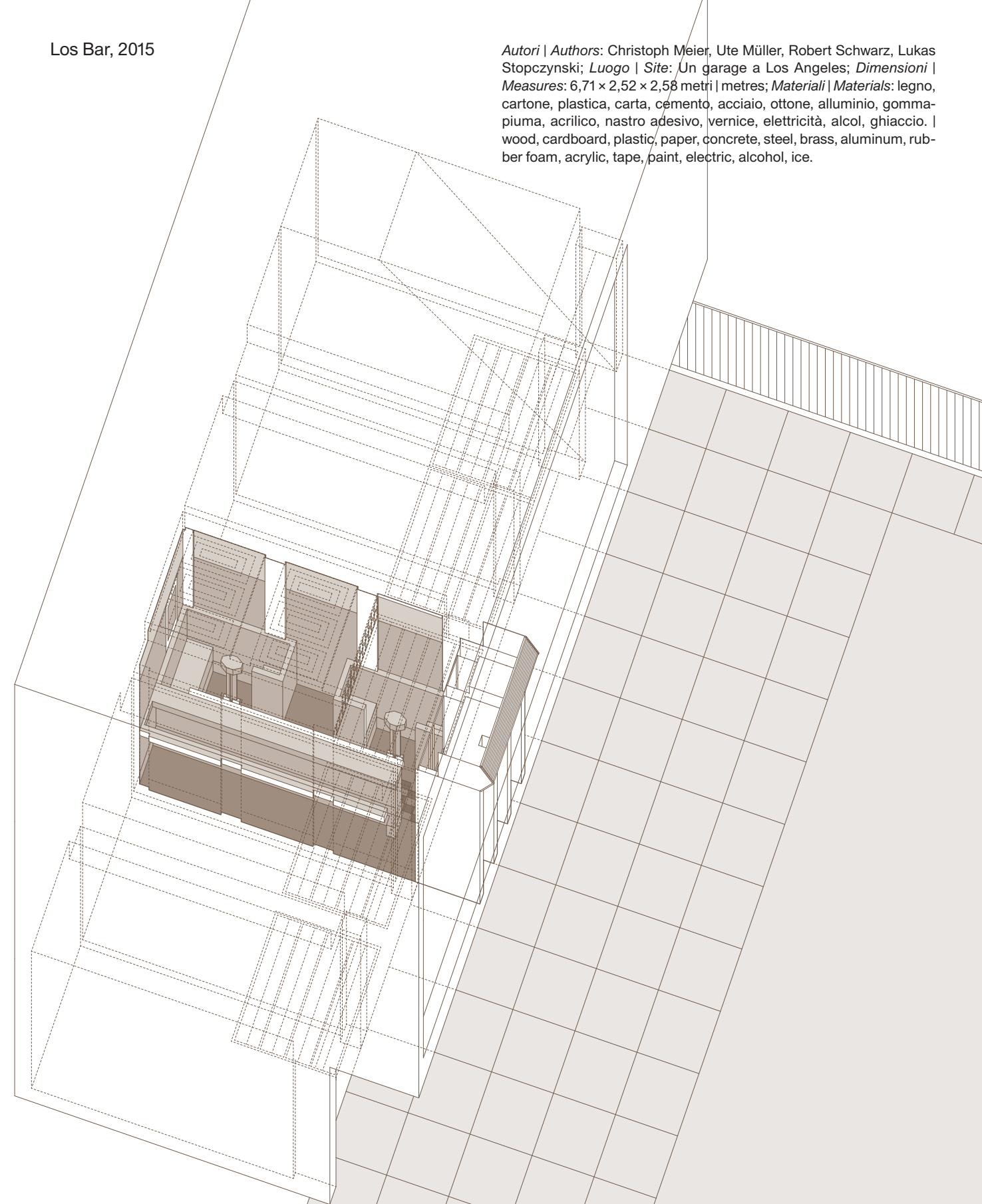
Autore | Author: Adolf Loos; *Luogo | Site:* Kärntner Durchgang 10, Vienna | Wien; *Dimensioni | Measures:* 4,45 × 6,15 × 4,5 metri | metres; *Materiali | Materials:* marmo, legno, pelle, vetro specchiante, alabastro, ottone. | marble, wood, leather, mirrored glass, alabaster, brass.



Una città interna è la scena, ritirata ma monumentale, di grandi bevute. Sospeso tra una facciata pop e un vecchio scrittore che ricambia lo sguardo, il bar lancia alla contemporaneità la sua ultima sfida. Una scacchiera di pietra tenta invano di organizzare mosse e gesta alterate, uno scuro ring in mogano è impegnato in una lotta all'ultimo drink gonfiandosi di falsi saperi, qualche divano ospita una riserva di esperienze comuni, dal cielo profondi specchi ci guardano. Un linguaggio caduto in conversazione, poi in chiacchiere, finalmente tramontato in confusione. L'architettura come forma di incomprensione: *l'anima è lo spazio che si estende ben oltre il bar.* | An inner city is the scene, retired but monumental, of great drinking. Suspended between a pop facade and an old writer returning the gaze, the bar throws down its latest challenge to contemporaneity. A chessboard of stone tries in vain to organise moves and altered gestures, a dark mahogany ring is engaged in a fight to the last drink swelling with false knowledge, a few sofas house a reserve of common experiences, from the sky deep mirrors watch us. A language that fell into conversation, then into chatter, finally faded into confusion. Architecture as a form of incomprehension: *the soul is the space that extends far beyond the bar.*

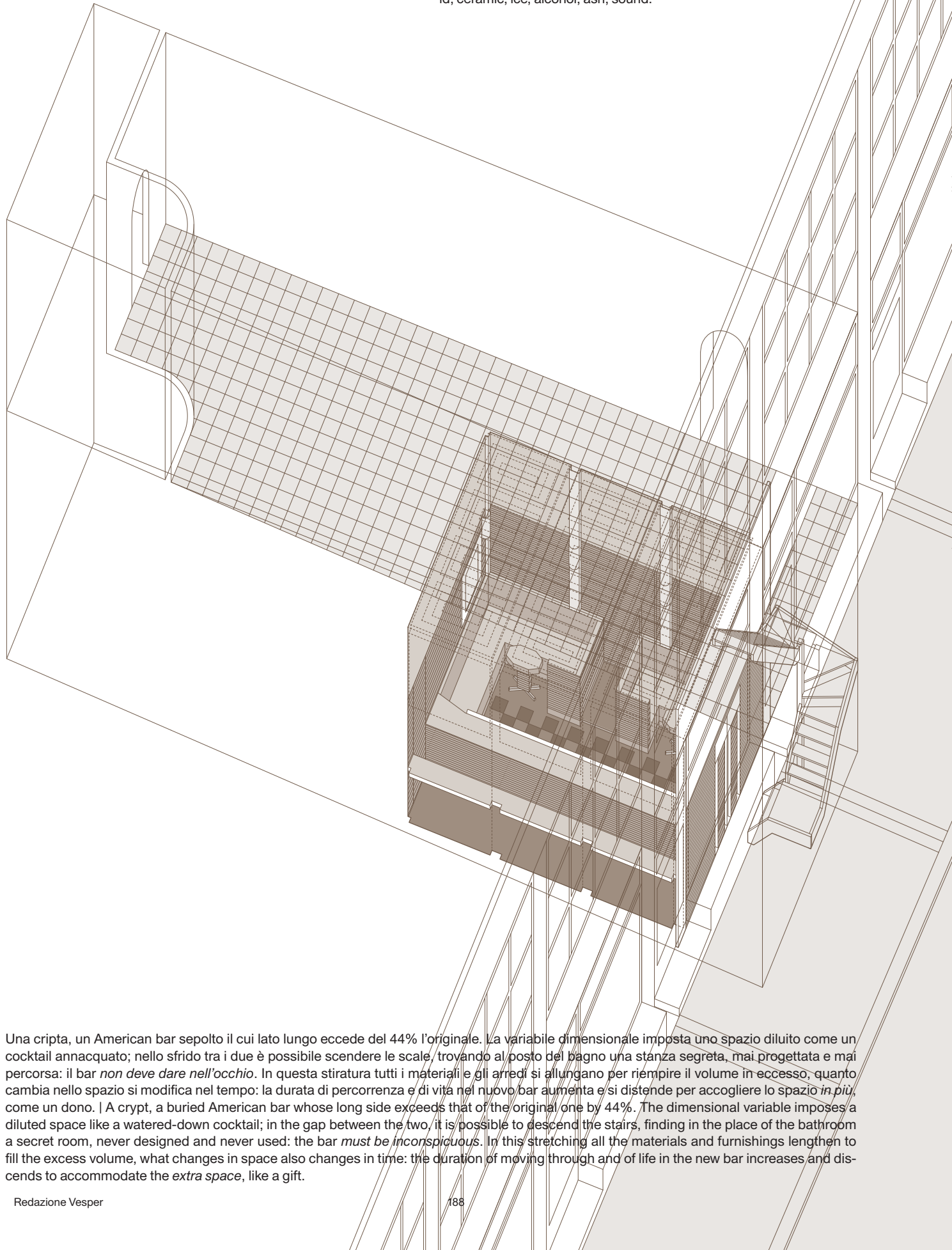
Los Bar, 2015

Autori | Authors: Christoph Meier, Ute Müller, Robert Schwarz, Lukas Stopczynski; *Luogo | Site:* Un garage a Los Angeles; *Dimensioni | Measures:* 6,71 × 2,52 × 2,58 metri | metres; *Materiali | Materials:* legno, cartone, plastica, carta, cemento, acciaio, ottone, alluminio, gommapiuma, acrilico, nastro adesivo, vernice, elettricità, alcol, ghiaccio. | wood, cardboard, plastic, paper, concrete, steel, brass, aluminum, rubber foam, acrylic, tape, paint, electric, alcohol, ice.



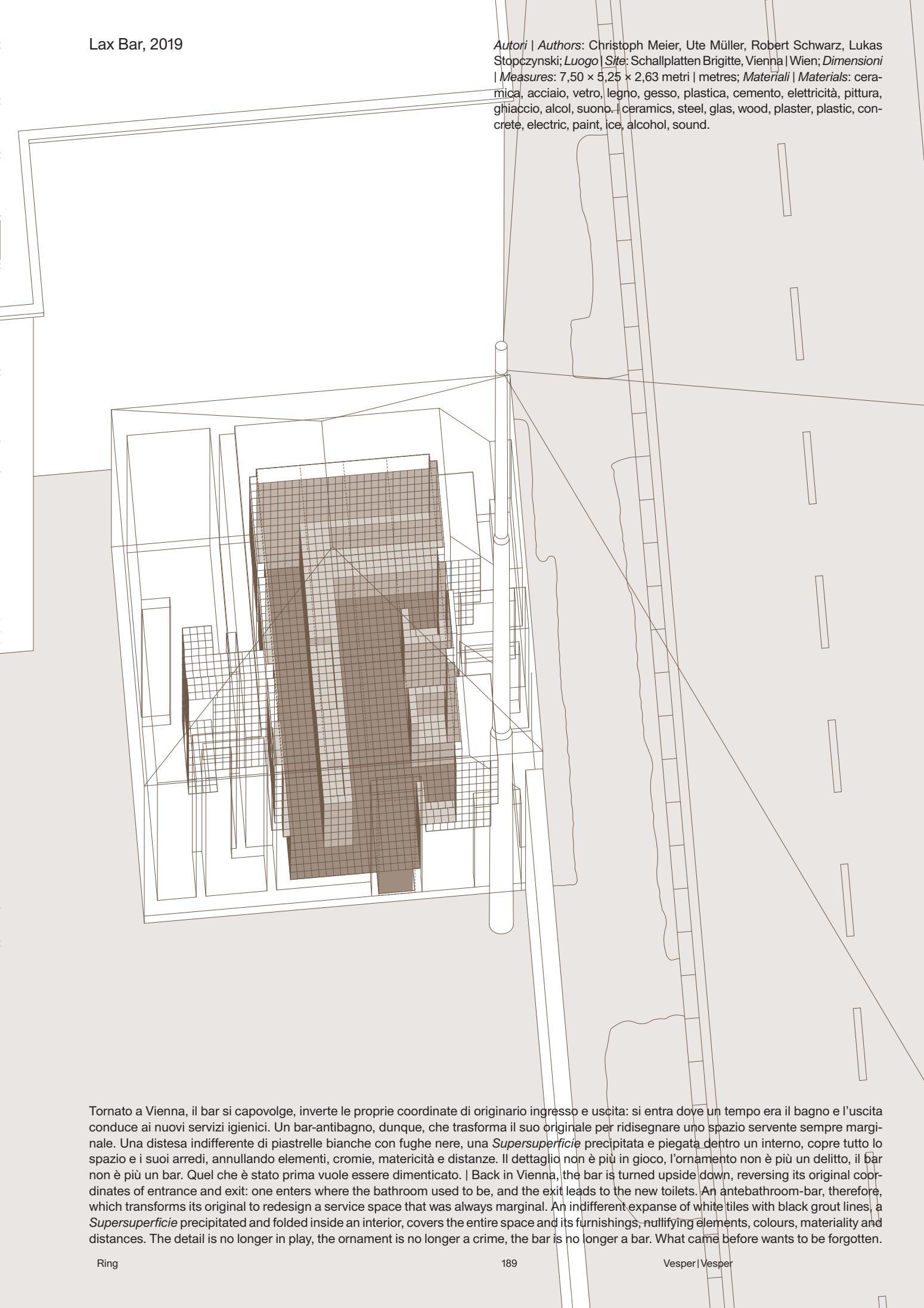
Il compensato è il nuovo marmo, la zanzariera è il nuovo vetro, il cartone il nuovo legno e i filtri del condizionatore il nuovo rivestimento in pelle: un Adolf Loos fai-da-te, un bar *di tela e di cartone*. Se la riproduzione si gioca sulla perdita di spazio serve lasciarsi dietro segni e non parti del tutto. Nel Los Bar di Los Angeles, che approfitta dello spazio di un garage dentro un condominio modernista, i rapporti spaziali sono compressi: i divanetti sono troppo vicini tra loro, il soffitto incombe troppo basso, i dettagli del bar viennese sono trasfigurati e filtrati attraverso materiali poveri e mezzi modesti. Il 65% dell'originale, il cento per cento della sintesi. | The OSB is the new marble, the mosquito net is the new glass, the cardboard is the new wood, and the air conditioning filters the new leather upholstery: a do-it-yourself Adolf Loos, a *canvas and cardboard bar*. If reproduction plays on the loss of space, it is necessary to leave behind signs and not parts of the whole. In the Los Bar in Los Angeles, which takes advantage of the space of a garage inside a modernist apartment building, spatial relationships are compressed: the sofas are too close together, the ceiling looms too low, the details of the Viennese bar are transfigured and filtered through poor materials and modest means. 65% of the original, one hundred per cent of the synthesis.

Autori | Authors: Christoph Meier, Ute Müller, Robert Schwarz, Lukas Stopczynski; *Luogo | Site:* Etablissement d'en face, Bruxelles; *Dimensioni | Measures:* 4,00 × 7,25 × 4,40 metri | metres; *Materiali | Materials:* legno, acciaio, canna, bambù, plastica, elettrico, paglia, tela, sisal, vernice, liquido antifiama, ceramica, ghiaccio, alcol, cenere, suono. | wood, steel, reed, bamboo, plastic, electric, straw, canvas, sisal, paint, anti-flame fluid, ceramic, ice, alcohol, ash, sound.



Una cripta, un American bar sepolto il cui lato lungo eccede del 44% l'originale. La variabile dimensionale imposta uno spazio diluito come un cocktail annacquato; nello sfrido tra i due è possibile scendere le scale, trovando al posto del bagno una stanza segreta, mai progettata e mai percorsa: il bar *non deve dare nell'occhio*. In questa stiratura tutti i materiali e gli arredi si allungano per riempire il volume in eccesso, quanto cambia nello spazio si modifica nel tempo: la durata di percorrenza e di vita nel nuovo bar aumenta e si distende per accogliere lo spazio *in più*, come un dono. | A crypt, a buried American bar whose long side exceeds that of the original one by 44%. The dimensional variable imposes a diluted space like a watered-down cocktail; in the gap between the two, it is possible to descend the stairs, finding in the place of the bathroom a secret room, never designed and never used: the bar *must be inconspicuous*. In this stretching all the materials and furnishings lengthen to fill the excess volume, what changes in space also changes in time: the duration of moving through and of life in the new bar increases and descends to accommodate the *extra space*, like a gift.

Autori | Authors: Christoph Meier, Ute Müller, Robert Schwarz, Lukas Stopczynski; *Luogo | Site:* Schallplatten Brigitte, Vienna | Wien; *Dimensioni | Measures:* 7,50 × 5,25 × 2,63 metri | metres; *Materiali | Materials:* ceramica, acciaio, vetro, legno, gesso, plastica, cemento, elettricità, pittura, ghiaccio, alcol, suono. | ceramics, steel, glass, wood, plaster, plastic, concrete, electric, paint, ice, alcohol, sound.



Tornato a Vienna, il bar si capovolge, inverte le proprie coordinate di originario ingresso e uscita: si entra dove un tempo era il bagno e l'uscita conduce ai nuovi servizi igienici. Un bar-antibagno, dunque, che trasforma il suo originale per ridisegnare uno spazio servente sempre marginale. Una distesa indifferente di piastrelle bianche con fughe nere, una *Supersuperficie* precipitata e piegata dentro un interno, copre tutto lo spazio e i suoi arredi, annullando elementi, cromie, matericità e distanze. Il dettaglio non è più in gioco, l'ornamento non è più un delitto, il bar non è più un bar. Quel che è stato prima vuole essere dimenticato. | Back in Vienna, the bar is turned upside down, reversing its original coordinates of entrance and exit: one enters where the bathroom used to be, and the exit leads to the new toilets. An antebathroom-bar, therefore, which transforms its original to redesign a service space that was always marginal. An indifferent expanse of white tiles with black grout lines, a *Supersuperficie* precipitated and folded inside an interior, covers the entire space and its furnishings, nullifying elements, colours, materiality and distances. The detail is no longer in play, the ornament is no longer a crime, the bar is no longer a bar. What came before wants to be forgotten.

The Balustrade of Louis XIV's Chambre du Roi: the Architecture of the Ban

Fabio Gigone



Agence Jules Hardouin-Mansart, Premier Etage du Château de Versailles, 1701-1710. Pen and grey ink | Penna e inchiostro grigio, 86,5 x 62 centimetres | centimetri. Source | Fonte gallica.bnf.fr. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, FT 6-VA-448 (B).

La balaustra della Chambre du Roi di Luigi XIV: l'architettura del bando

The King's Dual Nature

Sometimes, a process of transformation, such as that of doubling, requires, for its success, an analogous and opposite phenomenon of contraction.

It is as if the forces at play, capable of producing – no matter if really or symbolically – the fracture of the one, coincide and become effective as a result of an analogous superimposition of two otherwise mirror figures. This interdependence of opposite phenomena often involves processes of the visible, sometimes engages the sphere of the political, and seldom implies metaphysical characters.

The case of Louis XIV is paradigmatic. Becoming king of France at the age of six in 1643, and ruling for another 72 years, Louis XIV was the longest-reigning French king. When talking about the Sun King several factors were at stake in the process of doubling. For example, the reciprocal linkage that bound the king to his court as a mirror of the relationship that the court had with the French social body. Or, the duality deployed on the European scale between the Roman and the Gallican churches: in other words, between the figure of the Pontiff and the 'Roi Très Chrétien', as the French sovereign was traditionally addressed.

Between Louis and the Popes of the 17th century, in addition to the controversies generated by eminently political factors, one aspect distanced and associated at the same time the two sovereigns, namely their presumed direct linkage with the Christian God. The political and theological implications linked to the transmission of French royalty through the sacred anointing received in Reims since Clovis I in the 5th century, gave birth to the theory of the king's two bodies¹. Different juridical devices and social practices have historically served to visualise the 'fiction' through which the French king possesses a double nature: the natural body and the mystical one². As formulated by Ernst Kantorowicz, the coexistence of a mortal body and a political one (*corpus mysticum*) is 'an offshoot of Christian theological thought, and consequently stands as a landmark of Christian political theology'³. The German author underlined the flawless and unchangeable nature of the king's mystical body that had, since the Middle Ages, formed the basis for the modern theory of the sovereign state. Several, and of a different character, are the mechanisms that had supported this 'fictitious' creation. From the Christological model⁴ – to the juridical construction⁵, the king's sovereign power has been supported by iconographic formulas, legal devices, the adoption of religious insignias, the performance of public ceremonies (coronation, *entrée*, *lit de justice*, funeral), and, finally, by the shift occurred within the linguistic mechanisms.

This article discusses the architectural contribution in the doubling process. First, it frames the architectural space (the Chambre du Roi) in which such nature was deployed; and second, it analyses the architectural element (the balustrade) that embeds and expresses the king's dual nature⁶.

The King's Chamber

Traditionally located within the royal residences, the king's chamber was the result of a century-long evolution commenced under Henry III Valois (r. 1574-1589). In the early 16th century, the royal abode was structured around a single public chamber. However, the increasing social complexity of the king's court – other than Henry's idiosyncrasies – required a more elaborated structure. Therefore, the French apartment of the late 16th century was organised around a guard room, a *salle*, an antechamber, a chamber, a guard-robe, and a cabinet. Furthermore, Henry's sojourn in Venice in 1574 influenced the traditional French royal abode, introducing a set of chambers called the Chambre d'État, the Chambre d'Audience, and the Chambre Royale. These chambers, and the *Règlements* designed for linking the brand-new roles granted at court to a specific spatial position at the castle⁷, made conspicuous the progressive detachment of the natural and political bodies.

1 E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957, p. 194. Kantorowicz refers to Kantorowicz rimanda a H. de Lubac, *Corpus mysticum. L'eucharistie et l'Église au Moyen Âge. Étude historique*, Aubier, Paris 1944.

2 On the theory of the two bodies from the funeral perspective see Sulla teoria dei due corpi dal punto di vista funerario si veda R.E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Librairie E. Droz, Genève 1960.

3 E.H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, cit., p. 506.

4 'Unde et rex Deus et Christus est, sed per gratiam, et quicquid facit non homo simpliciter, sed Deus factus et Christus per gratiam facit'. G.H. Pertz (ed. | a cura di), *Monumenta Germaniae Historica inde ab a. C. 500 usque ad a. 1500. Libelli De Lite Imperatorum et Pontificum. Saeculi XI et XII conscripti*, Societatis Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, Hannoverae 1897, t. III, p. 667.

5 M. Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975; En. tr. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, Vintage Books, New York 1995; tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1976), Einaudi, Torino 2014.

6 Due to the limits and scope of this journal section, this essay considers only the architectural implications of the French monarch body doubling. For a historical and philosophical discussion of the topic of *ban*, refer to: A causa dei limiti e dell'ambito di competenza di questa sezione della rivista, questo saggio prende in esame solamente le implicazioni architettoniche dello sdoppiamento del corpo del monarca francese. Per una dissertazione storica e filosofica sull'argomento del *bando*, si rimanda a: R. von Jhering, *L'esprit du droit romain dans les diverses phases de son développement*, Marescq, Paris 1886, pp. 186-187; D. Cavalca, *Il bando nella prassi e nella dottrina giuridica medievale*, Giuffrè, Milano 1978;

La duplice natura del re

Un processo di trasformazione, come quello dello sdoppiamento, richiede a volte, ai fini della sua riuscita, un analogo e opposto fenomeno di contrazione.

È come se le forze in gioco, in grado di produrre – non importa se realmente o simbolicamente – la frattura dell'uno, coincidessero e si attivassero a seguito di un'analoga sovrapposizione di due figure altrimenti speculari. Questa interdipendenza di fenomeni opposti spesso interessa processi del visibile, talvolta coinvolge la sfera del politico e raramente implica caratteri metafisici.

Il caso di Luigi XIV è paradigmatico. Diventato re di Francia nel 1643 all'età di sei anni, e rimasto sul trono per altri settantadue, Luigi XIV fu il monarca francese dal regno più longevo. Parlando del Re Sole i fattori in gioco nel processo di sdoppiamento furono più di uno. Per esempio, il nesso reciproco che legava il re alla sua corte come specchio della relazione che la corte aveva con il corpo sociale francese. Oppure, la dualità messa in campo su scala europea tra la Chiesa romana e la Chiesa gallicana: in altre parole, tra la figura del pontefice e il "Roi Très Chrétien", il titolo tradizionalmente spettante al sovrano francese.

Tra Luigi e i papi del XVII secolo, in aggiunta alle controversie generate da fattori eminentemente politici, un aspetto allontanava e allo stesso tempo univa i due sovrani, ossia il loro presunto rapporto diretto con il Dio cristiano. Le implicazioni politiche e teologiche legate alla trasmissione della regalità francese attraverso la sacra unzione ricevuta a Reims, a partire da Clodoveo I nel V secolo, diedero vita alla teoria dei due corpi del re¹. Nel corso della storia, vari tipi di dispositivi giuridici e pratiche sociali sono serviti a rendere visibile la "finzione" che attribuisce al re francese una duplice natura: il corpo naturale e quello mistico². Come teorizzato da Ernst Kantorowicz, la coesistenza di un corpo mortale e di uno politico (*corpus mysticum*) "deve considerarsi germogliata dal pensiero teologico cristiano e si pone quindi come una pietra miliare della teologia politica cristiana"³. L'autore tedesco mise in risalto la natura infallibile e immutabile del corpo mistico del re che, fin dal Medioevo, formava la base della moderna teoria dello Stato sovrano. I meccanismi che avevano sostenuto questa creazione "fittizia" sono vari, e di natura diversa. Dal modello cristologico⁴ alla costruzione giuridica⁵, il potere sovrano del re è stato supportato da formule iconografiche, dispositivi giuridici, dall'adozione di insegne religiose, dalla rappresentazione di cerimonie pubbliche (incoronazione, *entrée*, *lit de justice*, funerale), e, per finire, dal cambiamento verificatosi all'interno dei meccanismi linguistici.

Questo articolo esamina il contributo dell'architettura al processo di sdoppiamento. Per prima cosa, inquadra lo spazio architettonico (la Chambre du Roi) in cui si faceva ricorso a tale natura e, in secondo luogo, analizza l'elemento architettonico (la balaustra) che incorpora ed esprime la duplice natura del re⁶.

La camera del re

Tradizionalmente situata all'interno delle residenze reali, la camera del re fu il risultato di un'evoluzione secolare iniziata sotto Enrico III di Valois (re di Francia dal 1574 al 1589). All'inizio del XVI secolo, la dimora reale si sviluppava intorno a un'unica camera pubblica. Tuttavia, la crescente complessità sociale della corte del re – oltre alle idiosincrasie di Enrico – necessitava di una struttura più elaborata. Pertanto, l'appartamento francese del tardo XVI secolo fu organizzato intorno a una sala delle guardie, una *salle*, un'anticamera, una camera da letto, un guardaroba e un gabinetto. Anche il soggiorno di Enrico a Venezia nel 1574 influenzò la tradizionale dimora reale francese, introducendo una serie di camere chiamate Chambre d'État, Chambre d'Audience e Chambre Royale. Queste camere, e i *Règlements* concepiti per collegare i nuovi ruoli conferiti a corte a una specifica posizione spaziale nel castello⁷, resero evidente la progressiva separazione tra il corpo naturale e il corpo politico.

The process of social distancing initiated by Henry III through legal and architectural devices took the opposite direction a century later, under Louis XIV. Indeed, at the dawn of the 18th century, the activities still split into three rooms were, in 1701, condensed on the axis of symmetry of the *château* that hosted the French court, hence, at the heart of the kingdom. Louis XIV took the most symbolic decision of making the central room of Versailles's first floor the centre of gravity of the whole monarchy. Therefore the new *Chambre du Roi* – which merged the *Chambre à coucher* and *Chambre de parade*'s functions – must be read through the symbology it displayed within the court and its universal message projected outwardly.

The room was almost square, slightly bigger than nine by nine meters. An equal length determined the upper side of the decorated gilded *boiserie*, upon which the almost undecorated vault brought the height of the ceiling to almost twelve meters from the floor. The chamber – still in place – is located within the western wing of the old Louis XIII's castle, and it replaced the former *Salon du Roi* after the three openings towards the *Galerie des glaces* were walled up. In the new setting established in 1701, the room connected the new *Antichambre de l'Œil-de-Bœuf* to the *Cabinet du Conseil* by two facing doors placed on the *Cour de Marbre*'s side.

The religious dimension represented by the vertical breadth of the king's bedchamber was complementary to the action and liturgy performed on the horizontal level.

The room's floor plan was divided into three almost equal-sized areas.

The first was the passage between the two doors: access was constantly regulated, although entry into the room was allowed even in the king's absence. The three French windows, and those on the upper floor facing East, cast most of the light in the morning as the courtiers gathered to watch the king's *lever*. The intrados of the windows were the only spots of the *Appartement du Roi* where tokens of Jupiter's eagle – alternated with Apollo's faces – as royal symbols of justice and piety appear⁸.

The second was the central part of the room flanked by two fireplaces⁹. Two rectangular glasses surmount these elements with lunettes. The mirrors placed one in front of the other multiplied the reflections of the intercepted subjects to infinity. As Michel Meslin explained, the mirror has long influenced the ancient tradition of the divinatory use of reflecting surfaces for seeing the image of the gods inside¹⁰. Within the Christian tradition, the reflection of the own image serves the viewer as a self-knowledge tool, but also to contemplate who cannot be perceived by the bodily or intellectual faculties. The *speculum* also became a literary genre: the *Miroirs des princes* widely spread in various formal or content characteristics since the 12th century. Nonetheless, the political context of the 17th century facilitated the reading of such genre in relation to the theological-political speculation of the historical political order as metaphor, or *speculum*, of God's will¹¹.

The third part was probably the king's bedchamber most significant zone. It consisted of one-third of the whole area, where the bed of Louis XIV was centrally placed on a platform (*dais*) and under a canopy. The zone was enclosed by a wooden gilded balustrade, deployed linearly between the two lateral walls.

The Balustrade and the Sovereign Ban

Circling back to the 16th century, it was Henry III who, in 1578, introduced the balustrade as the apparatus for the regulation of the king's proximity. The balustrade – called initially *barrière* or *bois* – was deployed around the table of the *Antichambre* where the king had dinner. Later adopted as a symbolic limit around the king's bed, this architectural device soon contributed to imparting a sacred character to the space around the *alcôve*¹².

In July 1701, Louis XIV innocently disclosed to his finance minister that the balustrade constituted the

J.-L. Nancy, *L'être abandonné*, in Idem, *L'impératif catégorique*, Flammarion, Paris 1983, pp. 139-153; G. Criffo, *L'esclusione dalla città. Altri studi sull'exilium romano*, Università di Perugia, Perugia 1985; G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, pp. 79-127.

7 *Règlement généraux faits par le roy Henri III au mois d'aoust 1578*, 1^o August 1578, KK 544 fol. 10r-54r, Archives nationales, Paris; *Règlement général fait par le roy à Paris, le premier jour de janvier 1585, de tous les estatz de sa maison*, KK 544 fol. 55r-113r, Archives nationales, Paris; *Règlements généraux faitz par le roy le premier jour de janvier 1585, lesquelz il est très résolu de garder, et veut désormais estre observéz de chacun pour son regard, deffendant très expressément à tous de n'y contrevenir en aucune sorte*, 1^o Janvier 1585, KK 544 fol. 119r-126r, Archives nationales, Paris.

8 S. Castelluccio, *L'appartement du roi à Versailles, 1701. Le pouvoir en représentation*, in T.W. Gaechtgens, M.A. Castor, F. Bussmann, C. Henry (eds. | a cura di), *Versailles et l'Europe. L'appartement monarchique et princier, architecture, décor, cérémonial*, Album Editions Montmartre, Paris 2017, p. 80.

9 The fireplace on the South side was added by Louis XV in 1758 to supplement the room with an additional heating source. | Il camino sul lato sud fu aggiunto da Luigi XV nel 1758 per integrare un'ulteriore fonte di calore nella stanza. *Ibid.*, p. 79.

10 M. Meslin, *Significations rituelles et symboliques du miroir*, in *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*, edited by | a cura di Cattedra di Religioni del Mondo Classico, Università degli Studi di Roma, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1980, pp. 327-341.

11 E.M. Jónsson, *Les 'Miroirs aux princes' sont-ils un genre littéraire?*, in “*Médiévales*”, no. 51, 2006, pp. 153-165.

12 Jestaz defines the *Chambre du Roi* as ‘Sanctuaire monarchique’. | Jestaz définit la *Chambre du Roi* un “Sanctuaire monarchique”. B. Jestaz, *Étiquette et distribution intérieure dans les maisons royales de la*

Il processo di distanziamento sociale avviato da Enrico III attraverso dispositivi giuridici e architettonici imboccò la direzione opposta un secolo dopo, sotto Luigi XIV. Infatti, all'alba del XVIII secolo, le attività ancora suddivise in tre stanze furono, nel 1701, concentrate sull'asse di simmetria del *château* che ospitava la corte francese, quindi, nel cuore del regno. Luigi XIV prese la decisione, estremamente simbolica, di trasformare la stanza centrale del primo piano di Versailles nel centro di gravità dell'intera monarchia. Pertanto la nuova *Chambre du Roi* – che fondeva le funzioni della *Chambre à coucher* e della *Chambre de parade* – deve essere letta attraverso la simbologia che esprimeva all'interno della corte e il suo messaggio universale proiettato esteriormente.

La stanza era quasi quadrata, leggermente più grande di 9 metri per 9. Una pari lunghezza delimitava il lato superiore della *boiserie* decorata in oro, sopra la quale la volta quasi priva di decorazioni portava l'altezza del soffitto a quasi 12 metri dal pavimento. La camera – tuttora esistente – è situata all'interno dell'ala ovest del vecchio castello di Luigi XIII e ha preso il posto del precedente *Salon du Roi* dopo che furono murate le tre aperture che davano sulla *Galerie des glaces*. Nella nuova disposizione definita nel 1701, la stanza collegava la nuova *Antichambre de l'Œil-de-Bœuf* al *Cabinet du Conseil* attraverso due porte, opposte tra loro, sul lato della *Cour de Marbre*.

La dimensione religiosa rappresentata dall'estensione verticale della camera da letto del re era complementare all'azione e alla liturgia rappresentate a livello orizzontale.

La pianta della stanza era divisa in tre aree di dimensioni quasi omologhe.

La prima corrispondeva alla zona di passaggio tra le due porte: l'accesso era costantemente regolamentato, sebbene l'ingresso nella stanza fosse consentito persino in assenza del re. Le tre porte finestre, e quelle sul piano superiore rivolte a est, facevano entrare la maggior parte della luce di mattina, quando i cortigiani si radunavano per assistere al *lever* del re. Gli intradossi delle finestre erano gli unici punti dell'*Appartement du Roi* in cui apparivano i contrassegni dell'aquila di Giove – alternati con i volti di Apollo – quali simboli reali di giustizia e pietà⁸.

La seconda era costituita dalla parte centrale della stanza fiancheggiata da due caminetti⁹. Due specchi rettangolari sormontano questi elementi con delle lunette. Gli specchi posizionati uno di fronte all'altro moltiplicavano all'infinito il riflesso dei soggetti intercettati. Come spiegato da Michel Meslin, lo specchio ha influenzato a lungo l'antica tradizione dell'uso divinatorio delle superfici riflettenti in cui vedere l'immagine delle divinità¹⁰. Nella tradizione cristiana, il riflesso della propria immagine serve all'osservatore come strumento di autoconoscenza, ma anche per contemplare colui che non può essere percepito mediante le facoltà fisiche o intellettuali. Lo *speculum* divenne anche un genere letterario: i *Miroirs des princes* avevano ampia diffusione, con caratteristiche diverse di forma e contenuto, fin dal XII secolo. Nondimeno, il contesto politico del XVII secolo agevolò la lettura di tale genere in riferimento alla speculazione teologico-politica dell'ordine storico-politico come metafora, o *speculum*, della volontà di Dio¹¹.

La terza parte era probabilmente la zona più importante della camera da letto del re. Grande un terzo dell'intera superficie, conteneva al suo interno il letto di Luigi XIV posizionato al centro su una pedana (*dais*) e sotto un baldacchino. La zona era delimitata da una balaustra lignea dorata, disposta linearmente tra le due pareti laterali.

La balaustra e il bando sovrano

Facendo un salto indietro nel tempo e tornando al XVI secolo, fu Enrico III a introdurre, nel 1578, la balaustra come apparato di regolamentazione dell'area in prossimità del re. La balaustra – chiamata inizialmente *barrière* o *bois* – era disposta intorno al tavolo dell'*Antichambre* dove il re cenava. Successivamente adottata come confine simbolico intorno al letto del re, questo dispositivo architettonico contribuì presto a impartire un carattere sacro allo spazio che circondava l'*alcôve*¹².



founding element without which the chamber came less. The order to Louvois recited: ‘Make a very richly carved carpentry balustrade in the living room to place the King's bed and make it the bedroom’. In a letter to his sovereign, Louvois confirmed the balustrade's importance for the functioning of the *Chambre*, and therefore, for the staging of the king's authority. Reassuring the king, who was waiting for the end of the works in Saint-Germain-en-Laye, Louvois wrote on Friday, 10 November 1684: ‘The gilded balustrade will be laid down in the afternoon’. On Monday 13, he added: ‘The *Cabinet du Conseil*, the *Salon*, and the *Chambre* of His Majesty are completed. We were finishing to lay down the balustrade this evening at eight’¹³. The concern about the impossibility of letting the architecture performing the king's daily ceremonies (the *lever* and *coucher*) without the balustrade was clearly stated.

The balustrade of the *Chambre du Roi* was designed by Robert de Cotte as a sequence of balusters made of a single dropped bulb, decorated with acanthus leaves and with a capital on top. The balusters supported a cornice, very similar to the one of an entablature. The balustrade was not a proper physical barrier, but rather a ripple on the flat space of the transitive ceremonial.

According to Philibert de l'Orme, who travelled in Italy between 1533 and 1536, the balustrade was an attribute of the princes, whose bed required protection from the people's approach. In 1576, he wrote: ‘Around [the beds of the kings and princes] we commonly put small balusters, or others ornaments in the form of support: which are three feet high, and two or three far from the bed, so that one cannot approach it’¹⁴.

De l'Orme's treatise was published two years before the release of Henry III's contested *Règlement* that temporarily introduced the use of the *barrière*¹⁵.

Yet, a century after De l'Orme, in 1671, Antoine de Courtin added that ‘in the room where the bed [of the prince] is, [...] nobody should approach it, when there is no baluster’. And, ‘in the room of a person of high quality where the bed is closed, it is incivility to sit on the baluster’¹⁶. Such peremptory advice hid a coercive – meaning enforced by law – political instrument in the hands of the royal officers to realise and expose the king's power over the society¹⁷.

A close-up historical perspective of the balustrade shows that this architectural element was an ‘attribute of the prince’, an insignia. It belonged to him and defined his qualities, distinguishing him as having sovereignty over the people. Furthermore, it bore a prohibition in the form of a *ban*: the balustrade was not defined for what it did, but rather for what it forbade to do: ‘You cannot approach it’, ‘you cannot sit on it’, ‘you cannot touch it’. This inner quality – the embedding of a *ban* – emerged in the French context from the first inception of the balustrade in the

Renaissance, in “Bulletin Monumental”, vol. 146, no. 2, 1988, pp. 109-120.

13 ‘Tout l'or couleur qui doit estre employé dans la chambre à coucher de V. M. est couché de devant midy. Elle sera demain au soir achevée de dorer et on la rechampirà lundy matin. L'après-midy l'on posera le balustre qui est très bien doré, et mardy l'on meublera. M. Bontemps s'est chargé d'y faire faire beaucoup de feu et d'ouvrir les fenestres de temps en temps afin de faire passer la mauvaïse odeur’. F.-M. Le Tellier marquis de Louvois, *Lettres de Louvois à Louis XIV. Politique, guerre et fortification au Grand Siècle*, edited by | a cura di N. Salat, T. Sarmant, Société de l'histoire de France – Service historique de la Défense, Paris 2007, p. 165. As confirm, on Monday 13, Louvois reassured the King saying: | Come conferma, lunedì 13, Louvois rassicura il re dicendo: ‘Le *Cabinet du Conseil*, le *Salon* et la *Chambre de Votre Majesté* sont entièrement parachevés. L'on achevait de poser ce soir, à huit heures, la balustre’. P. de Nolhac, *Versailles, résidence de Louis XIV*, Louis Conard, Paris: vol. II, *Versailles et la cour de France*, 1925, p. 105.

14 ‘Bref, il fault besogner selon les logis & qualitez de ceux pour qui on les fait, soient pour Roys, Princes, ou autres seigneurs: car aux lits des Roys & orinces on met communement tout à l'entour, de petits baleustres, ou autres

Francis Frith, *Bedchamber of Louis XIV, Versailles, 1865 ca.* Album print | Stampa all'album, 16.2 × 21 centimetres | centimetri; mount | incorniciata, 27.6 × 35.4 centimetres | centimetri. Princeton University Art Museum, Robert O. Dougan Collection, gift of | donazione di Warner Communications, Inc. x1982-283.

Nel luglio 1701, Luigi XIV rivelò innocentemente al proprio ministro delle Finanze che la balaustra costituiva l'elemento fondante senza il quale la camera stessa veniva meno. L'ordine a Louvois recitava: “Realizzare una balustrada in legno ricchissima di ornamenti nel soggiorno per posizionare il letto del Re e farne la camera da letto”. In una lettera al suo sovrano, Louvois confermava l'importanza della balustrada per il funzionamento della *Chambre*, e di conseguenza, per la rappresentazione scenica dell'autorità del re. Riassicurando il re, che aspettava la fine dei lavori a Saint-Germain-en-Laye, Louvois venerdì 10 novembre 1684 scriveva: “La balustrada dorata sarà posata nel pomeriggio”. Lunedì 13 aggiungeva: “Il *Cabinet du Conseil*, il *Salon* e la *Chambre* di Sua Maestà sono finiti. Abbiamo ultimato la posa della balustrada questa sera alle otto”¹³. La preoccupazione circa l'impossibilità di lasciare priva di balustrada l'architettura che assolveva le cerimonie quotidiane del re (il *lever* e il *coucher*) era espressa con chiarezza.

La balustrada della *Chambre du Roi* fu progettata da Robert de Cotte come una sequenza di balustri composti da un singolo bulbo caduto, decorato con foglie di acanto e con in cima un capitello. I balustri sostenevano una cornice, molto simile a quella di una trabeazione. La balustrada non era una vera e propria barriera fisica, quanto piuttosto un'increspatura sullo spazio piano del cerimoniale di transizione.

Secondo Philibert de l'Orme, che viaggiò in Italia tra il 1533 e il 1536, la balustrada era un attributo dei principi, il cui letto richiedeva una protezione che impedisse alla gente di avvicinarsi. Nel 1576, scriveva: “Attorno ai [letti di re e principi] poniamo solitamente delle piccole balustre, o altri ornamenti in forma di appoggio: che sono altri tre piedi, e distanti dal letto due o tre, in modo tale che nessuno possa avvicinarvisi”¹⁴.

Il trattato di De l'Orme fu pubblicato due anni prima della diffusione del contestato *Règlement* di Enrico III che introduceva in via temporanea l'uso della *barrière*¹⁵.

Tuttavia, un secolo dopo De l'Orme, nel 1671, Antoine de Courtin aggiungeva che “nella stanza in cui si trova il letto [del principe], [...] nessuno dovrebbe avvicinarsi a quest'ultimo, quando non c'è la balustrada”. E, “nella stanza di una persona di alto rango in cui è chiuso il letto, è segno di inciviltà sedersi sulla balustrada”¹⁶. Raccomandazioni così perentorie celavano uno strumento politico coercitivo – nel senso di imposto dalla legge – nelle mani degli ufficiali reali per attuare ed esporre il potere del re sulla società¹⁷.

Una prospettiva storica ravvicinata della balustrada rivela che questo elemento architettonico era un “attributo del principe”, un'insegna. Apparteneva a lui e definiva le sue qualità, distinguendolo come colui che aveva la sovranità sul popolo. Inoltre, introduceva un divieto in forma di *bando*: la balustrada non si definiva per quello che faceva, quanto piuttosto per quello che proibiva di fare: “Vietato



Agence Robert de Cotte, *Chambre du Roi à Versailles*. Dessins de balustres avec une alcôve, 1701. Drawing | Disegno, 87.5 × 58.4 centimetres | centimetri. Source | Fonte gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, RESERVE HA-18 (C, 15)-FT 6, recto.



Agence Robert de Cotte, *Chambre du Roi à Versailles*. Dessins de balustres avec une alcôve, 1701. Drawing | Disegno, 87.5 × 58.4 centimetres | centimetri. Source | Fonte gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, RESERVE HA-18 (C, 15)-FT 6, verso.

16th century and persisted unchanged until Louis XIV who, however, reinforced it.

The balustrade, particularly the one from 1701, was also a limit, a threshold between two zones. Indeed, the two zones' different nature activated by the balustrade was in place already at the Louvre, when the regulations for the *lever* of the ten years old Louis XIV were described in 1648 by Marie Du Bois, Valet de Chambre of Louis XIV¹⁸. In his *Mémoires* supplementing *L'État de la France*, Du Bois reported that the Premier Gentilhomme de la Chambre, Monsieur de Créqui, 'se mit dans le ballustre du lit du Roy'. Going behind the balustrade, before pronouncing a series of orders about the organisation of the *lever*, he said: 'We forbid you to take anything away from the Valets de Chambre, etc. [...] We forbid them to run before you, when the King asks for something; etc'¹⁹. Créqui spoke as being invested by an authority seemingly bestowed by his positioning behind the balustrade, in a zone of extraordinary status. His was not Monsieur de Créqui voice, nor the one of the Premier Gentilhomme, but the voice of the sovereign king.

To conclude, the king's bedchamber was a ceremonial stage, hence public. It had a ripple about six meters from the French windows, the balustrade, a king's particular attribute that embedded a ban. Beyond this limit, above a platform one step high, there was a zone around the bed pertaining only to the king. From there, he who spoke did so on the ruler's behalf, conveying in this way the sovereign's authority of the monarch. However, what is still obscure is the entanglement of the architecture of the balustrade – its necessity – to the sovereign power. Why did the effectiveness of the sovereign power require the ceremonial dimension and the architectural stage to present itself? What were the implications of the balustrade's inception with the ban's activation?

To sketch an answer to these questions, and to unfold the symbolic aspects of the French regality, we must retrospectively examine how the king was invested by the sovereignty, which Kantorowicz depicted as the twofold manifestation of the natural and political – or *mysticum* – bodies. What may be beneficial is to inquire how the balustrade determined and revealed the very nature of the *dignitas* as the attribute of the king's political body, and intersect this history with a genealogy of the *ban* as a juridical device in the service of the Early Modern sovereignty. But this is another contribution.

ornements en façon d'appuy: qui sont de trois pieds de hauteur, & deux ou trois autres loing du lit, à fin que lon n'en puisse approcher'. P. de L'Orme, *L'architecture de Philibert de l'Orme, conseiller & aumosnier ordinaire du roy, & abbé de S. Serge lez Angiers*, Hierosme de Marnef & Guillaume Cauellat, Paris 1576, p. 260.

15 *Règlement généraux faicts par le roy Henri III au mois d'aoust 1578*, KK 544 fol. 10r-54r, Archives Nationales, Paris. For a discussion on the role of the *barrière* at the court of Henry III, see: | Per una discussione sul ruolo della *barrière* alla corte di Enrico III, si veda: M. Chatenet, *Henri III et L'Ordre de la Cour – Évolution de l'étiquette à travers les réglemens généraux de 1578 et 1585*, in R. Sauzet (ed. | a cura di), *Henri III et son temps*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1992, pp. 133-139.

16 'Dans la chambre où est le lit, on demeure aussi découvert: & même chez la Reine, les Dames en entrant saluent le lit, & personne n'en doit approcher, quand il n'y a point de balustre'. 'En la chambre d'une personne de grande qualité où le lit est clos, c'est incivilté de s'asseoir sur le balustre'. A. de Courtin, *Nouveau traité de la civilté qui se pratique en France parmi les honnestes gens*, Helie Josset, Paris 1671, pp. 21-22. En. tr. by the author | En. tr. dell'autore.

17 O. Ranum, *Courtesy, Absolutism, and the Rise of the French State, 1630-1660*, in "The Journal of Modern History", vol. 52, no. 3, 1980, pp. 426-451.

18 D.M. Gallo, "The King's One Body: Chronological Development of Louis XIV's Lever and Coucher and the Theory of the King's Two Bodies, 1655-1702", Graduate School of Arts and Sciences Department of History, Boston College, Boston 1992, p. 161.

19 M. Du Bois, L. de Grandmaison, *Mémoires de Marie Du Bois. Sieur de Lestourmière et du Poirier. Gentilhomme servant du roi, valet de chambre de Louis XIII et de Louis XIV, 1647-1676*, Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois, Vendôme 1936.

avvicinarsi", "vietato sedersi", "vietato toccare". Questa qualità interna – l'incorporazione di un bando – emerse nel contesto francese fin dalla prime origini della balustrada nel XVI secolo e perdurò immutata fino a Luigi XIV il quale, tuttavia, la rinforzò.

La balustrada, in particolare quella del 1701, fungeva anche da confine, da soglia tra due zone. Di fatto, la diversa natura delle due zone attivata dalla balustrada esisteva già al Louvre, quando i regolamenti per il *lever* del decenne Luigi XIV furono descritti nel 1648 da Marie Du Bois, Valet de Chambre di Luigi XIV¹⁸. Nel suo *Mémoires*, scritto a integrazione de *L'État de la France*, Du Bois riportava che il Premier Gentilhomme de la Chambre, Monsieur de Créqui, "se mit dans le ballustre du lit du Roy". Mettendosi dietro alla balustrada, prima di pronunciare una serie di ordini sull'organizzazione del *lever*, disse: "Vi proibiamo di portare via qualsiasi cosa dai Valets de Chambre, ecc. [...] Vietiamo loro di correre davanti a voi, quando il Re chiede qualcosa; ecc."¹⁹. Créqui parlava in qualità di persona investita da un'autorità che veniva apparentemente conferita dal posizionarsi dietro la balustrada, in una zona che godeva di uno status fuori dal comune. La sua non era la voce di Monsieur de Créqui, né quella del Premier Gentilhomme, ma la voce del re sovrano.

Per concludere, la camera da letto del re era un palcoscenico cerimoniale, quindi pubblica. A una distanza di circa 6 metri dalle porte finestre presentava un'increspatura, la balustrada, uno speciale attributo del re che incorporava un bando. Oltre questo limite, sopra una pedana alta un gradino, c'era una zona intorno al letto che apparteneva solo al re. Da qui, colui che parlava lo faceva in nome del regnante, veicolando in questo modo l'autorità sovrana del monarca. Tuttavia, quello che rimane ancora poco chiaro è il rapporto intricato che lega l'architettura della balustrada – la sua necessità – con il potere sovrano. Perché l'efficacia del potere sovrano aveva bisogno della dimensione cerimoniale e della scena architettonica per presentarsi? Quali sono le implicazioni dell'origine della balustrada con l'attivazione del bando?

Per abbozzare una risposta a queste domande, e per dipanare gli aspetti simbolici della regalità francese, dobbiamo esaminare retrospectivamente le modalità con cui il re veniva investito della sovranità, che Kantorowicz descriveva come la duplice manifestazione del corpo naturale e del corpo politico – o *mysticum*. Quello che potrebbe essere utile fare è chiedersi in che modo la balustrada determinava e rivelava la vera natura della *dignitas* quale attributo del corpo politico del re, e incrociare questa storia con una genealogia del *bando* quale strumento giuridico al servizio della sovranità della prima età moderna. Ma questo è un altro contributo.

vagabond, /væɡəˈbɒnd/ noun [count] old-fashioned + literary: a person who travels from place to place and does not have a home or much money. Britannica Dictionary, www.britannica.com, accessed 20/01/2023.



Ai Weiwei, *The Law of the Journey*, Veletržní palác, Národní galerie Praha, 2017. CTK / Alamy Stock Photo.

We live in vesper times, contemplating the twilight of hope and humanity of our capitalism system. We subsist in 'times of interregnum' (Bauman 2012), times when power is being renegotiated, times of war, uncertainties, social unrest, violence and excess, times when global dynamics are restructured and the only effective form of exercising power is dictated by a current state of emergency – a state of siege, in which biopolitics are replaced by necropolitics (Gržinić 2012), since our crisis is determined by the fact that the old is dying and the new cannot be born (Gramsci 1971).

The stratification of society in our surveillance capitalism (Zuboff 2019) designates different categories of socially differentiated humanity, condemning the vagabonds – those who do not have the same fluid mobility – to a miserable existence. Unraveling the dusk of our capitalist system, our contemporary society has gained a liquid consistency that allows its continuous mobility. Race segregation, economic globalization and the liberalization of capital market generated the opposite of an equalized human condition – a polarization of humanity, ranging from vagabonds to tourists (Bauman 1996), from liquid *elite* (Bauman 2000) to criminalized poor.

When living in vesper times, we learn to differentiate between two poles of identitarian constitution oscillating from the perfect tourist to the vagabond beyond remedy. The vagabond's freedom of choice and its subjectivity – seen as a biopolitical construct – opposes the immobility of a dormant social body which does not explore its emancipatory potential as a form of socio-cultural resistance (Best, Kellner 1991). The vagabond refuses to be perceived as an object of politics, or an instrument of normalization through which politics are manifested, asserting a form of power which resist the 'mechanism of subjection' (Foucault 1982, p. 782).

In the twilight of capitalism society a liquid constitution acquires; our modernity and its fluidity alters abruptly the circulation of subjects, their ideas and their spatial perception – the stratification of society being realized both socially and spatially. Thus, distances are not only measured in terms of space, but in correlation to the amount of time invested to bridge those distances. For vagabonds, a distance between here – a static point, which signifies waiting –, and there – a perspective point, which signifies gratification – is translated in terms of delay. A state of delay can be described as an interstice that generates a motivating impulse towards obtaining gratification.

However, gratification, in capitalism, is instantly generated by the capital. The space occupied by the liquid social *elite* (Bauman 2000) can no longer be analyzed in terms of distance since technological developments in the field of transportation made ubiquity accessible while altering our perception of space. In our vesper times, we differentiate people based on their mobility: on how they are conditioned to move, how they approach distances – as tourists or as vagabonds. The mobility of the poor – the vagabond – is associated with criminality, while the mobility of the rich – the tourist – is correlated with consumption. Other mobility regimes include intersectional mobilities and (im)mobilities (Sheller 2018, p. 27) constituted around the issue of international migration, refugees, and urbanism crisis. The association of post-politics and mobility injustice had shaped a particular form of socio-political administration: a governance of (im)mobilities which implements politics of securitization and immobility regimes, regulating the patterns of mobility in the circulation of people, resources and information.

If in the past life was configured as a pilgrimage, as an initiatory journey which required time and dedication to achieve specific goals, now time does not structure space anymore and progress is not conditioned by time, since capitalism destroys any causal relation between sustained labour and gratification. Now, there isn't any time to systematically build identity since the capitalist system deserted any space of identity constitution. As Bauman states, 'the space in which identity was to be build is now a desert, a windy place, where an embossed footprint will be immediately effaced' (Bauman 1996, p. 9). The wind in Bauman's metaphor symbolizing the postmodern condition of life where each need of action becomes a minor emergency. This becomes even more problematic for those who constantly need to adapt: the vagabonds.

As victims of our world, vagabonds are conditioned to constantly be on the move. If vagabonds were to exercise their freedom they would stop wandering around. Their refusal to act in accordance to what is expected of them would reside in a critically oriented denial of participation. This denial of participation may be constituted as a pause, as an interstice of 'agonism' (Mouffe 2005) – a political moment that suspends the paradigm of antagonistic social relations, a moment suspended from our vesper times, a moment in which antagonist positions are mutually accepted, a time for recognizing and respecting the voice of the other. In this 'agonistic' moment, the vagabond – the non-power of the *demos*, the social non-segment, the political void – can institute the

'empty principle of universality' (Žižek 1999, p. 28) according to which the unstructured part of the whole destabilizing the structured social body, restructuring the universal.

In this paradigm, the Russian artist group AES+F imagines the vagabond's potentiality of instituting an interstitial space of a post-political order – which is creatively constituted in favor of a state of dissent. The multi-channel video installation *Inverso Mundus* (2015) envisions a possible social utopia in which the excluded, those who do not have a determined position within social hierarchies, can substitute the places of those who occupy privileged positions. In this sense, the non-powerful, the non-social – represented in the installation by the young vagabond people – destabilizes the internal rules of society and places the privileged classes – the old aristocracy – in vulnerable positions. The aristocracy recognizes the legitimacy of the vagabonds, considering them as part of the same social sphere where they are sharing a common symbolic space, while accepting that there is no rational solution to solve hierarchical discrepancies.

Therefore, the 'agonistic' relation is legitimizing dissenting voices, placing the figure of the vagabond in a temporary position of authority. The 'agonistic' position, neither consensual, nor antagonist, is creating a moment of suspension, a moment in which a common space can be constituted through the understanding of the other. If antagonism determines a friend/enemy relation and a radicalization of conflictual positions, agonism describes a relation in which opponents adhere to a common existential condition in a pluralist world (Connolly 2005). For Jacques Rancière, a state of 'agonism' appears to be favorable for instituting a sense of community, whereas antagonism is 'a conflict over the common, in itself, [...] a dispute over the capacity of subjects to designate a common' (Rancière 2004, p. 6).

However, this 'agonistic' moment does not seem to resolve the agony of our vesper times, the political tensions, the social discrepancies or the arbitrariness of unfair relations. Accepting the vagabond condition *per se*, as part of our communality, does not restructure our current social order. Building a community in which the vagabond – the poor, the unwanted, the wanderer – is accepted as an *alter ego* of the aristocracy does not change the vagabond's condition. An interstice of 'agonism' may favour an ethics of *agonistic respect* (Connolly 2005) and offer a temporary position of legitimacy for the vagabonds, but it cannot change the essence of our political and social relations. In our vesper times, capitalism has inscribed itself into the very nature of all our models of identity constitution – either as vagabond or tourist, proletariat or aristocracy. Living in times of vesper is living in difficult times, where the illusion of equality and justice might be maintained though a momentary 'agonistic' position, however there is no hope for a permanent change. In the duskiness of our vesper times, 'we see Evil dancing on the ruins of Evil' (Žižek 2012, p. 34), we can see the ending of our world and this might be the only true moment of freedom for the vagabonds.

Bibliography:

Bauman Z., *Times of Interregnum*, in "Ethics & Global Politics", vol. 5, no. 1, 2012, pp. 49-56 | Bauman Z., *Liquid Modernity* (1999), Polity Press, Cambridge 2000 | Bauman Z., *Tourists and Vagabonds. Heroes and Victims of Postmodernity*, in "Reihe Politikwissenschaft | Political Science Series", no. 30, March 1996, pp. 5-15 | Best S., Kellner D., *Foucault and the Critique of Modernity*, in *Iidem* (eds.), *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, Guilford Press, New York 1991, pp. 34-75 | Connolly W., *Pluralism*, Duke University Press, Durham 2005 | Foucault M., *The Subject and Power*, in "Critical Inquiry", vol. 8, no. 4, 1982, pp. 777-795 | Gramsci A., *Selections from the Prison Notebooks*, International Publishers Co., New York 1971 | Gržinić M., *Biopolitics and Necropolitics in Relation to the Lacanian Four Discourses*, conference paper presented at *Art and Research: Shared Methodologies Symposium*, Barcelona, 6-7/09/2012, available at www.ub.edu/doctorat_eapa/wp-content/uploads/2012/09/Marina.Grzinic_Biopolitics-Necropolitics_Simposio_2012.pdf, accessed 12/01/2023 | Mouffe C., *On the Political. Thinking in Action*, Routledge, London-New York 2005 | Rancière J., *Introducing Disagreement*, in "Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities", vol. 9, no. 3, December 2004, pp. 3-9 | Sheller M., *Mobility Justice. The Politics of Movement in an Age of Extremes*, Verso Books, London-New York 2018 | Žižek S., *Living in the Time of Monsters*, in "Counterpoints", vol. 422 (*Critical Pedagogy in the New Dark Ages: Challenges and Possibilities*, edited by Nikolakaki M.), 2012, pp. 32-44 | Žižek S., *Carl Schmitt in the Age of Post-Politics*, in Mouffe C. (ed.), *The Challenge of Carl Schmitt*, Verso Books, London-New York 1999, pp. 18-37 | Zuboff S., *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, Profile Books, London 2019.



Facsimile with Staircase, Fondazione Cini. Ph. Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, October 2022.

“Today no-one knows how to speak, / no-one knows in the whisper / of ever loosening night. / You sing Your final psalm / already lifeless, to / unlock the door for fragile pitilessness” (Zajc 2021).

Preposterous presentism in art is a paradox. It dissolves time by privileging Benjaminian ‘Now-time’. Perhaps vespers, as rite of passage, is exactly that: a presentiment, at evening-tide, that suggests multiple times present in a passing moment, as in Dante’s *Divine Comedy* (Purg. VIII), when the hour of vesper/sunset is compared to the soul of sailors. The blurring of time-senses occurs through such literary-artistic superimpositions. Thus, Veronese as artist-rebel in Camus’ sense – artist as *last* rebel (Camus 1951).

Rationality and objectivity are often overrated. This is perhaps the reason why most artists and artist-scholars indulge one form or another of *preposterous presentism* (the represented event of a work of art staged as occurring at the very time of the work’s actual making) – plunging, then, into inter-subjective territories. In this sense, Veronese’s *The Wedding at Cana* (1562-1563) inhabits no singular time or space, being both a historical harking back to a mythical event *and* a then-contemporary Venetian scene.

In that sense, it visually refuses assimilation to the architectural severity of the Palladian refectory at San Giorgio Maggiore, Venice, and to Renaissance illusionism proper (Panofsky 1991). It is more a case of Renaissance *illuminism*. The number one red herring of *The Wedding at Cana* is its troubled perspectival relationship to Palladio’s architecture. We are in the realm of theology with this painting; the throes of *other-worldly* and prescient time-senses.

Thus, art often troubles rationality as habitually imposed upon worlds. Veronese’s *The Wedding at Cana* does the same. We are able to *time-travel* through this painting. The miracle of the biblical event of *The Wedding at Cana* is that it contains the event of *The Agony in the Garden*, via subtle references to ‘what is to come’. In the case of the painting, the passionate iconography gives way to a form of proleptic-vitalist iconology (Mitchell 1987), itself giving way to a topology of affectivity (Tate 2000).

A point of departure for any discussion of the complexities of architectural parallax, which is never equal to the perspectival logics of architectural *mise-en-scène*, is the simple fact that subject-object conditions prevail across both architectural design and the actual experience of architectural space.

In 2009, Slavoj Žižek performed a masterful demolition of architectural pretexts by privileging ‘exapted forms’ (Žižek 2009). These left-over forms include what might be characterized as nominally useless and/or demented *possible* scenarios given to architecture as demiurgic undertaking. Examples include: ‘Halls, stairs, closets, and all manner of interstitial, otherwise psychologized nothings’ that typically service the ontological foundations of architecture (‘its rooms and its functions’, Keeney 2009, p. 6). ‘As a good Lacanian, the irruptive often pleases Žižek the most (as when a stopped-up toilet threatens to overflow and “return” things expelled, versus swallow them and rid us of their unwantedness and/or wantonness)’ (*ibid.*). To illustrate what he considered the ultimate

showdown, and to demolish the role of cultural ‘framing’ performed by architecture by multiplying it to its logical explosion into absurdity, Žižek suggests that ‘if the rich need an opera house to parade about and ogle one another in, let’s just dispense with the theatre and give them a building that is nothing more than a gigantic staircase’ (Žižek 2009).

Veronese’s painting accomplishes an irruptive demolition project on architectural heavy-handedness, partly through the serial unreading (Tavlin 2022) of the banqueting genre across multiple similar commissions. Veronese’s act of sedition also brazenly returns to ground in the manner by which it actually preserves the essential mystery and majesty of *The Wedding at Cana*. The presentism and the illusionistic ambiance are a masterful end-run on prevailing customs and expectations for such a prestigious commission. The wealth of the monastery is on display, while the poverty of the protagonists remains sacrosanct amidst pomp and splendor. That poverty is encompassed in an ethereal silence that haunts the painting, in and through its first perspectival vanishing point – the position occupied by Christ (who sits in silence at the very center of the banqueting scene, clearly ‘not there’). This vanishing point is accomplished through Veronese’s (mis)use of the theatrical device of *frons scenae* (Constans, Habert 1997; Rosand 1973). The scene, while raucous, is suffused with something that exceeds all iconographic gestures, coloristic effects, and games of identity (Boschini 1660; Boschini 1674; Salomon 2014). That something hides in the painterly presumptions, in and through the parallax of ‘spectator, room and painting’, coming to expression ‘in the shadows’, through a short-circuit of the perceived scenographic relation of room to painting. That would seem, then, to account for the second perspectival vanishing point – the sky and the birds (Greenaway 2010).

Veronese defaults to two forms of intimating the *other-worldly* in his otherwise *this-worldly* and legendarily heretical painting. Yet he is hardly the heretic that he was accused of being by the Inquisition; his sedition is that of artistic rebellion against conventions.

What then happens is that the perspectival laws of Renaissance painting and the optical rules of parallax break down. One begins to look for another ‘way into’ the painting; and one begins to sense – after examining the lines of the room from different positions, as they enter the painting and as the lines of the painting enter the room to meet the eye – that there is a secret entrance into the painting *from the room* that is also a secret entrance into the room *from the painting*. Such a reading is justified in terms of the non-rational conceptual parallax that opens up once the optical games of parallax and perspective are silenced.

The time of the painting is, therefore, ‘even-ing’ – an evening-out of ‘day’ (rationality) and ‘night’ (revelation). It is a shadowy world Veronese inhabits, despite the literal brilliance of his works. Illuminism becomes Mannerism (Hauser 1965). His *Agony in the Garden* (1583-1584) may be yet to come, but it is already ‘here’ (buried in this painting, Rosand 1973).

Bibliography:

Alighieri D., *The Divine Comedy*, Purgatorio 8.1-6, Columbia University, www.digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/purgatorio/purgatorio-8, accessed 30/11/2022 | Boschini M., *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione*, appresso Francesco Nicolini, Venezia 1674 | Boschini M., *La carta del navigar pitoresco*, Per li Baba, Venezia 1660 | Camus A., *L’homme révolté*, Gallimard, Paris 1951 | Constans C., Habert J., *Maestoso Teatro*, in Ducamp E., *The Feast in the House of Simon. Veronese. History and Restoration of a Masterpiece*, Alain de Gourcuff, Paris 1997, pp. 27-39 | Greenaway P., *Veronese. The Wedding at Cana. A Vision by Peter Greenaway*, Charta, Milano 2010 | Hauser A., *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, 2 vols., Routledge, London 1965 | Keeney G., *Observations on Architectural Parallax*, in “Log”, no. 16, Spring-Summer 2009, p. 6 | Mitchell W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1987 | Panofsky E., *Perspective as Symbolic Form* (1927), Zone Books, New York 1991 | Rosand D., *Theatre and Structure in the Art of Paolo Veronese*, in “Art Bulletin”, no. 55, June 1973, pp. 217-239 | Saint Faustus of Riez, *Discorso 5 sull’Epifania* (440), in Idem, *Patrologia Latina*, 217 vols., Jacques-Paul Migne, Paris 1841-1855, supplementum 3, pp. 560-562 | Salomon X.F. (ed.), *Lives of Veronese. Vasari, Borghini, Ridolfi*, Pallas Athene, London 2014 | Tate A., *Archangel Veronese. Ruskin as Protestant Spectator*, in Hewison R. (ed.), *Ruskin’s Artists. Studies in the Victorian Visual Economy*, Ashgate, Aldershot 2000 | Tavlin Z., *Serial Unreading*, in “Critical Inquiry”, vol. 48, no. 4, Summer 2022, pp. 721-741 | Zajc N., *Brez slovesa (A Weblike Touch)*, Slovenska Matica, Ljubljana 2021 | Žižek S., *Architectural Parallax. Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle*, Jack Tilton Gallery, New York 2009.

The authors would like to thank Ilenia Maschietto (Fondazione Giorgio Cini, Venezia) and Neža Zajc (Institute of Cultural History, ZRC-SAZU, Ljubljana).

Veronese [Caliari], Paolo (b Verona, 1528; d Venice, 19 April 1588). Italian painter and draughtsman. With Titian and Tintoretto he makes up the triumvirate of great painters of the late Renaissance in Venice. He is known as a supreme colourist and for his illusionistic decorations in both fresco and oil. His large paintings of biblical feasts executed for the refectories of monasteries in Venice and Verona are especially celebrated. He also produced many altarpieces, history and mythological paintings and portraits. J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, 34 voll., Grove, New York 1996, vols. 32, p. 346.



Ernst Haeckel, *Gorgonida*, in Idem, *Kunstformen der Natur*, Bibliographisches Institut, Leipzig 1899, table 39.

The adjective vespertine in zoology describes an animal that becomes active at dusk; in botany, a plant whose flowers open in the evening. *Vespertine* (2001) is also the fourth studio album by Björk. This essay will examine the album's ambivalent aspects arising from the different meanings of the lemma from which it takes its title. The album is an exploration of sensuality in its worldly and spiritual manifestations: a double reflection which, like a crepuscular threshold, opens alternately to the light of dawn or the shadows of sunset. The theme is in fact tackled with various narrative-musical modes ranging from celestial sublime to earthly carnality, to affectionate moods that veil powerful sensuality. *Vespertine* has many antithetical and contradictory aspects. The songs sound intensely personal, like private letters or confessions entrusted to a diary. It thus seems almost inappropriate to find them published in a pop record designed for reproducibility and mass diffusion (Toop 2001), and for which the only possible form of intimate introspection is (perhaps) the probing of private listening by thousands or millions of individuals. The second 'duplicité' is of a musical nature: on the surface the album seems to have the improvisational edge, an exploration that has not been planned in detail. In fact, there is no improvisation: the production is 'technological' and carefully designed. However, the final result has a spontaneous feel to it. Among the various theories on the 'meaning' of songs there is one according to which they are an expression of the emotional life of the author, the singer or of a third subject, a performing persona which they represent (Moore 2012). Others posit that the ontological construction of what an emotion is and the phenomenology of specific emotional experiences operate within the song (Dibben 2006). Anthropological studies have analysed the discourses through which emotions are verbalised (Finnegan 2012) and 'structured' in the cultural artifacts of popular music (DeNora 2001). With a rather imaginative metaphor Fricke (Fricke 2001) suggests that when Björk sings it is not the notes and the words that come out of her lips, but it is us who enter through them into the singer's mouth. To say that the listener somehow ends up inside the artist's head is a curious but effective way of describing how listening to *Vespertine* feels like entering a private psychical world, a world that a *medium* meticulously produced in a highly technological studio paradoxically seems to make *im-mediately* accessible. Some scholars even maintain that the narrative-existential dimension of certain songs would allow listeners to 'experience' subjectivities different from their own (Kramer 2001); the idea that a piece of music can also suggest listening positions and spaces is a consolidated theme in research (Cumming 2000). Björk appears to agree with that: 'I did this album to create a paradise. A cocoon. I've always been this punk who wants everything very real and very stark. This album is almost like a paradise that you can escape to' (Björk interviewed by David Toop, 2002).

In the album, the voice has opposite characteristics; alongside melismata and a strong and clear timbre, apt for 'singing vespers' with the solemn allocation of international pop music, there is a divergent (albeit somewhat usual for the Icelandic artist) choked and instinctive vocality also made up of intentionally unprofessional-sounding gasps and quivers. It is precisely this apparently spontaneous aspect of pseudo-hesitation that restores an introspective and visceral quality to the work, although Björk sometimes resorts to a certain coldness, to that sense of 'polar' isolation that characterises her artistic persona. It is no coincidence that the first two pieces are titled *Hidden Place* and *Cocoon* – that is, secret places that are welcoming and restorative for the artist but forbidden to outsiders. The arrangements echo this sense of private-room intimacy through the hypnagogic ambience created by music boxes (custom-built by Jack Perron) in *Aurora* and *Frosti*, the muffled sounds of Guy Sigsworth's celesta in *Sun in My Mouth* and *Harm of Will* (authored among others by 'nihilist' film director Harmony Korine), and Zeena Parkins' harp that punctuates almost the entire album.

An ambivalence also emerges in the pulsating substrate of the album: Björk has created 'microbeats' using real sounds such as the crunch of ice (Tuttle 2019) rather than acoustic percussion; other beats are created through electronic fragments and digital glitches (Prior 2008), 'appropriations' and collaborations (Clemens, Pettman 2004, p. 32) with producers including Thomas Knak, Matthew Herbert and Matmos: mechanical and 'glitch' rhythms that like luminous tracers cross the nebula created by thick layers of choirs and strings orchestrated by Vince Mendoza. The sound of the whole album thus thematises the opposition between 'artificial' music and the natural world (Grimley 2005), between a veiled 'Nordic' detachment and an exacerbated performativity shaped by Björk throughout her career (Goldin-Perschbacher 2014).

In *Hidden Place* strings and choirs dominate the arrangement and accompany the main melody as an exotic Les Baxter-style *ostinato* or in an antiphonal form. The rhythm is made up of a disjointed, subtly hauntological

loop: we perceive the crackle of the turntable from which it was perhaps recorded, an anachronistic and *Unheimliche* sign evoking an analogue device (Bottin 2022) in an otherwise contemporary and digital context. Over the loop unfolds the pulsation of a breakbeat, adorned with repetitions and double-speed fragments reminiscent of 1990s jungle music. The harmony, on the other hand, remains firmly rooted on the steps of the natural minor scale. The *diátaxis* has a verse-chorus form (other songs are instead free or strophic) and speaks of a hidden place intended both as a place to conceal intimacy ('there lies my passion, hidden') and as a soothing, protective shelter ('seek solace, sanctuary'). In the verses the singing is whispered or recitative, over monotone melodies or with undulating pitches reminiscent of nursery rhymes; in the refrain the timbre is more declamatory and sonically 'closer' to the listener.

In addition to the paradox of consigning private thoughts to a pop record intended for mass consumption, according to Mas López (2016) the album, whose lyrics deal with themes traditionally associated with the feminine realm, would contain another contradiction. The track *Sun in My Mouth* – apparently marking the climax of the narration, i.e. the protagonist's assumption of 'femininity' – sets to music Cummings's *Crepuscule* (1917), a poem that would instead imply a male identity. A subject who, assailed by desire, assumes a male nucleus (the sun) and with it is projected first into the spaces of the human body and then rises to devour the moon, finally satisfying the burning desire enunciated in the first lines ('till my thighs are steeped in burning flowers'). However, in Björk's version the sun does not seem to represent her own desire but the presence of her lover, and that is perhaps the reason why the last line of the poem, 'set my teeth in the silver of the moon', is not included in the song.

In 2018 an operatic version of *Vespertine* premiered at the Mannheim National Theatre. The plot (starring a scientist and her doppelgänger, played by sopranos Ji Yoon and Aki Hashimoto) re-elaborates the myth of Gaia in the light of modern genetics. While retaining its surreal nature, the adaptation seems to have failed to capture the album's ethereal and hyperintimate chamber-music mood (Toogood 2019). Choir and percussion are prominent just like in Björk's album, however the intimate mood of the songs, carefully crafted in the recording studio, seem to suffer the grandiosity and the power of the orchestra. In the opera Björk's skills as an author do come through, and her songwriting retains its quality even in the new arrangements; however we lose that crepuscular ambivalence which, in the 2001 album, was not only in the writing but also (and above all) in the sound texture and in the many 'grains' of Björk's vocal delivery ('Le grain c'est le corps dans la voix qui chante', Barthes 1981), ever alternating dark and shimmering sound strokes.

Bibliography:

Barthes R., *Le grain de la voix*, Les Éditions du Seuil, Paris 1981 | Bottin G., *Il progetto della hauntology: forme e pratiche dell'artefatto musicale in un presente nostalgico*, in "Rivista di Analisi e Teoria Musicale", a. XXVIII, no. 1, 2022, pp. 103-136 | Clemens J., Pettman D., *Avoiding The Subject. Media, Culture and the Object*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004 | Cumming N., *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, University of Indiana Press, Bloomington 2000 | Cummings E.E., *Crepuscule*, in Idem, *Eight Harvard Poets*, L.J. Gomme, New York 1917, p. 7 | DeNora T., *Aesthetic Agency and Musical Practice: New Directions in the Sociology of Music and Emotion*, in Juslin P.N., Sloboda J.A. (eds.), *Music and Emotion. Theory and Research*, Oxford University Press, Oxford 2001, pp. 161-180 | Dibben N., *Subjectivity and the Construction of Emotion in the Music of Björk*, in "Music Analysis", vol. 25, nos. 1-2, March-July 2006, pp. 171-197 | Finnegan R., *Music, Experience and the Anthropology of Emotion*, in Clayton M., Herbert T., Middleton R. (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, Routledge, New York 2003, pp. 181-192 | Fricke D., *Vespertine*, in "Rolling Stone", no. 877, 2001, p. 105 | Goldin-Perschbacher S., *Icelandic Nationalism, Difference Feminism, and Björk's Maternal Aesthetic*, in "Women and Music: A Journal of Gender and Culture", vol. 18, 2014, pp. 48-81 | Grimley D., *Hidden Places: Hyper-realism in Björk's Vespertine and Dancer in the Dark*, in "Twentieth-Century Music", vol. 2, no. 1, March 2005, pp. 37-51 | Kramer L., *History, Analysis and Musical Subjectivity*, in "Music Analysis", vol. 20, no. 2, July 2001, pp. 153-178 | Mas López J., *Entre Lilith y Eva: Björk canta E. E. Cummings*, in "Estudios Feministas", vol. 24, no. 1, January-April 2016, pp. 315-329 | Moore A., *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate, Burlington 2012 | Prior N., *Putting a Glitch in the Field: Bourdieu, Actor Network Theory and Contemporary Music*, in "Cultural Sociology", vol. 2, no. 3, November 2008, pp. 301-319 | Toogood M., *Vespertine*, in "American Record Guide", vol. 82, no. 5, 2019, p. 210 | Toop D., *Alone In The Dark*, in "The Wire: Adventures In Modern Music", no. 211, September 2001, p. 30 | Tuttle R., *Björk: Vespertine*, in "Fanfare", vol. 43, no. 1, September-October 2019, p. 181.

Visibility is possible in the visible light spectrum, a small portion of the electromagnetic spectrum whose radiation has a frequency that the eye can see. In the process of vision, light is the foundation, it precedes any other cause because 'without light the eyes can observe no shape, no colour, no space or movement' (Arnheim 1974, p. 303). It is a process that takes place thanks to a light source that radiates light and something that reflects it, in whole or in part, a 'modifying agent that alters the spatial distribution of intensity and the spectral distribution of radiation' (Palladino 2002, p. 89). The last step of the process is the eye, which receives the light and transmits the stimuli to the brain. The latter is the interpreter of the visual process, which identifies and interprets the observed objects.

Visibility implies both the observing subject's ability to see and the visibility of the observed object. Whether it is an active or passive action, visibility involves four aspects.

a) *Geometry/space*: geometric-topological aspects based on the measure of 'distance', the linear length that separates the subject from the object. These aspects consist in the dimensional relationships, distribution, positions, and obstructions that define the conditions of visibility and the relationships between the subjects.

b) *Matter/surface*: material, optical and chromatic qualities. In architecture, the elemental binomial that pertains to the visual perception of matter is the pair transparency/opacity, which can be correlated to the binomials empty/full and light/shadow.

Transparency grants maximum visibility, dematerialises the body of architecture, makes the void become a luminous space. Emptiness implies the existence of compositional relationships – empty/full – as well as *chiaroscuro* relationships – figure/background – also called contrast relationships. Therefore, transparency creates a reversal of these relationships: that which is empty becomes light-filled space while the opaque, which gives substance to volumes, becomes shadow, absence. Transparency, among all the optical characteristics of the matter, is the first to have contributed to the perceptive turning point in an architecture that differs between day and night by means of light. After all, 'contemporary man lives in a city environment which offers through each artificial light source an optical scene at night incomparable to any previous visual experience' (Kepes 1944, p. 154). Initially the transparency of glass was sheer celebration of lightness (such as Joseph Paxton's Crystal Palace or Bruno Taut's Glass Pavilion, influenced in some way by Paul Scheerbart's *Glasarchitektur*). Other values were then added to lightness. Transparency lets in natural light during the day and lets out artificial light at night, projecting everything towards the outside, eliminating any distance, and exposing the product-commodity to the visual consumption (Han 2015). 'Transparency becomes manifest, it becomes a manifesto that re-organizes appearance and the measure of sensible world', it is a new material that 'no longer matches space/time exactly' (Virilio 1991, p. 32). The visible 'is now only the effect of the surface interface of the promptness of the luminous emission' of the raw material-light, an instantaneous projection which gives rise to reception and not so much to perception (*ibid.*, p. 62).

The transparency/light correlation subverts the classical orders producing a perceptual inversion that changes meanings. The private becomes public (as in Farnsworth House by Ludwig Mies van der Rohe), the intimate-protected becomes a seductive vision (as in the Maison de Verre by Pierre Chareau); the nocturnal urban exteriors are populated with interiors offered to the eye (as in the nightscape of the Canary Wharf business district in London); the submerged city is shown, revealing a landscape-palimpsest (as in the Gallo-Roman Museum in Périgueux by Jean Nouvel) but it also exhibits the monument-commodity to the spectacularization of the world (Augé 2003). Transparency acquires a new dimension; it is the depth of simultaneity (Merleau-Ponty 1981). In its condition of symmetry (Han 2015), transparency stages an action that occurs between the observer and the observed object, placing meaning in the rebound between the two terms. This recursive inversion of day and night vision flattens meanings rather than providing semantic depth.

During the solar rotation we span the crepuscular space of mesopic vision, an intermediate condition between diurnal (photopic) and nocturnal (scotopic) vision. It is in the twilight hour that the specular reversal of *chiaroscuro* relationships is fully revealed. In this vision condition, colour perception and visual acuity are still active and detectable down to low brightness levels. Since the perception of colours varies significantly compared to sunlight, blue colours dominate at twilight due to Rayleigh scattering. It is *l'heure bleue*, that transition period to be subtracted from the transience of time through photographic shots; it is the pursuit of an instant, caught in that segment of the day whose elapsing seems to accelerate and whose variability is amplified in relation to the rest of time. In the twilight space, transparency gives us a different perception of time, transforming it from recursive to narrative. The twilight space is fully experienced, it shows inversions,

perspective reversals, inverted fronts which, like Hitchcock's *Rear Window*, showcase 'stagings' that chase each other from inside to outside, from naturalness to speculation, from truth to deception, where material and perceptual boundaries are removed. The focus is exaggeratedly variable, as in the optical devices of the Arab World Institute by Jean Nouvel, as well as in the semi-specular metal surfaces of the Aplix factory by Dominique Perrault, or in the Louvre-Lens by Sanaa. The material reflects its surroundings, absorbs the colours of the context thereby effecting a perfect camouflage; it is mirroring architecture, constitutively uncertain because it needs to interrogate the mirror in order to know itself (Biraghi 2019) and the mirror vision becomes the 'place where one can find and lose one's identity' (Brusatin, Costa 1981, p. 1137). And where it is not the material it is the colour that activates the deception mechanism, as aptly demonstrated by the chromaticism of Jorrit Tornquist's waste-to-energy plant in the city of Brescia or the Marseillaise by Jean Nouvel, full of colours that mimic the sky and the hues of the sunset. The corporeity of architecture appears in all its contradictions, reaching the point of disappearance or simply that of even more immaterial boundaries. The refraction of light produces a perceptive disappearance aimed at reducing impact and appearance, blending into the environment assuming the attitude of a mimicking animal.

It seems clear that the second pair of aspects that affect visibility is related to the context:

c) *field condition*: mainly those of the light field of the atmosphere – atmospheric agents and substances present in the air, which give clarity or turbidity, sharp *chiaroscuro* or diffused light with diluted shadows – and context conditions – elements that emit light, dazzling specular reflections or that cast shadows.

d) *condition of the subject*: vision physiology or entirely contingent aspects (eyesight defects or temporary vision changes).

If a) *geometry/space* and b) *matter/surface* are physical-objective features with a certain intrinsic stability, c) *field condition* and d) *condition of the subject* are related to instability: the environmental conditions – of a phenomenological nature – and the physical conditions of the viewer, both characterised by mutability and variability. The first two aspects can be more easily controlled through those classical design tools that are part of a 'language of vision', which mainly considers visual-formal aspects (Croce 1991). Measurement, geometry, and shape constitute a retinal object realism which is however interpreted through experiential-psychological, Gestalt perceptive processes. The perceived reality, different from the objective one, shifts the centrality of the univocal interpretation towards the perception of the phenomenal, multiple, and changeable world. Similarly, the transition from the concept of position – an identifiable point with geometric coordinates in space – to the concept of situation shifts the nature of the visible from objectual to phenomenological. Textural depth gives way to a depth of the invisible that becomes visible through a set of phenomena (Merleau-Ponty 1968). Opacity brings visibility into a new semantic space, the space of what is not invisible, which shines through.

The 'median' condition of twilight vision acts as an amplifier, further stimulating our cognitive apparatus which, in the transience of natural light, loses all bearings. In the passage from the brightness of the day to the darkening of the night, that semantic space is activated in which Magritte, in his *L'Empire des lumières*, short-circuits meanings: it is day, yet it is night, or more simply it is neither of the two truths but a multitude of simultaneous truths.

Bibliography:

Arnheim R., *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, The New Version-University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1974 | Augé M., *Le Temps en ruines*, Galilée, Paris 2003 | Biraghi M., *Duplicare il pianeta*, in "Domus", no. 1032 (*Visioni per salvare il pianeta*), 2019, pp. 398-405 | Brusatin M., Costa A., *Visione*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1981, vol. XIV | Calvino I., *Six Memos For the Next Millenium*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1988 | Certina L., *Architettura e mimesi*, in "Op. cit.", no. 72, May 1988, pp. 5-18 | Croce B., *La teoria dell'arte come pura visibilità* (1911), in Idem, *Nuovi saggi di estetica*, Bibliopolis, Napoli 1991, pp. 217-230 | Foucault M., *This Is Not a Pipe* (1973), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1983 | Frova A., *Luce colore visione*, BUR Rizzoli, Milano 2000 | Han B., *The Transparency Society*, Stanford University Press, Stanford 2015 | Kepes G., *Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago 1944 | Merleau-Ponty M., *Phenomenology of Perception* (1945), Routledge, London 1981 | Merleau-Ponty M., *The Visible and the Invisible* (1964), Northwestern University Press, Evanston 1968 | Palladino P., *Lezioni di illuminotecnica*, Tecniche Nuove, Milano 2002 | Sedlmayr H., *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, in "Studium Generale", vol. 6, no. 13, 1960, pp. 313-324 | Virilio P., *L'Art à perte de vue*, Éditions Galilée, Paris 2005 | Virilio P., *The Lost Dimension* (1984), Semiotext(e), New York 1991 | Wölfflin H., *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art* (1915), Dover Publications, New York 1950.



Lucio Fontana with Nanda Vigo, *Ambiente Spaziale "Utopie"*, XIII Triennale di Milano, 1964-2017, view of the installation at Pirelli HangarBicocca, Milano. Courtesy Pirelli HangarBicocca. Ph. Agostino Osio (detail).

visibility, noun. 1. how far or well you can see, especially as affected by the light or the weather: *good/poor/bad/zero visibility; visibility was down to about 100 metres in the fog; the car has excellent all-round visibility* (= you can see what is around you very easily from it). 2. the fact of attracting attention or being easy to see: *the advertisements were intended to increase the company's visibility in the marketplace* (= to make people more aware of its products and services); *we aim to raise the visibility of ethnic minorities in our organization*. Oxford Dictionary Online, www.oxfordlearnersdictionaries.com, accessed 08/10/2022.

wait, verb. 1. to stay where you are or delay doing sth until sb/sth comes or sth happen. 2. to hope or watch for sth to happen, especially for a long time. 3. be waiting (of things) to be ready for sb to have or use. 4. [V] to be left to be dealt with at a later time because it is not urgent. Noun [*usually sing.*] (for sb/sth) an act of waiting; an amount of time waited. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005.

To Silvia, forced to wait.

In *Waiting for the Barbarians* by John M. Coetzee, the most powerful image of the wait portrays innocent prisoners, crouched 'barbarians', covering their eyes before torture: 'Deliberately I bring to mind images of innocents I have known [...] the barbarian prisoners shading their eyes, waiting for whatever is to come next' (Coetzee 1999, p. 226). The wait, thus, is the first barrier humankind can pose at vespers against the impending night of horrors.

Documenting debris and abandonment in *Architectures of Waiting* (2015), photographer Ursula Schulz-Dornburg shows how the remains of Armenian bus shelters built in the 1970s and 1980s at the apex of Soviet grandeur, freed from their original function, now appear as sculptures in the middle of nowhere. The wait doesn't have an object anymore; the wait cannot be represented. The ruins are themselves an embodied wait. Despite Martin Heidegger's admonishment in *Gelassenheit* – wisely waiting as does the farmer – here nothing else can grow and ripen: waiting is not an epitome of knowledge anymore (Heidegger 1989).

The dictionary definitions of 'wait' and 'waiting' align with the issue of agency in one's own preparation for the end within the field of eschatological literature: modernity and its new European civilization are founded on the possibility of thinking time beyond the end (Erasmus 1998; Davis 2013). It is that sentiment of fear ('Timor Domini', Psalmorum 19:10) that exposes that wait (for the end) to the risk of stillness (Matthew 25:25).

Conversely, Paul Valéry reminds us that 'the wait is an anticipation, half of a whole, gained time, accumulation' (Valéry 1973, p. 1270), whose possibility of fulfillment corresponds to the desire for life that such wait assumes. Ginevra Bompiani echoes this: 'That who waits keeps travelling throughout time, from minute to minute' (Bompiani 2021, p. 24). The wait is a roundtrip away from the self with a return to the self as 'the most proper' fulfillment. But, as Wittgenstein suggests, if the wait inevitably remains unfulfilled because unable to recognize the appearance of the (actual) guest rather than the (imaginary) awaited one, then, what really constitutes the wait is the absence of the awaited, fulfilled by the recognition that 'there is nothing to wait for anymore' (*ibid.*, p. 41).

Thus, the wait is a practice that has nothingness as its object – the nothingness that already exists and is already here. Even though the wait occurs only within the finitude of time, namely in the present, it exemplifies the pure desire for happiness, which is always past or future, never present. For Eugène Minkowski, the wait is the opposite of action, because in the wait one experiences a crepuscular, shifted, inverse sense of time: 'We see the future come toward us and we wait for that (expected) future to become present' (Minkowski 1970, p. 87). That is to say that the present of the wait is also *nostalgia* for a past that cannot be reduced to a mere sorrow from which the wait itself generates. Instead, it is an opening onto the future: 'A narrow opening [...], especially if suffering presses' (Minkowski 2020, p. 29).

Even though the wait can be conceived as an action (Blumhardt 2007), in our current, frantic and immediate modes of communicating, we attempt to erase it (Farman 2018). But we should conceive the wait neither as a virtue, nor as a neoliberal human technology that allows one to take time to better accomplish a goal, as theorized within the field of cognitive-sociology (Paglieri 2014). Instead, in the wait, we should be able to waste time, miss the point, get rid of the logic of productivity associated to a goal/an objective/a result, and expose, within the constant demand for an acceleration of our doing (as producers or consumers), the alienating traps of our late modernity (Rosa 2015).

According to Maurice Blanchot, as reports Eugenio Borgna, the atmosphericity and ephemerality of the wait are not predictable, measurable, quantifiable. Furthermore, he highlights a bizarre distinction between the wait and death: the latter doesn't allow for waiting, while the wait doesn't allow for death to come. Thereon, Borgna warns about how hope, differently from the wait, dilutes and misunderstands the silence of the last things and of the ultimate decisions (Borgna 2005).

Then, it's necessary to rethink the body as a site of the wait, the wait for the realization of life, never of death – towards the vespers, never to the dark night. Here, we are talking about a life in its natural finitude that cannot be withheld with the false wait for a miracle or by the medical despotism of therapeutical obstinacy and pharmacological technologies that neglect the right not to hope – the right to a more humane dawn for one's life.

The wait, either as a deliberate choice or as a matter of pride, resists the pretense that time *per se* makes sense. Instead, it is a mode of folding onto the future, imagining an 'irreversible separation' from the presence of the other, oriented towards loss rather than hope (Köhler 2017).

In *Erwartung* (Op. 17, 1909), a monodrama by Arnold Schönberg, with libretto by Marie Pappenheim, a woman wanders alone through a frightening forest, at night, searching for her lover. Here, Schönberg stretches a moment of maximum epiphany into a thirty-minute-long wait, 'which



Stefano Tomassini, *Bodies disposed of*, Catania, 07/09/2022.

unfolds the eternity of a single instant in four hundred measures', as Adorno remarkably synthesizes (Adorno 2006, p. 30). *Erwartung* polarizes music composition towards the extremes of duration, 'on the one hand, into gestures of shock – almost bodily convulsions – and on the other, into the brittle immobility of a person paralyzed by anxiety' (*ibid.*, p. 37). Such a paradoxical idea of duration is nothing but a wait with neither continuity nor development. Within the immobility of this wait, suffering along with happiness is finally exempted from the logics of time – exactly like Schönberg's musical form: 'Its destruction has taken with it the distinction of theme and development, the steadiness of the harmonic flow, and the unbroken melodic line as well' (*ibid.*, p. 37).

At the crepuscule, the last action of the wait is similar to the powerlessness of the trash – matter of the ending, compost in its potentiality. The end of *A Single Man* (1964), the novel by Christopher Isherwood, coincides with the sleepiness of a body that is not home anymore, a disconnected body, unable to connect to the world: 'Then it will return to find itself homeless. For it can associate no longer with what lies here, unsnoring, on the bed' (Isherwood 2010, p. 152). A corpse's closest kinship is with the trash sitting by the front door: 'This is now cousin to the garbage in the container on the back porch. Both will have to be carted away and disposed of, before too long' (*ibid.*, p. 152).

Bibliography:

Adorno T.W., *Philosophy of New Music* (1949), University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2006 | Blumhardt C.F., *Action in Waiting* (1998), Plough Publishing House, Farmington 2007 | Bompiani G., *L'attesa* (1988), Luca Sossella, Bologna 2021 | Borgna E., *L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2005 | Coetzee J.M., *Waiting for the Barbarians* (1980), Penguin Books, New York-London 1999 | Davis J.B., *Waiting and Being. Creation, Freedom, and Grace in Western Theology*, Fortress Press, Minneapolis 2013 | Erasmus of Rotterdam, *Preparation to Death* (1534), in Idem, *The Collected Work of Erasmus*, University of Toronto Press, Toronto: vol. 70, *Spiritualia and Pastoralia*, edited by O'Malley J.W., 1998, pp. 389-450 | Farman S., *Delayed Response. The Art of Waiting from the Ancient World to the Instant World*, Yale University Press, New Haven-London 2018 | Hage G. (ed.), *Waiting*, Melbourne University Press, Carlton 2009 | Heidegger M., *L'abbandono* (1959), Il melangolo, Genova 1989 | Holton R., *Willing, Wanting, Waiting*, Oxford University Press, Oxford 2009 | Isherwood C., *A Single Man* (1964), Vintage, London 2010 | Kalkofen R., Lang P., Uhlig C. (eds.), *In Erwartung Des Endes: Apokalypsen in Der Literatur Des 20. Jahrhunderts*, Peter Lang, Berlin 2000 | Khosravi S. (ed.), *Waiting, A Project in Conversation*, transcript Verlag, Bielefeld 2021 | Köhler A., *L'arte dell'attesa* (2016), add, Torino 2017 | Minkowski E., *La sofferenza umana. Aspetto pratico dell'esistenza* (1955), Solfanelli, Chieti 2020 | Minkowski E., *Lived Time. Phenomenological and Psychopathological Studies* (1933), Northwestern University Press, Evanston 1970 | *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1989 | Paglieri F., *Saper aspettare. Come destreggiarsi fra impazienza e pigrizia*, il Mulino, Bologna 2013 | Rosa H., *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità* (2010), Einaudi, Torino 2015 | Ross R., *Waiting for the End of the World*, Princeton Architectural Press, New York 2004 | Schulz-Dornburg U., *Architectures of Waiting*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2015 | Schweizer H., *On Waiting*, Routledge, Abingdon-London 2008 | Toohey P., *Hold on. The Life, Science, and Art of Waiting*, Oxford University Press, New York 2020 | Valéry P., *Cahiers I*, edited by Robinson J., Gallimard, Paris 1973 | Vanstone W.H., *The Stature of Waiting* (1982), Morehouse Publishing, Harrisburg 2006 | Vogl J., *Sull'esitare* (2008), O barra O, Milano 2010 | Weinrich H., *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine* (2004), il Mulino, Bologna 2006.

(translation by Melissa Melpignano)

X as X numbers, X times, any kind of X, *ora X* (zero hour), born to X, X marks the spot on a map, a hypothesis, a hidden treasure, a secret hiding place, subject X of indeterminate gender and age, a possibility, X as Area X. In 2014 Jeff VanderMeer writes *Area X. The Southern Reach Trilogy*, a novel that is part of the *new weird* genre, set in an unidentified area of Florida where an anomaly in the ecosystem has occurred for unknown reasons. The Southern Reach government agency has been sending scientific expeditions there with dubious results for years. Four women participate in the 12th expedition, undergoing hypnotic training and identified with no other name than the function for which they were selected: a Biologist, a Psychologist, an Anthropologist and a Surveyor. Area X is in an area that has been abandoned for years; no one has ever returned from previous expeditions, except in a confused state of mind and with advanced stage cancer. It is a territory in permanent mutation that alters every creature and manipulates the passage of time, an extended, sentient organism of a radically non-human nature. A modified and alien area where the traces of previous human settlements are gradually integrated into an ecological system capable of synthesizing new forms of life, resembling anything known in appearance only. There is something familiar about the vegetation, in the cries of the birds, in the small animals, but something does not add up, it is not exactly as it should be, the sensation is almost *uncanny* – a familiar and foreign object at the same time – evoking the Freudian *Unheimlich* (Freud 1919). Those who travel to Area X return, if they return, in the form of a modified original or a copy. In VanderMeer's book the explosion of an otherness does not occur in galactic exploration, where pioneers of other eras have travelled through space to discover or colonise other worlds. Area X is not outside, it is inside. It is the deep core, the matrix of a transformation already underway.

In the film *Stalker* (1979), adapted from the story by the Strugatsky brothers (Strugatsky, Strugatsky 1977), Andrei Tarkovsky called his Area X the Zone. A guide, the Stalker, accompanies two Soviet explorers, here too never named, the Professor and the Writer, into a territory which the character himself describes as 'a very complicated system of traps. The moment someone shows up, everything comes into motion and now your path is easy, now it's hopelessly involved'. The Zone wrapped in silence, fenced and patrolled, seems to look *backwards*, it is the place of the removed, it is *Das Ding* – the Thing – the lost, found, rediscovered object of Freud (Freud 1895). In the Zone the relics of civilisation are overwhelmed, hidden in the crevices or along the floors of what were once churches and now lie submerged. Whether it originated from the fall of a meteorite or not, the Zone is a portent, an opportunity whose realisation depends on the ability to know how to interpret it. Only those who have nothing to lose and are willing to risk their lives to realise their most hidden desire can enter it. Area X goes further and looks elsewhere. It is an organism that absorbs and transforms, indifferent to humans, it exchanges its psychic matrices and artifacts in a continuous metamorphosis that metabolises and retains.

'All of this part of the country had been abandoned for decades, for reasons that are not easy to relate' (VanderMeer 2015, p. 3). In VanderMeer's novel it is not known what the originating event is or whether Area X is natural or artificial. The Southern Reach tends to consider it the result of an ecological catastrophe; even if it resembles a de-contaminated area, there are no traces of pollution, heavy metals, no plastic or any trace of human footprint. Time alters reality, the individual doubles, multiplies and dissolves in the landscape. Area X is steeped in the future and puts the Anthropocene aside. A pulsating and sensitive intelligence propagates in a non-specific life *continuum*, incessantly combining multiple forms in a cellular dance: dolphin-bird-spark-mouse-man-thistle-cloud-moss-bacterium-stone. Progressive mutations, distress and horror alternate in a sort of ecstatic pleasure, reality and hallucination are confused, the self-preservation instinct progressively weakens.

The landscape of Area X is ambiguous, it evades the laws of physics and biology: growth and decomposition pursue and reverse each other. Distance is relative. Form is inconstant like a mood, discontinuous and unstable, it changes according to the gaze it encounters. 'I checked the samples over and over, even childishly pretending I had no interest in looking at them before swooping down with an eagle eye. I was convinced that when I wasn't looking at them, these cells became something else, that the very act of observation changed everything' (*ibid.*, p. 106). Being inside Area X involves a loss of orientation, time itself is distorted, as well as space and its coordinates. 'The tower, which was not supposed to be there, plunges into the earth in a place just before the black pine forest begins to give way to swamp and then the reeds and wind-gnarled trees of the marsh flats' (*ibid.*, p. 3). The building, which the maps indicate as a 'topographical anomaly', inverts the vertical axis,

points straight down, eluding any dating. 'The tower is made of stone', the explorers affirm with certainty, yet it breathes, it is a living tissue, a luminescent organism.

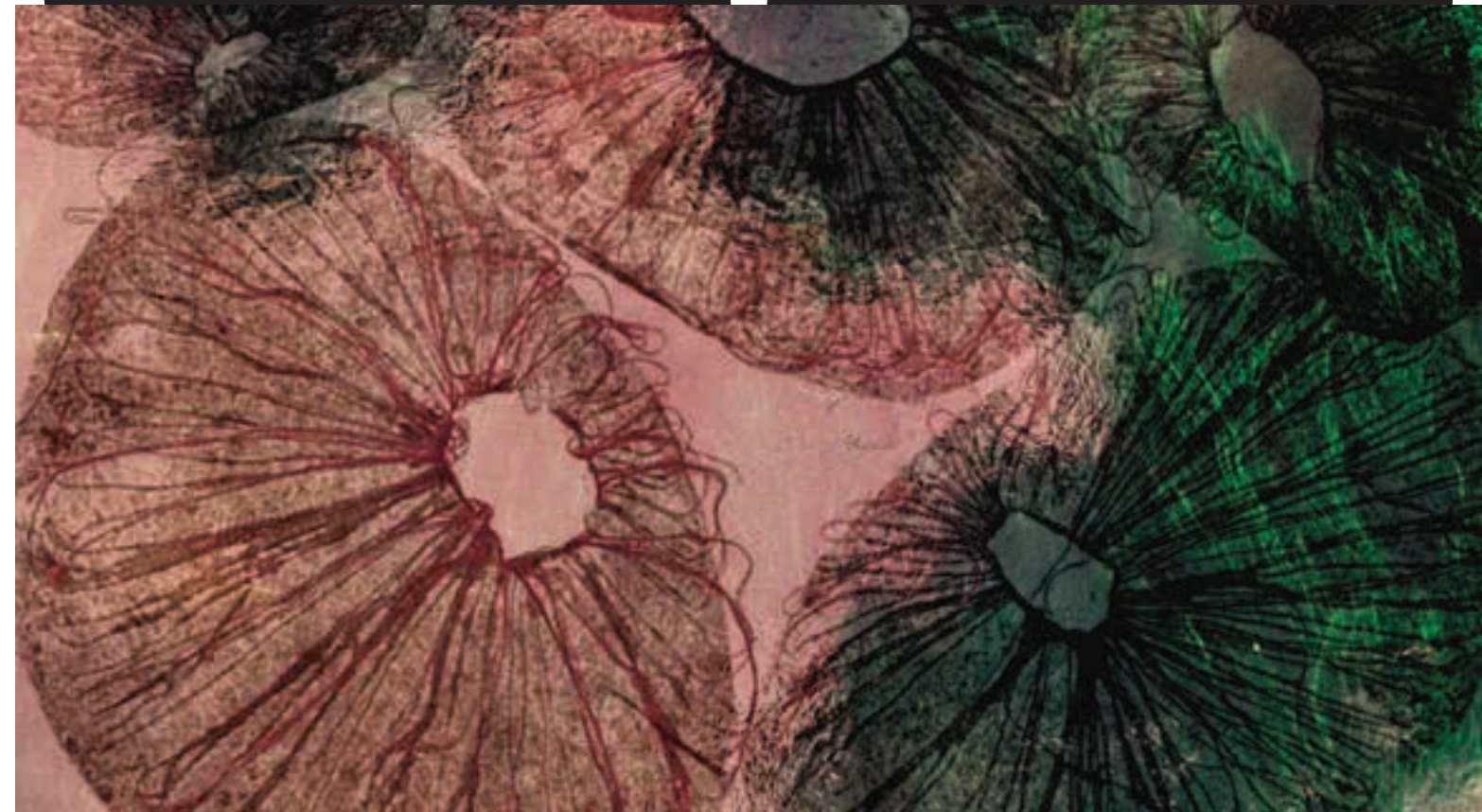
'The border had come down in the early morning, on a day, a date, that no one outside of the Southern Reach remembered or commemorated' (*ibid.*, p. 218). The entrance door to Area X is an unknown horizon, guarded by soldiers, transit is controlled, whoever leaves can only be an enemy, whoever enters must be trained and disciplined. But the border is illusory, it is a porous threshold and Area X seeps into *our world* like water soaking into the ground. It resembles the wildness that can be perceived between the cracks of everyday life ('Vesper' 2020; Clément 2004), to those microscopic life forms invisible to our gaze: 'The empty lot appealed to me because it wasn't truly empty. Two species of snail called it home and three species of lizard, along with butterflies and dragonflies. [...] A puddle had over time collected rainwater to become a pond. Fish eggs had found their way to that place, and minnows and tadpoles could be seen there, and aquatic insects' (VanderMeer 2015, p. 103). Area X intrudes when we step back and when we recognise an otherness despite, or perhaps precisely because of its disturbing familiarity. The Southern Reach insists on questioning the purpose of Area X: 'Which is to kill us, to transform us, to get rid of us' (*ibid.*, p. 489). What the diaries of the characters tell us is the failure of *our world*, of its social and political institutions, of its architectures: 'The only solution to the environment is neglect, which requires our collapse' (*ibid.*, p. 525). But rather than having a destructive purpose, Area X seems endowed with *agency* (Haraway 2016), it spreads like a sort of generative and multiplying infection, new forms of life accumulate and replace known ones. If Area X does not contain within itself a principle of extinction or the end of the world, it effectively exhausts the possibility of proceeding by dichotomies. The observer and the observed, artifice and nature, the individual and the environment, merge into a single level of immanence, within a horizon of continuity and interdependence. Performing and changing bodies seem to foreshadow a possible intra-specific cohabitation that cancels hierarchies in the sense of Haraway's *making-kin*, creating kinship and becoming-with (*ibid.*).

In Tarkovsky's film, the Stalker says about the Zone: 'It may even seem capricious. But it is what we've made it with our condition'. The Zone is elusive, defined solely by our perception, experience and desires. Although it is something apparently natural, it resembles the psychic ocean *Solaris* – as described by Lem (Lem 1961) and represented by Tarkovsky – which changes according to the way in which those who cross it interact with it. Even Area X, although it does not exist as a function of man, would seem to be a consequence of human action, born in a context of advanced capitalism, which despite having made its traces invisible, is pervaded by it. The strata of geological eras lies on each other and last far beyond what we are able to conceive as a species (Morton 2013). Future and past mix, liquefied dinosaur bones go up in flames together with fossil fuels, the plastic accumulated in the seas, blend in with plankton, becomes food for fish. The global warming that human beings have helped to produce changes a world that will survive them. There is no nature in itself that is uncontaminated. Area X is a *hyperobject* as described by Morton (*ibid.*). It is not a mental construct or psychic projection but an entity whose 'core reality is withdrawn from access' (*ibid.*, p. 15). Escaping human knowledge in no way reduces its degree of existence in *reality*, rather it casts aside the anthropocentric perspective and relocates the human being as a finite object among other finite objects, placed on a larger object called the Earth. Area X is not a prelude to the end of the world, it dreams of another world. The end of the world, as we know it, has already happened (Sandal 2019).

Bibliography:

Clément G., *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2004; tr. it. *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2018 | Freud S., *Das Unheimliche*, in "Imago", vol. 5, 1919, pp. 297-324 | Freud S., *Entwurf einer Psychologie*, 1895 | Haraway D., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016 | Lem S., *Solaris*, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej, Warszawa 1961 | Morton T., *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2013 | Sandal M., *La malinconia del mammut. Specie estinte e come riportarle in vita*, il Saggiatore, Milano 2019 | Strugatsky A., Strugatsky B., *Roadside Picnic* (1972), Macmillan, New York 1977 | VanderMeer J., *Area X. The Southern Reach Trilogy. Annihilation, Authority, Acceptance*, HarperCollins Publishers, Toronto 2015 | "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria" | Journal of Architecture, Arts & Theory", no. 3 (*Nella selva* | *Wildness*), Fall-Winter 2020.

X, noun. 1. [countable, uncountable] the 24th letter of the English alphabet 2. [uncountable] (*mathematics*) used to represent a number whose value is not mentioned 3. [uncountable] a person, a number, an influence, etc. that is not known or not named. Oxford Dictionary Online, www.oxfordlearnersdictionaries.com, accessed 15/01/2023.

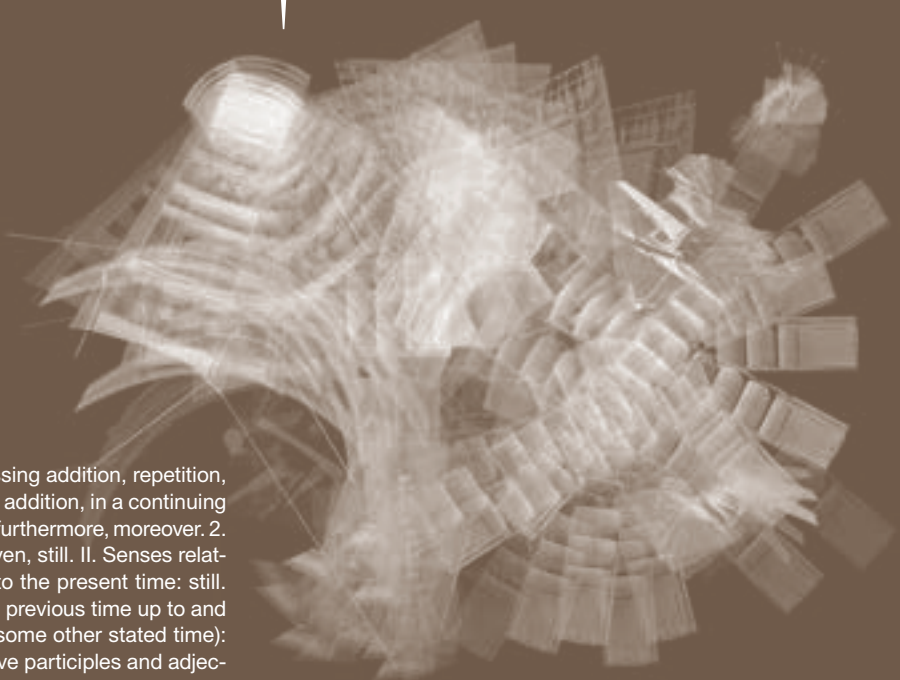


Maddalena Parise, *Area X Fragments*, frame of a video project, overlay of two images, 2022.

Tania Garribba
Lisa Ferlazzo Natoli
Maddalena Parise

X

yet, A. adverb I. Senses expressing addition, repetition, continuation, or emphasis. 1. In addition, in a continuing or repeating sequence; further, furthermore, moreover. 2. Emphasizing a comparative: even, still. II. Senses relating to time. 3. With reference to the present time: still. a. Implying continuance from a previous time up to and including the present time (or some other stated time): as formerly, still. b. With negative participles and adjectives formed with *in-*, *un-*, etc., implying that the action or state implied by the corresponding positive term has still to happen. c. With following infinitive referring to something which has so far not happened but might be expected to happen in the future. 4. With reference to events occurring in the period preceding the present time (or some other stated time). a. With the implication that subsequent change is expected or a recognised possibility. b. As things stand at this point in time (or as they stood at the time in question). 5. With reference to future time. a. At some time in the future; in the remaining time available. b. From this (or some stated or implied) time onwards, esp. for a specified length of time; henceforth. d. *Scottish*. – yet! (usually following a name): used to affirm enduring support for the specified person or thing; long live – I; – forever! III. Senses expressing contrast. 6. In spite of that, for all that, (but) nevertheless. B. adjective. That is still the specified person or thing; still continuing or subsisting. Proffitt M. et al. (eds.), *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 2020.



Simone Ferracina/Exaptive Design Office (EDO), *The Memory of Parts*, video still, 2017.

Simone Ferracina/Exaptive Design Office (EDO) with Pierangelo Scragliari, *The Memory of Parts*, Newcastle-upon-Tyne, 2017. The traces and shapes of a vacant building's parts are captured and collected using a white clay mix. The resulting fragments are subsequently strung into totemic structures and exhibited to the public, offering an alternative reading of the space.

The word *potato* reliably points to some kind of tuberous root. Eaten or dug out, boiled or mashed, thrown or caught, a *potato* is a potato – irrespective of context, of its position in a sentence, or of the sentence itself. Yet, that is not quite the case with *yet*.

While all adverbs act as modifiers of other words or phrases, lending them a greater degree of determination or resolution (e.g., being mad vs. being *visibly* mad), and modifications tend to be consistent across pairs (being *very* happy or *very* tired means, in both cases, being happy or tired *to a great degree*), the adverb 'yet' is itself vulnerable to relational forms of modification and tuning. That is: the distance between signifier and signified is not fixed and irrevocable, but capable of lengthening and shortening on demand. As a result, meanings fluctuate – that someone lost their job '*yet again*' implies that they had lost it before, likely more than once (the repetition of a pattern); that the boiler is on 'and *yet*' the house is cold means that it is cold despite the boiler being on (a contrasting clause, perhaps indicating a malfunction); and that the soup is not 'ready *yet*' suggests that it will be, and that someone has been cooking (the expectation that something will happen or come to fruition).

'Yet' prefigures a break or turning point, while also suggesting a durational dimension: the continuation of the past ('they have not spoken *yet*'); the prolongation of the present ('don't tell me *yet*'); and a projection into the future ('the books will remain hidden for some time *yet*') – each instance coming to terms with, translating, and redistributing that which, either *in potentia* or *in actu*, preceded it. Indeed, when things turn or are turned, they seldom describe a single turning point, or a sudden jump from one state into another. The bacteria in *turned* milk will have taken time to produce lactic acid, grow, and cause the milk proteins to coagulate. Spoiling does not begin with the sour taste in one's mouth, even if that is when the turning of milk is registered or declared. Similarly, to *turn the page* is less a *moving on* than a *moving in* or *turning up*: storylines are inherited and unfolded; arguments adopted and refuted; words borrowed, repeated, and re-imagined. The new page owes its meaning to those that preceded it, in space (e.g., in the same volume) and in time. To read is to remember: to follow a thread; to find one's way in the dark; to recognise the faint outline of objects in a familiar room. As with the slow turning of day into night, more persists and lingers than disappears.

This is not only the case in linear sequences or accretions (reading from left to right and from top to bottom) or in irreversible transformations (from milk to curd). Rather, it is a common feature in the transitions and thresholds between *ecologies of use* – between clusters of objects that have been modified to unlock shared powers, and to perform, or to be able to perform, predefined scripts. In this sense, usability is not entrusted to a single tool or space, but distributed across constellations of co-functioning objects. To *turn* something is then not only to change the way it is used or can be used, or who can use it, but to sever the links in a network, and to address the remainders of previous languages, standards, and communication protocols.

In the etymology of the verb *turn* one finds the Latin *turnare* (to polish, to turn on a lathe), which in modern Italian indicates a re-turn, a going back, a moving towards the place one had left, or from where one had set off. Turning describes, then, the metaphorical figure of the object's circular



Dizionario | Dictionary

motion on the lathe: both a turning away from and a returning to; both a transformation (and *yet*) and a renewed encounter with what came before (*yet again*). In this sense, misusing and repurposing do not simply curate changes in use or function – they set into motion new (re)turning cycles. Novel conditions or contexts of use may trigger into availability or action aspects of an object or building that were previously dormant or suspended (e.g., the latent structural rigidity of the flimsy wire hanger activated by new architectural configurations and assembly protocols; or the toxicity of materials exposed to climatic and environmental conditions that were not foreseen in their design, or in the corresponding legal frameworks).

On one side, this underscores the gap between *use* with *utilization*. While common parlance has consigned the meaning of the latter to resource management (making effective use, using up), the verb still retains the operative memory of the Greek suffix *-izein*, and of its ability to promote change. Accordingly, while to use is to perform scripts that are given and abide by primary design ecologies (the chair as object to sit on), to utilise is to render useful (Proffitt 2020), or to *turn* something into a thing that can be used in ways other than those prefigured in its design (the chair as step stool or bookshelf). To turn something towards a different use is to remember and protect the distance between what something is and what it is for. 'Forness', writes Sara Ahmed, 'helps reveal the partiality of an existence' (Ahmed 2019, p. 35). Aspects of these partial lives persist, overlap, and intertwine, crossing the boundaries between specific uses, users, and ecologies.

On the other side, if potentials don't fully pass into actuals during processes of individuation, but are preserved by – and linger within – individuals (Agamben 1999, p. 183), to repurpose is to rediscover the object as double – to face both the actual and virtual sides of its reality. Such a practice operates between, and mediates across, actual properties (in the temporality of the 'as *yet*') and dispositional ones (in the temporality of the 'not *yet*'). Indeed, dispositional properties describe not 'a particular state, or [...] a particular change', but being 'bound or liable to be in a particular state, or to undergo a particular change, when a particular condition is realised' (Ryle 2009, p. 31). Accordingly, designs are never fully actualised or deployed, nor does their coming to fruition occupy a single space or moment in time.

Now, if dispositions (from the Latin *dispositio*, arrangement) were considered in the classification or evaluation of building materials and components, the notion that an object exists only as the spatiotemporal implementation or embodiment of a design or intention, or only in accordance with a primary context of reference or performance/use, would appear nonsensical. How could the fireproof asbestos panel, the corrosion-resistant lead-painted handrail, or the carpet doused in phthalates and flame retardants, not be also viewed as weapons-in-waiting – capable, as they are, of inflicting damage upon human and nonhuman bodies? Or, more benignly, how could a timber frame not be also understood as a latent releaser of methane? The list could go on.

Instead, not only does the threshold 'between contamination as the mere presence of a pollutant, and pollution, as the manifestation' of its harmful effects, regulate (and thus legalise) the circulation of 'specific quantities of contaminants [...] in bodies of water, human bodies, air, food, and environments' (Liboiron 2021, pp. 39-40) – it also relies on the definition-declaration of a narrow context of use, presumed to be universally or exclusively valid. This context or *ecology of inception* (Ferracina 2022) constructs liability as pertaining not to the actual effects of a product or design (of what it can do in general; of its dispositions), but to the narrow range of effects within pre-authorised and planned sets of uses and conditions (what it does in one, more or less ideal, spatiotemporal context). In fact, the responsibility for *other* effects is often foisted upon the figure of misuser, presumed to be the reckless unlocker of an object's ability to do violence. When the repurposing of early polyethylene dry-cleaning bags as crib covers resulted in the tragic death of 'more than eighty children and infants' in the late 1950s, and the public began demanding that the 'murderous bags' be banned, plastic manufacturers started to market 'dry cleaning and other bags specifically as single-use items, encouraging people through public campaigns to throw away the bags as soon as they had fulfilled their function' (Davis 2022, p. 30). Here, disposability gained momentum in response to the design of objects pre-arranged to harm.

Bibliography:
 Agamben G., *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford 1999 | Ahmed S., *What's the Use? On the Uses of Use*, Duke University Press, Durham 2019 | Davis H.M., *Plastic Matter*, Duke University Press, Durham 2022 | Ferracina S., *Ecologies of Inception. Design Potentials on a Warming Planet*, Routledge, Abingdon-New York 2022 | Liboiron M., *Pollution Is Colonialism*, Duke University Press, Durham 2021 | Proffitt M. et al. (eds.), *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Oxford 2020 | Ryle G., *The Concept of Mind*, Routledge, New York 2009.

Zoé is the animal life, natural and never further qualified, which allows the ontological articulation of the *bíos*, of the properly human and political living, already a form of life: *bíos* and *zoé*, then, as ontological qualifications of the same life, are mirroring one in the other. In this sense, the *zoé* is the black outline of which the mirroring of the *bíos* is composed, the necessary biological foundation from which every ontological and linguistic determination is possible; as existential qualifiers, in fact, both the *zoé* and the *bíos* constitute two poles of a single living being that, going beyond mere materiality, participates in a singular way in being (Brenifier 2015).

By identifying life in the organisation that matter assumes, the history of scientific thought – from Galeno to Lamarck – has sought to reduce the polarisation between these two vital instances, reabsorbing, at least nominally, the *zoé* into the *bíos*. Inheriting the interest in the management of the living that science has deployed over the centuries, contemporary political thought has removed the semantic sphere of the *zoé*, to the point of inducing its total conceptual domination: whether it is concerned with the survival, protection or preservation of natural life, i.e. the *zoé*, in fact, contemporary theory, properly bio-political, places at the centre of the political precisely that animality that it wishes to deny to the public *agorà*. The imbalance of the poles thus conceals their interrelation and leaves their reflection politically unthought of.

Anthropocentrism's focus on language as a watershed between the opposites sound and voice, between inarticulate verse and signifying word, between animality and humanity (Derrida 2008), has marginalised the thought of a distinction between environment and world – thematised in the early 20th century by Uexküll and Heidegger – in terms of a spatial difference between *zoé* and *bíos*. The determination of a life (its form) is, in fact, a question of space. Remaining within a linguistic horizon, the 'is' names the being of what is from time to time. The metaphysics of signification can thus be translated into the distance between language (Heidegger 1996, p. 51), whether verbal, signifying or discursive, and being, or, in other words, between humans and what they are (Nouzille 2016, p. 316). Moreover, excluding even linguistic use, spatial attribution is always dependent on the form of life that qualifies it, and this latter life practice is, at the same time, denoting distance, insofar as it signals the difference between one space and any other. In this sense, not only can Uexküll state that there is no unitary and objective world in which the living (*Umgebung*) moves but can also decline this ideally understood world into many different *Umwelt*, environments, depending on the bearers of meaning that pass through it (*Bedeutungsträger*). The forest is not the same place for the adult and the infant, just as it is not for the bee, since this environment corresponds perceptually to the result of the specific and individual selection that each of these living beings operates on the signifying elements.

Testifying to the correspondence between being and space, the tensile opposition that, on an ontological level, *zoé* and *bíos* weave over the body of the living, is reflected politically in the places of inhabitation. While it is not difficult to understand that the Greek articulation of qualified life in so many *bíos*, in so many particular ways of living, implies as many corresponding places, the *zoé* (of which there is no plural, being the common foundation of animal, human, and divine living) also has its own locus. Aristotle, in fact, in *Politica*, relegates the *zoé*, whose naturalness needs to be perpetrated, to the *oikos*, to the economically regulated domestic environment intended for reproduction, excluding it from the *pólis*, the city, the fulcrum of existential, collective, and political praxis in a strict sense (Aristotle 1932). In the *agorà* there is no room for *zoé*, so much so that the expression *zoé politiké* would have sounded oxymoronic to the ears of the Athenians (Agamben 1998, p. 1). Yet, the *pólis* presupposes a *zoé*, a hidden double, that, as a simple fact of living, grounds and articulates the *bíos*, a manifest double: in the open conformation of the *agorà*, there is room for the *zoé*'s concealment.

Questioning the contemporaneity, it is then a question of whether the co-presence of the unveiled and the hidden still configure a political space. In August 2021, artist Smirna Kulenović is on top of Zlatište, a hill overlooking the city of Sarajevo. She is joined by a hundred women in a line and the red of their clothes visually breaks up the lawn they are crossing. This is the performance, *Our Family Garden*, during which a thousand marigold seeds will be planted: a healing ritual after the horrors of war, but also a living monument – organic collective – that looks to the future. These women commemorate the dead soldiers who lost their lives defending Sarajevo during the siege, but also their husbands, sons and brothers, the protagonists of their own political personalities. At the same time, Marigold is a medicinal plant, which heals wounds and rebuilds the microbiological life of the soil; a minimal collective gesture, therefore, which does not erase the traces of suffering, but heals the territory, in an interweaving of spaces – visible and invisible, preserved and violated, healed and removed – that refers to the specularly of vital instances.



Smirna Kulenović, *Our Family Garden* (2021) / Collective Ritual Performance; Planting 1000 *Calendula* plants inside of abandoned war trenches, Sarajevo.

Referred to a design theory that requires everything to be visible and understood, because it seeks absolute transparency, it is then interesting to search for its opposite, opacity and, at the same time, relational viscosity. If Western thought – quoting Glissant – has always translated its universalising impulse into a need for transparency, whereby every form of otherness is interpretable and comprehensible through reason (Glissant 2010), and has made itself the bearer of a will to power that is transformed into a gesture of possession, opacity as the 'exultant divergence of humanity' and 'non-reducible singularity' (Di Campli, Boano 2020, p. 21) does not need to understand the other, i.e. 'to reduce him to the model of his own transparency' (Olufemi 2021, p. 7) in order to live and build with him, but allows difference to remain power, realising that radical intimacy that is essentially political. It is a matter of recreating – in Benjaminian terms – the *Umweg*, the path of the around, of deviation and insurgence, that is, of preserving the space of that concealment that separates and, at the same time, establishes contact between the sensible and the intelligible.

Returning to the ontological status of the political space, then, the co-present binary of unveiled and hidden, of manifest and presupposed, is possible in a place where the human cultural vision stands alongside the animal's spontaneous vision; the place of the political is open (*offen*), but not unveilable (*offenbar*), like any environment for the 'world-poor' animal, *Welt-armut*: open and, at the same time, inaccessible. Once again, *zoé* and *bíos* collapse in their distance.

Bibliography:

Agamben G., *The Open. Man and Animal* (2002), Stanford University Press, Stanford 2004 | Agamben G., *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life* (1995), Stanford University Press, Stanford 1998 | Aristotle, *Politics*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1932 | Bazzicalupo L., Esposito R. (eds.), *Politica della vita. Sovranità, biopotere, diritti*, Laterza, Roma-Bari 2003 | Brenifier O., *Apologie de la métaphysique ou l'art de la conversion*, L'Harmattan, Paris 2015 | Cimatti F., *Il postanimale. La natura dopo l'Antropocene*, DeriveApprodi, Roma 2021 | Derrida J., *The Animal That Therefore I Am* (2006), Fordham University Press, New York 2008 | Di Campli A., Boano C. (eds.), *Decolonizzare l'urbanistica*, LetteraVentidue, Siracusa 2022 | Glissant E., *Poetics of Relation* (1990), The University of Michigan Press, Ann Arbor 2010 | Heidegger M., *The Fundamental Concepts of Metaphysics. World, Finitude, Solitude* (1983), Indiana University Press, Bloomington 2001 | Heidegger M., *The Principle of Reason* (1957), Indiana University Press, Bloomington 1996 | Michelini F., Köchy K. (eds.), *Jakob Von Uexküll and Philosophy. Life, Environments, Anthropology*, Routledge, London 2020 | Nouzille P., *Agamben o ciò che l'analogia non dice*, in "Archivio di filosofia", vol. 84, no. 3 (*L'analogia*), 2016, pp. 313-322 | Olufemi L., *Experiments in Imagining Otherwise*, Hadjar, London 2021 | Plato, *Philebus*, Penguin Books, London 1982 | Uexküll von J., *A Foray into the Worlds of Animals and Humans with a Theory of Meaning* (1934), University of Minnesota Press, Minneapolis 2010.

The Greeks had no single term to express what we mean by the word 'life'. They used two terms that, although traceable to a common etymological root, are semantically and morphologically distinct: *zoé*, which expressed the simple fact of living common to all living beings (animals, men, or gods), and *bíos*, which indicated the form or way of living proper to an individual or a group. Agamben G., *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life* (1995), Stanford University Press, Stanford 1998, p. 1.

צמצום *Contrahere*: צמצום *Contractio*. Cum Deus infinitus vellet emittere, quæ emanare debebant, contraxit se ipsum in medio lucis suæ centrali; ita, ut intensissima illa lux ad circonfrentiam quandam atque ad latera in se recederet [...]. Et hæc est contractio prima. (Zimzem *Contract*, *Zimzum Contraction*. When the infinite God wanted to emanate what should be emanated, He contracted Himself in the centre of His light; then that most intense light receded to a certain circumference, and on all sides upon itself [...]. And this is the first contraction.) Knorr von Rosenroth C., *Kabbala denudata Seu Doctrina hebræorum transcendentalis et metaphysica atque theologica*, Zunnerl, Sulzbaci 1677-1678, vol. 1.1, pp. 664-665. Cum autem [Numen illud infinitum] voluerit manifestari, & producere naturas, restrinxerit, & quasi contraxerit coarctaveritque; se a se ipso in se ipsum, & sic reliquerit locum quendam inter infinita illa spatia quæ ante penitus explebat. (But when [the infinite God] wanted to manifest Himself and create worlds, He shrank and, in some manner, contracted Himself by drawing Himself together into Himself, and thus left a place among those infinite spaces which He previously filled entirely.) *Ibid.*, vol. 1.3, pp. 70-71.

Illustration from Christian Knorr von Rosenroth, *Kabbala denudata*, cit., vol. 1.4, pp. 226-227. Top right: 'Thav [the last letter of the Hebrew alphabet] The Infinite [Ein Sof]'. Along the circumference: 'The world of the garment [Olam HaMalbush, see Psalm 104:2: the Lord is 'wrapped in light as with a garment'] at the time when He folded His garment in half, and this was the first *Zimzum*'. In the centre of the circumference: 'The sphere of the Tehiru [the empty and dark primordial space]'. The drawing reflects the interpretation of the zimzum by Israel Sarug (fl. 1590-1610), who was instrumental in the spread of Lurianic Kabbalah in Italy.



צמצום, *Zimzum* (maintaining the Latin transcription, even if it is commonly transcribed in English as *Tsimsum*), is a theological concept that could be of great relevance to architectural thought. Its author was the 16th century kabbalist and mystic Isaac Luria (1534-1572). The son of a German or Polish Jew, and therefore known as Aschkenasi, he lived in the city of Safed, in Galilee. Luria died without leaving anything written. It was his follower Hayyim Vital (1542-1620, called Calabrese, the Calabrian, after his father's birthplace) who would put Luria's esoteric teachings into writing. They first circulated in handwritten editions in narrow circles. A decisive event for the diffusion of Luria's kabbalistic doctrines throughout the European cultural world was the publication in Latin, by Christian Knorr von Rosenroth, of the *Kabbala Denudata*, the first volume of which was printed in Sulzbach near Frankfurt in 1677. Vital's text was not published in its original Hebrew until 1782 in Korets in Ukraine under the title of *Ez Hayyim (The Tree of Life)*. Here we find the original formulation of the doctrine of the zimzum, the contraction or withdrawal of God.

The question that drives Luria is the following: how is creation possible if God, the Infinite, is everywhere? Indeed, creation is not possible until there is room for the world. Vital writes in *The Tree of Life*: 'Know that before the emanations were emanated and the created things were created, there was a pure highest light [Or] filling all that exists, and there was no unoccupied room [Makom] in the sense of empty air or space. On the contrary, everything was filled with the pure light of the Infinite [Ein Sof]. [...] And behold, the Infinite contracted [zimzem] to the point at Its own center, truly to the center of Its own light, and contracted this light and removed Itself to the extremities, away from the central point, so that an unoccupied place now remained in the center, empty air and space. And behold, this contraction and withdrawal [Zimzum] took place uniformly around that empty central point, so that the place of this space was round on all sides and in perfect proportions. [...] And behold, after the withdrawal described above, which thus left room for space, truly empty and free air in the midst of the light of the Infinite, there was now a place where what was emanated, created, shaped, and made could exist. [...] And in the place of this empty space, It emanated, created, shaped, and made all the worlds' (Schulte 2014, pp. 58-61; En. tr. by the author).

This tale of the origin of space questions the moment *before* creation. For creation to take place, the Infinite, God, must first *make space* for the world. It does so with a double movement, first of contraction to a point, then of retraction, moving away from its centre, leaving it empty and dark like 'a man who gathers in and contracts his breath', as was already said in a 13th century treatise (Scholem 1961, pp. 260, 410; Scholem 1988, p. 129). This empty and dark centre – called *tehiru* – produced by the retreat of the light of Infinity will be the place for the universe. The zimzum doctrine 'states that the "nothing" of creation is the one that opens in God when God withdraws in itself (and in sum *from* itself) in the act of creating' (Nancy 2007, p. 70).

Christoph Schulte argues that the concept of zimzum is by far the most original idea in the entire kabbalistic corpus. Instead of the Aristotelian concept of an immutable God, prime mover of the universe, we have a God who limits himself and his power to give space to the world, while continuing to contain and embrace it. Furthermore, 'in tradition only the self-contraction of God *in* or *near* a place was known, not *away* from a place [...]. In Luria the zimzum is no longer God's concentration and taking up residence *in* a specific place, but on the contrary his withdrawal *from* a place in God's own centre' (Schulte 2014, p. 47; En. tr. by the author).

The zimzum is a paradoxical conception of space *before time* and before the universe. In this, it is analogous to the concept of *chōra* in Plato's *Timaeus*, which was also a conception of space before the birth of time (Rocca 2022). It is noteworthy that one of the meanings of the verb *chōreō*, from which the noun *chōra* derives, means precisely: 'I withdraw'. Furthermore, like the *chōra*, the *tehiru*, the space produced by the zimzum, 'both mediates between and separates the creator and the created' (Lipszyc 2021, p. 196).

Another fascinating aspect of the doctrine of the zimzum is the way it spreads and changes between the East and the West. In only the first century of its history, the concept of zimzum was discussed and reworked by kabbalists living and working in Safed, Damascus, Cairo, Constantinople, Thessaloniki, Heraklion, Dubrovnik, Venice, Ferrara, Gorizia, Padua, Fano, Livorno, Frankfurt, Prague, Hamburg, Krakow, Vilnius, Amsterdam, reaching as far as Cambridge and the school of Isaac Newton. The elaboration of the concept of zimzum merges East and West, in a way that would seem almost unparalleled.

If the account of creation is the account of the *architectural composition* of the universe, it should be possible to secularise the mystical concept of zimzum and see its potential for architectural thought. I suggest a few lines of thought: withdrawal, self-limitation, giving freedom, impotence.

In the first place, God creates the universe, not by expanding, but by contracting. The zimzum leads us to think of the inaugural architectural act not as an act of expansion, but of retraction. The architectural zimzum is not an act that *makes space* by way of extension, always conquering new already existing spaces, but as an act that *gives space* by way of retraction. Space is created by withdrawing. Architecture must therefore begin with retraction.

In the divine zimzum, the *Ein Sof*, the 'limitless', limits itself. There is an almost contradictory movement: the Infinite, which by definition has no limits, limits itself, and yet remains infinite. God does not manifest his omnipotence in the solitude of his infinity, but in opening a nothingness at the centre of himself. In the last phase of his thinking, Friedrich Nietzsche argued that architecture was the greatest expression of the will to power as art (Rocca 2008, pp. 101-108). By contrast, the zimzum as an architectural act means that the greatest power of architecture is expressed in its self-limitation. Self-limitation, and not having all resources at one's disposal, is the prerequisite for any creative deployment. The architectural act is all the more powerful when it is an act of self-limitation.

The purpose of the act of divine withdrawal is not that of leaving an empty space, but of preparing the place where the Infinite can create the universe, starting its history. By withdrawing, the Infinite makes it possible for there to be a world, as something other than the Infinite, and makes possible the relationship between itself and the world. God makes room for the other than himself. In the same way the architectural zimzum is not the simple act of emptying, but it is the premise in order that the architectural composition and construction can be realised. In this way architecture gives space to the other, that is, it gives space to the life of those who will live there. Composing and building places means allowing relationships between the place and those who live there, and allowing the inhabitants to relate to one another, thanks to the place. Therefore, the aim of the architectural zimzum is to establish places where individuals and communities can unfold by developing their relationships. Its purpose is to give freedom. Giving space is giving freedom. The architectural act is not about the solipsistic manifestation of the constructive power of architecture. Rather, architecture manifests its power by allowing the establishment of relationships between individuals, so that individuals can unfold their freedom. By giving space, architecture works to establish free relationships.

The act of divine zimzum involves the Infinite withdrawing from the place of the world, but at the same time continuing to contain the world. Therefore, the world is not the plaything of the Infinite. God leaves the world to human beings and their responsibility and thus accepts his own impotence. In the same way, the architectural act cannot claim to prefigure what will happen in the places it creates. It must create the conditions for the free unfolding of individuals, but it cannot predetermine the future behaviour of those who will live there. The architectural act is always a wager, that is to say a hope and a promise of emancipation and freedom, but a promise that will always somehow be unfulfilled. The architectural act must be aware of its impotence in creating freedom, in creating emancipation. If it thinks it can predetermine the behaviour of those who will live there, it transforms itself from an opportunity for freedom into an act of domination. The power of the architectural act is a confession of impotence.

In the ancient Midrashic tradition God is called 'the Place' (*HaMakom*): 'The Lord is the place of His world, but His world is not His place' (*Midrash Rabbah* 1977, 68.9, p. 621). The doctrine of the zimzum delves into the paradox of a God who contains the world, but transcends it. In the architectural zimzum the paradox must be formulated in reverse: architecture creates its places, but its places transcend it.

Bibliography:

Lipszyc A., *Taking Space Seriously: Tehiru, Khora and the Freudian Void*, in Bielik-Robson A., Weiss D.H. (eds.), *Tsimsum and Modernity. Lurianic Heritage in Modern Philosophy and Theology*, De Gruyter, Berlin 2021, pp. 191-205 | Nancy J.-L., *The Creation of the World or Globalization* (2002), State University of New York Press, New York 2007 | Rocca E., *Timaeus*, in "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria" | Journal of Architecture, Arts & Theory", no. 7 (*Cielo | Sky*), 2022, pp. 206-207 | Rocca E. (ed.), *Estetica e architettura*, il Mulino, Bologna 2008 | Scholem G., *Kabbalah*, Keter, Jerusalem 1988 | Scholem G., *Major Trends in Jewish Mysticism*, Schocken Books, New York 1961 | Schulte C., *Zimzum. Gott und Weltursprung*, Jüdischer Verlag, Frankfurt am Main 2014 | *The Midrash Rabbah*, trans. by Freedman H., Soncino, London 1977, vol. I.

DIZIONARIO DICTIONARY

Zootropio	Z	No. 1 Supervenire autunno-inverno Fall-Winter 2019	A	Amphibious
Venetiae	V		B	Biennial
Ultra	U		C	Crowd
Tramoggia	T	No. 2 Materia-autore Author-Matter primavera-estate Spring-Summer 2020	D	Dream-Work
Sovversione	S		E	Evidence
Retrospektiva	R		F	Factual
Quarto	Q	No. 3 Nella selva Wildness autunno-inverno Fall-Winter 2020	G	Guinda
Pan	P		H	Habitat
Opaco	O		I	Immanence
Nascondiglio	N	No. 4 Esili e esodi Exiles and Exoduses primavera-estate Spring-Summer 2021	J	Journey
Metropoli	M		K	Key
Lontananza	L		L	Lost
Intuito	I	No. 5 Moby Dick: avventure e scoperte Adventures and Discoveries autunno-inverno Fall-Winter 2021	M	Manoeuvre
Hic	H		N	Navigation
Gruppo	G		O	Ocean
Fantasia	F	No. 6 Magic primavera-estate Spring-Summer 2022	P	Power
Evocazione	E		Q	Quō
Destino	D		R	Release
Città (volanti)	C	No. 7 Cielo Sky autunno-inverno Fall-Winter 2022	S	Space
Boreale	B		T	<i>Timaeus</i>
Australe	A		U	Universe
		No. 8 Vesper primavera-estate Spring-Summer 2023	V	Vagabond
				Veronese
				Vespertine
			W	Wait
			X	X
			Y	Yet
			Z	Zoé
				Zimzum

Il dizionario "Vesper" si conclude con l'ottavo numero della rivista, per un totale di ventuno lemmi in italiano, trenta lemmi in inglese e sessanta autori che hanno contribuito a precisare i primi otto temi: | The "Vesper" dictionary comes to an end with the eighth issue of the journal, providing a total of twenty-one headwords in Italian, thirty headwords in English and sixty authors that have contributed to clarifying the first eight topics: Darío Álvarez Álvarez, Kevin Benham, Tomà Berlanda, Camillo Boano, William Boelhower, Ignacio Borrego Gómez-Pallete, Guglielmo Bottin, Sara Buoso, Giuseppe Caldarola, Lorenzo Calvelli, Ludovico Centis, Clinicaurbana, Francesca Cremasco, Sonia D'Alto, Silvia Dalzero, Federico Deambrosis, Vladimir Deskov, Ana Ivanovska Deskova, Nicola Di Croce, Damiano Di Mele, Harold Fallon, Milovan Farronato, Lisa Ferlazzo Natoli, Simone Ferracina, Alessandro Gabbianelli, Josep-Maria Garcia-Fuentes, Tania Garribba, Esther Giani, Andrea Gritti, Marius Grønning, Amanda F. Grzyb, Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría, Jovan Ivanovski, Ishita Jain, Gavin Keeney, Federico Letizia, Rafael Lorentz, Sandro Marpillero, Nicolas Martino, Annalisa Metta, Enrico Miglietta, Thomas Montulet, Cristina Moraru, Alessandro Virgilio Mosetti, Alessandro Orsini, Alessandra Pagliano, Maddalena Parise, Monica Pastore, Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, Claudia Pirina, Evelina Praino, Ettore Rocca, Massimo Santanicchia, Fred Scharmen, Léa-Catherine Szacka, Stefano Tomassini, Angela Vettese, Demetra Vogiatzaki, Flavia Zelli, Giulia Zompa.

Vesper.
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

ISSN 2704-7598
CODEN VESPER

Vesper è un progetto di | is a project by Pard – Publishing Actions and Research Development / Ir.Ide – Infrastruttura di Ricerca Integral Design Environment
Dipartimento di Culture del progetto – Dipartimento di eccellenza Università Iuav di Venezia

Direttore | Editor
Sara Marini, Università Iuav di Venezia

Consiglio editoriale | Editorial Board
Fabrizio Barozzi, Barozzi Veiga
Felice Cimatti, Università della Calabria
Dario Gentili, Università degli Studi Roma Tre
Sebastián Irrarrázaval, Pontificia Universidad Católica de Chile
Sandro Marpillero, Columbia University
Angela Mengoni, Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz, Università Iuav di Venezia
Luka Skansi, Politecnico di Milano

Comitato scientifico | Advisory Board
Giuliana Bruno, Harvard University
Emanuele Coccia, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Giuseppe D’Acunto, Università Iuav di Venezia
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana
Serencella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universitt Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
Pasquale Miano, Università degli Studi di Napoli Federico II
Inés Moisset, Universidad de Buenos Aires - Conicet
Fiamma Montezemolo, University of California, Davis
Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, University of Westminster
Andrea Pinotti, Università degli Studi di Milano
Alessandro Rocca, Politecnico di Milano
Annalisa Sacchi, Università Iuav di Venezia
Federico Soriano, Universidad Politcnica de Madrid
Federica Villa, Università degli Studi di Pavia
Mechtild Widrich, School of the Art Institute of Chicago

Redazione | Editorial Staff
Giorgia Aquilar, Laura Arrighi, Francesco Bergamo, Giulia Bersani, Giovanni Carli, Egidio Cutillo, Giacomo De Caro, Stefano Eger, Elisa Monaci, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Laddove non diversamente specificato, tutte le traduzioni dei testi e delle citazioni sono di Just!Venice. | Translations of texts and citations in this journal are by Just!Venice, unless otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peřko, 2006
JJannon, François Rappo, 2019

Editore | Publisher
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it

Abbonamento annuo (due numeri) | One Year Subscription (two issues)
Italia | Italy € 25 Estero | International € 50

Per abbonamenti e ulteriori informazioni | For subscriptions and any further information: ordini@quodlibet.it

© Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria |
Journal of Architecture, Arts & Theory

Periodicit semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018-2022 - Finanziamento Miur

Contatti | Contacts
Per qualsiasi altra informazione | For any further information:
pard.iride@iuav.it | www.iuav.it/vesperrivista | www.iuav.it/vesperjournal

Iscrizione al Registro Stampa del Tribunale di Venezia n. 4/2019
del 24/10/2019
Direttore responsabile: Sara Marini

No. 8 | Vesper
Primavera | Estate 2023
Spring | Summer 2023

ISSN 2704-7598
CODEN VESPER

Autori | Authors
Giorgio Azzariti, *PhD Candidate in Architecture*, ETH Zürich; *Research Fellow*, Swiss Institute in Rome.

Francesca Belloni, *ricercatrice in Composizione architettonica e urbana*, Politecnico di Milano.

Camillo Boano, *professore ordinario in Composizione architettonica e urbana*, Politecnico di Torino; *Professor of Urban Design and Critical Theory*, University College London.

Guido Boffi, *professore associato in Estetica*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Malvina Borgherini, *professoressa associata in Disegno*, Università Iuav di Venezia.

Guglielmo Bottin, *dottorando in Musicologia*, Università degli Studi di Milano.

Massimiliano Ciammaichella, *professore associato in Disegno*, Università Iuav di Venezia.

Francesca Cremasco, *architetto*, Venezia.

Davide Deriu, *Reader in Architectural History and Theory*, University of Westminster.

Simone Ferracina, *Lecturer in Architectural Design/Detail*, University of Edinburgh.

Paolo Foraboschi, *professore associato in Tecnica delle costruzioni*, Università Iuav di Venezia.

Tania Garribba, Lisa Ferlazzo Natoli, Maddalena Parise, *lacasadargilla*, Roma.

Dario Gentili, *professore associato in Filosofia morale*, Università degli Studi Roma Tre.

Fabio Gigone, *PhD Candidate in History of Architecture*, The Royal Danish Academy and Centre for Privacy Studies, University of Copenhagen.

Guido Guidi, *fotografo e docente*, Università Iuav di Venezia e | and Alma Mater Studiorum, Università di Bologna.

Gavin Keeney, *PhD Candidate in Philosophy*, Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana.

Stamatina Kousidi, *professoressa associata in Composizione architettonica e urbana*, Politecnico di Milano.

Jacques Lucan, *Professor Emeritus*, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne and | e dell’Ecoles Nationales Suprieures d’Architecture de France.

Cristina Moraru, *Assistant Professor in Critical Theory of Art*, George Enescu National University of Arts, Iași.

Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, *Professor in Law & Theory*, University of Westminster; *Artist and Fiction Author*.

Evelina Praino, *docente invitata di Scrittura argomentativa*, Università Pontificia Salesiana di Roma.

Ettore Rocca, *professore associato in Estetica*, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria; *Affiliate Professor*, University of Copenhagen.

Bas Princen, *Artist and Photographer*, Rotterdam and | e Zürich.
Bernhard Rüdiger, *Professor of Sculpture and Art Theory and Director of the Research Unit Art contemporain et temps de l’histoire*, Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

Alberto Sdegno, *professore ordinario in Disegno*, Università degli Studi di Udine.

Marco Toffanello, *graphic designer*, Cittadella.

Stefano Tomassini, *professore associato in Studi coreografici e di danza*, Università Iuav di Venezia.

Snežana Vesnić, *Assistant Professor in Architecture*, University of Belgrade; *Architect*, NEO Arhitekti, Belgrade.

I disegni a | Drawings at pp. 18-19, 186-189 sono della redazione | are by the Editorial Staff.

Tutti i contributi pubblicati sono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) a eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Insetto e Racconto. | All published contributions are submitted to a Double-Blind Peer Review process except for the sections Quote, Extra and Tale.

Vesper è inclusa nell’elenco delle riviste scientifiche dell’Agenzia nazionale di valutazione del sistema universitario e della ricerca (aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura e 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*). | Vesper is included into the list of scientific journals compiled by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (Italian academic areas *08 - Civil Engineering and Architecture and 11 - History, Philosophy, Pedagogy and Psychology*, with the exception of their bibliometric subfields).

Vesper è indicizzata su | is indexed in SCOPUS, EBSCO, Torrossa e | and JSTOR.

ISBN 978-88-229-2064-5
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di maggio 2023 da | Printed on May 2023 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC).

I Università Iuav di Venezia
U
A
V
dcp
dipartimento di Culture del Progetto



Questo volume è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l’Autore(i), non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons della rivista e l’uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l’uso consentito. Per l’utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright. | This publication is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License). This license allows downloading the articles provided that they are properly attributed to their Author(s), without modifying them in any way or using them for commercial purposes. Images and other third parties’ material is not included in the Creative Commons license of the Journal and their use is not allowed by current legislation, or exceeds the permitted use. It is necessary to ask permission from copyright holders for the use.