

**Rassegna**  
 Problemi di architettura  
 dell'ambiente

**Direttore responsabile**  
 Vittorio Gregotti

**Redazione**  
 Pierluigi Cerri  
 Isabella Pezzini  
 Giampiero Bosoni

**Coordinamento di redazione**  
 Elena Terni

**Progetto Grafico**  
 Pierluigi Cerri

**Impaginazione**  
 Gregotti Associati  
 Collaborazione  
 Barbara Ballmer

**Traduzioni**  
 Associazione Traduko  
 Isabella Pezzini  
 (p. 75 - p. 81)  
 Loredana Rossi  
 (p. 55)  
 Frank Spadaro

*Questo numero  
 è stato curato da  
 Isabella Pezzini,  
 Piera Scuri*

4	<i>Umberto Eco</i>	Catottrica versus semiotica
20	<i>Werner Oechslin</i>	La metafora dello specchio
28	<i>Ugo Volli</i>	La forma della simmetria
34	<i>Manlio Brusatin</i>	Arte di segreti e architettura obliqua
46	<i>Piera Scuri</i>	Lo specchio rococò
54	<i>Arnoldo Rivkin</i>	La diafanità in architettura
55	<i>Diana Agrest</i>	Architetture di specchio
62	<i>Paolo Ferrari</i>	Architettura virtuale
65	<i>Piera Scuri</i> (a cura di)	Lo specchio nei trattati
75	<i>Louis Marin</i>	La rappresentazione nello spazio dell'architettura
81	<i>Agnès Minazzoli</i>	L'architettura nello specchio del pittore
90	Vendere elettrodomestici	<i>Industria e distribuzione in sintonia    Ariston</i>
94	Ottomana	<i>Un progetto di Antonio Citterio    B &amp; B Italia</i>
98	Summa	<i>Personalizzazione    di un sistema per uffici    Castelli</i>
102	Alvar Aalto a Riola	<i>Architettura, scienza, tecnologia    Grandi Lavori Strutture</i>
106	Snoky	<i>Flessibilità della luce    Un progetto di Bruno Gecchelin    iGuzzini illuminazione</i>
110	Serie 4D	<i>Un progetto di Angelo Mangiarotti    Molteni &amp; C.</i>
114	Nuove cabine per ascensori	<i>Serie Alpha e Heavy Borbo    Progetti di Sergio Cometti e Dario Rossi    Sabiem</i>

Rivista trimestrale  
 Anno V, n. 131 - marzo 1983

Editrice C.I.P.I.A. s.r.l.  
 Viale XII Giugno 1 - 40124 Bologna

Redazione: Via Matteo Bandello, 20  
 20123 Milano - Tel. 495.143

Rassegna  
 Copyright 1979  
 C.I.P.I.A. s.r.l.

Registrazione presso il tribunale  
 di Milano, con il n. 383, il 26.11.1979

Prezzo di un numero:  
 lire 20.000

Arretrati:  
 lire 20.000

Abbonamento annuo:  
 lire 70.000 - Estero \$ 65

Per pubblicità rivolgersi a:  
 C.I.P.I.A. (051) 583.149

Distribuzione Italia, Estero e abbonamenti  
 Electa Periodici s.r.l.  
 Via Goldoni 1 - 20129 Milano - Tel. (02) 704.023

Fotolitografia: Graphicolor s.p.a., Milano

Fotocomposizione: News s.r.l., Milano

Stampa:  
 Graficarta - Majerna s.r.l. - Milano



## La rappresentazione nello specchio dell'architettura

Louis Marin

Si chiama "specchio" il vetro levigato e stagnato che riflette l'immagine degli oggetti e, più in generale, ogni superficie uniforme che possiede questa proprietà riflettente. In senso figurato, come scrivono i dizionari, è detto specchio tutto ciò che, grazie alla proprietà di riflessione, serve per conoscere le cose o l'uomo, riproducendone l'immagine. Il campo semantico, lo spazio mitico e teorico, la rete degli effetti pragmatici dello specchio – o, come sarebbe meglio dire, della categoria specchio, per astrarla dall'artefatto o dall'oggetto naturale che la realizzano – si organizzano attorno a termini comunissimi come quelli di immagine, di oggetto, di occhio e di sguardo, a processi semplici, come quello, essenziale, della riflessione e a finalità esplicite, come quelle messe in campo da trattati d'arte teorici e pratici e dizionari, la conoscenza. Ma questa apparente evidenza, questa immediata semplicità dello specchio nel suo funzionamento "categoriale" si rivelano assai rapidamente dei focolai di paradossi e di contraddizioni tra le quali si estrarrà qui soltanto quello dell'immagine catottrica – detta immagine virtuale – dello specchio piano, lo specchio che – non dimentichiamolo – è un mezzo per conoscere più esattamente l'oggetto considerato, cioè il soggetto (l'uomo) che lo considera:

Si chiama immagine virtuale quella che non è dovuta al concorso effettivo dei raggi luminosi, ma di cui l'occhio riceve l'impressione per un errore dei sensi che fa supporre l'esistenza dell'oggetto sul prolungamento in linea retta dei raggi deviati – come le immagini che si percepiscono "di ritorno" da tutti gli specchi.

Si converrà che questa definizione consacra con una pedante ingenuità la confusione fra reale e immaginario, fra vero e finzione, essere e apparenza, corpo vedente e immagine visibile, una mescolanza che si effettua paradossalmente da una parte all'altra di un piano limite, di una superficie la cui trasparenza visibile è assicurata da un'invisibile opacità, ma che possiede questa illusoria diafanità solo per riprodurre per un occhio, e in immagine, gli oggetti dello spazio in cui questo occhio si trova: insomma, questo stesso mondo, qui e là, ma come un altro mondo.

Artefatto paradossale e contraddittorio nelle sue finalità e nei suoi effetti, la categoria specchio può allora divenire uno strumento di paradosso e di contraddizione nelle mani dello spettatore o del lettore degli "artefatti" di linguaggio o di immagine. Si tratta semplicemente di applicare, all'occorrenza, alla rappresentazione lo stesso dispositivo che la regola e l'organizza, di rappresentarla come rappresentazione, in una parola, di rifletterla: si tratta soltanto di mettere allo specchio

la categoria specchio che è la dimensione riflessiva della rappresentazione, e, in tal modo, di interrogarne il funzionamento, la finalità e gli effetti, entrando nel gioco della riflessione generalizzata. Per essere operativa, tuttavia, questa riflessione riflessa della rappresentazione dovrà effettuarsi su una figura che ne presenti l'operazione per farla sfuggire a se stessa e de-strutturarla. Si tratta allora di turbare un poco la superficie dello specchio per ricondurla, almeno parzialmente, alla sua "reale" opacità, in una rappresentazione pittorica che la categoria specchio regola e costringe, come sembra, in ogni sua parte. Questa figura "operativa" sarà qui l'architettura, l'architettura che l'opera pittorica riflette nella sua rappresentazione, architettura all'interno dello specchio di pittura ma in cui, a differenza che nel saggio di Agnès Minazzoli, ciò che mi interesserà sarà non tanto l'"immagine" e l'artefatto dello specchio che capta "dell'architettura" nel e per il quadro, ma la categoria specchio all'opera nella rappresentazione sotto la figura operativa dell'architettura che essa rappresenta, e questo al fine di scoprirne l'effetto principale, che è l'esposizione di questa stessa categoria, e cioè l'architettura della rappresentazione.

In poche parole il nostro studio tenta di percorrere a fini di esplorazione questa formula in forma di chiasmo: *la rappresentazione dell'architettura è l'architettura della rappresentazione*, chiasmo o più esattamente anti-metabola, a dar retta alle poetiche, che riproduce in una figura retorica la struttura stessa dello specchio e dell'immagine reale che abbiamo descritto, pur senza che sia possibile assegnare a uno dei due membri della formula il posto dell'immagine, quello dell'oggetto e/o quella del soggetto. A dire il vero ci proponiamo soprattutto, nell'anti-metabola, di scuotere il doppio valore, copulativo e aletico, di quell'"è" che, preso massicciamente nella pienezza della sua forza illocutiva assicura al dispositivo della rappresentazione il suo potere, la sua legittimità giuridica e la sua validità epistemologica.

Questo "è" nella nostra figura retorica è, come "la superficie dello specchio", tanto più efficiente quanto più completamente neutralizzato. Intaccare il suo potere, la sua autorità, la sua validità varrà soltanto a far apparire questa superficie, a manifestare la "posizione" di questa terza persona singolare dell'indicativo presente del verbo "essere" che la filosofia dell'Occidente non smette di interrogare come sua origine e sua questione specifica costituendosi in tal modo in una ermeneutica infinita<sup>1</sup>.

Nel luglio 1980, al convegno *Les Fins de*

*l'homme à partir du travail de J. Derrida*, e più precisamente a partire dagli studi che egli aveva consacrato al sublime, nella *Critica del Giudizio* di Kant, attraverso un oggetto architettonico, la colonna messa a confronto con il colossale (il colosso) e al *columen* (la trave, la cima del tetto), avevo interrogato i fini dell'interpretazione o i fini dell'estetica nelle traversate che uno sguardo effettua nel dipinto di una tempesta: Giorgione, Venezia, inizio del XVI secolo<sup>2</sup>.

Nell'aprile 1982, nella rivista *Critique*, per dare una risposta alla domanda "Qu'est-ce que le post-moderne?", J.F. Lyotard trova nell'estetica del sublime in senso kantiano la molla dell'arte moderna e gli assiomi della logica delle avanguardie, facendo sfuggire moderno e post-moderno alla diacronia della storia, intesa e come progresso o come decadenza<sup>3</sup>. "Un'opera non può diventare moderna se non è anzitutto post-moderna. Il post-modernismo così inteso non è il modernismo alla sua fine, ma allo stato nascente, e questo stato è ricorrente... gli *Essais* di Montaigne sono post-moderni e il frammento dell'*At-haeneum* è moderno"<sup>4</sup>.

Ciò che si vuole qui mostrare è che una "tempesta", per darle questo nome, e cioè il sublime in un quadro all'inizio del XVI secolo, è moderno-post-moderno, o più precisamente che essa ci fornisce, se non le risposte, almeno le questioni dell'estetica contemporanea moderna-post-moderna nello specchio dell'opera architettonica, a condizione di intendere le questioni estetiche sia come quelle che l'estetica contemporanea pone all'opera architettonica che come la messa in discussione dell'estetica contemporanea da parte di questa stessa opera: come il sublime di una tempesta riesce a turbare la superficie dello specchio della rappresentazione?

In che modo interroga i fini dell'interpretazione e dell'estetica come interpretazione, intendendo con "fini" – ed è perciò che scrivo questo termine al plurale – nel triplo senso della finitezza e della morte, della finitura e del completamento, della finalità e dello scopo. Tutto era cominciato dalla questione, propria dell'estetica o dell'interpretazione, "dove cominciare?", la questione di una traversata, il cui luogo non è né quello di un riposo qui e ora, né di un movimento verso una meta a venire o a partire da un'origine passata, ma è quello di un percorso, di un transito senza origine né fine, né arresto che, definisce il suo sito solo nella traiettoria che lo visita senza eleggergli dimora, senza costruirvi abitazione: ed eccoci già nel campo dell'architettura.

Non è un caso se il quadro di Giorgione chiamato *La Tempesta* giochi il suo senso e si



faccia gioco del senso, giochi e si faccia gioco dell'interpretazione e di ogni estetica interpretativa, non è un caso se il sublime della tempesta si giochi *fra due opere di architettura* e se mandi a vuoto ogni senso tramite la rappresentazione che esso ne dà, con ciascuno di questi oggetti doppiati e ogni doppio che moltiplica nella sua rappresentazione allo specchio i doppi sino a farvi girare a vuoto le questioni dell'interpretazione e quelle dell'estetica. La rappresentazione di due "architetture", dunque: doppia colonna al limite del primo piano e della scena, dove sorge la figura dell'uomo; una città sullo sfondo, in fondo al quadro, sotto il lampo della tempesta, il segno del sublime. Che le colonne siano due, che la città si sdoppi in una città lontana e in un castello più vicino, che l'architettura delle due colonne al limitare della scena si sdoppi ancora in quella di un pilastro imprigionato in un muro in cui si legge il rivestimento decorativo di due falsi archi e di due falsi oculi; che quella della città a sua volta si divida in torri e chiesa, e quella del castello in torre d'ingresso e dimora... la rappresentazione dell'architettura nel quadro tramite il funzionamento a specchio dei suoi elementi ci fa segno. Ma che cosa ci segnala? Forse che si sta rappresentando una dialettica della costruzione della dimora, del castello e della città a partire da alcuni dei loro elementi fondamentali, la base, il muro, la colonna, l'arco, la struttura e l'ornamento, a parte che le "parti" sono separate dal "tutto" da un fiume. Fiume attraversato dalla frusta architettura di un ponte di legno, come lo sguardo dell'interpretazione estetica attraversa il quadro – ma per scontrarsi, come lui, con la porta chiusa del castello; a parte soprattutto

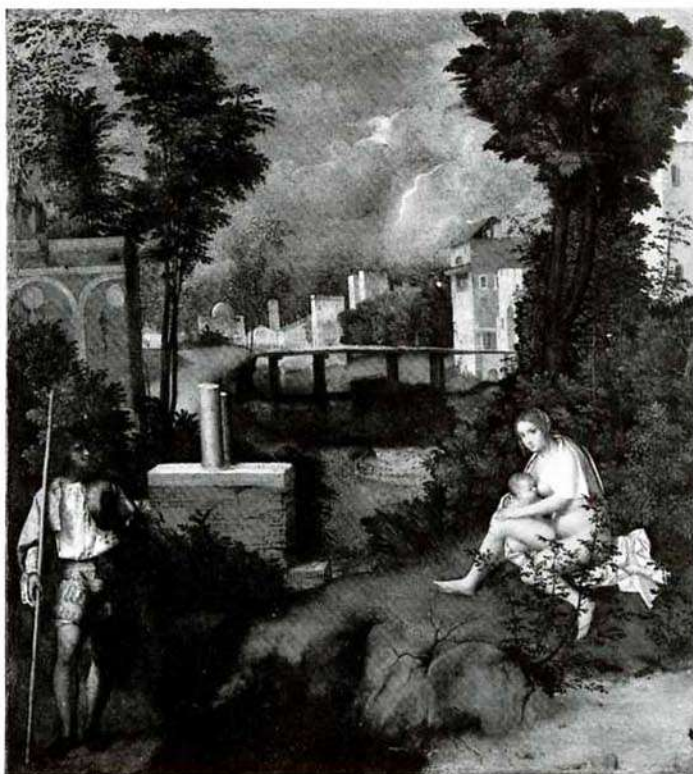
che gli elementi architettonici della costruzione sembrano in rovina, ammesso che siano mai stati costruiti, e che così la rappresentazione dell'architettura, dal muro e dalla colonna alla dimora e alla città, la rappresentazione della costruzione fino al suo effetto finale si mostrerebbe solo per involvere verso una fondazione in stato di rovina, verso un'origine ma in situazione di fine, di distruzione e di interruzione: ritorno a una natura in cui le erbe folli, gli arbusti e gli alberi crescono ed invadono le opere costruite per meglio approntare una nicchia di verzura, preparare un luogo abitato da una madre nutrice, che protegge il suo bambino, per meglio piazzare il piedestallo e porre la base dell'uomo alzato, appoggiato al suo bastone e il cui sguardo attraversa lo spazio della scena per raggiungere la donna nuda.

Se aprite il libro di Edgar Wind *Giorgione's Tempesta* potete constatare che fra una citazione di Kenneth Clark e una di Vasari, sfilata iniziale dell'interpretazione estetica, è proprio questo limite e questo intervallo, la rappresentazione di questa architettura del limite e dell'intervallo (il muro, la colonna) che attira e fissa il suo discorso:

Due colonne nettamente spezzate che innalzandosi dritte su uno stilobate in rovina, senza traccia di una motivazione architettonica qualsivoglia – (è escluso che esse abbiano potuto far parte di un edificio reale, aveva scritto Kenneth Clark) – avrebbero potuto benissimo essere state concepite come una cifra emblematica [to have been designed as an emblematic cipher]; portare il disegno, essere il disegno, poiché esse sono oggetto di un trattamento talmente insistente da parte del pittore da attirare lo sguardo come lo attirano le figure.

Da dove cominciare a scrivere, a (de)scrivere, a interpretare, a dire un'estetica della

traversata del sublime se non tramite la rappresentazione di un oggetto architettonico, ma che ha la caratteristica di essere doppiamente distrutto e decostruito, doppiamente interrogato e messo in discussione, poiché questo oggetto architettonico rappresentato porta in sé le marche devastatrici del tempo e perché si spoglia "manifestamente" di ogni funzione architettonica? Queste due colonne strettamente accoppiate che non hanno mai potuto sostenere pietra né marmo, non sono tuttavia tanto distrutte dal tempo o dalla storia quanto si potrebbe credere, dato che sono così accuratamente intagliate, così esplicitamente senza capo né fine, senza scopo né funzione, che il loro taglio non può designare altro che un fine, uno scopo, una funzione: una intenzione di senso, una costruzione d'interpretazione, una architettura estetica così propriamente calcolate dal pittore che *attraverso* di essa, tramite questo taglio, si spezza verso la sua fine il movimento-verso-il-senso dell'interprete, dell'esteta: due colonne così nettamente tagliate, un oggetto architettonico così nettamente distrutto-decostruito che esse non fanno da supporto e non hanno mai potuto sostenere altro che il "voler-fare-senso" di Giorgione, e il "desiderio-di-appropriarsi-del-senso" di Wind e degli altri. Questo oggetto architettonico senza fine nella rappresentazione che ne vien data, non ha altro fine che quello di ergersi audacemente di fronte alla tempesta: erezione interrotta dal pittore architetto per erigere il senso e segnare la fine dell'edificio dell'interpretazione: la *Fortezza*, di cui il "soldato" che vigila è la figura posta alla guardia della bohémienne *Carità* che allatta il proprio figlio, contro la *Fortuna* tempesto-



Il Giorgione, *La Tempesta*, inizio XVI sec., Venezia, Accademia.

Il Giorgione, *The Tempest*, beginning of the sixteenth century, Venice, Academy.



sa che si avvicina.

Tutto è dunque cominciato con la rappresentazione di questo oggetto architettonico il cui carattere più evidente è di essere sprovvisto, nella sua stessa rappresentazione, di ogni funzione architettonica, ma, proprio con ciò, di far segno a una meta-architettura, e precisamente quella del sublime, l'irrepresentabile della rappresentazione dell'architettura. E questa architettura del sublime che Wind e gli altri interpreti precipitano troppo rapidamente nel codice, come se la rappresentazione dell'architettura precisamente in questo quadro della tempesta non avesse altra ragion d'essere che fornire referente e senso, trascendenza credibile e realtà oggettiva, un ordine, una unità, una identità, come se il giudizio estetico e la dimensione di bellezza di ogni opera non conducesse che alla sua conformità con delle regole stabilite della bellezza, supponendo la conoscenza e l'imposizione di "criteri a priori" del bello che selezionino, una volta per tutte, quella certa opera e il suo spettatore.

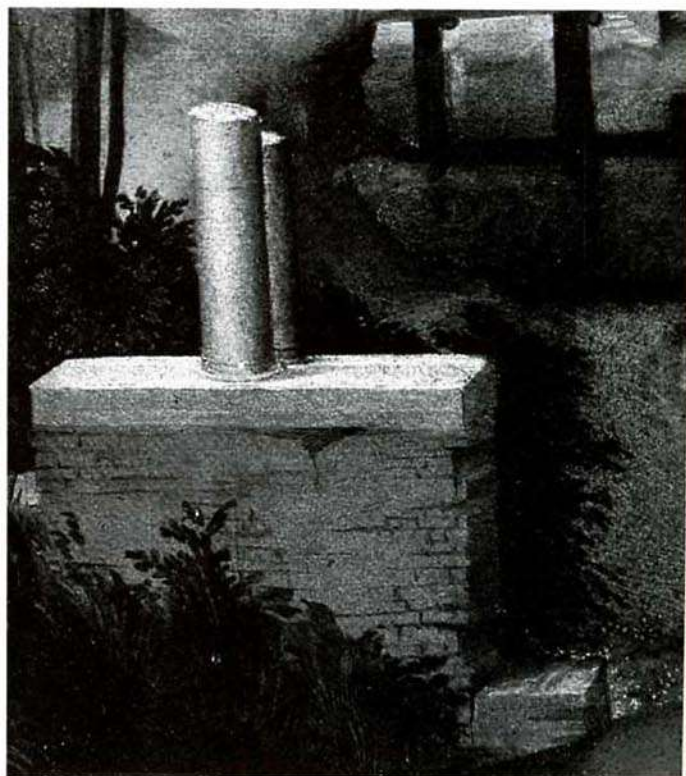
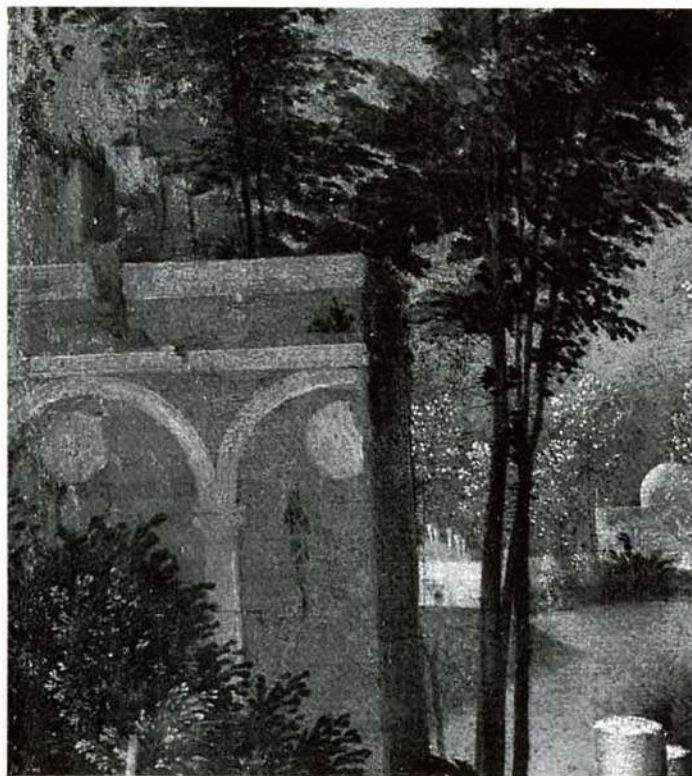
Così Edgar Wind con la rappresentazione delle due colonne tronche al limite della scena e del quadro nell'opera di Giorgione scrive: "una colonna spezzata, tanto per cominciare, era un emblema corrente della *Fortezza*..." come se nel quadro fosse rappresentata una colonna, e non due, non propriamente tagliate, ma spezzate, come se non fosse innalzata su uno stilobate di pietra posto su un muro di mattoni, ma rotta in due pezzi. Questa precipitazione, nell'interpretazione estetica, della rappresentazione all'interno del codice – foss'anche a costo di strane dimenticanze e di curiosi lapsus visuali – è così la marca di un sintomo, quello del disturbo, o

meglio dell'interrogazione che *questo* oggetto architettonico introduce in *questa* rappresentazione, rispetto alla strana familiarità che esso intrattiene da un lato con quel segno del sistema semiotico complesso chiamato iconografia – la colonna spezzata significa *Fortezza* – per definizione trascendente alla pittura in generale e a questo quadro in particolare, e dall'altro con la colonna, che è uno degli elementi minimali della teoria dell'architettura, per il suo valore paradigmatico come per la sua posizione sintagmatica nell'edificio. È questa strana familiarità che provoca l'interpretazione identificatrice: è una colonna spezzata – e che dà un unico senso alla traversata interpretativa: la colonna spezzata significa la *Fortezza* – ma che, a dire il vero, intrappola al tempo stesso l'interpretazione (due colonne gemelle sono quasi una colonna; due colonne intaccate da un taglio preciso sono quasi una colonna spezzata). Di qui la rassicurazione nel e tramite il codice, del turbamento dello specchio della rappresentazione e ermeneutico, della sua *estraneità*, nella *familiarità* di un oggetto che è allora meno d'architettura che di semiotica iconografica, meno di costruzione che di sapere teorico e pratico dell'architettura.

Che una simile precipitazione della rappresentazione nel codice possa prodursi segnala inoltre che in determinate sue parti la rappresentazione pittorica non solo rappresenta qualche cosa, nominabile o descrivibile, ma inoltre si presenta essa stessa rappresentando qualche cosa. Si sarà notato che per arrivare a ciò, almeno in questa parte – cioè per significare e imporre, cioè prescrivere allo spettatore del quadro questo movimento di riflessione su di sé e sulla propria capacità

di rappresentazione, per mostrarsi almeno allo spettatore *rappresentando* in un *certo modo*, secondo *determinate modalità*, *qualche cosa*, è stato necessario che certe stranezze fossero marcate per vanificare una interpretazione semplice, un semplice sguardo di riconoscimento della cosa reale nella cosa rappresentata, una semplice parola che dichiarasse un senso determinato nel codice grazie alla sua semplice citazione nel quadro. È stato necessario che l'opera facesse *allusione* a ciò che essa non rappresenta, ciò che essa non può rappresentare perché è propriamente irrepresentabile, ed è la modalità di presentazione di ciò che essa rappresenta. È dunque attraverso un *modo strano di rappresentare l'architettura nel quadro della "Tempesta"* che si presenta la *rappresentazione, o per meglio dire presenta la sua architettura singolare*. Si comprende allora come questa operazione di riflessione della rappresentazione su se stessa, il movimento con il quale essa costruisce il suo soggetto, sia indicato e presentato attraverso ciò che, nella rappresentazione rappresenta architettura, perché questa operazione di riflessione è l'architettura stessa della rappresentazione in generale. Questo è dunque il problema: scoprire nella rappresentazione di un oggetto d'architettura l'indicazione, cioè l'ingiunzione di ciò che è o ciò che dev'essere l'architettura nella sua essenza, l'esposizione o la presentazione del non presentabile, l'architettura o la costruzione di un soggetto della rappresentazione.

Per ritornare all'esempio che abbiamo scelto, la rappresentazione di un muro iniziato nella sua realtà architettonica come nell'ornamento che esso porta, la rappresenta-





zione, ugualmente, di una colonna di pietra costruita, nelle sue stesse finiture, come un taglio senza capo di una doppia colonna vera, "reale" e funzionale, nella sua finalità senza fine, nel suo completamento senza scopo e tanto più finale senza fine, compiuta senza scopo, finita senza capo, questa doppia colonna si innalza su una base di pietra essa stessa sostenuta mediante ciò che non ha mai dovuto e potuto sostenere una base di pietra, un muro di pietre sfaldate: ecco dunque come con la rappresentazione di un muro intaccato e di una doppia colonna tagliata e la cui base è senza fondamento, ecco come la rappresentazione si mette in discussione e mette in discussione le proprie regole, le regole del proprio codice e le regole dell'arte, il canone teorico e pratico dell'esatta imitazione e della rigorosa corrispondenza tra le cose e i loro segni.

La rappresentazione sperimenta le regole dell'arte mettendo in questione la propria realtà di opera o di rappresentazione. È attraverso questo tentativo di mirare all'irrapresentabile che essa mette in questione l'identità dello spettatore e quella del suo creatore: è dunque attraverso la rappresentazione di questi oggetti architettonici che essa espone – nel senso più forte di questo termine – la doppia identità dello spettatore e del creatore, del destinatario e del destinante dell'opera, cioè la sua propria architettura, l'essenza architettonica di ogni rappresentazione, cioè, nel senso più complesso di questo termine, la natura architettonica del suo soggetto (quello che essa rappresenta, quello che ne è il destinante, quello che ne è il destinatario).

Come ogni specchio, il "tranello" interpretativo del muro e della doppia colonna è una trappola a vista<sup>6</sup>: degli oggetti rappresentati provocano lo sguardo alla ricerca del senso a causa della stranezza della loro familiarità (nel reale e nel simbolico) e allo stesso tempo essi ne provocano la precipitazione nel familiare, cioè nel senso, nel riconoscimento, di ciò che due oggetti rappresentano (il muro, la colonna). Convien dunque mettere in primo piano, di far venire al centro ciò che era al margine: la stranezza di questa familiarità che ha adescato lo sguardo e il senso ma per essere ben presto ruscata, ridotta, scartata o deviata. Facendo della stranezza un tema, noi riconosciamo l'essenza architettonica del soggetto la cui strana rappresentazione di architettura è la figura tramite cui questa riflessione della rappresentazione su se stessa si fa vedere e tenta di far vedere ciò che non si può né vedere né far vedere.

L'architettura della rappresentazione è, nella *Tempesta* di Giorgione, al tempo stesso la costruzione del suo soggetto come luogo architettonico (un soggetto identificato tramite la sua localizzazione in un luogo costruito dall'architettura) e la decostruzione del luogo che ne fa un luogo inoccupabile, (un luogo del soggetto che sarà sempre caratterizzato da un "in luogo del soggetto", cioè tramite una struttura di sostituzione o di rimpiazzamento). Ecco dunque l'imprescindibile della rappresentazione, ciò cui la *Tempesta* postmoderna-moderna può fare solo allusione rappresentando un muro costruito come interrotto, e che ci si affretterà a vedere in rovina, e una doppia colonna eretta come tagliata su un muro di pietre, che ci si affretterà a vedere come una colonna spez-

zata la cui non funzionalità architettonica significa la finalità iconografica. Per usare il linguaggio della filosofia dell'architettura, l'architettura della rappresentazione *costruisce* l'abitare del soggetto, il soggetto come l'abitante del suo spazio: il luogo che essa gli prepara (in cui si riconoscono i concetti che Heidegger impiegava per avvicinare l'abitare, il costruire, il pensare<sup>7</sup>) e che essa al tempo stesso *decostruisce*, rende inabitabile, *esiliando* il soggetto dal luogo che gli costruisce, rinvilandolo *da dove* egli viene nel momento stesso in cui lo fa venire *verso dove* essa lo convoglia<sup>8</sup>: in questo va e vieni tra un luogo di origine e quello di una finalità, l'uno e l'altro abbandonati appena occupati, il soggetto, il luogo del soggetto costruito – decostruito come l'architettura della rappresentazione, non è che lo spazio di una traversata *per dove* egli passa per costruirsi e decostruirsi: dove si vede come, forse ancora sordamente sensibili a questa doppia operazione di andata e di ritorno, a questa indecidibile architettonica della rappresentazione, certe interpretazioni recenti della *Tempesta* si sono precipitate verso l'immaginario di un Paradiso terrestre da cui l'uomo e la donna sarebbero stati cacciati dopo aver abitato<sup>9</sup>.

Bisogna dunque interpretare tale architettura della rappresentazione, così potente per i suoi effetti, come uno schema di operazioni relativamente astratte che *dà luogo* al proprio soggetto: di qui la doppia questione: quale "luogo"? Qual è la struttura di questo "luogo"? E quale soggetto? Il soggetto della rappresentazione come viene articolato, ovvero identificato, attraverso e dentro tale "luogo"? Donde la doppia e reciproca ipotesi di una essenza architettonica del dispositivo





della rappresentazione, e di una natura rappresentazionale dell'opera architettonica. E si sarà compreso da quanto precede che "rappresentare" consiste certamente nella rappresentazione di qualche cosa, ma anche, attraverso di essa, nel presentarsi come qualcosa che rappresenta; e che, secondo l'estetica moderna-postmoderna, in tale autoriflessione della dimensione transitiva della rappresentazione c'è un eccesso o un difetto, un supplemento o una carenza che interroga questa coestensività senza resto della rappresentazione con se stessa, una coscienza totalmente padrona di se stessa e dei propri oggetti entro una uguale trasparenza, entro un piano speculare teoricamente perfetto. In questo supplemento o in questa mancanza l'irrepresentabile trova il suo luogo, e con esso la propria identificazione, ma senza poterlo occupare, installarvi, prenderlo, far-sene prendere.

Nel mio lavoro precedente sulla *Tempesta* avevo tentato di descrivere una figura di questa architettura moderna post-moderna della rappresentazione, una figura di questo schema di operazioni che, come uno specchio anamorfico, dà un luogo-fuori luogo al suo soggetto identificato in una supplenza a se stesso: la figura che fa apparire lo scambio di sguardi dove senza sosta manca la posizione di un occhio perché lo scambio si completi e si compia. Io guardo il quadro: una figura di donna a destra mi guarda, che è figura solo per portare questo sguardo del quadro verso il suo al di fuori. Attraverso di essa questa superficie chiamata quadro, che si costituisce in quanto tale solo per la sua destinazione ad essere contemplata, fa grinza in una delle sue parti per rimandare lo sguardo generale

e anonimo, che è il suo fine, in un luogo singolare: una figura in cui il quadro, oggetto-passione dello sguardo, guarda di rimando per ritorsione e fissa attivamente il luogo dal quale è visto ingiungendo che esso lo sia; una figura della riflessione che è il quadro stesso ma che è altresì, nello spazio di ciò che il quadro rappresenta, una donna nuda e una madre che allatta il suo bambino. Essa rimanda lo sguardo del quadro, a partire dal luogo che essa occupa, a me, al mio punto di vista, nel mio sito, e, in questa doppia relazione, mette in campo il soggetto del quadro. All'estrema sinistra, in primo piano, in piedi nell'angolo inferiore del quadro, un uomo guarda – io lo vedo – la figura femminile che mi guarda come io guardo il quadro: esso attraversa con il suo sguardo non il piano della rappresentazione, ma lo spazio rappresentato nel quadro, da sinistra a destra come per un racconto, di cui, per il momento, potrebbe essere detto il patto iniziale, da un bordo all'altro, al di là di un piano d'acqua riflettente, da una base a un promontorio. Così l'uomo a sinistra guarda la donna a destra che mi guarda mentre guardo il quadro, il quadro che mi dà a vedere gli uni e gli altri (salvo me stesso). La donna non guarda l'uomo come l'uomo non guarda me che lo guardo, io che non sono rappresentato nel quadro, eccomi visto da una delle sue figure mentre una di loro, a sinistra, che è invisibile all'altra, è tuttavia rappresentata. Da questo gioco di sguardi a tre, c'è sempre una terza figura invisibile alle altre due, impresentabile nell'immaginazione, per parlare come Kant, cioè irrepresentabile figurativamente nella rappresentazione.

Detto altrimenti, una relazione di profon-

dità tra due spazi eterogenei, lo spazio che il quadro rappresenta e quello in cui il quadro si presenta, lo spazio che il quadro chiude e lo spazio fuori cornice, è spiazzata, rivoltata, lateralizzata nello spazio interno dell'opera dipinta, da un luogo della scena, lo zoccolo di sinistra, a un altro luogo, il promontorio di destra in un piano parallelo al piano del quadro (lo schema plastico, lo spazio di rappresentazione). Allora un secondo quadro, a me invisibile dato che non ne vedrò mai altro che l'evanescente profilo perpendicolare alla tela, un quadro di finzione si dispiega sotto lo sguardo di questa figura. Dal suo bordo e su questo quadro di finzione, l'uomo figurato sorprende una figura di donna nuda che sta vedendo sulla sua sinistra qualcuno che egli non vede: egli la sorprende come io la sorprendo – essa non vede di essere vista –; egli non vede che io lo vedo, egli vede ciò che io non vedo: un corpo femminile di fronte, con le gambe dischiuse. Così *l'architettura della rappresentazione, l'architettura come rappresentazione, è anzitutto una distribuzione architettonica di punti di vista, una rete di relazioni e uno schema o una matrice di trasformazioni tramite i quali la rappresentazione costruisce-decostruisce il proprio soggetto come luogo*. Da questa (de)costruzione del soggetto della rappresentazione come distribuzione architettonica dei punti di vista, il quadro presenta la figura, una figura che è molto precisamente una figura architettonica: il decoro ornamentale del muro interrotto con il suo falso pilastro, i suoi due falsi archi e i due falsi *oculi* simula dietro e al di sopra dell'arbusto in cui trova riparo l'uomo in piedi, appoggiato al suo bastone, una faccia antropomorfa, enorme, sproporziona-





ta rispetto alle figure degli uomini e delle cose, testa colossale i cui occhi mi fissarono negli occhi, nel mio punto di osservazione come sulla mia destra, in primo piano, una madre mi guarda rinviando ai miei occhi lo sguardo generale e anonimo del quadro. Questa figura architettonica, figura di architettura e architettura di figura, è insieme il *tropo*, nel senso preciso del termine, la rotazione a 90°, del viso dell'uomo che guarda sulla sua sinistra una donna nuda sul suo promontorio, ma uno sguardo che si scoprirebbe visto da qualcuno che non vedeva, e l'immagine virtuale allo specchio del mio proprio sguardo che contempla il quadro, ma un'immagine che sarebbe la stupefazione in un'architettura di pietra e di mattoni, dei miei occhi accecati. Il muro interrotto che porta questo decoro "antropomorfo" sarebbe allora la figura architettonica dell'architettura figurale moderna postmoderna (sublime) della rappresentazione.

Il soggetto posto e sostituito nel suo luogo consiste in una distribuzione e in un gioco di punti di vista di cui l'opera, nelle sue figure e nella rappresentazione degli oggetti architettonici, sperimenta le regole, saggiandole. E la rappresentazione moderna postmoderna dell'architettura come rappresentazione fa che di questo quadro, quale che sia la relazione della rete che noi isoliamo arbitrariamente, ci sia sempre un difetto o un eccesso nel reticolo globale in cui si figura la riflessione del dispositivo della rappresentazione su se stesso: la distribuzione architettonica dei punti di vista in cui la rappresentazione costruisce il suo soggetto si interroga essa stessa introducendo un irrepresentabile (in eccesso o in difetto) che, figurativamente, si (de)costruisce: nel visibile, invisibile, il sublime.

Sullo sfondo del quadro del Giorgione è rappresentata una città, una città designata, a suo modo, dalla doppia colonna tronca, al di là della sponda del fiume e il ponte che lo attraversa, un'architettura di città che l'opera di pittura dà a vedere come suo limite di profondità, sulla terra. L'architettura urbana così rappresentata dal quadro sulla parte sinistra della linea dell'orizzonte, vi si staglia innanzitutto in una vista topografica frontale, il profilo astratto della città in generale, l'angolo di un tetto, le protuberanze dei camini, l'orizzontale di una navata e la perfetta cupola di una chiesa fino a una torre in cui si accenna l'indicazione di una faccia laterale, poi una vasta costruzione in cui questa faccia angolare si dispiega fino a due torri innalzate sulla mediana del quadro. A sinistra sorge il castello, con la sua torre a balcone e la loggia che lo corona, dove all'erta, di fronte al chia-

rore del fulmine che segna la tempesta celeste, sta il minuscolo uccello bianco, cicogna o gru di vigilanza; e con la sua torre d'ingresso che raggiunge il ponte, ingresso che sembra chiuso, e in cui, ad eccezione del nostro sguardo, nessun altro viaggiatore in cammino si può perdere. Infine, all'estrema sinistra, a guardia del bordo della rappresentazione, tra l'avanscena e i secondi piani, dietro il grande albero sotto cui si riparano la madre e il bambino, il parallelepipedo di una torre con due finestre aperte sulla sua faccia. In una parola, la città che rappresenta il quadro nel suo sfondo è rappresentata, nella sua realtà di oggetto dipinto con le sue forme, i suoi valori e i suoi colori, come la trasformazione di una elevazione piana in volume tridimensionale, come quella di un profilo piano topografico in modello-maquette. Che questo processo di trasformazione sia altresì, non più tuttavia nella forma dell'espressione ma in quella del contenuto, la trasformazione di una chiesa a cupola centrale (neobizantina?) in castello medioevale, non è privo d'interesse e di significazione, come pure il fatto che il muro del limite tra avanscena e sfondo si interrompa per lasciare che si veda compiere questo processo di trasformazione, e come il fatto che la doppia colonna tronca che seguita il muro ne disegni l'inizio con il profilo della chiesa, a meno che non disegni la fine della trasformazione inversa.

L'analisi di questa trasformazione con le sue implicazioni sociali e storiche, relative in particolare al fulmine, all'uccello vegliante e al ponte che attraversa il fiume, eccede i confini di questo studio. Ci limiteremo qui a notare che con essa e per questo secondo quadro di fondo che ha dato alla pittura di Giorgione il suo nome, si trova riflessa, come in uno specchio deformante e amplificante, la trasformazione all'opera in primo piano. La rappresentazione non è più delle parti architettoniche, ma di insiemi architettonici. Mentre i primi oscillano indicibilmente tra l'elemento costruttivo e la rovina di una costruzione, i secondi esitano tra il progetto piano in vista topografica e l'edificio di tradizione in modello a tre dimensioni. Mentre la rappresentazione degli elementi architettonici mostra, per difetto e eccesso, l'architettura della rappresentazione nella distribuzione degli sguardi, la (de)costruzione del soggetto della rappresentazione, quella degli insiemi architettonici scopre, ancora una volta per difetto e eccesso, l'architettura della rappresentazione collettiva nella sua (de)costruzione sociale e storica<sup>10</sup>.

Ma l'essenziale era rivelare nel quadro di una tempesta veneziana, all'inizio del XVI secolo, la superficie stessa dello specchio

della rappresentazione attraverso le immagini virtuali di architettura che vi sono rappresentate e i loro giochi simbolici.

1. Cfr. il nostro *Critique du discours*, Paris, 1975, in cui questo interrogativo costituisce uno dei temi. Sempre a questo proposito si veda J. Derrida, *Marges*, Paris, 1978.
2. *Les fous de l'homme. A partir du travail de J. Derrida*, Paris, Galilée 1981, "Les fins de l'interprétation ou les traversées du regard", pp. 317-344.
3. "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?", *Critique* 419, aprile 1982, Paris, p. 357-367.
4. Jean François Lyotard, *op. cit.*, p. 365.
5. E. Wind, *Giorgione's Tempesta*, London, 1965.
6. Cfr. L. Marin, *Le récit est un piège*, Paris, Minuit, 1978.
7. M. Heidegger, "Costruire, abitare, pensare" (tr. it.), in *Saggi e discorsi*, Milano, 1976.
8. H. Damisch, "Postface", in *Architectures de France. Modernité - Postmodernité*, Centre de Création Industrielle, Institut français d'architecture, 1981.
9. S. Settis, *La Tempesta interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino, Einaudi, 1978.
10. M. Tafuri, "La 'Nuova Costantinopoli'. La rappresentazione della 'renovatio' nella Venezia dell'Umanesimo (1450-1509)", *Rassegna* 9, p. 36-37, marzo 1982.