
Light Construction

Una nuova declinazione di trasparenza

Daniela Cerrocchi

Light Construction è il titolo della mostra -curata da Terence Riley- che ha avuto luogo, al Museum of Modern Art di New York nel 1995. Al di là dell'artificioso tentativo di tracciare una linea di continuità con l'esposizione *Modern Architecture: International Exhibition* (1), tenutasi nella stessa struttura nel 1932 (2), *Light Construction* si propone di delineare una nuova sensibilità architettonica, una nuova configurazione formale dell'edificio, riconducibile all'indirizzo 'supermodernista' proposto da Hans Ibelings.(3)

A fronte di un completo disinteresse per i concetti di *luogo*, *significato* e *identità*, che hanno caratterizzato la 'stravaganza postmoderna' e la 'complessità decostruttivista', viene a delinarsi un nuovo modo di porsi nei confronti della realtà.

Light Construction intende dimostrare che una parte considerevole di recenti progetti potrebbe essere descritta con "una frase non più complicata di '*rectangular volumes*'".(4) Composti da volumi semplici, superfici uniformi, trasparenti, traslucide, questi oggetti architettonici sono resi più che mai effimeri nel loro aspetto minimale, grazie all'approccio evolutivo della tecnica e dello sviluppo dei materiali utilizzati. Accanto ad una generale sensibilità al neutrale, all'indefinito, all'implicito, sempre più enfatizzata dalla riduzione dell'edificio a 'scatola neutra', si assiste ad un processo di involuzione e despecializzazione degli spazi interni, capaci di ospitare le più disparate attività. Non si tratta più di edifici adibiti ad uso comune, ma di volumi tesi alla ricerca di una nuova configurazione spaziale dell'oggetto architettonico.

Architettura in superficie



L'attenzione è spostata verso la superficie dell'involucro, che diventa elemento progettuale autonomo e indipendente dalla struttura. "L'architettura è diventata l'arte di progettare travestimenti che non rivelano la vera natura degli interni ripetitivi ma che scivolano

subdolamente nel subconscio per svolgere il loro ruolo di simboli. Il *ballo in maschera* è la sola condizione formale nella quale la tensione all'individualismo e all'estrema originalità non mettono in pericolo la performance collettiva, ma ne sono invece una condizione necessaria."(5)

L'idea di integrità dell'edificio e della corrispondenza tra interno ed esterno, perseguita dal movimento moderno, è abbandonata a favore di una maggiore 'complessità e contraddizione'(6) dell'architettura postmoderna. La facciata, spesso legata ad operazioni di tipo storicista e citazionista, diventa elemento comunicatore di messaggi. Oggi, questa tendenza è negata da un interesse per un'architettura che annulla ogni tipo di considerazione formale: le superfici, nel loro minimalismo, presentano un carattere enigmatico, non tanto perché sovraffollate di messaggi, ma perché costituiscono loro stesse un *enigma*. Le superfici offrono cioè molte possibili interpretazioni, mettendo in gioco, grazie alla propria ambiguità, il potenziale della profondità, della scoperta, del *desiderio*, del mistero e dell'ombra. Sono considerate prioritarie le esperienze dirette, la sensoriale percezione dello spazio, della materia e della luce.

L'involucro dell'edificio diventa "a volte semitrasparente, a volte chiuso, a volte schermo per la produzione di immagini. Questo spazio di transizione, questa soglia tra interno ed esterno, è del tutto indipendente: rappresenta se stesso, [diviene il proprio simulacro]. Anche se in materiale vetroso esso non è trasparente, non dichiara all'esterno i contenuti dell'edificio. Ma non è nemmeno uno specchio [completamente] riflettente.

Il vetro stesso, oltre a divenire strutturale, esso stesso portante, diventa anche opaco. Il suo compito non è più quello di rivelare, ma di velare o di avvolgere l'edificio".(7) Significativa è la metafora che Riley propone in *Light Construction*, riprendendo il saggio "*Poppaea's Veil*" di Jean Starobinski. La facciata si trasforma in un velare interposto, innescando un rapporto di distanza nel quale "ciò che è nascosto affascina". L'atto di celarsi di Poppea dietro un *velo* è un modo per stimolare il *desiderio*.

La tensione tra l'osservatore e l'oggetto, generata dall'uso della facciata architettonica come membrana opaca, è parallela alla tensione tra superficie e forma architettonica. Anche quando l'involucro vetrato appare neutro, effimero, diafano, difficilmente può essere identificato come qualcosa di immateriale. In un'operazione di ribaltamento del concetto di chiarezza e 'sincerità' della 'scatola di vetro miesiana', si nega ogni possibile realtà depositaria della verità: non esiste 'una realtà', ma 'molte realtà', ciascuna reale come le altre.

Elemento espressivo in sé, la superficie trasparente nega allo sguardo di essere attraversata, rivelando una maggiore complessità degli strati della sua sezione. Costituita da materiali diversi e spazi distinti *in-between*, questa assume l'essenza di diaframma, di filtro variabile. Capace di isolare l'edificio dalla temperatura esterna, l'involucro protegge le attività svolte all'interno dalla luce, dal suono e dal rumore, esso dosa e modifica il paesaggio alla vista.

Il sogno di vetro

Oggi il vetro, semitrasparente, opaco, traslucido, riflettente, dà luogo ad un ambiente molto diverso dallo "spazio di luce e senza ombra" dell'edificio 'moderno'.

Il *Crystal Palace* (1850-51), luogo della prima Esposizione Universale, potrebbe essere considerato come principio dell'infatuazione del modernismo per la '*luminosità della costruzione*'. Ne sono un'autentica celebrazione la *Casa Tugendhat* (Brno, 1928-30) e *Villa Farnsworth*

(Plano, 1945-1950) di Mies van der Rohe e la *Glass House* (New Canaan, 1949) di Philippe Johnson.

L'edificio in ferro e vetro di Joseph Paxton lo si potrebbe tuttavia interpretare come promotore di un nuovo idealismo della cultura architettonica che si prefiggeva di '*costruire con la luce*'.

Ispirandosi alla trasparenza del contenitore miesiano negli anni '70 e '80, architetti come Norman Foster, Richard Rogers e Renzo Piano –lontani dalla contemporanea ricerca della rappresentazione simbolica- cercarono, attraverso la collaborazione con l'industria del vetro e delle costruzioni, di attuare l'ideale modernista della totale trasparenza. Nonostante gli esiti di questa corrente high tech appaiano più vicini ad una 'luminosità della costruzione', piuttosto che ad una 'costruzione con la luce', l'obiettivo della facciata pura e la possibilità di ricorrere in architettura ad integrazioni di tipo altamente tecnologico ha portato all'introduzione e allo sviluppo di sofisticati sistemi "intelligenti", supportati da tecnologie eco-sostenibili.(9)

Nel 1914 il *Glashaus* (Padiglione di Vetro) di Bruno Taut consacrava le parole dello scrittore Paul Scheerbarth: "Per innalzare la nostra cultura ad un livello superiore siamo obbligati, che ci piaccia o no a trasformare la nostra architettura. E ciò sarà possibile solo se libereremo i locali nei quali viviamo dal loro carattere di spazio chiuso. Tuttavia possiamo fare ciò soltanto introducendo un'architettura di vetro, che lasci entrare la luce del sole, della luna e delle stelle nelle stanze, non attraverso scarse finestre, ma attraverso il maggior numero possibile di pareti, costruite interamente di vetro."(10)

La luce che filtrava attraverso la cupola sfaccettata e le pareti a blocchi di vetro colorato del padiglione del *Deutscher Werkbund* a Colonia celebravano l'utopia della "*Glasarchitektur*". Le specifiche proprietà del materiale vetroso di reagire alla luce furono idealizzate: riflessi e trasparenze nel gioco delle rifrazioni manipolavano lo spazio agendo sui sensi.

Mies van der Rohe, in sintonia con gli ideali espressionisti e legato alla '*catena di vetro*' fondata da Paul Scheerbarth e Bruno Taut, a proposito del suo progetto per il grattacielo della *Friedrichstrasse* (1921), scrive: "[...] ben presto mi accorsi che con il vetro non si tratta di creare effetti di luci e ombre, bensì un ricco gioco di riflessi luminosi."(11) Conferendo una maggiore articolazione all'involucro, l'immagine-cristallo di Mies crea le premesse per una 'fenomenologia della trasparenza' visivamente seducente ed illusoria.

"La trasparenza cessa di essere ciò che è perfettamente chiaro per diventare, invece, ciò che è chiaramente ambiguo. [...] può essere una qualità fisica della materia, [...] o una qualità intrinseca alla sua organizzazione come Kepes suggerisce: e per questa ragione, si potrebbe distinguere tra una trasparenza reale o *letterale* e una trasparenza *fenomenica* o apparente."(12)

Una nuova coscienza percettiva di spazio, tempo e velocità rivelano che "la trasparenza implica qualcosa di più di una caratteristica ottica. Trasparenza significa percezione simultanea di diverse situazioni spaziali. Lo spazio non solo regredisce, ma fluttua in un'attività continua."(13)

Estremamente lontano dalla trasparenza, almeno di quella letterale, si pone l'uso del vetro nella *Maison de Verre* di Pierre Chareau (1928-1933). Sospesa tra 'materialità' e 'astrazione', la facciata della casa in blocchi di vetro e montanti metallici diventa una membrana traslucida, che lascia penetrare una tenue luce filtrata e avvolge lo spazio attraverso un gioco sottile e al contempo surreale, in cui l'interno e l'esterno si confondono.

L'abitazione-studio (di un ginecologo) rivela negli spazi interni un gioco di pareti semoventi e traforate: come un '*velo*', questi diaframmi indagano la meccanica sensualità dualistica del mostrare, in una aleatorietà 'visiva' che porterà Kenneth Frampton a definire l'opera una perfetta rappresentazione de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) di Marcel Duchamp.

"La trasparenza modernista legata al duplice voyeurismo del vedere e dell'essere visti, è trasformata

in una torbida opalescenza."(14)

/scritti/light_construction/1_sogno_di_vetro

Delay in glass

L'involucro è un 'velo' che scaturisce da un mondo di seduzioni: come nel *Grande Vetro* duchampiano, la vista è sospesa in un dispositivo capace di catturare il tempo in un "delay in glass". Nella *Scatola verde*, titolo di un'edizione in trecento copie di appunti riguardanti progetti ed idee per il *Grande Vetro*, che Duchamp realizza come una sorta di didascalia di quest'opera, troviamo: "Specie di sottotitolo - *ritardo in vetro*" e poi "usare '*ritardo*' invece di quadro o pittura; quadro su vetro diventa ritardo in vetro - ma ritardo in vetro non vuol dire quadro su vetro" e appena più avanti: "un ritardo in vetro, come si direbbe un poema in prosa o una sputacchiera d'argento".(15)

Egli utilizza il vetro come supporto *riflettente* e *trasparente* dell'opera. Se il riflesso, l'effetto specchiante (*miroirique*) è mantenuto apponendo il colore sulla superficie posteriore, quello della trasparenza infonde agli elementi meccanomorfi della rappresentazione un 'aleatorietà marginale', generando la sostanza stessa dell'opera: *l'essere in ritardo* rispetto all'incessante divenire del contesto in cui il *Vetro* si colloca, e cioè rispetto a quanto la sua stessa essenza riesca a mostrare.

Nell'interpretazione meccanicistica del fenomeno amoroso, che sottende alla relazione degli elementi figurativi distinti ne *Il regno della sposa* nella parte superiore e nell'*Apparecchio scapolo* collocato nella parte inferiore del *Vetro*, non c'è solo l'intento di mostrare la nitidezza e l'anonimità artistica delle singole opere, poste nello spazio effimero entro cui la trasparenza del *Vetro* le situa. Ciò che rimane invisibile, perché mai si fissa sulla superficie, è come, sulla spinta del *desiderio* questi due mondi, l'assolutezza ideale del regno *singolare* della sposa e la relatività concreta di quello *molteplice* e contingente degli scapoli, possano riuscire a lambirsi.

Il titolo, *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*, parte stessa dell'opera, rivela che l'intento non è quello di mostrare una condizione necessaria, bensì ciò che pur non essendo intenzionale (la volontà della sposa, nella sua mancata nubiltà, di rendere i non-scelti scapoli) rimane implicito; "*anche*" è quindi ciò che '*manca*', nel suo essere al di fuori della rappresentazione. I due soggetti distinti ma non corrispondenti, (al regno della sposa non se ne trova uno opposto dello sposo), non si mostrano per quello che essi sarebbero portati a *volere*, ma per ciò che essi, mancando della rispettiva corrispondenza, *desiderano*. Ed è proprio perché i soggetti sono posti in modo non complementare che la realizzazione deve affidarsi ad un mezzo al di fuori di sé; un 'meccanismo' in grado di porli in relazione, di fissare quel *come* in una sostanza capace di farli toccare.

Duchamp affida sostanzialmente la questione al concetto di *infra-mince*. Sulla copertina di *Wiew* realizzata dall'artista compare la seguente scritta: "Quando il fumo del tabacco sa anche della bocca che lo esala, i due odori si sposano attraverso l'infra-sottile"; Inoltre in un'intervista sostiene che "lo spazio vuoto tra la facciata anteriore e quella posteriore di un sottile foglio di carta... E' una categoria"... "di cui mi sono notevolmente occupato", e aggiunge: "Ho scelto apposta la parola '*mince*' (sottile), una parola umana, *affettiva*, che non è una misura esatta, da laboratorio."(16)

La superficie "*infra-sottile*" produce una dislocazione, una vibrazione, una "*vertigine del ritardo*" in opposizione ad una "*vertigine dell'accelerazione*".

L'estetica del trattenere, rinvia così ad un'*erotica della distanza*, qualcosa che al contempo attrae verso di sé e si sottrae alla vista, "vedere è in realtà un 'intravedere', vale a dire praticare una visione diversa e al contempo differita, grazie ad uno spazio infinitesimale che separa".(17)

Duchamp trasferisce la concezione intellettuale della rappresentazione nella 'riduzione' a tre dimensioni di un oggetto a quattro dimensioni, un oggetto sconosciuto, '*potenziale*'. Il *reale* e il *virtuale* provocano una sospensione generata dalla sensazione di un tempo impercettibile del divenire, una dinamica comune a tutti gli effetti di luce propri, ai riflessi, alle superfici trasparenti; implicano nuovi processi creativi e tecnologici, attraverso cui l'operazione 'artistica', recuperando forse qualcosa dell'aura benjaminiana, pone sul piano della realtà il "diagramma del modello tecnologico e degli effetti prodotti"(18) conferendo alla trasparenza un veicolo per accedere alla parte non-visibile delle cose.

/scritti/light_construction/2_delay_in_glass

Una nuova declinazione di trasparenza

Questa estetica del trattenere, dell'effimero porta ad un nuovo concetto di trasparenza: l'aspetto '*letterale*' e '*fenomenico*' è liberato da una nuova modalità operativa, da una nuova nozione di superficie trasparente.

Questa acquista uno spessore qualche volta più pronunciato come nella *Kunsthau*s di Zumthor (Bregenz, 1990-1997); nell'edificio della *Goetz Collection* di Herzog e de Meuron (Monaco, 1989-1992) e nel *Kirchner Museum* di Gigon e Guyer (Davos, 1989-1992) dove la struttura portante solida è inclusa in un involucro vetrato che preannuncia senza rivelare il rovescio della facciata dissolvendo la sostanza stessa della materia.

L'utilizzo di involucri epidermici, in questi edifici, genera una sorta di nuovo naturalismo, definendo un concetto di *luogo* in cui non esiste più una realtà naturale contrapposta ad una realtà artificiale. Nonostante secondo Rosalind Krauss questi volumi monolitici lascino adito all'idea nomadica dell'oggetto architettonico intesa in senso moderno, le qualità materiche e tecniche delle superfici di rivestimento esterne, che a volte lasciano intravedere il sistema di isolamento, permettono di assorbire i fenomeni naturali esterni modulandoli: la luce, l'aria, l'acqua, il cielo, la natura prendono parte al processo costruttivo in divenire dell'opera stessa.

/scritti/light_construction/3_una_nuova_declinazione_di_trasparenza/part1

Strati multipli di trasparenza e l'uso di piani riflettenti tendono a negare la propria consistenza alla vista come avviene nella *Glass Video Gallery* di Bernard Tschumi (Groninberg, 1990) e nella *Fondation Cartier* di Jean Nouvel (Parigi, 1991-94); qui la seduzione generata dalla smaterializzazione e dalla riflessione delle superfici diventa un dispositivo allucinogeno di sovrapposizioni di materia e luce, al fine di sperimentare effetti apparenti e virtuali che alterano la percezione 'singolare' dell'oggetto oscillante tra "l'immaterialità della natura e l'inesorabile materialità dell'architettura"

Alla "leggibilità totale di ogni cosa", in una società che sembra aver sostituito la corporeità con l'illusione e l'effimero, si oppongono *les objects singulier*. Come il punctum barthesiano

che infrange e scuote l'osservatore, questi 'oggetti singolari', privi di riferimenti e allo stesso tempo iperspecifici, non essendo "traducibili in altra forma", generano un sottile "fuori campo" fotografico, "come se l'immagine proiettasse il *desiderio* al di là di ciò che esso dà a vedere."

Nell'ambito di tale astrazione, la possibilità di integrare tra le lastre, sottili pellicole con cristalli liquidi e ologrammi tende a far scomparire il supporto stesso a favore di un'immagine impermanente e fluttuante come nella *Torre dei Venti* di Toyo Ito (Yokohama, 1987-1994); questa propone una fenomenologia dell'opacità, creando le premesse per il dissolvimento e la pixelizzazione della superficie, in un gioco oscillante tra evanescenza e trasparenza, solidità e liquidità, tempo atmosferico e flusso digitale.

Tale dicotomia svela il rapporto tra l'edificio e il nostro *corpo*, accolto nella sua dualità (corpo vivente biologico e corpo prolungato nello spazio dell'informazione): il confine tra esterno ed interno a contatto con questo diventa evanescente (*blurring*). Lo stato traslucido e gelatinoso dell'involucro ne condivide l'ambiguità accedendo alla complessità dei fenomeni, reali e virtuali, in atto.

/scritti/light_construction/3_una_nuova_declinazione_di_trasparenza/part2

Altre volte, la superficie dell'involucro architettonico diviene un 'filtro', un 'velo' inaccessibile che nega e sospende la visione, un complesso dispositivo di delimitazione degli spazi in cui si proietta il flusso instabile della società contemporanea. Ciò è riscontrabile nel progetto per il *Congress Center* di Kumihiko Maki, (Salisburgo, 1992) e nel *Dormitorio Femminile Saishunkan Seiyaku* di Sejima, (Kumamoto, 1990-91); la limitazione degli spazi privati e una studiata collocazione dei servizi negli ampi spazi collettivi provoca spostamenti indotti e genera movimenti programmaticamente imprevedibili, creando "anche" uno spazio d'eccezione che interagisce con l'ambiente e con i percorsi delle persone modificandone la propria percezione.

In Sejima "non vi si nota una volontà di far partecipare l'architettura dell'universo fittizio della città simulata, quanto, al contrario, sembra evidente nel suo lavoro la determinazione di esplorare le possibilità del rallentamento. Vi è, come nelle installazioni audio-video di Bill Viola, un desiderio di rallentare la velocità del corteo delle immagini e di pensieri alla deriva, così come vi è un uso dell'architettura come di un ambito predisposto per comprendere più a fondo, al di là di quanto non sia consentito [...]. E' come se i suoi progetti nascessero da una frustrazione, [da un *desiderio*] nei confronti di qualcosa che non si riesce mai a raggiungere."(19)

Diversamente dalla ricerca formale di uno spazio effimero e trasparente ideologicamente perseguito da Toyo Ito, Sejima, che ha lavorato per sei anni nel suo studio, elabora un'architettura relazionale considerando i flussi dei corpi in modo non convenzionale e complesso, prescindendo da questioni formalistiche. L'approccio progettuale basato sull'interazione e la trasparenza determinano un'architettura, definita dallo stesso Ito, *diagrammatica*.(20)

/scritti/light_construction/3_una_nuova_declinazione_di_trasparenza/part3

(Le opere citate fanno parte dei 33 progetti esposti nella mostra *Light Construction* curata da Terence Riley che ha avuto luogo, al Museum of Modern Art di New York nel 1995)

Kazuyo Sejima, Trasparenza 'diagrammatica'

Nell'architettura di Kazuyo Sejima, l'estetica dell'effimero, colta nel suo carattere di impermanenza, porta ad una nuova declinazione di trasparenza, priva di qualsiasi approccio ideologico o utopico: una trasparenza che potremmo definire, nella sua nozione operativa, '*diagrammatica*'.

Sejima descrive la sua idea di trasparenza: "Mescolare ambienti visibili e invisibili. Cerco un tipo di trasparenza senza un materiale trasparente: una trasparenza non letterale che si raggiunge attraverso un modo di fare la pianta [...] o in sezione. [...] Oggi quasi la metà della vita quotidiana è occupata dal mondo dell'informazione e sebbene questa sia invisibile credo che l'architettura debba avere un qualche tipo di relazione con essa. [...]"

Penso ad esempio che la qualità *riflettente* del vetro, opposta alla sua qualità *trasparente*, sia in qualche modo relazionata alla società dell'informazione se consideriamo che questa ha a che fare soprattutto con il non vedere. Del resto la trasparenza per me è un po' diversa da quella condizione che rende possibile guardare attraverso. "(21)

Una trasparenza di tipo relazionale quindi, un'interfaccia tra corpo e ambiente. Una trasparenza raddoppiata in cui il *reale* e il *virtuale* tecnologico implicano una nuova idea di superficie. "Stratificando in sequenze percettive oggetti dalla trasparenza studiata, minimizzando all'esterno lo spessore di un elemento opaco, aumentando inesorabilmente quello di un oggetto trasparente"(22) l'architettura di Sejima, "annullato il tempo della storia, sublimato quello della materia"(23) genera uno stato di sospensione in cui tutto è poco più di 'nulla'. E' una tabula rasa cui si deve garantire un'immagine.

Secondo Toyo Ito la "sua naturalezza e stravaganza, sciolta da condizionamenti sociali, la rendono capace di cogliere la realtà con molta precisione. Perciò a differenza di altri architetti costretti a rispondere alla propria ideologia di riferimento, il suo modo di progettare esprime soltanto il suo personale desiderio di creare un senso di libera relazione fisica che ella intrattiene con la realtà spaziale. La sua è una critica priva di giudizio. [...] Tuttavia, in una società dove l'ideologia è svuotata di significato, la volontà di progettare in maniera diretta, senza 'girarci intorno', rappresentando completamente la realtà, costituisce una definizione in sé critica per definizione."

Un'*invisibile* 'erotica della distanza'. Il '*visibile*' e il '*non-visibile*'

Il *flagship store* di *Christian Dior* (2001-2003) 'appare' su via Omotesando a Tokyo come un sublime 'elogio dell'ombra'. L'edificio, con un'altezza di trenta metri, sfrutta a pieno la volumetria concessa dai regolamenti edilizi creando un volume stereometrico dalle proporzioni controllate. La semplicità e la trasparenza dissimulata dell'edificio contrastano con i numerosi modelli di studio realizzati durante l'iter progettuale. La scelta di mantenere una relazione tra interno ed esterno, grazie alla definizione di un volume opaco, è stata determinata soprattutto dalla sopravvenuta impossibilità di controllare il progetto degli spazi interni, affidato agli *interior design* di *Dior*.

Emergente e transitoria, la costruzione oscilla tra opacità e trasparenza, buio e luce, una luce in grado di smaterializzare e sintetizzarne le dimensioni. Reso effimero, l'involucro cattura il tempo per renderne visibile il suo moto incessante; ma il tempo è sospeso in un intervallo che genera insieme una distanza e una dinamica del *desiderio*. Come il *velo di Poppea* o il *Grande Vetro*, questa duplice alchimia genera una percezione alterata che sottende al fascino di ciò che è preannunciato e mai pienamente ri-velato.

Guardando il *Building's Dior* si ha la sensazione di una trasparenza neutra, che si maschera, essa stessa, come qualcosa che si adagia lievemente sulle cose, qualcosa che cambia d'aspetto attraverso l'impercettibile riflesso della natura, della città e del cielo.

La trasparenza dell'involucro, scissa in un doppio strato di vetri piatti extrachiarati, diviene effimera, diafana, impalpabile grazie ad un raffinato dispositivo di disturbo dell'immagine. Nell'interstizio delle pareti vetrate sono inseriti degli schermi traslucidi in acrilico, modellati sulla curvatura solitamente assunta dai tessuti: la percezione alterata creata da questo ricercato elemento di design dona alla rigidità dell'involucro vetrato la "morbidezza di un drappeggio digitale".(24)

Sejima elabora la materia trasparente, eleva la sua rigidità ad una certezza sensibile, che si sottrae a qualsiasi identificazione: la sensazione di una materialità che sfugge ad ogni logica identitaria, onnifunzionale della tecnica, pone l'opera nella stessa dimensione del *Grande Vetro* duchampiano. L'edificio proietta la quarta dimensione (invisibile, virtuale) in una 'macchina celibe' tridimensionale: la superficie è il meccanismo del desiderio che offre allo stesso tempo tentazione e negazione. La visione diretta tra l'esterno e l'interno è interrotta e ricostruita in una successione di istanti virtualmente differiti.

L'involucro opaco separa e oscilla in una dislocazione di tempo e spazio: in connessione con una scansione altimetrica differenziata di piani orizzontali che appaiono raddoppiati, esso cela indistintamente funzioni espositive e tecnologiche inserite 'tra' i solai. In un raffinato gioco percettivo, i piani in aggetto rispetto al *curtain-wall* disposti ad altezze variabili, divengono ricercati elementi grafici, sottolineati dall'assenza di qualunque elemento verticale che possa far presupporre una qualsiasi funzione portante.

L'opera non è mai 'bella' nel senso della 'chiarezza' e della perfetta conciliazione tra esterno e interno. Grazie ad una 'densità' presupposta all'esterno dell'edificio e negata negli spazi interni, l'esperienza estetica, diretta a mantenere in vita lo 'spaesamento', appare come un'esperienza di 'estraniamento' che esige un lavoro di ricomposizione e di riadattamento mai riconducibile ad un ordine prestabilito di significati.

Ad una trasparenza classica di tipo visuale se ne affianca una nuova dimensione della trasparenza che appare raddoppiata e sdoppiata al contempo. Attraverso un gioco *entre-deux* (o *in-between*) di piani, di trasparenze e di interfacce "*infra-sottili*" l'architettura di Sejima, senza memoria, inaccessibile e impenetrabile, pone in stato di sospensione l'ovvietà delle cose, diventa altro da sé; "si appropria di una nuova geologia modellata dalla leggera astrazione degli assemblaggi. E' la sposa duchampiana che, liberata dalla piatta prigionia del Grande Vetro, dispiega nello spazio e nel tempo delle comunicazioni la processualità dei suoi meccanismi di distillazione amorosa, dunque di conoscenza."(25)

/scritti/light_construction/4_uninvisibile_erotica_della_distanza._il_visibile_e_il_non-visibile

Note

(1) La mostra *Modern Architecture: International Exhibition*, curata da Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson ha avuto luogo al MoMA, New York 1932.

(2) Glen D. Lowry, introduzione al catalogo della mostra *Light Construction*.

Terence Riley, *Light Construction*, catalogo della mostra, The Museum of Modern Art, New York

1995.

(3) L'espressione 'supermodernismo' dà il titolo al saggio di Hans Ibelings, Michele Costanzo (a cura di), *Supermodernismo. L'architettura nell'era della globalizzazione*, Castelvechi 2001. Titolo originale: *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*, NAI Publishers, Rotterdam 1998.

Il termine è tratto dal libro dell'antropologo Marc Augè, Nonuoghi. *Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano 1993.

(4) Terence Riley, *Light Construction*, op.cit.

(5) Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Olanda 1978.

(6) Robert Venturi scrive nel 1996 *Complexity and Contradiction in architecture*, nel quale teorizza "la difficile unità dell'inclusione", dimostrando una totale lobotomia tra interno ed esterno delle sue architetture.

Nel 1972, con Denise Scott Brown e Steven Izenour, scrive *Lerning from Las Vegas*. Attingendo ad un modo di comunicare tipico della Pop Art Americana, Venturi sostiene un'architettura dell'anti-monumentale che accoglie una visione superficiale attraverso icone pubblicitarie, insegne al neon e il *decorated shed*, un modo di guardare all'architettura attraverso la comunicazione di forme e messaggi.

(8) Mirko Zardini, *Pelle, Muro, Facciata*, in «Lotus» n. 82, 1994.

(9) Brent Richards, *Materiali in architettura: Vetro*, Logos, 2006.

(10) Così egli descrive poi la *veranda*: "Essa può essere facilmente ingrandita e, in un primo momento, la si potrà circondare con pareti doppie di vetro. Sia le pareti interne sia quelle esterne saranno arricchite da decorazioni variamente colorate. Se poi si applica una luce nello spazio tra le due pareti, la veranda assumerà di sera, sia all'interno sia all'esterno, un aspetto grandioso. Sarà meglio però non inserire queste vetrate sotto forma di finestre. L'aria andrà immessa preferibilmente per mezzo di ventilatori".

Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*, 1914.

(11) Mies van der Rohe, in "*Frühlicht*" di Bruno Taut. Trad. it. M. Carrara, in "*Frühlicht*", Marzotta, 1974.

(12) Colin Rowe, Robert Slutzky, *Trasparenza: letterale e fenomenica*, 1955. «Perspecta», 1963.

(13) Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, 1944.

(14) Fulvio Irace, *Amniotiche trasparenze*, in «Sole 24 ore», 30 ottobre 2005

(15) Marcel Duchamp, Sanuillet M. (cur), *Scritti Marcel Duchamp*, Abscondita, 2005.

(16) Il *desiderio* doveva superare quell'*infra-sottile* rappresentato dall'abito della sposa. Questo transitare che doveva condurre in modo immateriale il desiderio degli scapoli a cospetto del desiderio della sposa, doveva essere solo il frutto di un effetto, e non un vero e proprio passaggio. La risultante quindi di un processo fittizio;

AAVV, *Marcel Duchamp*, Bompiani, 1993.

(17) Enrico Pitozzi, conversazione con Christine Buci-Glucksmann, *L'impermanente trasparenza del tempo*, «Artò», Anno 8 numero 20 primavera 2006.

(18) Enrico Pitozzi, conversazione con Christine Buci-Glucksmann, *L'impermanente trasparenza del tempo*, op. cit.

(19) Pierluigi Nicolini, *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. Il tao di Sejima*, in *L'anima del Giappone*, «Lotus Navigator», numero 3, anno 2001.

(20) Sejima "è un nuovo tipo di architetto. E' forse per la sua idea di architettura, completamente diversa da quella di architetti che vengono prima, che ci rendiamo conto di quanto possa essere innovativa...Se c'è una definizione che possa descrivere al meglio le sue strutture è quella di "architettura diagrammatica".

Toyo Ito, *Diagram architecture*, in Kazuyo Sejima, 1988-1996, «El Croquis» numero 77, 1996.

(21) Leone Spita (a cura di), *ventinove domande a Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa*, Clean edizioni.

(22) Luca Diffuse, Mariella Tesse, *SANAA*, Marsilio, 2007.

(23) Fulvio Irace, *Amniotiche trasparenze*, op. cit.

(24) Luca Diffuse, Mariella Tesse, *SANAA*, op. cit.

(25) John Rajchman, Paul Virilio, in *Construction*, The Mit Press, 1997.

Autore	Data pubblicazione	Volume pubblicazione
CERRO CCHI Daniela	2007-10 -17	n. 1 Ottobre 2007