

Corpo, immagine, architettura

Autor(en): **Accossato, Katia**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica =
Swiss review of architecture, engineering and urban planning**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 6

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-131714>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Corpo, immagine, architettura

Katia Accossato

«Pur con lo stesso orientamento del gusto (...) la linea verrà sentita qui con un andamento più angoloso, là più tondeggianti e, nel movimento, qui più esitante e più lenta, là più fluida e impetuosa.»

H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (introduzione)

Il disegno è lo strumento fondamentale nel lavoro pratico e teorico dell'architetto. Dietro a questa apparente ovvietà si nasconde una realtà molto complessa. Non si tratta solo, fatto tra l'altro non sempre automatico, di saper disegnare applicando la conoscenza dei materiali storici e le adeguate tecniche di rappresentazione. Non è solo osservazione della realtà attraverso gli occhi, descrizione di un fatto che si è «visto» o meccanica trasposizione di elementi dati in una nuova composizione. Il disegno – pratica che si diffonde molto in coincidenza con periodi di grandi indagini teoriche – non può essere disgiunto dalla sensazione sia tattile sia visiva di uno spazio: inoltre, *sentire* un oggetto o un luogo è soprattutto un fatto individuale, legato alla poetica e al temperamento del singolo. «Si è detto giusto, l'effetto di uno spazio ben proporzionato deve essere sentito anche quando si viene condotti in esso con gli occhi bendati. Lo spazio come entità corporea può essere compreso (percepito) solo attraverso gli organi del corpo»¹.

Abbiamo usato il termine *sentire*, e Wölfflin, nei suoi *schemi categoriali dell'arte*² parlava di valori tattili (*Tastwerte*) oltre che visivi (*Sehwerte*). Nella sua introduzione alla prima coppia di categorie: il passaggio dal *lineare al pittorico*, l'autore associa alla linea – conduttrice dello sguardo – un valore «fisico» e «palpabile», i contorni e i limiti isolano gli oggetti rappresentati, costituiscono una visione plastica. La visione pittorica, per contro, si costituisce come un'apparenza fluente. La visione lineare porta a distinguere gli oggetti, «oggetti corporei, aventi una realtà stabile e tangibile»³.

I corpi di due figure umane accolgono nel loro grembo i loro disegni, le loro architetture. Si tratta dell'autoritratto architettonico⁴ che Bruno

Reichlin e Fabio Reinhart presentarono alla biennale di Venezia del 1980. Oltre alla forza analogica di quest'immagine (ottenuta da una «rapina» dagli *Archeologi* di Giorgio De Chirico) che non ha certo bisogno di spiegazioni, vorrei riportare un brano della prefazione di Fabio Reinhart dal catalogo di una mostra zurighese: «Ho visto di mia madre le pupille farsi opache e gli occhi ciechi e con quegli occhi ho visto nuove inopinate dimensioni (...) Per mantenere e stringere i contatti con l'ambiente fisico in cui viveva (...) mia madre sopperì alla crescente carenza di messaggi luminosi prestando maggiore attenzione a quelli sonori, tattili, termici, olfattivi che da esso le pervenivano e riconobbe altri codici e con essi sue disattese dimensioni (...) alla luce della visione postoperatoria quelle dimensioni non svanirono»⁵, aveva esteso le sue capacità percettive dello spazio.

Tutto ciò è chiaramente un invito a rapportarsi all'architettura con tutti i sensi oltre che con la vista: «Occhi giovani per poter accedere alla concreta fisicità degli spazi, visualizzata con la puntigliosa descrizione dei confini dei corpi; infatti, solo la sua attenta e puntuale lettura, integrata dall'esperienza, permette d'inferire le componenti extravisive della percezione, raggiungere la piena comprensione degli spazi rappresentati.»⁶

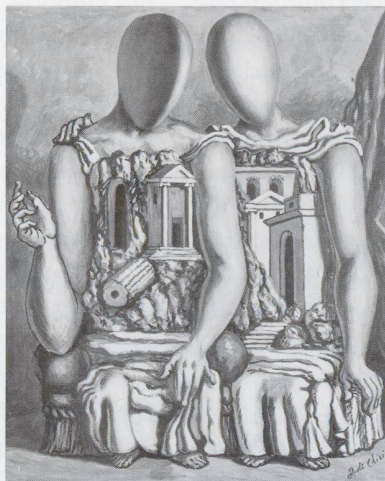
Questa premessa ci porta ad una rivalutazione del rapporto – indagato da molte discipline tra cui la semiologia, l'estetica e la filosofia del linguaggio – che intercorre fra la rappresentazione e l'immagine. Ad un'analisi più approfondita di questo rapporto, si chiarisce l'equivoco di alcune espressioni comuni, come quella della «nuova società delle immagini» dove la parola «immagine» ha solitamente un'accezione negativa, banalmente legittimata solo dall'uso sapiente della tecnologia.⁷ In realtà anche l'immagine andrebbe indagata coinvolgendo oltre al campo ottico, quello della percezione (il corpo, vedremo nei contributi al numero, sembra interagire anche con lo spazio virtuale), della conoscenza e, nel senso più generale, quello della rappresentazione.

Umberto Eco, per parlare di codice per le *rappresentazioni*, richiama per queste ultime una definizione di MacKay che sembra riavvicinarci alla sfera del disegno: «Ogni struttura (*pattern*, immagine, modello), sia astratta che concreta, i cui tratti intendono simbolizzare o corrispondere in qualche senso a quelli di qualche altra struttura.»⁸ Ciò che qui interessa mettere in rilievo è il valore sostitutivo del segno rispetto all'oggetto che rappresenta (con il quale instaura un rapporto di similarità). Se parliamo di disegno non possiamo disgiungere questo termine da idea o da immaginazione. Entriamo qui in un campo vastissimo, difficilmente affrontabile in poche righe. Tuttavia vorrei richiamare Quatremère de Quincy che già nel suo *Dizionario storico dell'architettura* aveva espresso dei concetti fondamentali per la comprensione del nostro tema. Alla voce *idea, ideale* (1820) unisce spesso il termine *rappresentare*: «Più l'*idea* sarà stata distinta nel suo spirito, più la rappresentazione che ne vorrà fare, acquisterà di verità, e ne renderà facile l'intelligenza allo spettatore. Si adopera la parola *idea*, nelle arti del disegno e nei disegni d'architettura, come sinonimo di schizzo»⁹. Per Quatremère «disegnare a *idea*» significa «eseguire per immaginazione». Alla voce *immaginazione* il teorico ritiene che *idea* e *immagine* abbiano lo stesso significato. Un repertorio e nello stesso tempo un laboratorio a disposizione dell'architetto. L'immaginazione è la «facoltà morale che ha la proprietà di conservare, di riprodurre e di richiamare o le immagini degli oggetti esterni, o le impressioni de' sentimenti interni.»¹⁰

Abbiamo chiesto ad alcune figure impegnate nel dibattito sul tema della rappresentazione di confrontarsi con l'incessante sviluppo tecnologico che, s'immagina, abbia influenzato le metodologie progettuali.

Werner Oechslin, che da molto tempo si occupa di tali questioni, ci ha fornito alcune sue riflessioni sulla continuità del tema dalle definizioni albertiane fino all'uso del CAAD. Franco Purini – che abbiamo interpellato non solo in quanto esponente di una vera e propria scuola che ha fatto proprio il disegno, quale momento importante di riflessione teorica – propone dal lato suo un'attenta analisi del disegno digitale, mettendone in rilievo alcuni aspetti problematici – fra molti altri – legati alla sua riproducibilità (per cui non esiste più il disegno originale); è ancora Purini a ricondurci alla rappresentazione come ambito in cui si lavora sull'identità e sull'unicità del segno: il disegno quale idea, come si diceva prima, e non solo quale strumento. Gerhard Schmitt ci introduce in un mondo in cui attraverso l'analisi di un caso, quello dell'università, si ricerca ac-

canto all'architettura fisica, l'architettura dell'informazione (l'ampliamento virtuale dell'ETH). Maia Engeli presenta il lavoro svolto con gli studenti del Politecnico di Zurigo, dove in alcuni spazi neutri dati sono state proiettate delle «storie» in sequenze narrative (raccolte in un iperdocumento). David Kurmann (e ringrazio Donato Di Blasi per averlo segnalato) rappresenta l'idea di un percorso virtuale dell'architettura, dove viene presentata una tecnica di modellazione dello spazio con il quale si possa interagire – in maniera tettonica –, e dove le tracce lasciate dal movimento degli oggetti sperimentati raccontano, potremmo dire, di una nuova dimensione poetica. Inoltre, al contrario di quello che può suggerire la virtualità, la fisicità sembra entrare a pieno titolo in questa operazione: il corpo – anche quello dell'architetto che sta lavorando alla macchina – si muove nello spazio. Livio Vacchini, Francesco Venezia e Alejandro Zaera Polo (E.O.A.) interpellati sulla questione, ci hanno risposto su un piano più strettamente operativo legato alla loro attività di progettisti (un altro contributo analizza un lavoro di Peter Eisenman). Infine le figure diagrammatiche dei sistemi sociali sul territorio, elaborate dal giovane architetto Itai Paritzky, rendono visibili degli schemi spaziali in grado di avere un ruolo strategico nel processo progettuale. Attraverso il progetto per gli insediamenti che seguono le mutazioni dei confini israeliani-palestinesi veniamo condotti nella sfera della rappresentazione del paesaggio, delle sue variazioni topografiche e dei fenomeni geopolitici su vasta scala. Tema, quello del carattere progettuale della rappresentazione del territorio (da quella del passato a quella del futuro), che aprirebbe nuove porte alla ricerca. Il mondo della cartografia e della geografia¹¹ disvela nuove modalità per osservare la varietà del paesaggio e per trasformarlo (attraverso la composizione); rappresentazioni di paesaggi non più solo urbani.



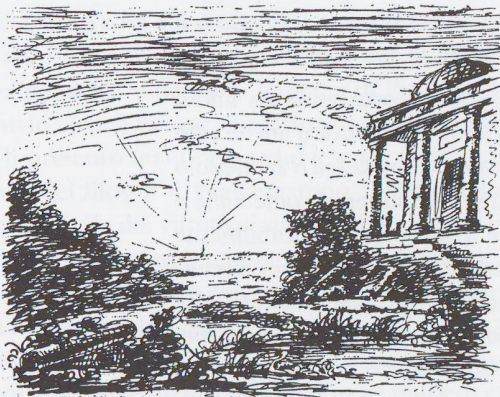
1a.



1b.

Note

1. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Bruckmann, München, 1915, p.69. Traduzione mia.
2. In realtà il titolo del testo citato sopra di Wölfflin è stato così tradotto in italiano: *H. Wölfflin, Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano, 1984.
3. *Ivi*, p. 15. Nel capitolo dedicato al lineare e al pittorico, Wölfflin contrappone per la comprensione dei rispettivi concetti di *Tastbild e Sehbild* l'arte di Dürer a quella di Rembrandt.
4. Viene alla mente, per il «primo piano (del tempio eterno)

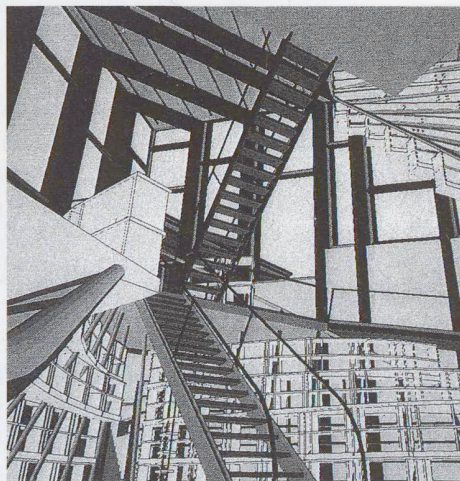


meglio disegnato» rispetto all'intorno, un'interessante descrizione di un altrettanto interessante disegno. Ernst Bloch commenta un quadro (autoritratto!) che Goethe finì durante il soggiorno siciliano nel 1787-88, un «paesaggio ideale», un «paesaggio consacrato e fuori dalla storia»: «Qui si impara a respirare. Questo foglio fa un effetto fisico. Solo uno con un vasto petto ha potuto creare una cosa del genere. Il sole, il tempio fanno uso dello spazio. Le colonne si ergono comode e solide, tra di esse c'è luce come non mai. Ciò che è pur sempre indecifrabile davanti o a sinistra, si svela a destra verso l'alto. Nel quadro qualcosa è diventato buono.» Citazione e immagine (sopra) in E. Bloch, *Geographica*, Marietti, Genova, 1992, (ed. orig. Suhrkamp, Frankfurt am Mein, 1965) p. 206. «Lo spazio riempito solarmente dall'attimo è quello del *kairós*, non è perciò lo spazio esistente, bensì quello creativo, che eredita il tempo». p. 207. Alcuni di questi argomenti si avvicinano molto all'idea di disegno quale momento creativo e lo schizzo come azione, che per le sue caratteristiche intrinseche di rapido segno, potremmo definire «atemporale». Gli schizzi degli architetti rinascimentali, ad esempio, sono confrontabili con quelli del nostro secolo. Si pensi anche al «minimalismo» attualissimo dei paesaggi industriali abbozzati da Karl F. Schinkel nei suoi appunti di viaggio in Inghilterra nel 1826.

5. F. Reinhart, *Al lettore un duplice augurio, il migliore di cui sono capace, a mo' di prefazione*, in M. Sik (Hrsg), *Analoge Architektur*, Boga, Zürich, 1987.
6. *Ibidem*.
7. Sull'associazione immagine e tecnologia intesa come una delle tante modalità, non l'unica e non la più problematica, di studio del fenomeno si veda E. Aceti, *Alle origini della rappresentazione*, Guerini scientifica, Milano, 1997. L'autore presenta una rapida e interessante lettura sulla natura della rappresentazione attraverso Empedocle, Democrito, Parmenide, Eraclito, Anassagora; sulla rappresentazione tra sensibile e sovransensibile attraverso Platone e Aristotele fino all'Ulteriore inattuabile (Teofrasto, Crisippo e Sesto Empirico).
8. D. M. MacKay, *Information, Mechanism and Meaning*, M.I.T. Press, Cambridge, 1969, riportato in U. Eco, *Semiótica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984, p. 292.
9. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, (V. Farinati, G. Teysot a cura di) Marsilio, Venezia, 1985, pp. 213-15. Corsivo mio. Per l'autore rappresentazione è *mimesis*. Qui si svela l'apparente paradosso della sua teoria: l'imitazione rimanda alla *mimesis* la quale non è imitazione. «Il modulo architettonico è la ripetizione, l'imitazione analogica del modulo naturale».
10. *Ibidem*. Secondo Quatremère l'architetto avrebbe bisogno di essere disegnatore al pari dei pittori (p. 191). Sul tema della *pictorial nature* dell'architettura si veda Werner Oechslin riportato in F. Irace, *Quasi un autodafè*, in «XY, dimensioni del disegno», Cedis, Roma, 1989, p. 24. In questa rivista (diretta da Roberto De Rubertis), che si pone quale rassegna critica degli studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza, nella tecnica e nell'arte, si trovano alcuni dei contributi che hanno maggiormente preso parte a quel fenomeno dell'architettura disegnata che, in Italia, parte dal 1968 (tra gli altri: Moschini, Contessi, Purini, Scolari, Cantafora e Ugo). Avrei voluto chiedere, all'interno di questo numero di «Archi» un contributo ad Arduino Cantafora (sul tema del confronto fra rappresentazione tradizionale e virtuale, e sul suo lavoro svolto presso le scuole svizzere in questi anni) ma lo spazio me lo ha, per questa volta, impedito. Tornando alle riflessioni di Oechslin tra la bibliografia riportata più avanti nel suo contributo vorrei segnalare sulla questione della differenza fra il disegno del pittore e quello dell'architetto: W. Oechslin, *Die wohltemperierte Skizze*, in «Daidalos», n. 5, 1982, pp. 99-112. Cfr. V. Ugo, R. Masiero, *La questione architettura*, Cluva, Venezia, 1990, e AA.VV., *Nel disegno*, Clear, Roma, 1992.
11. Si veda il concetto della carta come *ologramma*: ciascuno dei suoi punti contiene l'informazione del tutto. P. Zumthor, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, il Mulino, Bologna, 1995, p. 309. Diversi geografi hanno contribuito recentemente al dibattito architettonico sul tema (De Matteis, Farinelli, Raffestin e molti altri).



2a.



2b.

Analogia volontaria

- 1a – Gli archeologi, Giorgio De Chirico, 1955
- 1b – Autoritratto architettonico, F. Reinhart, B. Reichlin, 1980

Analogia involontaria

- 2a – Carceri, Tav.VII, (I stato), Giambattista Piranesi, 1745. Come si vede anche nell'immagine 2b, qui si può parlare di spazio infinito (senza centro). Presa di coscienza di una città come campo autonomo di studio, avvento dell'universo tecnologico (processi produttivi)
- 2b – Progetto di una biblioteca a Einsiedeln. Visione del piano superiore. Modello e Rendering di Z. Sladoljev, ETH, Zurigo, 1992
Tratto da G. Schmitt, *Architectura et Machina*, Vieweg, Braunschweig-Wiesbaden, 1993, p. 117. Elaborazione tridimensionale con l'uso del Massenmodell Programm, secondo il principio matematico della curva di Möbius