

Università Iuav di Venezia
Department of Architecture and Arts

9 788822 908179
ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598 € 18

Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

VESPER No. 6

VESPER No. 6

MAGIC

MAGIC

VESPER No. 6

MAGIC

Letizia Battaglia, *Ospedale Psichiatrico, Via Pindemonte, Palermo*,
1983 (ristampa | reprint 2016). Courtesy MAXXI Museo nazionale
delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione Fotografie del MAXXI

Spring | Summer 2022
Journal of Architecture, Arts & Theory

Quodlibet

Primavera | Estate 2022
Rivista di architettura, arti e teoria



Letizia Battaglia, *Discarica sulla costa di Acqua dei Corsari (tema: Costa est di Palermo)*, 2003. Stampa b/n ai sali d'argento su carta baritata | B/W gelatin silver print on baryta paper, 40 × 50 centimetri | centimetres. Courtesy MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione Fotografie del MAXXI.

Editoriali | Editorials
6 – 13

[Sara Marini](#)
[Magic](#)

14 – 17

[Franco Purini](#)
[Attendere una magia](#)
[Waiting for a Little Magic](#)

Citazione | Quote
18 – 22

[Luigi Ghirri](#)
[Il paese dei balocchi](#)
[The Land of Toys](#)

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.

Progetti | Projects
24 – 33

[Cherubino Gambardella](#)
[La casa magica](#)
[The Magic House](#)

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.

34 – 45

[Carlos Casas](#)
[Chid/Avalanche](#). Vernacular Domestic Architecture in the Pamirs, its Cosmological and Magical Dimensions and its Transposition into an Audiovisual Project
[Chid/Avalanche](#). L'architettura domestica vernacolare nel Pamir, le sue dimensioni cosmologiche e magiche e la sua trasposizione in un progetto audiovisivo

46 – 57

[Michel Carlana](#)
[Wunderkammer](#). Una camera e alcune reali illusioni
[Wunderkammer](#). A Room and Some Real Illusions

58 – 68

[Petr Stolin, Alena Mičková, Filip Šenk](#)
[Blur](#)

Racconti | Tales
70 – 71

[Redazione Vesper](#)
[Un percorso d'ombra e un altare che brucia](#). Steilneset Memorial di Peter Zumthor e Louise Bourgeois
[A Path of Shadow and a Burning Altar](#). Steilneset Memorial by Peter Zumthor and Louise Bourgeois

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

72 – 77

[Luca Porqueddu](#)
[Oltre il Continente della Ragione](#)
[Beyond the Mainland of Reason](#)

78 – 82	Massimo Crispi Colloquio sentimentale Sentimental Conversation
83 – 86	Adelita Husni-Bey The Reading La seduta
Saggi Essays 88 – 109	Andrea Gritti Da Firenze a “Psicon”. Cronache di un viaggio all’interno e all’intorno dell’architettura From Florence to “Psicon”. Chronicles of a Journey within and around Architecture
110 – 125	Emanuele Garbin Promontorium somnii: il bordo invisibile dell’architettura Promontorium Somnii: The Invisible Border of Architecture
126 – 141	Ilaria Bussoni Conoscere senza sapere. Il cantiere estetico del fare mondo Understanding without Knowing. The Aesthetic Construction Site of World-Making
142 – 157	Luka Skansi Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un’iniziazione alla contemplazione
Insero Extra 160 – 169	Superstudio e and Luca Galofaro Ideali Ideal
Archivio Archive 170 – 176	Michela Bassanelli Interni come scatole magiche: dalle ambientazioni domestiche alla sala da ballo Lutrario di Carlo Mollino Interiors as Magical Boxes: from Carlo Mollino’s Domestic Settings to Lutrario Ballroom

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

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

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.

Viaggi | Journeys
178 – 185

[Stefano Pifferi](#)
“Lo Stradone” per “Remoria”. Per una rilettura
storico-esoterico-visionaria di Roma
‘Lo Stradone’ to ‘Remoria’. A Historical-Esoteric-
Visionary Re-reading of Rome

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.

186 – 193

[Milo Adami](#)
Diaporama. Viaggio nell’obsolescenza
di un dispositivo
Diaporama. Journey into the Obsolescence
of a Device

Tutorial
194 – 203

[Angela Squassina](#)
Il linguaggio arcano della traccia materiale.
Un’esplorazione temporale dell’architettura
attraverso la stratigrafia
The Arcane Language of the Material Trace.
A Temporal Exploration of Architecture
through Stratigraphy

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

Dizionario | Dictionary
204 – 205

[Kevin Benham](#)
Power

Definizioni critiche di tre lemmi in italiano
e tre lemmi in inglese contribuiscono
alla precisazione del tema. Il dizionario
prosegue con l’evolvere di “Vesper”,
si compone in itinere. | Critical definitions
of three headwords in Italian and three
headwords in English that contribute to
point out the issue’s topic. The definitions
through the issues of “Vesper” will compose
an ongoing dictionary.

206 – 207

[Demetra Vogiatzaki](#)
Quō

208 – 209

[Sonia D’Alto](#)
Release

210 – 211

[Damiano Di Mele](#)
Destino

212 – 213

[Giuseppe Caldarola](#)
Evocazione

214 – 215

[Esther Giani](#)
Fantasia

ORIZZONTE



Emanuele Garbin

Saggi | Essays

111

Vesper | Magic

Il disegno d’architettura è da sempre e per lo più un disegno di contorni, e ogni contorno è un limite tra quello che si vede e quello che non si vede: in quanto tale il disegno necessariamente partecipa del visibile e dell’invisibile. Nel contorno si vede innanzitutto il visibile – non sempre tutto il visibile, e non ogni volta lo stesso – ma su quel bordo ci si può disporre a pensare e a “vedere” anche l’invisibile e l’incomprensibile. L’invisibile preme il disegno dall’interno – e allora a premere è quello che non si vede dentro e sotto i contorni che si chiudono – e dall’esterno, ed è quello che non si vede dietro o davanti al disegno e al piano su cui l’immagine si compone. C’è l’invisibile che sta poco dentro o poco fuori della cornice del disegno: quello che sta fuori è escluso dall’intenzione che inquadra l’oggetto, quello che sta dentro è occultato dall’attenzione e dall’evidenza stessa dell’oggetto. C’è finalmente il limite estremo del visibile e del comprensibile, ed è il cerchio dell’orizzonte centrato sull’oggetto e il soggetto della rappresentazione, e di quella porzione di mondo che li contiene entrambi. L’orizzonte del soggetto è un limite prospettico e metaforico assieme, ed è una metafora impiegata più volte in ambito filosofico:

Orizzonte è quel cerchio che abbraccia e comprende tutto ciò che è visibile da un certo punto. Applicando il concetto al pensiero, noi siamo usi parlare di limitatezza di orizzonte, possibile allargamento di orizzonte, apertura di nuovi orizzonti, ecc. Il linguaggio filosofico, a partire da Nietzsche e Husserl, ha adoperato in particolare questo termine per indicare il fatto che il pensiero è legato alla sua determinatezza finita e per sottolineare la gradualità di ogni allargamento della prospettiva.¹

Nel loro movimento l’orizzonte prospettico e l’orizzonte metaforico perennemente scoprono e ricoprono porzioni diverse di mondo, così che l’orizzonte può essere pensato come il luogo in cui si attende allo svelamento e al nascondimento in quanto tali. All’interno del più ampio orizzonte si istituiscono quelle relazioni di lontananza e di vicinanza che in un cerchio ristretto attorno all’oggetto, e al suo minimo intorno, non si stabiliscono affatto, in quella condizione di “senza-distacco” che Martin Heidegger attribuisce all’epoca della tecnica compiuta².

Emanuele Garbin 112

The architectural drawing has always been mostly a drawing of contours, where every contour is a limit between what is seen and what is not seen: insofar as such drawing necessarily partakes of what is visible and what is invisible. In the contour, what is apparent is what is visible – not always all that is visible, and not the same each time – but that edge is also the place from where one can imagine and ‘see’ what is invisible and incomprehensible. What is invisible presses upon the drawing from the inside – in which case what is pressing is what one does not see within and under the closed contours – and from the outside, in which case what presses is what one does not see behind or in front of the drawing and on the plane upon which the image composes itself. There is an invisible that sits just inside or just outside the frame of the drawing: what is outside is excluded by the intention that frames the object, what is inside is hidden by the attention and by the very evidence of the object. Finally, there is the extreme limit of the visible and comprehensible, that is, the circle of the horizon having its centre in the object and the subject of the representation, and of that portion of the world which contains them both. The horizon of the subject is both a perspective and metaphorical limit, whose metaphor is often used in philosophical contexts:

The horizon is the range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point. Applying this to the thinking mind, we speak of narrowness of horizon, of the possible expansion of horizon, of the opening up of new horizons, and so forth. Since Nietzsche and Husserl, the word has been used in philosophy to characterize the way in which thought is tied to its finite determinacy, and the way one’s range of vision is gradually expan.¹

In their movement, the perspective and metaphorical horizons perpetually reveal and conceal different portions of the world; the horizon can thus be envisaged as the place where revelation and concealment are essentially fulfilled. Within the wider horizon, the relationships of remoteness and nearness are formed which in the narrower circle around the object, and at the minimum surroundings, are not established, in that condition of ‘without-detachment’ which Martin Heidegger ascribes to the age of technology².

Promontorium somnii is the title of a philosophical essay by Victor Hugo published posthumously. The writer tells of his 1834 visit to the Paris observatory and of the impressions he received while watching the night on the Moon through a telescope. Years later, he remembers seeing the rising of the Sun on the eastern limb, imagining that he was standing on a promontory, watching the highest western peaks light up against the background of the perfect darkness of the lunar night³. Spontaneously, the vantage point splits in two, shifts to the sighting point; and the sighting point projects itself and flows onto a distant, extraneous horizon, where one views bright spots that gradually widen, eventually tracing the circular edge of the moon-craters. For Hugo, this memory is a chance to consider other, inner rather than outer, visions; thus, the lunar horizon becomes an impertinent metaphor for the limit of a deeper consciousness that is open for inspection, where the poet witnesses the shaping of his creations’ images and concepts.

The identification with an architectural landscape is encouraged by the essential anthropomorphism of all architecture. A person viewing a façade naturally imagines him-/herself

Promontorium somnii è il titolo di una prosa filosofica di Victor Hugo pubblicata postuma: lo scrittore racconta di una visita fatta nel 1834 all’osservatorio di Parigi, e dell’impressione provata nel guardare al telescopio la notte sulla Luna³. Dopo tanti anni ricorda di avere visto il sorgere del Sole sul limbo orientale, immaginandosi di stare su un promontorio e di guardare a occidente le cime più alte illuminarsi sullo sfondo perfettamente nero della notte lunare. Spontaneamente il punto di vista si sdoppia, si sposta sul punto di mira e la mira si proietta e scorre su un orizzonte lontano ed estraneo, dove si vedono delle macchie luminose che si allargano un poco alla volta, e disegnano finalmente il bordo circolare dei crateri lunari. Per Hugo, questo ricordo è l’occasione di considerare altre visioni non più esteriori ma interiori, e così l’orizzonte della Luna diventa la metafora impertinente del limite ispezionabile della coscienza più profonda, dove il poeta vede formarsi le immagini e i concetti delle proprie creazioni.

L’immedesimazione in un paesaggio architettonico è favorita dall’essenziale antropomorfismo di ogni architettura: chi guarda la facciata di un edificio naturalmente si immagina di stare su quelle terrazze e su quei balconi, di attraversare quelle porte e di guardare da quelle finestre. Il punto di vista di chi guarda un disegno si proietta dentro il disegno stesso, e la mira si sposta su un intorno visibile e invisibile, che così è un po’ meno invisibile: sembra perfino che l’immedesimazione sia più facile in un’architettura disegnata piuttosto che costruita, quasi che il disegno sia più accessibile all’immaginazione, perché partecipa più direttamente dell’immaginazione stessa.

Di questa proiezione e rovesciamento dell’attenzione si può fare qualche esempio. La sezione prospettica disegnata nel 1776 da Charles de Wailly per il progetto della Comédie Française è un grande foglio che mostra la disposizione e l’aspetto degli spazi principali e secondari di quel teatro, ed è popolato da un gran numero di figure umane secondo l’uso del tempo⁴. Queste figure hanno palesemente due funzioni: quella di riferire la rappresentazione architettonica alla scala umana, e quella di favorire l’immedesimazione dell’osservatore negli spazi esposti dalla sezione, e l’identificazione del punto di vista nel punto di mira è bene indicata dalla posizione e dall’attenzione degli spettatori disegnati. I personaggi che popolano l’immagine prendono posto sulla scena nella sala, nel *foyer*, nel portico, e nella terrazza sopra il portico, e anche nella piazza antistante il teatro, e all’osservatore reale suggeriscono tante visioni differenti. La sezione mostra anche un grande spazio inaccessibile al pubblico, quello del sottotetto, paragonabile per dimensioni alla sala teatrale sottostante: anche se qui appare completamente deserto e immerso nell’oscurità, l’attenzione è portata al suo interno dalla catena del lampadario principale, che attraversa il foro

Saggi | Essays 113 Vesper | Magic

standing on those terraces, crossing those thresholds and looking out of those windows. The gaze of the person who looks at a drawing projects itself inside the drawing, the target shifting to a surrounding that is both visible and invisible, as it becomes slightly less invisible. The identification appears even easier with a drawn rather than built architecture, as if drawings were more accessible to the imagination, because they partake more directly of imagination itself.

Some examples of this projection or reversal of one’s attention may be provided. The perspective section drafted by Charles de Wally in 1776 for the Comédie Française is a large sheet of paper showing the layout and appearance of the main and secondary spaces of that theatre, and is teeming with a great number of human figures, as was the custom of the times⁴. Those figures clearly absolve two functions: relating the architectural representation to the human scale, and helping the observer identify with the spaces shown in the section; the coincidence of the vantage point with the point of aim is patently indicated by the position of the drawn spectators and by their attention. The characters that populate the image take their place on the stage, in the auditorium, in the foyer, in the portico, and

in the terrace above the portico, as well as in the plaza outside the theatre, thus suggesting different views to the real observer. The cross-section also displays a large space that is inaccessible to the public, the attic, of a size comparable to the auditorium below, though here it appears deserted and dark. Our attention is drawn to it via the chain of the main chandelier, which travels through the central hole in the ceiling and ends in the winch that controls its movement, pointing to the presence of the person maneuvering it and to his gaze.

The human figure pointing to something visible for a spectator inside or outside the image is fairly common. Less common is a figure pointing to something invisible or incomprehensible. Among the most famous are the figures of the *Capricci* and *Scherzi* by Giambattista Tiepolo: in every drawing of these two series of etchings, there is someone or something that points to something else; in fact, the very gesture of pointing seems to be a characteristic shared by all the drawings. Yet what is pointed at is never visible, or else it is within view but is incomprehensible and therefore not visible⁵. The main actors of these scenes have been identified as Magi – the so-called ‘orientals’ – who distinguish themselves as being those who know what

centrale del soffitto e termina nell’argano che lo manovra, e rimanda all’eventuale presenza di un manovratore e quindi al suo sguardo.

La figura umana che indica qualcosa di visibile a uno spettatore dentro o fuori l’immagine è piuttosto comune. Molto meno comune è quella che indica qualcosa di invisibile o di incomprensibile. Tra le più note ci sono quelle dei *Capricci* e degli *Scherzi* di Giambattista Tiepolo: in ogni disegno di queste due serie di incisioni c’è qualcuno o qualcosa che indica qualcos’altro, anzi il gesto dell’indicare sembra proprio accomunarle tutte, eppure quello che viene indicato non è mai visibile, oppure è in vista ma rimane comunque incomprensibile e quindi affatto visibile⁵. Gli attori principali di queste scene sono stati identificati come dei magi – i cosiddetti “orientali” – che si distinguono per sapere quello che gli altri non fanno, e vedere quello che gli altri non vedono, eppure lo indicano e lo mostrano in quella che è una ripetuta variazione della stessa azione. Lo “spettacolo” è uno svelamento e insieme un nascondimento, perché il suo argomento si sottrae alla vista di chi guarda il disegno, e anche di chi lo fa, così come alla vista degli stessi spettatori fittizi. Quello che Tiepolo mette in scena è una personale e al tempo stesso generalissima magia: è la magia della visione che precede sempre la comprensione, eventualmente dello stesso autore o esecutore dell’azione magica. Qui si possono riconoscere i caratteri propri di ogni magia in quanto tale: la pazienza dello svelamento e la disponibilità ad attenderlo, la doppia disposizione a vedere quello che si vede e a non vedere quello che non si vede, ovvero il rispetto nei confronti dell’invisibile e dell’incomprensibile. E ancora, la distanza che può essere vicinanza o lontananza: il mago più spesso indica qualcosa di vicino, ma a volte gli sguardi si voltano da un’altra parte, verso qualcosa di lontano che sta oltre l’immagine, e la stessa possibilità di immaginazione.

Le vedute delle antichità di Piranesi sono solitamente popolate di tante figure minute che misurano e indicano la magnificenza passata dell’architettura, e allo stesso modo anche i “visitatori” delle altre sue fantasie architettoniche guardano e ci invitano a guardare una magnificenza affatto presente. La serie dei suoi *Grotteschi* è un repertorio di sguardi enigmatici confrontabili con quelli degli *Scherzi* e dei *Capricci* del Tiepolo: qui non ci sono più i maghi orientali, e a vedere sono rimaste le erme e i teschi, che sembrano guardarsi tra loro e guardare chi guarda, dandogli l’impressione di vedere e di sapere molto di più⁶. L’animazione delle cose inanimate è una delle magie più caratteristiche – e però, a ben pensarci anche la più elementare attenzione o intenzione già “anima” le cose, fa essere qualcosa quel che non era ancora una cosa. Le figure delle vedute e delle fantasie piranesiane indicano solitamente

qualcosa di vicino e di visibile, almeno a chi sta nel disegno, ma qualche volta sembrano guardare qualcosa di invisibile e di lontano. Nella *Veduta del Pantheon di Agrippa* ci sono due di questi ammiratori in una posizione e in una posa particolare, in alto vicino al grande oculo circolare della cupola⁷. Uno di questi è chino a guardare giù l’interno del tempio, ed è questa visione che verosimilmente attirerebbe l’attenzione di un architetto o di un archeologo; l’altro invece sembra stranamente disinteressarsi del monumento, nonostante la fatica della salita, ed è girato da un’altra parte, verso l’orizzonte, che è precluso a chi guarda il disegno dalla figura stessa del tempio. Pare che guardi l’orizzonte oltre la città, ma non la città, quasi che l’architettura magnifica che Piranesi vuole mostrare sia proprio quella che non si confronta più con le altre architetture, ma con il mondo nella sua totalità.

Tutte le architetture rimandano a un intorno più o meno vicino e il loro disegno in parte lo mostra. Più vicine a un’architettura sono le sue pertinenze immediate, e poi più lontano c’è lo sfondo determinato che può essere un paesaggio naturale o artificiale notevole. Più lontano ancora c’è un fondo indeterminato e “impertinente”, ovvero che non pertiene a quella o a un’altra architettura particolare, e che la costruzione e la rappresentazione abitualmente non considerano: non ci sono finestre che guardano un niente o quasi niente da vedere, così come non ci sono disegni che mostrano quel niente. Ci sono pure delle architetture – piuttosto poche – che invece si disinteressano deliberatamente del loro intorno più vicino e mirano a quello più lontano, sembrano quasi essere state pensate proprio in funzione di un orizzonte distante e della sua ammirazione, e però la rappresentazione di questa mira – o di questo miraggio – non può che essere indiretta: il niente o quasi niente da vedere si può far vedere solo mostrando qualcuno o qualcosa che lo guarda.

Uno degli esempi più notevoli di architettura pensata in funzione di un orizzonte amplissimo e lontanissimo è il progetto di Karl Friedrich Schinkel per la reggia dello zar a Orianda in Crimea⁸. Così come l’aveva immaginata Schinkel nel 1838, e non fu mai costruita, la reggia avrebbe dovuto ergersi su un promontorio affacciato sul Mar Nero: le piante e i prospetti mostrano il basamento e la terrazza perimetrale che circonda il palazzo su tre lati, allargandosi a sud in un piazzale semicircolare davanti a una grande loggia retta da cariatidi, da cui si sarebbe potuto vedere il mare fino all’orizzonte, e il sole sorgere e tramontare e attraversare tutto il cielo. Una

others do not, and who see what others cannot see; and yet they point to it and show it in what is a variation of the same action. The ‘spectacle’ is a revelation and a concealment simultaneously, because its meaning eludes the sight of the person watching the drawing, as well as the sight of the person drawing it, just as it does the sight of the fictional spectators. What Tiepolo enacts is magic that is both personal and generic: it is the magic of viewing, which always comes before understanding, even by the author or executor of the magic act. Here we can recognize the characteristics of every magic act *qua* magic: the patience of the unveiling and the willingness to wait for it, the dual inclination to see that which can be seen and not to see that which cannot, that is, respect for what is beyond vision and understanding. Furthermore, the distance that can be nearness or remoteness: the magician often points to something close, but sometimes the spectators’ gazes are directed elsewhere, towards something far beyond the image, towards the very possibility of imagining.

Piranesi’s views of architectural antiquities are usually populated by many minute figures that measure and point to the past magnificence of architecture; similarly, the ‘visitors’ of his

other architectural fantasies also watch, and invite us to watch, a present magnificence. His series of *Grotteschi* is a repertory of enigmatic gazes comparable to those depicted in Tiepolo’s *Scherzi* and *Capricci*: here, there are no oriental Magi, and the only spectators left are herms and skulls, which seem to be looking at each other and at us, while giving the impression of knowing and seeing more than we do⁶. The animation of inanimate things is one of the most characteristic magical acts – and yet, on second thoughts, even the most elementary of intentions or attentions ‘animates’ things, or makes something that was not yet a ‘thing’ into a thing. The figures in Piranesi’s views or fantasies usually point to something near and visible, at least for those standing within the drawing; however, they sometimes seem to be looking at something far and invisible. In his *View of the Pantheon of Agrippa*, two of these gazers are standing in peculiar poses, high up near the great circular oculus of the dome⁷. One of the figures is hunched while he looks down at the temple’s interior, a vision which would be the most likely to attract an architect or archaeologist’s attention. The other figure seems oddly uninterested in the monument, despite the labour of the ascent, and looks elsewhere,

towards the horizon, which is not visible to anyone looking at the drawing of the temple. The figure seems to be contemplating the horizon beyond the city, but not the city itself, as if the magnificent architecture that Piranesi wants to show were the one that no longer concerns itself with other architectures, but rather with the world as a whole.

All architectures refer to a more or less close surrounding, and their graphic renditions show it partially. Closest to an architecture are its appurtenances, while farther away there is a definite background, which may be a natural or artificial landscape worthy of note. Farther still, there is an ‘indefinite’ or ‘impertinent’ background, one that does not pertain to that or any other particular architecture and which both the building and its representation do not take into account: no windows look out on nothing or almost nothing to see, just as no drawings show that nothing. There are architectures – very few – that deliberately have no regard for their closest surroundings, but rather aim for something farther away. They seem to have been imagined in terms of a distant horizon to be admired; though the representation of this admiring – or this mirage – cannot but be indirect: the nothing or near-nothing to be seen can be shown only by showing someone or something looking at it.

One of the best examples of architecture imagined in terms of a very wide and very far horizon is Karl Friedrich Schinkel’s plan for the Tzar’s Royal Palace at Oreanda in Crimea⁸. As imagined (but never built) by Schinkel in 1838, the palace

was to stand on a promontory overlooking the Black Sea. The plans and perspective drawings show the base and terrace, which were to surround the palace on three sides, expanding on the south side into a semicircular plaza in front of a great loggia supported by caryatids, from which one could view the sea across the horizon and the rising and setting of the sun. Another drawing shows a bird’s-eye view of the entire complex seen from the back, the promontory, and the great expanse of the sea all the way to the horizon. Another closer view shows the loggia with the caryatids seen from the side, and a short stretch of sea and sky in the background: that horizon cannot be represented directly as a whole, only indirectly and ideally from the virtual point of view of the caryatids, and from the main perspective of the palace. A painting by Franz Ludwig Catel shows Schinkel himself in his study in Naples. We see him seated sideways as he looks at us, while on the opposite wall behind him a window frames a stretch of sea and hints at the panorama of the gulf one could admire by looking out the window, a panorama we can imagine as the ideal background – the horizon – of the architect’s entire oeuvre⁹.

Among the other examples of this particular visual conceit, we can cite some well-known works by a painter contemporary to Schinkel, Caspar David Friedrich. The figures with their backs to the spectator – *Rückenfiguren* – in the *Wanderer over a Sea of Fog (Der Wanderer über dem Nebelmeer)* and in *Woman at Sunset (Frau vor untergehender Sonne)* watch a distant landscape that is about to vanish in fog or darkness. They partially hide

prospettiva dall’alto e da dietro fa vedere l’intero complesso, il promontorio e la grande distesa del mare fino all’orizzonte. Un’altra prospettiva ravvicinata mostra invece la loggia delle cariatidi vista di lato e un breve tratto di mare e di cielo sullo sfondo: quell’orizzonte non può essere rappresentato direttamente nella sua interezza e indeterminatezza, ma indirettamente e idealmente dal punto di vista virtuale delle cariatidi, e del prospetto principale della reggia. C’è un dipinto di Franz Ludwig Catel che mostra proprio Schinkel nel suo studio di Napoli: nella stanza lo si vede seduto di lato che guarda verso di noi, e sulla parete di fronte e alle sue spalle c’è una finestra che inquadra un tratto di mare e lascia immaginare l’intero panorama del golfo che si sarebbe potuto ammirare affacciandosi, e che possiamo pensare come lo sfondo ideale – o l’orizzonte – di tutta l’opera di questo architetto⁹.

Tra gli altri esempi di questo particolare schema visivo, ci sono alcune tra le opere più note di un altro pittore contemporaneo di Schinkel, Caspar David Friedrich: le figure di spalle – *Rückenfiguren* – del *Viandante sul mare di nebbia* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*) e della *Donna al tramonto del Sole* (*Frau vor untergehender Sonne*) guardano un paesaggio lontano che sta per sparire nella nebbia o nelle tenebre, lo nascondono in parte con la loro stessa figura e allo stesso tempo lo mostrano e lo avvicinano per effetto di una spontanea immedesimazione¹⁰. Lo schema è un po’ più complesso in un altro dipinto dello stesso Friedrich, *Le bianche scogliere di Rügen* (*Kreidefelsen auf Rügen*)¹¹. I tre “attori” di spalle guardano lo spettacolare paesaggio della scogliera a picco sul mare: la donna – allo stesso modo dei maghi del Tiepolo – indica agli altri qualcosa in basso che noi non possiamo vedere, il primo uomo è chino a terra attratto da qualcos’altro che vede lui solo, il secondo uomo guarda il mare e l’orizzonte, e però l’orizzonte non si vede perché la sua linea si confonde in un chiarore indistinto, e per di più le fronde degli alberi in primo piano comunque ne impedirebbero la vista a chi guarda il dipinto.

La grande facciata orizzontale e l’altrettanto grande disegno di prospetto si confrontano con un orizzonte ampio e aperto. Nel XIX secolo le invenzioni architettoniche e le ricostruzioni congetturali dell’antico degli allievi architetti dell’École des beaux-arts tendono progressivamente ad occupare un campo visivo sempre più largo e a prospettare un paesaggio ampio, se non addirittura a farsi esse stesse paesaggio¹². Tra gli ideali termini di riferimento c’è la grande facciata sul mare del palazzo di Diocleziano a Spalato, che viene rilevata e ricostruita da uno dei vincitori del Prix de Rome nel 1909, ma già da tempo era uno degli esempi elettivi

Emanuele Garbin 116

it with their figures while simultaneously showing it and drawing it near through the spectator’s spontaneous identification with them¹⁰. The conceit is slightly more complex in another of Friedrich’s paintings, *Chalk Cliffs on Rügen* (*Kreidefelsen auf Rügen*)¹¹. The three ‘actors’, their backs to us, look at the spectacular landscape of the cliffs perched over the sea. The woman – like Tiepolo’s magicians – points to something down below that is not visible to us; the first man crouches on the ground, attracted by something else that is visible only to him; the second man watches the sea and the horizon, which is not visible as its line is blurred by the sun’s glare, and what is more, the trees in the foreground would block its view for someone looking at the painting.

Large horizontal façades and their equally large perspective drawings deal with a wide, open horizon. In the nineteenth century, the architectural inventions and the conjectural reconstructions of antiquity by the architectural students of the École des beaux-arts tend to occupy a progressively larger visual field and to present a vast landscape, or to turn into landscapes themselves¹². Among the ideal examples of this, one could cite the grand waterfront façade of the palace of Dioclerian in Split, which was drawn and reconstructed by one of the winners of the Prix de Rome in 1909 but had always been a prime example of architectural magnificence¹³. The long-raised portico is the

materialisation of a vantage point that oversteps contingencies and aims for a distant horizon, which it seems to want to duplicate and possess. Among the ‘horizontal’ architectures that the *pensionnaires* of the École des beaux-arts reconstructed, we can cite the Hellenistic acropolises and the Italian acropolis temples. In the latter case, the section depicting the series of terraced steps culminating in the temple at the summit indirectly shows the horizon’s remoteness and the high vantage point of the gaze imagining it¹⁴. Most frequently, the projects assigned to the École’s students called for placement in locations affording vast sea or mountain landscapes. Great attention was then given to the composition of the main façades, mostly developed in terms of breadth but also of height, distributed over different levels and articulated through overlapping porticos and terraces. In the absence of a more precise determination, the default function of these grand palaces and *hôtel* is that of seeing, of admiring a distant, undetermined landscape.

The towers featured in a number of these ideal projects match the idea of magnificence that informs the elevations, and speak to the desire for a high vantage point and an extremely wide visual field. From the second half of the 19th century, the aspiration to a magnificent architecture would increasingly express itself in perspective drawings taking up vertical rather than horizontal space. One may find clear evidence of this change

dell’idea di magnificenza architettonica¹³. Il lunghissimo portico sopraelevato è la materializzazione di un punto di vista che supera le contingenze immediate e mira ad un orizzonte distante, che addirittura sembra voler duplicare e possedere. Tra le architetture “orizzontali” che i *pensionnaires* dell’École des beaux-arts si impegnano a rilevare e a ricostruire ci sono quelle delle acropoli ellenistiche e dei templi acropolici italici: in questo caso è la sezione con la sequenza dei terrazzamenti culminante nel tempio sommitale a mostrare indirettamente l’estrema lontananza e il punto di vista alto che la guarda e la fa immaginare¹⁴. Tra i temi di progetto assegnati agli allievi dell’École sono piuttosto frequenti quelli che prevedono delle localizzazioni prospettanti un ampio e indeterminato paesaggio marino o alpino. La massima attenzione allora è per la composizione del prospetto principale che si sviluppa per lo più in larghezza, ma anche in altezza, distribuendosi su più livelli e articolandosi in porticati e terrazze sovrapposti. In assenza di determinazioni più precise la funzione di questi grandi palazzi e *hôtel* è essenzialmente quella di vedere, cioè di ammirare un paesaggio lontano e indeterminato.

Le torri che si vedono in un certo numero di questi progetti ideali corrispondono alla stessa idea di magnificenza che estende i prospetti, e attestano il desiderio di un punto di vista elevato e di un campo visivo massimamente ampio. Nella seconda metà del XIX secolo l’aspirazione ad una architettura magnifica si esprimerà sempre più in prospetti sviluppati in altezza piuttosto che in larghezza, e dei conseguenti mutamenti di prospettiva ne dà ben conto la raccolta dei progetti presentati nel 1922 al concorso internazionale per gli uffici del “Chicago Tribune”¹⁵. I profili di quasi tutti questi grattacieli si restringono in altezza, e così agli ultimi piani ci sono delle terrazze, che però non si possono considerare e nemmeno davvero immaginare come praticabili: chi guarda si immedesima con l’intero edificio piuttosto che proiettarsi in una particolare postazione visiva. In più di un progetto ci sono delle statue o delle logge colossali a coronamento dell’edificio, e in un paio di casi molto particolari il riferimento antropomorfo è esplicito: nei disegni dei *cartoonist* del “Chicago Tribune” il grattacielo diventa un gigantesco pupazzo e le finestre più alte sono i suoi occhi. L’impaginazione delle prospettive esclude quasi del tutto ogni riferimento anche all’intorno più vicino e con qualche eccezione tutto quel che si vede è il disegno del solo grattacielo. Il fronte principale è messo opportunamente in risalto dall’inclinazione del punto di vista – poco più o poco meno di quarantacinque gradi rispetto all’asse – e dall’illuminazione appena accentuata: la torre sembra guardare davanti a sé e guardare lontano il sole al tramonto. In realtà la direzione prevalente degli sguardi, che tutti questi progetti presuppongono, è quella verso la torre e non dalla torre, e questa interpretazione è implicitamente confermata dal grattacielo in forma di colossale colonna dorica proposto da Adolf Loos¹⁶. Le tante

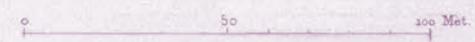
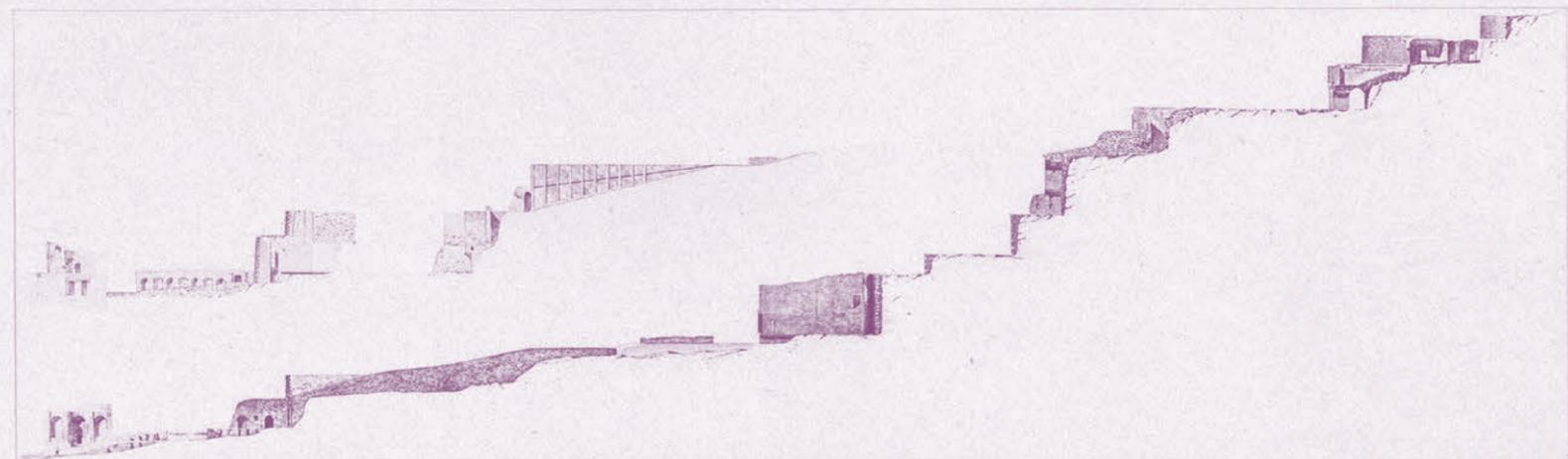
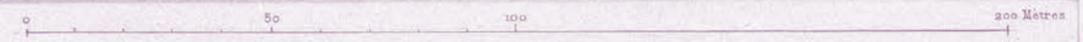
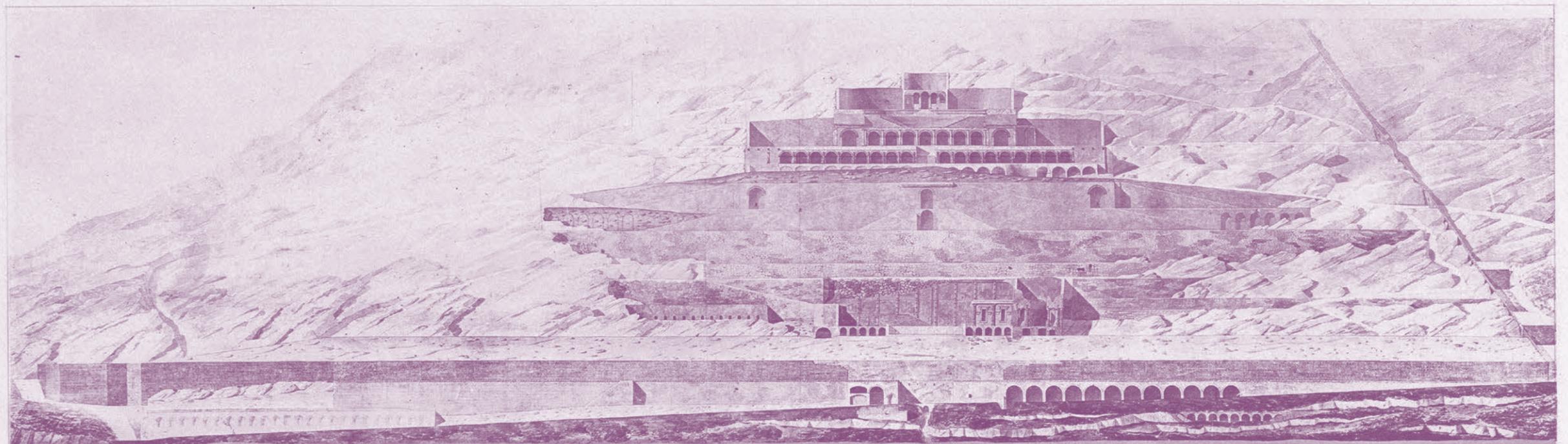
Saggi | Essays 117

in the collection of projects presented in 1922 for the international competition of designs for the offices of the “Chicago Tribune”¹⁵. The outlines of almost all these skyscrapers get narrower as they climb; thus, on the last stories there are balconies that one cannot consider or even imagine as accessible: the viewer identifies with the entire building rather than imagining him-/herself in any particular vantage point. In a few projects, colossal statues or loggias crown the building, and in a couple of eccentric cases the anthropomorphic reference becomes explicit: in the drawings by the “Chicago Tribune”’s cartoonist, the skyscraper becomes a gigantic puppet, and its highest windows become eyes. The pagination of the perspective drawings leaves out almost all references to the surrounding space: barring a few exceptions, all one can see is the skyscraper. The main façade is suitably emphasised by the slanting of the point of view – more or less by forty-five degrees from the vertical axis – and by the soft lighting: the tower seems to look out towards the setting sun. Actually, the prevalent direction of the

Vesper | Magic

gaze that all these projects suggest is a vector towards the tower and not from the tower; this interpretation is implicitly confirmed by the skyscraper in the shape of a huge Doric column proposed by Adolf Loos¹⁶. The many small windows carved in the flutings of the Doric shaft do not suggest specific points of view; although they look out in every direction, they are clustered into groups of two or three, according to the inner partitions, so that an uninterrupted panorama can never be viewed from the tower. Likewise, the splitting of the interior spaces does not facilitate a wide, unbroken view.

Further progress in the disappearance of the horizon – and in the dislocation of the border between visible and invisible – can be witnessed in another project presented for the “Chicago Tribune” competition: the one undersigned by Walter Gropius and Adolf Meyer. The shell of the tower intentionally lacks symmetry, so one cannot properly speak of façades, insofar as there are no ‘faces’ to be looked at or from which to look out. Even the balconies added to the different stories do not suggest



Ch. Schmid Editeur

Hélog Chauvet

TEMPLE DE LA FORTUNE A PRÉNESTE (PALESTRINE)

relevés et restauration de Huyot (1811)

Jean-Nicolas Huyot, Rilievo del tempio della Fortuna a Palestrina: prospetto e sezione longitudinale | Survey of the Temple of Fortune at Palestrina: perspective drawing and longitudinal section (1811), in G. Seure (a cura di | ed.), *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, 3 voll., Ch. Massin, Paris 1912.

piccole finestre aperte nelle scanalature del fusto dorico non si danno da pensare come degli speciali punti di vista, e pur aprendosi in ogni direzione, si dividono in gruppi di due o tre in funzione delle partizioni interne, così che dalla torre non si può mai vedere un panorama completo: la stessa parzialità degli spazi interni non predispone a una visione ampia e interminata.

Un ulteriore progresso nella sparizione dell’orizzonte – e nella dislocazione del confine tra visibile e invisibile – lo si vede in un altro progetto presentato al concorso per il “Chicago Tribune”, quello di Walter Gropius e di Adolf Meyer. L’involucro della torre è volutamente privo di simmetrie e così non si può più parlare propriamente di facciate in quanto non ci sono più “facce” che sono guardate o che “guardano”. Le stesse balconate aggiunte ai diversi piani non suggeriscono alcun punto di vista speciale, e non invitando affatto a guardare fuori, dove peraltro non si vede e non si immagina altro da vedere che il grattacielo stesso. Qui come in buona parte dell’architettura del modernismo, e poi non solo in quella, l’intenzione di abolire la supremazia di una facciata, o della facciata in quanto tale, è chiara: il punto di vista implicito di questa architettura non è più quello che punta il fronte principale, oppure quello che da questo stesso fronte si rivolge al panorama circostante, ma è quello che gira intorno all’architettura mantenendosi ad una distanza indifferente alle sue parti. Il disegno di Gropius e di Meyer è prospettico come quello degli altri grattacieli, ma lo scorcio è limitato, e già si vede una tendenza alla sostituzione delle proiezioni centrali con le proiezioni parallele. Quando poi si abolisce definitivamente il centro di proiezione sparisce anche la sua proiezione all’orizzonte e l’orizzonte stesso, e con la diminuzione delle distanze anche ogni impressione di lontananza.

L’assonometria è stata interpretata come la forma simbolica dell’architettura del modernismo, e Alberto Sartoris è uno degli architetti che più hanno impiegato questo metodo proiettivo¹⁷. Tra i suoi disegni ce n’è uno che mostra lo studio ideale dell’architetto, e che è paragonabile per le piccole dimensioni a quello di Schinkel dipinto da Catel. In questo come in molti altri disegni assonometrici l’interno è visto come un esterno per effetto di una accentuata perspicuità¹⁸. L’esterno invece non si vede più, e anche se si vedesse sarebbe pur sempre quello di un intorno limitato che non può mai arrivare all’orizzonte, che è irriducibile alle proiezioni parallele. Le finestre dello studio disegnato da Sartoris sono opache: non c’è più un fuori da vedere o da immaginare, e non c’è nemmeno un architetto o qualcun altro che guardi o finga di guardare il mondo da quelle finestre.

Emanuele Garbin 120

specific points of view, and do not constitute an invitation to look out, for there appears to be nothing to be seen but the skyscraper itself. Here, as in most Modernist architecture, and not only in that style, the intention to abolish the supremacy of the façade, or of any façade *qua* façade, is evident. The implicit point of view of this architecture is no longer one that focuses on the main front, or one that from that front turns towards the surrounding landscape; rather, it is a point of view that spins around the architecture, keeping itself at a cool distance, indifferent to the parts. Gropius and Meyer’s drawing is perspective like that of the other skyscrapers, but the partial view afforded is limited, and there is already a clear tendency to replace central projections with parallel projections. When the centre of the projection is abolished for good, its projection to the horizon disappears as well; with the shortening of distances, the impression of distance vanishes.

Axonometry has been interpreted as the symbolic form of Modernist architecture, and Alberto Sartoris is one of the architects who have most employed such projective method¹⁷. One of his drawings shows the architect’s ideal study, similar in size to Schinkel’s study painted by Catel. In this as in many other axonometric drawings, the interior is seen as an exterior, due to its heightened perspicuity¹⁸. The exterior, on the other hand, is no longer visible; and even if it were, it would be the

exterior of a limited area that can never reach the horizon, and and the horizon can never be contained or reduced to parallel projections. The windows of the study drawn by Sartoris are opaque: there is no longer an outside to be seen or imagined, nor an architect or person looking, or pretending to look, at the world from those windows.

The horizon disappears because of an ideal contraction rather than an expansion: in the end, the horizon of the object adheres to its perimeter, and what is left to see is what is inside that perimeter. The architecture that symbolises this condition of metaphorical perspective narrowing is the tall (or very tall) tower of recent times: a good example of this recent version is the new World Trade Center of New York, built on Ground Zero and designed by Daniel Libeskind. The complex is mainly composed of a series of towers of different heights, arranged on the perimeter of the central void left in memory of the tragic event. The spectators’ gazes should converge in the centre, but it is the towers that attract them – first the tallest, then the others – and make them ricochet and multiply because of the breakdown of volumes and the reflections on the glass surfaces. A spectator standing under or among the towers may have the impression that the central void fills up with a dense texture of gazes that linger inside that portion of space, crowding it. When looking at this as well as other groupings of tall

L’orizzonte scompare per effetto di una ideale contrazione piuttosto che di una dilatazione: alla fine l’orizzonte dell’oggetto aderisce al suo perimetro, e tutto quel che rimane da vedere è solo quel che c’è all’interno di questo perimetro. L’architettura emblematica di questa condizione di restringimento prospettico – e metaforico – è la torre alta o altissima nella sua versione più recente, e un buon esempio di questa versione è il nuovo World Trade Center di New York, costruito sull’area delle torri distrutte nel 2001 e progettato da Daniel Libeskind. Il complesso è composto principalmente da una serie di torri di diversa altezza, disposte perimetralmente al vuoto centrale lasciato a memoria dell’evento tragico: gli sguardi dovrebbero convergere tutti verso quel centro e però sono le torri ad attrarli – prima la più alta e poi le altre – e poi a rimandarseli, moltiplicandoli per effetto della scomposizione dei volumi e della riflessione delle superfici vetrate. Chi sta sotto e in mezzo alle torri, ha l’impressione di vedere il vuoto centrale riempirsi di una trama fitta di sguardi che rimangono tutti all’interno di questa porzione di spazio e la compattano ulteriormente. Guardando questo e anche altri raggruppamenti di edifici alti, si ha anche l’impressione che si siano riuniti quasi a giustificarsi reciprocamente, e a proteggersi da un pericolo invisibile e incomprensibile, dove il pericolo sono ormai l’invisibile e l’incomprensibile in quanto tali: ne deriva l’impossibilità a priori di ogni disposizione “magica”, cioè di una disposizione che attende pazientemente un eventuale svelamento o nascondimento.

Lo schema di questa e delle altre famiglie di grattacieli realizzati in tutto il mondo da Libeskind, da solo o con altri architetti, è ripetuto nella versione ridottissima – ma forse proprio per questo esemplare – di un servizio da tè che lui stesso ha progettato. Il servizio realizzato in argento lucidato è composto da un vassoio e da sei pezzi, dei quali due sono più grandi e quattro più piccoli. I sei pezzi e il vassoio sono caratterizzati dai profili spezzati caratteristici del repertorio figurativo di Libeskind, e ciascuno ha una propria fisionomia, seppur deforme, così che il vassoio sembra un palcoscenico su cui i pezzi o gli “attori” si muovono stabilendo diverse relazioni tra loro, e in un certo senso si “guardano”¹⁹. Queste architetture in miniatura possono essere spostate liberamente ma alla fine vengono solitamente riposte sul loro vassoio, che è assimilabile ad un isolato e che è tutto il loro mondo, così come l’isolato più grande è la porzione di mondo che pertiene materialmente e idealmente ai grattacieli. Allo stesso modo il vassoio e i pezzi si riflettono l’uno con l’altro, e questo scambio concorre a mantenerli in un assieme compatto. Poi, fuori del vassoio così come fuori dell’isolato, non c’è nient’altro da vedere se non tutto questo visto da poco più fuori.

La visione di un orizzonte indeterminato presuppone una disposizione – e una

Saggi|Essays 121 Vesper|Magic

buildings, one may also have the impression that those buildings have gathered in order to justify and protect each other from an invisible and incomprehensible danger, where the danger is the invisible or the incomprehensible as such. This engenders the *a-priori* impossibility of any ‘magical’ frame of mind, i.e. a frame of mind that waits patiently for a possible unveiling or concealment.

The arrangement of this and of other families of skyscrapers, which Libeskind has produced worldwide, on his own or with other architects, is repeated in miniaturised form – exemplary for that very reason – in a tea set he designed. This shiny silver set includes a tray and six pieces, two of which are bigger than the other four. The six pieces are characterised by the edgy broken lines that have become a distinctive trait of Libeskind’s repertory, each with its physiognomy, deformed though it might be; the tray is like a stage on which the pieces or ‘actors’ move, creating relationships with each other, and somehow ‘looking’ at each other¹⁹. These miniature architectures can be moved freely, but are ultimately placed on the tray, which resembles a city block and constitutes the pieces’ world, just as a city block is the world portion that pertains, materially

and ideally, to the skyscrapers. Similarly, the tray and the pieces reflect each other, and this exchange makes them into a compact set. Outside the tray, as outside the city block, there is nothing else to see except all this, but from a slight distance.

The view of an indeterminate horizon presumes an indeterminate disposition, or position; and yet architecture has often tried to contain its farthest surroundings and to enclose the horizon within a built, permanent frame. One of the architectures in which this intention best materialises is Malaparte House at Capri designed by Adalberto Libera at the end of the 1930s²⁰. Inside, the windows of the sitting room literally frame the different views of the spectacular landscape, in an attempt to own it and partition it. Outside, the terrace, preceded by a diverging staircase, seems very much open to the widest of panoramas, but somehow forces the viewer to admire and to be astonished. In both cases, there is a clear aspiration to objectify the view of the horizon and to set it in a form similar to a painting, when that very view has a visible portion and an invisible portion that cannot be reduced. More recently, Francesco Venezia has articulated the theme of the diverging staircase; two of his designs suggest other thoughts about how to expose

posizione – non determinata, o almeno non del tutto determinata, eppure più di una volta l’architettura ha cercato di contenere il suo intorno più lontano e di chiudere l’orizzonte in una cornice costruita e permanente. Una delle architetture in cui questa intenzione si concretizza con la massima evidenza è la casa Malaparte a Capri progettata da Adalberto Libera alla fine degli anni Trenta del secolo scorso²⁰. All’interno, le finestre della sala letteralmente incorniciano le diverse viste dello spettacolare paesaggio in un tentativo di partizione e appropriazione; all’esterno, la stessa terrazza preceduta dalla scalinata divergente, che sembra massimamente aperta al più ampio panorama, è in un certo modo una costrizione ad ammirare e a stupire: in entrambi i casi è evidente l’aspirazione a oggettivare la vista dell’orizzonte e di fissarla in qualcosa di assimilabile a un quadro, quando proprio quella vista per sua essenza ha una porzione visibile e una porzione invisibile irriducibile. Più recentemente, Francesco Venezia ha sviluppato lo stesso tema della gradinata divergente di casa Malaparte, e due delle sue architetture permettono di fare delle altre considerazioni sul modo di esporre o di esporsi all’orizzonte²¹. In un progetto del 1989 per una casa arroccata a Palazzolo Acreide, c’è una scala molto simile a quella della casa di Libera, che però non conduce direttamente ad un terrazzo aperto sul panorama circostante, ma si interrompe e piega, terminando in un portico ed è questo che si rivolge all’orizzonte: la differenza non è di poco conto, perché quel portico, pur essendo orientato, non determina l’attenzione, che può dirigersi all’esterno così come all’interno del portico stesso. Nel progetto per un belvedere nel Battery Park di New York, lo stesso architetto si propone di includere l’orizzonte in un modo graduale e tutto particolare. Al termine di una gradinata simile per pendenza a quelle già viste, ma di larghezza costante e non più divergente, quindi in un certo modo indifferente alla direzione, c’è un portale aperto la cui notevole larghezza, insieme alla sua altezza e profondità, danno conto dell’intenzione di “contenere” lo sguardo dei visitatori durante la salita, e poi di liberarlo quando si affacciano a guardare il profilo della città al di là del fiume:

Al contempo la piazza è una macchina per il controllo dell’orizzonte: scalando il dorso in lieve pendenza si giunge a una progressiva scoperta dello scenario naturale e costruito dell’Hudson. Inizialmente l’altezza dello sguardo non permette altra vista se non quella del piano inclinato della pavimentazione: un tappeto di lastre di pietra. Successivamente, all’interno del telaio lunghissimo della loggia, dapprima apparirà il cielo, poi sorgerà lentamente la cresta dei grattacieli di New York City – per un attimo l’orizzonte naturale collimerà con quello artificiale della balaustra – infine si stenderà il bacino completo dell’Hudson.²²

Emanuele Garbin

122

the horizon and expose oneself to the horizon²¹. In a 1989 project for a house perched over the town of Palazzolo Acreide, there is a staircase similar to the one in Libera’s house, which, however, does not lead directly to a terrace open to the surrounding panorama, but is interrupted and curved, culminating in a portico; it is the portico that looks out on the horizon. The difference is far from trivial, for that portico, though orientated in a definite direction, does not define one’s attention, which can flow freely outside or inside the portico. In his project for a belvedere in New York’s Battery Park, the same architect aims to include the horizon in a special, gradual manner. At the end of a staircase similar to the ones mentioned above, but of regular rather than diverging width and therefore indifferent to direction, there is an open portal whose extraordinary width, together with its height and depth, bears witness to the intention of containing the visitors’ gazes during their ascent, setting those gazes free when the visitors finally reach the summit and look at the city’s outline beyond the river:

The square or plaza is simultaneously a machine for the control of the horizon: upon climbing the slight slope, one achieves a gradual discovery of the natural and man-made

scenery on the Hudson. Initially, the height does not allow other views but that of the pavement’s inclined plane: a carpet of stone slabs. Subsequently, within the long frame of the loggia, first the sky will appear, then, slowly, the top of New York City’s skyscrapers – for a moment, the natural horizon will align itself with the artificial one of the balustrade – and finally the whole basin of the Hudson will fan out.²²

The horizon is the distant double frontier separating the dominion of the visible and that of the invisible, and is one of the stages where the show of existence renews itself, for those who are willing to wait for it with the necessary patience. With its machinery, architecture can partake of the magic of the unveiling and concealment of the world, and set the scene for our attendance of it. Certain architectures are special places where we may witness, directly or indirectly – through identification – this universal magic, and to practice its enactment. Architecture, however, often forgets about the horizon and the splendid breadth it encompasses, all the more so, when it concentrates exclusively on its contour, to the extent that it limits itself to attracting our gaze rather than bouncing it towards something other than

L’orizzonte è la frontiera lontana e doppia del dominio del visibile e di quello dell’invisibile, ed è uno dei luoghi in cui lo spettacolo dell’esistenza si rinnova, per chi è disposto ad attenderlo con la necessaria pazienza. Con i suoi mezzi l’architettura può partecipare alla magia dello svelamento e del nascondimento del mondo, creando le condizioni per presenziarvi. Certe architetture sono dei luoghi privilegiati per assistere direttamente o indirettamente – per immedesimazione – a questa genialissima magia, e per esercitarsi a praticarla. E però abitualmente l’architettura si dimentica dell’orizzonte e dell’ampiezza che contiene, e se ne dimentica tanto di più quanto più si concentra esclusivamente sul proprio contorno, quanto più si limita ad attrarre gli sguardi piuttosto che a rimandarli ad altro da sé. Per far vedere davvero l’orizzonte – e per vedere il proprio “orizzonte” – l’architettura deve finalmente ritrarsi, uscire dal campo visivo e sparire anche e soprattutto a sé stessa.

La corte interna dei laboratori Salk a La Jolla in California, progettati da Louis Kahn tra il 1959 e il 1965 è l’elaborata esposizione di un panorama lontano: fin dall’inizio l’intenzione dell’architetto è quella di aprire una grande corte tra i due corpi principali dei laboratori costruiti su un promontorio rivolto a occidente, verso il mare²³. Nelle prime versioni del progetto, questa corte è ancora pensata come un giardino alberato, e per la sua sistemazione viene chiesta la consulenza di altri architetti tra cui Luis Barragán, che, dopo aver visitato il cantiere, suggerisce a Kahn di non realizzare affatto il giardino e di pavimentare la corte:

When Kahn had finished the buildings at the Salk Institute in California, he invited me so I could give him my opinion regarding the central patio. Some trees had already been planted. I suggested that they be removed and that the sea was left as the closing for the court: the sea would be our wall. Besides, the site was extraordinary and Kahn’s buildings were very good: it would not do to cover them with trees. It was necessary that they both could be seen, the buildings and the sea. I proposed a plaza, whose pavement would be treated as a fifth façade.²⁴

C’è uno schizzo di Barragán, l’unico che documenta il suo interessamento per il progetto dei laboratori Salk, che mostra la sua proposta poi condivisa da Louis Kahn:

Saggi|Essays

123

Vesper|Magic

itself. To really show the horizon – and see its own ‘horizon’ – architecture must ultimately withdraw, step out of the field of vision and vanish, even and especially to itself.

The inner courtyard of the Salk laboratories at La Jolla, California, designed by Louis Kahn between 1959 and 1965, is an elaborate exposure of a distant panorama: from the outset, the architect’s intention is to open up a great courtyard between the two main blocks of the laboratories, built on a coastal bluff overlooking the Ocean²³. In the early drafts of the project, the architect was still imagining the courtyard as a garden with trees; for its landscaping, he consulted other architects, Luis Barragán among them. After visiting the site, Barragán suggested scrapping the garden and paving the courtyard instead:

When Kahn had finished the buildings at the Salk Institute in California, he invited me so I could give him my opinion regarding the central patio. Some trees had already been planted. I suggested that they be removed and that the sea was left as the closing for the court: the sea would be our wall. Besides, the site was extraordinary and Kahn’s buildings were very good: it would not do to cover them with trees. It was necessary that they both could be seen, the buildings and the sea. I proposed a plaza, whose pavement would be treated as a fifth façade.²⁴

There is a sketch by Barragán, the only one showing his participation in the Salk project, which shows his proposal, embraced by Louis Kahn. In the background, the Ocean is framed by the two series of structures housing the labs, while the paved plaza is marked by three longitudinal lines running towards the main perspective point, on the horizon line.

Upon entering the courtyard from the east, one has an unobstructed view of the two symmetrical façades of the labs, made up of diagonally arranged concrete tower walls, and the boxed-in pavement of the plaza, in what looks like the plan for a classical theatre stage flanked by two rows of wings. The three lines in Barragán’s sketch have become one line, the narrow water canal that cuts the plaza in half, running from east to west and pointing to the direction in which one should look. When one walks in that direction, the wings seem to shift sideways as the Ocean expands in the distance: on the edge of the plaza the architecture finally exits one’s field of vision, leaving only the Ocean and the horizon line; on this bluff one can wait for the last rays of the sun and for nightfall.

in fondo si vede il mare inquadrato dalle due serie di setti dei laboratori e sotto la piazza pavimentata segnata da tre linee longitudinali che concorrono al punto principale della prospettiva che sta sulla linea dell’orizzonte.

Entrando nella corte da oriente, si vedono per intero le due facciate simmetriche dei laboratori, formate dai setti disposti in diagonale, e il pavimento riquadrato della piazza, in quello che sembra lo schema di un classico palcoscenico teatrale fiancheggiato dalle due file di quinte mobili. Le tre righe che si vedevano nello schizzo di Barragán sono diventate una, quella dello stretto canale d’acqua che taglia la piazza nel mezzo, e scorre da est a ovest indicando la direzione e il verso dell’attenzione. Procedendo in questa stessa direzione sembra di vedere le quinte spostarsi di lato e il mare distendersi in lontananza: sul bordo della piazza finalmente l’architettura esce dal campo visivo, si vedono solo il mare e la linea dell’orizzonte, e su quel promontorio ci si può disporre ad attendere l’ultimo raggio di sole e la notte.

- 1 H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr Paul Siebeck, Tübingen 1960; tr. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2004, pp. 352-353; En. tr. *Truth and Method*, Continuum, London-New York 2006, p. 301.
- 2 “Chi non ha un orizzonte è un uomo che non vede abbastanza lontano e perciò sopravvaluta ciò che gli sta più vicino. Avere un orizzonte significa, invece, non essere limitato a ciò che è più vicino, ma saper vedere al di là di questo. Chi ha un orizzonte sa valutare correttamente all’interno di esso il significato di ogni cosa secondo la prossimità o lontananza, secondo le dimensioni grandi o piccole”. | “A person who has no horizon does not see far enough and hence over-values what is nearest to him. On the other hand, “to have a horizon” means not being limited to what is nearby but being able to see beyond it. A person who

has an horizon knows the relative significance of everything within this horizon whether it is near or far, great or small” *Ibid.* Al “distacco” e al “senza-distacco” Heidegger fa riferimento in | Heidegger refers to ‘detachment’ and ‘without detachment’ in M. Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1994; tr. it. *Conferenze di Brema e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002; En. tr. *Bremen and Freiburg Lectures. Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*, Indiana University Press, Bloomington 2012. Il distacco, o la distanza, è condizione insieme della vicinanza e della lontananza: “È questo riguardo che accorda il distacco (la distanza [*Distanz*]) tra ciò che è presente nell’orizzonte dell’essere presente. Tale riguardo accorda il distacco rispetto a noi di tutto ciò che è presente e assente. Ciò che, nel suo insieme, ha un tale distacco rispetto a noi, proprio in

questo distare (*abstehen*) ci riguarda, sia che qualcosa ci stia lontano, sia che ci tocchi da vicino”. | Detachment, or distance, is a condition of both nearness and distance: ‘Such concerned approach attunes the distance (longinquity) between what is present within presencing. The distance to us of all that presences and absences is attuned by this concerned approach. Whatever has such distance, among themselves and to us, concernfully approaches us precisely by this distancing, be it that something lies far from us, be it that something comes near to us’, *Ibid.*, p. 46; En. tr. *ibid.*, p. 23.

- 3 V. Hugo, *Promontorium somnii. Édition critique*, Les Belles Lettres, Paris 1961; tr. it. *Il promontorio del sogno*, Editori Riuniti, Roma 2012; En. tr. *Victor Hugo’s Intellectual Autobiography (Postscriptum De Ma Vie)*, Funk & Wagnalls, New York 1907.
- 4 C. de Wailly, *Intérieur de la nouvelle salle de la Comédie Française (ancien projet non réalisé)*, Musée Carnavalet, Paris 1776.
- 5 Al termine di una lunga indagine congetturale sul significato dei *Capricci* e degli *Scherzi* tiepoleschi, Roberto Calasso porta l’attenzione sullo sguardo deviato o riflesso che accomuna tutte quelle scene di magia: “Tredici fogli sui ventitré degli *Scherzi* hanno come soggetto il guardare. Un guardare teso, spasmodico, fisso su qualcosa che si rivela. La tensione è così forte che gli altri fogli possono facilmente essere intesi come pause, intermezzi fra quelle improvvise accensioni degli sguardi. Che spesso si rivolgono verso qualcosa che sta al di là della cornice del foglio. Ma anche quando si può vedere il punto su cui si concentrano, il significato di quelle visioni non è univoco né perspicuo. [...] Per quanto a lungo si studino gli *Scherzi*, la domanda su che cosa attirino gli sguardi dei personaggi rimane senza risposta conclusiva. E lentamente si insinua un sospetto: che il soggetto degli *Scherzi* sia il guardare – e l’osservarsi. [...] Più di qualsiasi magia – bianca o nera – è inquietante la capacità, insita in chiunque, di guardare sé stesso e osservare la propria vita come una scena. E forse quel *doppio sguardo* è anche un presupposto di ogni magia”. | At the end of a long conjectural investigation on the meaning of Tiepolo’s *Scherzi* and *Capricci*, Roberto Calasso focuses on the deviant or reflected gaze shared by these magical scenes: “Thirteen of the twenty-three plates of the *Scherzi* have as their subject the act of seeing. A tense, spasmodic seeing, focused on something that reveals itself. The tension is so strong that the other plates can easily be seen as pauses, interludes between the sudden kindling of those looks. Looks that are often directed toward something beyond the frame of the picture [...]. But even when we can see the point on which they are concentrated [...] the meaning of those visions is neither univocal nor clear. [...] No matter how long you study the *Scherzi*, the question as to what has drawn the characters’ attention eludes any conclusive answer. And a suspicion slowly begins to creep in: that the subject of the *Scherzi* is seeing – and observing oneself. [...] More than any magic – white or black – what is disquieting is the capacity, innate to anyone, to look at oneself and observe one’s life as if it were a scene. And perhaps that *double gaze* is also a precondition of any magic”, R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006, pp. 193-194; En. tr. *Tiepolo Pink*, Bodley Head, London 2006, pp. 236-237.
- 6 I *Grotteschi* sono stati pubblicati in | *The Grotteschi were published in* G.B. Piranesi, *Opere Varie di Architettura, Prospettiva, Grotteschi Antichità Inventate, ed Incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, Bouchard, Roma 1750. Si veda il recente | *See the recent* F. Nevola, *Giovanni Battista Piranesi. I Grotteschi*, Ugo Bozzi, Roma 2010.
- 7 La *Veduta del Pantheon di Agrippa* è pubblicata in | *The View of the Pantheon of Agrippa was published in* G.B. Piranesi, *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, Roma 1761.
- 8 Si veda | *See* P.O. Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1948; tr. it. *Karl Friedrich Schinkel*, Electa, Milano 1989.
- 9 F.L. Catel, *Schinkel in Neapel*, Alte Nationalgalerie, Berlin 1824.
- 10 C.D. Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1818; Idem, *Frau vor untergehender Sonne*, Museum Folkwang, Essen 1818. Si veda | *See* J.L. Koerner, *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, London 2009.
- 11 C.D. Friedrich, *Kreidefelsen auf Rügen*, Sammlung Oskar Reinhart “Am Römerholz”, Winterthur 1818.
- 12 Riguardo ai disegni degli *élèves* e dei *pensionnaires* dell’École des beaux-arts qui ci si limita a segnalare | As regards the drawings of the *élèves* and *pensionnaires* of the École des beaux-arts, we shall only cite P. Pinon, F.-X. Amprimoz, *Les envois de Rome (1778-1968). Architecture et archéologie*, École Française de Rome, Roma 1988.
- 13 I rilievi e la ricostruzione del palazzo di Diocleziano a Spalato disegnati per l’École des beaux-arts sono di Ernest Hébrard. | The drawings and restoration of Diocletian’s palace in Split, designed for the École des beaux-arts, are by Ernest Hébrard. Si veda | *See* E.M. Hébrard, *Le*

Palais de Dioclétien à Spalato, Ch. Massin, Paris 1911. Più di un secolo prima Robert Adam aveva pubblicato i suoi disegni in | More than a century earlier, Robert Adam had published his drawings in R. Adam, *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro* [sic!] *in Dalmatia*, 1764.

- 14 Tra i diversi esempi ci si limita a citare i disegni del tempio della Fortuna a Palestrina di Jean-Nicolas Huyot (1811), del tempio di Ercole Vincitore a Tivoli di Charles-Alphonse Thierry (1862), del tempio di Giove Anxur a Terracina di François-Benjamin Chaussemiche (1903), pubblicati in | Among the many examples, we shall cite the drawings for the Temple of Fortune at Palestrina by Jean-Nicolas Huyot (1811), for the Temple of Hercules Victor at Tivoli by Charles-Alphonse Thierry (1862), for the Temple of Jove Anxur at Terracina by François-Benjamin Chaussemiche (1903), all published in G. Seure (a cura di | ed.), *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l’Académie de France à Rome*, 3 voll., Ch. Massin, Paris 1912.
- 15 Si veda il catalogo dei progetti presentati al concorso | *See the catalogue of the projects presented for* *The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune, MCMXXII*, Rizzoli, New York 1980 (*reprint* del catalogo pubblicato nel 1923 | *reprint of the catalogue published in 1923*).
- 16 Nell’introduzione al catalogo l’intenzione è detta chiaramente: | In the introduction to the catalogue, the intention is explicit: “This site is a most happy one for a building of great beauty. It will command a general view from all directions – it is the salient point of the potential wonder mile of North Michigan Avenue – place for the world’s most beautiful office building!” *Ibid.*, p. 4.
- 17 Riguardo ai disegni di Alberto Sartoris, si veda il catalogo della mostra di Losanna e Zurigo: | For Alberto Sartoris’ drawings, see the catalogue of the Lausanne and Zurich exhibition: *Alberto Sartoris*, catalogo della mostra a cura di | exhibition catalogue edited by J. Gubler, ETH, Zürich 1978.
- 18 Così Yve-Alain Bois, citando Sartoris: “Mirando a distruggere la supremazia della facciata, gli architetti della modernità si sono concentrati su questa reversibilità [dell’assonometria], rappresentando i loro edifici a volte dall’alto, a volte dal basso, in uno spazio in cui il primo piano e lo sfondo sono reversibili. [...] Nei suoi [di Sartoris] disegni vertiginosamente ambivalenti, uno stesso contorno appartiene a due piani completamente diversi che si escludono a vicenda: i movimenti non sono più fissi, ma scambiabili, in modo che un corpo solido si trasforma in uno spazio aperto, e lo spazio aperto a sua volta in un corpo solido. Le masse che un momento prima sembravano muoversi in una direzione, ora si rivolgono in senso opposto o verso una direzione affatto nuova”. | Thus Yve-Alain Bois, quoting Sartoris: ‘Aiming to destroy the supremacy of the facade, the architects of ‘modernity’ concentrated on this reversibility, depicting their buildings sometimes from above, sometimes from below, and using a space in which foreground and background are exchangeable. [...] In his vertiginously ambivalent drawings, one and the same contour belongs to two completely different and mutually exclusive planes: “Movements are no longer fixed in but exchangeable so that a solid body is transformed to an open space, and open space in turn into a solid body. The masses which seemed to be moving in one direction a moment ago, are now turning to the opposite or a completely new direction.”’ Y.-A. Bois, *Metamorphosen der Axonometrie | Metamorphosis of Axonometry*, in “Daidalos. Berlin Architectural Journal”, no. 1, 15 settembre | September 1981, p. 57; tr. it. dell’autore | En. tr. by the author.
- 19 Qui viene in mente quella accusa di “teatralità” che Michael Fried ha mosso ai minimalisti e ai loro oggetti, giudicati referenziali piuttosto che autoreferenziali e astratti. | One is reminded of that accusation of ‘theatricality’ that Michael Fried made to the minimalists and their objects, judging them referential rather than self-referential and abstract. Cfr. | Cf. M. Fried, *Art and Objecthood*, in Idem, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998.
- 20 Cfr. | Cf. M. Talamona, *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, New York 1996.
- 21 Cfr. | Cf. F. Venezia, *L’architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1998.
- 22 *Ibid.*, p. 131.
- 23 Sul progetto della corte dei laboratori Salk ci si limita a segnalare | As regards the project for the courtyard of the Salk laboratories, see M. Treib, *To End a Continent: The Courtyard of the Salk Institute*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, no. 65, 3, settembre | September 2006, pp. 402-427.
- 24 *Ibid.*, pp. 413-414.

BIBLIOGRAFIE

Andrea Gritti
Da Firenze a “Psicon”. Cronache di un viaggio all’interno e all’intorno dell’architettura
From Florence to “Psicon”. Chronicles of a Journey within and around Architecture

Argan G.C., *La storia dell’arte*, in “Storia dell’Arte”, nos. 1-2, 1969, pp. 20-24.
Battisti E., *L’antinascimento*, 2 voll., Garzanti, Milano 1989.
Idem, *L’antinascimento*, Feltrinelli, Milano 1962.
Idem, *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960.
Bevilacqua M., Cazzato V., Roberto S. (a cura di | eds.), *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant’anni di studi*, Gangemi, Roma 2014.
Brugellis P., Pettena G., Salvadori A. (a cura di | eds.), *Utopie radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Zzigurrat*, Quodlibet, Macerata 2017.

Chatman S., Eco U., Klinkenberg J-M. (a cura di | eds.), *A Semiotic Landscape/Panorama sémiotique. Proceedings of the I Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan-June 1974*, De Gruyter Mouton, Den Hague-Paris 1979.
Dezzi Bardeschi M., *Autenticità. Cari luoghi: un viaggio di 50 anni a Firenze e dintorni*, Sillabe, Livorno 2014.
Idem, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, FrancoAngeli, Milano 1992.
Idem, *L’antinascimento*, in “Comunità”, no. 113, 1963, pp. 70-74.

Idem, Bassi G., *Il futuro della memoria. Testimonianze sulla ricerca architettonica contemporanea*, Tipografia Moderna, La Spezia 1972.

Eco U., *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968.

Fagiolo M., *Architettura e massoneria. L’esoterismo della costruzione*, Gangemi, Roma 2006.

Idem, *Palladio e il significato dell’architettura*, in “Bollettino CISA”, no. 14, 1972, pp. 27-41.

Frank C., Pedretti B. (a cura di | eds.), *L’architetto generalista*, Mendrisio Academy Press-Silvana Editoriale, Mendrisio-Cinisello Balsamo 2013.

Guidoni E., *Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315*, Bulzoni, Roma 1970.

Mello P., *Firenze e le avanguardie radicali. Un seminario di ricerca*, DidaPress, Firenze 2017.

Idem, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze. Il movimento Radical e i protagonisti di un cambiamento storico internazionale*, Pontecorboli, Firenze 2017.

Orefice G., Romby G.C. (a cura di | eds.), *La storia dell’architettura. Problemi di metodo e di didattica*, atti del convegno | proceedings of the conference, Istituto di Storia dell’Architettura, Firenze 1976.

Panofsky E., *Studies in Icomology*, Oxford University Press, Oxford 1939; tr. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino 1962.

Pavolini L. (a cura di | ed.), *Le interviste impossibili*.

Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975), Donzelli, Roma 2006.

Persona M., *“Psicon” una rivista di architettura nella Firenze degli anni Settanta*, tesi di laurea magistrale in Storia

dell’arte | Master’s Degree Course in History of Art, relatore | supervisor prof. A. Nigro, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2016/2017.

Piva A., Galliani P.F. (a cura di | eds.), *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, Gangemi, Roma 2009.

Portoghesi P., *Dopo la mostra dell’Aquila. Tendenze delle nuove generazioni di architetti*, in “Comunità”, no. 115, 1963, pp. 44-59.

“Psicon”, no. 1 (*Architettura e simbolismo solare*), 1974; nos. 2-3 (*Dall’Espressionismo al Razionalismo*), 1975; no. 4 (*Architettura e cultura dell’Illuminismo*), 1975; no. 5 (*America latina: le città coloniali*), 1976; no. 6 (*Il colossale in architettura*), 1976; no. 7 (*Le meraviglie del mondo*), 1976; nos. 8-9 (*La città italiana nel Cinquecento*), 1977.
Sanpaolesi P., O. Banti, *Il campanile di Pisa. Una città e la sua torre*, Pacini, Pisa 1956.

Sanpaolesi P., *Il Duomo di Pisa e l’architettura romanica toscana delle origini*, Nistri-Lischi, Pisa 1975.

Vanini F., *La rivoluzione culturale. La Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano 1963-1974*, Associazione GRU, Milano 2009.

Warburg A., *Gesammelte Schriften*, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin 1932; tr. it. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1966.

Emanuele Garbin
Promontorium somni: il bordo invisibile dell’architettura
Promontorium Somnii: The Invisible Border of Architecture

Adam R., *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764.

Alberto Sartoris, catalogo della mostra a cura di | exhibition catalogue edited by Gubler J., ETH, Zürich 1978.

Bois Y.-A., *Metamorphosen der Axonometrie | Metamorphosis of Axonometry*, in “Daidalos. Berlin Architectural Journal”, no. 1, 15 settembre | September 1981, p. 57.
Calasso R., *Il rosa Tiepolo*, Adelphi, Milano 2006, pp. 193-194; En. tr. *Tiepolo Pink*, Bodley Head, London 2006.

Catel F.L., *Schinkel in Neapel*, Alte Nationalgalerie, Berlin 1824.

de Wailly C., *Intérieur de la nouvelle salle de la Comédie Française (ancien projet non réalisé)*, Musée Carnavalet, Paris 1776.

Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992; tr. it. *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell’arte contemporanea*, Fazi, Roma 2008.

Fried M., *Art and Objecthood*, in Idem, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998.

Friedrich C.D., *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1818.

Idem, *Frau vor untergehender Sonne*, Museum Folkwang, Essen 1818.

Idem, *Kreidefelsen auf Rügen*, Sammlung Oskar Reinhart “Am Römerholz”, Winterthur 1818.

Gadamer H.G., *Währbeit und Methode*, J.C.B. Mohr Paul Siebeck, Tübingen 1960; tr. it. *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2004; En. tr. *Truth and Method*, Continuum, London-New York 2006.

Hébrard E.M., *Le Palais de Dioclétien à Spalato*, Ch. Massin, Paris 1911.

Heidegger M., *Bremer und Freiburger Vorträge*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1994; tr. it. *Conferenze di Brena e Friburgo*, Adelphi, Milano 2002; En. tr. *Bremen and Freiburg Lectures. Insight Into That Which Is and Basic Principles of Thinking*, Indiana University Press, Bloomington 2012.

Idem, *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre Von Den Transzendentalen Grundsätzen*, Max Niemeier, Tübingen 1962; tr. it. *La questione della cosa. La dottrina kantiana dei principi trascendentali*, Mimesis, Milano-Udine 2011; En. tr. *The Question Concerning the Thing. On Kant’s Doctrine of the Transcendental Principles*, Rowman & Littlefield, Lanham 2018.

Idem, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; tr. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1997; En. tr. *Off the Beaten Track*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Hugo V., *Promontorium somnii. Édition critique*, Les Belles Lettres, Paris 1961; tr. it. *Il promontorio del sogno*, Editori Riuniti, Roma 2012; En. tr. *Victor Hugo’s Intellectual Autobiography (Postscriptum De Ma Vie)*, Funk & Wagnalls, New York 1907.

Husserl E., *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, Martinus Nijhoff, Leiden 1973; tr. it. *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009; En. tr. *Thing and Space. Lectures of 1907*, 7 voll., edited by Rojcewicz R., Springer, Berlin 1997.

Idem, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Max Niemeyer, Halle 1913; tr. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 2002; En. tr. *Ideas. General Introduction to Pure Phenomenology*, George Allen & Unwin, London 1931.

Koerner J.L., *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, London 2009.

Malpas J.E., *Place and Experience. A Philosophical Topography*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

Merleau-Ponty M., *Le visible et l’invisible*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. *Il visibile e l’invisibile*, Bompiani, Milano 2007; En. tr. *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston 1968.

Idem, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003; En. tr. *Phenomenology of Perpection*, Routledge, London 2010.

Nevola F., *Giovanni Battista Piranesi. I Grotteschi*,

Ugo Bozzi, Roma 2010.

Pinon P., Amprimoz F.-X., *Les envois de Rome (1778-1968)*.

Architecture et archéologie, École Française de Rome, Roma 1988.

BIBLIOGRAPHIES

Piranesi G.B., *Vedute di Roma disegnate ed incise da Giambattista Piranesi architetto veneziano*, Roma 1761.

Idem, *Opere Varie di Architettura, Prospettiva, Grotteschi Antichità Inventate, ed Incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano*, Bouchard, Roma 1750.

Rave P.O., *Karl Friedrich Schinkel*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1948; tr. it. *Karl Friedrich Schinkel*, Electa, Milano 1989.

Saint Girons B., *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris 1993; tr. it. *Fiat lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Milano 2003.

Seure G. (a cura di | ed.), *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l’Académie de France à Rome*, 3 voll., Ch. Massin, Paris 1912.

Stoichita V.I., *L’effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Hazan, Vanves 2015; tr. it. *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2017.

Idem, *The Pygmalion Effect: Towards a Historical Anthropology of Simulacre*, The University of Chicago Press, Chicago 2006; tr. it. *L’effetto Pignalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.

Idem, *L’instauration du tableau*, Klincksieck, Paris 1993; tr. it. *L’invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 1998.

Talamona M., *Casa Malaparte*, Princeton Architectural Press, New York 1996.

The International Competition for a New Administration Building for the Chicago Tribune, MCMXXII (1923), Rizzoli, New York 1980.

Treib M., *To End a Continent: The Courtyard of the Salk Institute*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, no. 65, 3, settembre | September 2006, pp. 402-427.

Venezia F., *L’architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1998.

Ilaria Bussoni
Conoscere senza sapere. Il cantiere estetico del fare mondo

Understanding without Knowing. The Aesthetic Construction Site of World-Making

Agamben G., *Gusto*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino 1979, vol. VI, pp. 1019-1038.

Berque A., *Le sauvage et l’artifice. Les japonais devant la nature*, Gallimard, Paris 1986.

Brigati R., Gamberi V. (a cura di | eds.), *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*, Quodlibet, Macerata 2019.
Campanella T., *Metafisica*, Levante, Bari 2000; En. tr. *Selected Philosophical Poems of Tommaso Campanella*, a cura di | edited by Roush S., The University of Chicago Press, Chicago-London 2011.

Camporesi P., *Le officine dei sensi. Il corpo, il cibo, i vegetali. La cosmografia interiore dell’uomo* (1985), Garzanti, Milano 2009.

Clément G., *Éloge des vagabondes. Herbes, arbres et fleurs*

à la conquête du monde, Nil Éditions, Paris 2002; tr. it. *Elogio delle vagabonde. Erbe, arbusti e fiori alla conquista del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2020; En. tr. *In Praise of Vagabonds*, in “Qui parle”, vol. 19, no. 2, 2011, pp. 275-297.

Consigliere S., *Favole del reincanto. Molteplicità, immaginario, rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma 2020.

Idem, *La fine di un mondo*, in “Kaiaik. A Philosophical Journey”, no. 2 (*Apocalissi culturali*), 2015, pp. 1-14.
De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle catastrofi culturali*, Einaudi, Torino 1977.

Escande Y., *Jardin de sagesse. En Chine et au Japon*, Éditions du Seuil, Paris 2013; tr. it. *Giardini di saggezza in Oriente. Cina e Giappone*, DeriveApprodi, Roma 2018.
Federici S., *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, ombre corte, Verona 2018.

Goethe J.W., *Die Wahlverwandtschaften*, Cortaifchen Buchhandlung, Tübingen 1809; tr. it. *Le affinità elettive*, Marsilio, Venezia 2020; En. tr. *Elective Affinities. A Novel*, Collier, New York 1900.

Graeber D., *Radical Alterity is Just Another Way of Saying “Reality”: A Reply to Eduardo Viveiros de Castro*, in “Hau. Journal of Ethnographic Theory”, vol. 5, no. 2, 2015, pp. 1-41.

Hadot P., *N’oublier pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris 2008; tr. it. *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Raffaello Cortina, Milano 2009; En. tr. *Philosophy as a Way of Life*, Blackwell, London 1996.
Hallé F., *Éloge de la plante. Pour une nouvelle biologie*, Éditions du Seuil, Paris 1999.

Lapaque S., *Théorie de la bulle carrée*, Actes Sud, Arles 2019.
Latouche S., *Comment réenchanter le monde. La décroissance et le sacré*, Bibliothèque Rivages, Paris 2019; tr. it. *Come reincantare il mondo. La decrescita e il sacro*, Bollati Boringhieri, Torino 2020.

Lorigliola L., *È un vino paesaggio. Pratiche e teorie di un vignaiolo planetario in Friuli*, DeriveApprodi, Roma 2017.

Mancuso S., Viola S., *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Giunti, Firenze 2015.

Meschiari A., *L’etica del reincanto*, Tassinari, Firenze 2018.

Pineau C., *La corne de vache et le microscope. Le vin “nature”, entre sciences, croyances et radicalité*, La Découverte, Paris 2019.

Richards R.J., *The Tragic Sense of Life. Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, University of Chicago Press, Chicago 2008.

Stimilli E., *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo*, Quodlibet, Macerata 2011.

Taussig M., *The Devil and Commodity Fetishism in South America*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1980; tr. it. *Il diavolo e il feticismo della merce. Antropologia dell’alienazione nel “patto col diavolo”*, DeriveApprodi, Roma 2017.

Tsing A.L., *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, Princeton 2015; tr. it. *Il fungo della fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Trento 2021.

Zanazzi L., *Uomini e piante. Le passioni dei collezionisti di verde*, DeriveApprodi, Roma 2013.

Luka Skansi
Space, Magic, and Remembrance. Genealogy of an Initiation to Contemplation

Spazio, magia e ricordo. La genealogia di un’iniziazione alla contemplazione

Argan G.C., *Džamonja*, Jugoslovenska Revija, Mladost-Beograd-Zagreb 1981.

Idem, *Dibattito su alcuni argomenti morali dell’architettura*, in “Casabella”, no. 209, 1956, pp. 2-3.

“Arhitekt”, no. 9, 1953; no. 1, 1961.

“Arhitektura”, no. 155, 1975; nos. 158-159, 1976.

“Arhitektura i urbanizam”, no. 10, 1961.

Bogdanović B., *Povratak grifona / The Return of the Griffon*, Jugoart, Beograd 1983.

Idem, *Urbanističke mitologeme*, Vuk Karadžić, Beograd 1966.

Idem, *Magija i arhitektura*, in “Umetnost”, no. 2, 1965, pp. 24-37.

Campione F.P., *Novecento primitivo. L’arte e lo sguardo sull’altro. Un’antologia*, Electa, Milano 2019.

Goldwater R., *Primitivism in Modern Art*, Vintage Book, New York 1967.

Horvatinić S., *Spomenici iz razdoblja socijalizma u Hrvatskoj*, PhD Thesis | tesi di dottorato, University of Zadar, 2017.
Ivanšek F. (ed. | a cura di), *Hommage à Edvard Ravnikar 1907-1993*, Katalozni, Ljubljana 1995.

Kolacio Z., *Spomenici i obilježja / Monument and Memorials 1953-1982*, Globus, Zagreb 1984.

Idem, *Stonebenge*, in “Čovjek i prostor”, no. 9, 1980, p. 3.
Krauss R., *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1985.

Ravnikar E., *Arhitektura, plastika in slikarstvo*, in “Sinteza”, no. 1, 1964, pp. 2-15; En. tr. *Architecture, Plastics and Painting*, in Vodopivec A., Žnidaršič R. (eds. | a cura di), *Edvard Ravnikar. Architect and Teacher*, Springer, Berlin 2010.

Sila Z., *Kako je stvoren spomenik na Matić Poljani*, in “Memorijal 26 smrznutih partizana”, vol. 1, no. 1, 1982, p. 12.

Skansi L., *Monumento III*, in Marini S. (ed. | a cura di), *Teorie dell’architettura. Affresco italiano*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 210-215.

Šorli M., *Spomeniki NOB na prizoriščih dogodkov*, in “Arhitekt”, no. 16, 1955, pp. 18-19.

Turinski Ž., *Sakralne građevine Bogdana Bogdanovića*, in “Umetnost”, no. 1, 1965, pp. 55-72.

“Život umjetnosti”, no. 2, 1966.

Vesper
Rivista di architettura, arti e teoria
Journal of Architecture, Arts & Theory

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, Cornell University
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
Kaat Debo, MoMu Antwerp
Nicola Emery, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana
Serenella Iovino, University of North Carolina at Chapel Hill
Andreas Kreul, Universität Bremen
Mario Lupano, Università Iuav di Venezia
Gianfranco Marrone, Università degli Studi di Palermo
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 Politécnica 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, Arianna Mondin, Andrea Pastorello, Alberto Petracchin, Francesca Zanotto, Davide Zaupa, Luca Zilio.

Traduzioni | Translations
Just!Venice

Per quanto riguarda le citazioni all'interno dei contributi laddove non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di Just!Venice. | The citations in this journal are translations by Just!Venice, unless otherwise specified.

Layout grafico | Graphic Layout
bruno, Venezia

Impaginazione | Layout
Redazione Vesper | Vesper Editorial Staff

Caratteri tipografici | Typefaces
Union, Radim Peško, 2006
JJanon, 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

Periodicità semestrale | Six-monthly Journal

Fondi per la pubblicazione | Publication Funding
Dipartimento di eccellenza 2018 - 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. 6 | Magic
Primavera | Estate 2022
Spring | Summer 2022

Autori | Authors
Milo Adami, *regista di documentari e docente*, ISIA Urbino.
Luigi Arcopinto, *dottorando in Architettura*, Sapienza Università di Roma.
Michela Bassanelli, *ricercatrice in Architettura degli Interni e Allestimento*, Politecnico di Milano.
Letizia Battaglia, *fotografa*, Palermo.
Kevin Benham, *FAAR '21, Jon Emerson/Wayne Womack Assistant Professor*, Robert Reich School of Landscape Architecture, Louisiana State University.

Ilaria Bussoni, *dottoranda in Filosofia*, Università degli Studi di Padova.
Giuseppe Caldarola, *assegnista di ricerca*, Università Iuav di Venezia.
Michel Carlana, *architetto e docente*, Università di Genova.
Carlos Casas, *Artist*, Paris.
Massimo Crispi, *musicista e scrittore*, Firenze.
Sonia D'Alto, *Phd Candidate in Documental Studies*, HFBK Hamburg.
Damiano Di Mele, *dottorando in Architettura*, Sapienza Università di Roma.
Luca Galofaro, *professore associato in Composizione Architettonica e Urbana*, Università di Camerino.

Cherubino Gambardella, *professore ordinario in Composizione Architettonica e Urbana*, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli.
Emanuele Garbin, *professore associato in Disegno*, Università Iuav di Venezia.
Esther Giani, *professoressa associata in Composizione Architettonica e Urbana*, Università Iuav di Venezia.

Andrea Gritti, *professore associato in Composizione Architettonica e Urbana*, Politecnico di Milano.

Adelita Husni-Bey, *artista*, Milano.

Piotr Łakomy, *Artist*, Gorzów Wielkopolski.

Alena Mičeková, *Architect and Professor in Architecture*, Technical University of Liberec.

Stefano Pifferi, *ricercatore in Italianistica*, Università degli Studi della Tuscia.

Luca Porqueddu, *assegnista di ricerca*, Sapienza Università di Roma.
Franco Purini, *professore emerito*, Sapienza Università di Roma.
Filip Šenk, *Full Professor in Theory and History of Fine Arts*, Technical University of Liberec.

Luka Skansi, *professore associato in Storia dell'architettura*, Politecnico di Milano.

Petr Stolin, *Architect and Full Professor in Architecture*, Technical University of Liberec.

Angela Squassina, *ricercatrice in Restauro*, Università Iuav di Venezia.
Demetra Vogiatzaki, *PhD Candidate, History and Theory of Architecture*, Harvard University.

I disegni a | Drawings at pp. 70-71 sono della redazione | are by the Editorial Staff.

Le figg. | Figs. 4b, 4c, 4d, 4e, 4f, 5, 8b a | at pp. 197-201 sono fotografie di | are photos by Sissi Cesira Roselli.

Tutti i contributi pubblicati in questo numero sono stati sottoposti a un procedimento di revisione tra pari (Double-Blind Peer Review) ai sensi del Regolamento Anvur per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, ad eccezione dei testi presenti nelle rubriche Citazione, Inserto e Racconto. | All published contributions are submitted to a Double-Blind Peer Review process according with Anvur Legislation of journals rating in “not bibliometric” scientific fields, 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 (Anvur) per le aree non bibliometriche *08 - Ingegneria civile e Architettura e 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche*. | Vesper has been acknowledged the status of 'scientific journal' by the Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR) in the academic fields of *Civil Engineering and Architecture*, as well as *History, Philosophy, Pedagogy and Psychology* (areas *08* and *11* in the Italian academic areas, with the exception of their bibliometric subfields). Vesper è indicizzata su | is indexed in EBSCO, Torrossa e | and JSTOR.

ISBN 978-88-229-0817-9
ISSN 2704-7598

Finito di stampare nel mese di maggio 2022 da | Printed on May 2022 by Industria Grafica Bieffe, Recanati (MC).

I
--
U
--
A
--
V

Università Iuav
di Venezia
dcp
dipartimento di Culture del Progetto


Quodlibet