

Il vetro e il velluto. La casa tra opacità e trasparenza

Elisabetta Di Stefano

English title Glass and velvet. House between opacity and transparency

Abstract At beginning of twentieth century, new techniques allow to replace the wall built with opaque materials with glass walls, abolishing the visual barriers between inside and outside. After explaining the aesthetics of the transparency advocated by the Modern Movement, this essay focused on two ways of living, and it described the modernist glass house oriented towards visual aesthetics and the nineteenth-century house, which on the contrary expresses - with its heavy velvets - the idea of warmth and tactility. Finally, it focused on the dialectics between opacity/transparency in the technological home of the Third Millennium.

Keywords Aesthetics of Architecture, opacity-transparency, Walter Benjamin, glass architecture, domesticity.

Quanto a me, continuerò ad abitare la mia casa di vetro,
dove si può vedere a qualsiasi ora chi mi viene a trovare,
dove tutto ciò che sta appeso ai soffitti e alle pareti regge come per incanto,
dove di notte riposo su di un letto di vetro che ha lenzuola di vetro,
dove *chi sono* mi apparirà presto o tardi inciso a punta di diamante.¹

Una casa di vetro è insolita e strana per la sua apparente fragilità e per la sua algida bellezza che, se da un lato richiama alla mente le abitazioni di cristallo o di ghiaccio delle fiabe nordiche, dall'altro contrasta con l'idea di sicurezza e calore connesse al concetto tradizionale di casa. Nel romanzo *Nadja* (1928) André Breton interpreta l'estetica elabo-

¹ A. Breton, *Nadja* (1928), trad. it. Einaudi, Torino 1972, p. 14.

rata dalla coeva teoria architettonica modernista; la sua *maison de verre* esprime un'atmosfera surreale, dove la proprietà fisica del vetro diventa metafora di trasparenza morale e di conquista della propria identità. Al di là della fascinazione poetica, può davvero una casa di vetro comunicare i valori che Breton sembra attribuirle? La *Glasarchitektur* modernista, abolendo le barriere costruite con materiali solidi e opachi (legno, pietra, mattoni) e offrendo alla vista gli spazi più reconditi si presta al vacuo esibizionismo o alla purezza etica? Le sue pareti di vetro possono rivelare l'identità di chi vi abita più dei drappi e dei velluti delle dimore ottocentesche?

Per rispondere a questi interrogativi il presente saggio, dopo aver illustrato l'estetica della trasparenza propugnata dal Movimento moderno, contrapporrà alla casa di vetro, orientata sul paradigma visivo, una dimensione tattile dell'abitare che trova nei muri, nei tessuti e negli arredi il suo *humus* fecondo e infine si interrogherà su come la dialettica opacità/trasparenza si configuri nella casa ipertecnologica del Terzo millennio.

Il Modernismo e l'estetica della trasparenza

Nello stesso periodo in cui è pubblicato il romanzo di André Breton viene dato alle stampe anche il profetico libro *Glas. Im Bau und als Gebrauchsgegenstand*² (1929) di Arthur Korn, architetto tedesco di origini ebraiche. Il saggio presenta l'architettura degli anni Venti, inclusi i primi lavori di Ludwig Mies van der Rohe e del Bauhaus, e saluta il xx secolo come una "nuova età del vetro" che, come al tempo delle cattedrali gotiche, ha riportato in auge questo materiale in grado di produrre straordinari effetti estetici. Nell'età moderna, però, si può giungere a risultati di gran lunga superiori poiché l'acciaio e le nuove tecniche consentono di costruire ampie intelaiature. È pertanto possibile sostituire il muro con pareti di vetro che aboliscono le barriere visive tra interno ed esterno.

² A. Korn, *Glas. Im Bau und als Gebrauchsgegenstand*, Ernst Pollak Verlag, Berlin-Charlottenburh 1929.

I prodromi di questo orientamento teorico,³ le cui prime realizzazioni architettoniche risalgono al XIX secolo (si pensi ai *Passages* parigini o al *Crystal Palace* costruito a Londra nel 1851 per l'Esposizione universale), sono ascrivibili allo scrittore e architetto tedesco Paul Scheerbart, autore, oltre che di visionari racconti, anche di un trattato (*Glasarchitektur*, 1914) che influenzò gli architetti della generazione espressionista (Peter Behrens, Walter Gropius, Erich Mendelshon) e, in particolare, Bruno Taut.⁴ Secondo Scheerbart l'«architettura di vetro che permette alla luce del sole, al chiarore della luna e delle stelle di penetrare nelle stanze non solo da un paio di finestre, ma direttamente dalle pareti, possibilmente numerose, completamente di vetro, anzi di vetro colorato»⁵ potrà «portarci una nuova civiltà». L'ideologia sottesa a questo programma architettonico attribuiva alla trasparenza non solo un valore morale, ma anche un potere salvifico, la capacità di restituire all'umanità la purezza di una natura incorrotta. Influenzata dalla cul-

³ In Russia, nel 1863, sull'onda della fama internazionale del *Crystal Palace*, lo scrittore socialista N.G. Černyševskij aveva descritto nel romanzo *Che fare?* (trad. it. Garzanti, Milano 2004) la società del futuro con le sue case di ferro e cristallo, interamente trasparenti e immerse nella vegetazione della campagna. Cinquant'anni dopo l'architettura di vetro sarebbe stata al centro della visione utopica del poeta Chlebnikov nello scritto *Noi e le case* (1914-1925) e poi dei progetti dei giovani architetti sovietici, come Leonidov e Krutikov. Al contrario vi fu chi come Zamjatin, nel suo romanzo *Noi* (1920-1921), o Ejzenštejn, nel suo progetto di film irrealizzato intitolato *Glass House* (1926-30), vide nell'architettura di vetro lo spettro inquietante di un futuro caratterizzato da una trasparenza oppressiva. Cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 95-112 e R. Donati, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*. Nuova edizione [online]. Rosenberg & Sellier, Torino 2016 (<http://books.openedition.org/res/717>).

⁴ Si pensi al Padiglione di vetro realizzato da Bruno Taut nel 1914 per l'esposizione del Werkbund tedesco a Colonia e dedicato a Scheerbart. Inoltre in diversi scritti Taut aveva celebrato il valore irenico di un'architettura di vetro capace di ridimere l'Europa straziata dalla guerra. B. Taut, *Die Stadtkrone* (1919), con contributi di P. Scheerbart, E. Baron, A. Behne, postfazione alla nuova edizione di M. Speidel, Gebr. Mann, Berlino 2002. Taut rielaborerà e approfondirà l'utopia scheerbartiana del vetro nella sua *Alpine Architektur [Architettura alpina]*, 1919]. Cfr. M. Schirren, *Bruno Taut. Alpine Architektur. Eine Utopia – a Utopia*, Prestel, München 2004.

⁵ P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano 1982, p. 15.

⁶ *Ibidem*.

tura persiana, l'utopia scheerbartiana conferiva all'architettura «il ruolo di messianica liberatrice dai mali che si stavano radunando sotto il comune denominatore del militarismo dell'epoca». ⁷ Tuttavia il potenziale rivoluzionario delle sue teorie sarà sviluppato, come mette in evidenza Walter Benjamin che di Scheerbart è grande estimatore, dalla generazione successiva, con Giedion, Mendelsohn e Le Corbusier, i quali avrebbero trasformato «la dimora degli uomini anzitutto in uno spazio di transito attraversato da tutte le pensabili forze e onde di luce e aria». ⁸

L'architettura di vetro segna il declino dei muri e delle loro aperture, le finestre, annullando l'alternanza tra opacità e trasparenza. Infatti il muro in materiali opachi funge da schermo alla luce e alla vista. La finestra – più o meno ampia secondo lo stile del tempo –, incorniciando una porzione di paesaggio per offrirlo all'attenzione estetica, costituisce un dispositivo della visione ma, soprattutto, assume un valore ontologico poiché serve a mediare due mondi: il chiuso e l'aperto, l'interiorità e l'esteriorità, il pubblico e il privato, l'ombra e la luce. Con la *Glasarchitektur* modernista invece la parete di vetro sostituisce il muro e la finestra con evidenti conseguenze sia nella creazione di atmosfere interne, poiché l'ampia diffusione di luce riduce i giochi d'ombra, sia nella percezione visiva tanto in direzione dentro-fuori quanto in quella opposta. Infatti, venendo meno la finestra, lo sguardo di chi sta all'interno non è più veicolato verso una determinata apertura che rende visibile solo una parte di paesaggio, ma può volgersi da ogni lato in apparente continuità tra interno ed esterno. ⁹ Chi sta fuori può abbandonarsi al piacere voyeristico poiché, scomparendo il muro, nessuna barriera si frappone tra il suo sguardo estraneo e indiscreto e le aree domestiche più intime.

⁷ G. Schiavoni, *La natura sotto altra luce*, postfazione a P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, cit., p. 204.

⁸ W. Benjamin, *Il ritorno del flâneur* (1929), in Id., *Opere complete. iii. Scritti 1928-1929*, Einaudi, Torino 2010, p. 382.

⁹ L'idea di un'apparente continuità tra esterno e interno, volta a creare l'illusione di una totale immersione nella natura, sta a fondamento, seppure in modo diverso, di due note icone del Modernismo Anni Cinquanta: la *Farnsworth House*, (1949-1951) di Ludwig Mies van der Rohe e la *Glass House* (1949) di Philip Johnson. Cfr. K. Frampton, *Capolavori dell'architettura Americana. La casa del xx secolo*, Rizzoli-Skira, Milano 2002, pp. 88-111.

Pertanto, come nota Kevin Melchionne,¹⁰ una casa di vetro si presenta, di primo acchito, come un'opera d'arte ambientale, poiché l'occupante circondato da pareti trasparenti è immerso, sebbene non fisicamente soggetto, alle condizioni climatiche esterne ma, al contempo, le mura di vetro rendono chi vi abita perpetuamente conscio di essere guardato. Di conseguenza l'occupante non potrà abbandonarsi ai comportamenti propri del *relax* poiché, come un attore su un palcoscenico, sarà sempre esposto allo sguardo altrui: non potrà lasciare la biancheria usata per terra o in disordine, né i piatti sporchi a vista, piuttosto come un curatore d'arte dovrà attenersi alle regole per non distruggere l'estetica della composizione. Persino l'arredo domestico, minimalista ed essenziale, sarà progettato non per agevolare le pratiche della vita quotidiana e della gestione casalinga, ma per valorizzare l'artisticità dell'opera. Di conseguenza l'occupante della casa di vetro ci ricorda il povero ricco di cui parla Loos¹¹ poiché non potrà spostare i mobili rispetto alla posizione prevista o aggiungere altri oggetti e finirà col «trattenersi in casa il meno possibile» poiché «dopo tutta quell'arte ogni tanto si sente anche il bisogno di riposarsi un poco».¹² Per questo motivo Witold Rybczynski¹³

¹⁰ K. Melchionne, *Living in Glass Houses: Domesticity, Interior Decoration, and Environmental Aesthetics*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 56, n. 2 (1998), pp. 191-200.

¹¹ A. Loos, *A proposito di un povero ricco*, in *Parole nel vuoto*, trad. it. di S. Gessner, Milano, Adelphi 2001⁵, p. 151-152: «Ogni suppellettile aveva una collocazione ben precisa. L'architetto aveva provveduto per il meglio. Aveva pensato a tutto. Anche per la più minuta scatoletta vi era un luogo previsto appositamente. L'appartamento era veramente comodo, ma richiedeva una grande fatica mentale. Per questo l'architetto, durante le prime settimane, sorvegliava l'appartamento affinché nessun errore venisse commesso. L'uomo ricco da parte sua ci metteva il massimo impegno. Ma capitava tuttavia che, posando un libro che teneva in mano, lo mettesse soprappensiero su uno scaffale destinato ai giornali. Oppure gli capitava di posare la cenere del sigaro in quella cavità del tavolo che era destinata ad accogliere il candelabro. Una volta preso in mano un oggetto non si finiva più di cercare di indovinare quale fosse il suo posto giusto, e talvolta l'architetto doveva srotolare i disegni di dettaglio per riscoprire il posto di una scatoletta di fiammiferi».

¹² Ivi, p. 152.

¹³ W. Rybczynski, *La casa. Intimità, stile, benessere* (1987), trad. it. a cura di R. Marazza, Rusconi, Rimini 1989.

sostiene che il modernismo abbia anteposto lo stile al *comfort*, contraddicendo due formule abusate dalla corrente funzionalista: la casa come “macchina per abitare” e “*form follows function*”. Del resto è evidente che le pareti di vetro, privilegiando la dimensione visiva, non si conciliano con l’idea tradizionale di casa come protezione e *privacy*.

Il vetro e il velluto: metonimie dell’abitare tra Ottocento e Novecento

Auspiciando un futuro «sotto il segno della trasparenza», Walter Benjamin sancisce la fine dell’«abitare nel vecchio senso, dove l’intimità, la sicurezza stava al primo posto».¹⁴ Nella riflessione del filosofo tedesco si contrappongono due modalità dell’abitare che possono essere espresse simbolicamente dal vetro e dal velluto. Potremmo considerare questi materiali, l’uno freddo e trasparente, l’altro caldo e opaco, come metonimie rispettivamente della casa modernista e della dimora ottocentesca.¹⁵ Del resto di velluto, o di altro tessuto pesante, erano spesso tendaggi e rivestimenti parietali di quelle case del XIX secolo in cui l’occupante era accolto e protetto, “come il compasso nel suo astuccio”, significativa metafora di quel modello originario dell’abitare che, secondo Benjamin, è il guscio:

La forma originaria di ogni abitare è il vivere non in una casa, ma in un guscio. Questo reca l’impronta di chi vi abita. Nel caso più estremo l’abitazione diventa guscio. Il XIX secolo è stato, come nessun’altra epoca, morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell’uomo e l’ha collocato lì den-

¹⁴ W. Benjamin, *Il ritorno del Flâneur*, cit., p. 382.

¹⁵ È una contrapposizione che, pur sotto una diversa chiave di lettura, riscontriamo nella *Philosophy of Furniture* (1840) di Edgar Allan Poe. In questo ironico *pamphlet* lo scrittore attacca il cattivo gusto dei *parvenus* americani e la loro estetica vacua e appariscente, basata sulla forza economica. Le sue preferenze in materia di arredamento vanno alle dimore inglesi che, con le loro carte da parati, le loro tende pesanti e i loro tappeti, esprimono meglio il *carattere* dell’ambiente rispetto alle più moderne abitazioni americane con il vetro e l’illuminazione a gas, che Poe considera manifestazioni di sfarzo e cattivo gusto. Cfr. E. A. Poe, *La filosofia dell’arredamento*, a cura di G. Burgio, Torri del vento, Palermo 2011, pp. 15-23.

tro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori.¹⁶

La casa ottocentesca è ricca di oggetti e soprammobili, densi di memorie e affetti, che conferiscono all'ambiente un'identità. Se, come sostiene Mario Praz, «la casa è l'uomo»¹⁷ e il suo modo di arredare l'ambiente, più del vestito che indossa, è proiezione di un ideale di bellezza in cui la sua anima si rispecchia costantemente, non solo la *maison de verre* di André Breton, ma ancor più (o meglio in modo diverso) le dimore ottocentesche possono esprimere la personalità di chi vi abita. Tra i molti esempi letterari suggeriti dallo stesso Praz la casa del possidente Sobakevič – descritta da Nicolaj V. Gogol' ne *Le anime morte* (1842) –, ne offre un significativo esempio:

Cicikov dette un altro sguardo d'insieme alla stanza: ogni cosa in essa era solida e ingombrante al massimo grado e mostrava una specie di somiglianza col proprietario stesso. In un angolo una scrivania di noce si gonfiava sulle quattro buffissime gambe, tale e quale a un orso. Tavola, seggiole poltrone, ogni cosa era del genere più pesante e scomodo, insomma ciascun oggetto, ciascuna suppellettile pareva dicesse: «Anche io sono un Sobakevič!», oppure «E io pure son molto simile a Sobakevič».¹⁸

Sulla scia di Benjamin, Praz afferma che «l'ambiente diviene un museo dell'anima, un archivio delle sue esperienze» in cui rileggervi la propria storia; e come «molti mobili sono calchi del corpo umano, forme vuote per accoglierlo» (per esempio sedie, poltrone, sofà), così «l'ambiente finisce per diventare un calco dell'anima, l'involucro senza il quale l'anima si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia».¹⁹

¹⁶ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, vol. 1, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2002², pp. 234-235.

¹⁷ M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, TEA, Milano 1993², p. 20.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, pp. 22-23.

Per Benjamin «abitare significa lasciare tracce, ed esse acquistano, nell'*interieur*, un rilievo particolare».²⁰ L'*interieur*, lo spazio intimo della casa ottocentesca, «è il rifugio dell'arte»²¹ e il collezionista ne è il suo inquilino. Qui gli oggetti non vengono solo raccolti e conservati; il collezionista ha con essi un rapporto tattile, ama toccarli, pulirli, interrogarli e il suo amorevole possesso trasfigura le merci, sgravandole del loro valore d'uso. Sono gli oggetti, secondo Benjamin, le tessere del *puzzle* attraverso cui si costruisce l'identità di chi occupa la casa. Nella dimora ottocentesca, infatti, «non c'è alcun luogo nel quale il suo abitante non abbia già lasciato la sua traccia: sulle mensole mediante ninnoli, sulla poltrona mediante una copertura, sulle finestre mediante qualcosa di trasparente, di fronte al camino mediante il parafuoco».²² A questi oggetti il proprietario si lega in modo tanto morboso che la loro perdita potrebbe scatenare in lui reazioni smodate quasi venisse «cancellata "la traccia dei suoi giorni terreni"».²³ Ma «questo sono riusciti a farlo Scheerbart con il suo vetro e il Bauhaus con il suo acciaio: hanno costruito degli spazi in cui è difficile lasciare tracce».²⁴ Non solo «le tracce degli oggetti d'uso quotidiano» ma anche «le tracce dell'inquilino s'imprimono nell'*interieur*; e nasce la storia poliziesca, che segue appunto queste impronte».²⁵ È possibile ricostruire un'intera vita attraverso i ninnoli e i soprammobili di una casa; persino le più recondite intimità possono essere svelate ispezionando come un *detective* dentro gli ulteriori "astucci" costituiti da armadi, comò e cassettiere. Ma tale ricerca è priva di fondamento in una casa di vetro dove la trasparenza perde, secondo Benjamin, il valore etico che aveva per Scheerbart, divenendo indice di «esibizionismo morale»²⁶. Il «vetro è

²⁰ W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in Id., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 12.

²¹ *Ibidem*.

²² Id., *Esperienza e povertà*, in Id., *Opere complete. v. Scritti 1932-1933*, trad. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2003, pp. 542

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, cit., pp. 12-13.

²⁶ Id., *Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* (1929), in Id., *Opere complete. iii. Scritti 1928-1929*, cit., p. 204: «Vivere tra pareti di vetro è una virtù rivoluzionaria per eccellenza. Anche questa è una forma di ebbrezza, è un esibizionismo morale di cui abbiamo grande bisogno. Il senso della *privacy* non

soprattutto il nemico del segreto»,²⁷ segna la scomparsa della «discrezione riguardo la propria esistenza».²⁸ Il filosofo tedesco pertanto riconosce nella *Glasmarchitektur* il trionfo di quei valori espositivi che nel saggio su *L'opera d'arte* collega alla decadenza dell'aura: «il vetro è un materiale così duro e liscio, a cui niente si attacca. Ma anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno “aura”». ²⁹ Il vetro, materiale dall'algida bellezza, sembra respingere qualsiasi cosa (mobili o arredi) possa, appressandosi, sminuirne la preminenza. Del resto lo stesso Paul Scheerbart fornisce una chiara prescrizione in proposito: «Che i mobili della casa di vetro non vadano appoggiati contro le preziose pareti di vetro, decorate a più colori, apparirà certamente “ovvio”. Questa rivoluzione dell'ambiente è assolutamente inevitabile, non c'è niente da fare. Va da sé che i quadri alle pareti sono del tutto inammissibili»³⁰. Di conseguenza l'occupante della casa di vetro, costretto a un *design* minimalista, viene privato del piacere di possedere gli oggetti: «Il vetro (...) è anche il nemico del possesso. Il grande scrittore André Gide ha detto una volta: “Tutte le cose che voglio possedere, diventano per me opache”». ³¹

Sebbene il confronto tra la vecchia e la nuova modalità dell'abitare sembri talvolta privilegiare l'intimità della casa-guscio, in realtà Benjamin considera la vita nelle case di vetro una “virtù rivoluzionaria” proprio perché scompagina lo spazio protettivo e ovattato dell'*interieur*, dove ogni cosa aveva il suo “astuccio”, il suo posto prestabilito, e lo apre a flussi di aria e a nuove energie; anche l'arredo minimalista della *Glasmarchitektur* è segno di una “povertà” che, indebolendo il legame dell'uomo con gli oggetti, lo rende libero. Gli sviluppi dell'architettura hanno percorso la strada auspicata da Benjamin, ma nonostante la sempre più ampia diffusione del vetro la riflessione sullo spazio domestico ha spesso privilegiato una concezione dell'abitare più intima e raccolta. La dialettica tra opacità e trasparenza si risolve così nella vittoria di quella dimensione umbratile,

è più una virtù aristocratica, è diventata sempre più una caratteristica di piccoli borghesi arrivati».

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Id., *Esperienza e povertà*, cit., p. 542.

³⁰ P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, cit., p. 25.

³¹ W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, cit., p. 542.

appena illuminata da una candela o da una lampada³² e riscaldata dalla fiamma del camino, che ci fa regredire al grembo materno, la nostra prima casa, dove eravamo rannicchiati e protetti. «Nelle nostre stesse case», fa notare Gaston Bachelard «non troviamo forse luoghi appartati e angoli in cui ci piace andarci a rannicchiare? Rannicchiarsi appartiene alla fenomenologia del verbo abitare. Soltanto chi ha saputo rannicchiarsi sa abitare con intensità». ³³ E ancora ci ricorda che «prima di essere “gettato nel mondo” (...) l'uomo viene depositato nella culla della casa e sempre, nelle nostre *rêveries*, la casa è una grande culla». ³⁴

Questa “poetica dello spazio” non è tanto distante dalla concezione fenomenologica dell'architetto finlandese Juani Pallasmaa che condanna l'inclinazione verso la natura prevalentemente visiva dell'estetica modernista. Alla casa di vetro, che vanifica l'effetto dell'ombra e distrugge il senso della vita intima, egli antepone un'architettura capace di emanare, nell'articolazione degli spazi, un senso profondo e, quasi, di religioso raccoglimento che trova nel camino il simbolo dell'intimità e del conforto: «Vivere la casa è essenzialmente un'esperienza di intimo tepore». ³⁵ Ricordando che Marcel Proust descrive lo spazio vicino al fuoco come una «calda caverna, scavata dentro la stanza stessa, zona ardente e mobile nei suoi contorni termici», ³⁶ l'architetto finlandese antepone il tatto alla vista e si fa sostenitore di un'architettura incentrata sul corpo in movimento e sulla percezione polisensoriale:

Loocchio è l'organo della distanza e della separazione, mentre il tatto è il senso della vicinanza, dell'intimità e dell'affezione. Loocchio indaga, controlla, investiga, mente il tatto avvicina e accarezza. Nel pieno di intense esperienze emo-

³² G. Bachelard, *La fiamma di una candela* (1961), Editori Riuniti, Roma 1981, p. 11: «La lampada ha un ruolo psicologico in rapporto con la psicologia della casa (...). È il centro di una dimora, di ogni dimora. Con la lampada ritorciamo nella tana della *rêverie*».

³³ Id., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 1989³, p. 28.

³⁴ Ivi, p. 35.

³⁵ J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, trad. it. Jaca Book, Milano 2007, p. 75.

³⁶ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*. Vol. 1. *Dalla parte di Swan*, Rizzoli, Milano 1997, p. 92.

tive, tendiamo a isolare il senso distanziante della vista; chiudiamo gli occhi quando sogniamo, ascoltiamo la musica o accarezziamo coloro che amiamo. L'ombra profonda e il buio sono essenziali, perché attenuano l'acutezza della vista, rendono ambigue la profondità e la distanza e accolgono la visione periferica inconscia e la fantasia tattile. (...) La luce soffusa e l'ombra stimolano l'immaginazione e il sogno a occhi aperti.³⁷

Infine anche per Pallasmaa l'idea di casa come rifugio caldo e accogliente trova nella custodia di velluto un calzante richiamo associativo, sebbene in modo incidentale attraverso il confronto con la pittura: «l'impressione straordinariamente potente di messa a fuoco e di presenza nelle tele di Caravaggio e di Rembrandt sorge dalla profondità dell'ombra, in cui il protagonista è incastonato su uno sfondo di velluto scuro come un oggetto prezioso che assorbe tutta la luce».³⁸

Opacità e trasparenza nella casa ipertecnologica

A partire dall'offensiva condotta da Colin Rowe e Robert Slutzky³⁹ le accuse al modernismo si sono mosse all'insegna dell'opacità. Prendendo spunto da alcune considerazioni di G. Kepes,⁴⁰ il saggio di Rowe, scritto nel 1955-1956, mette in rilievo come, oltre alla trasparenza letterale legata alle proprietà fisiche del vetro, possiamo individuare una fenomenica, in cui figure sovrapposte possono essere percepite simultaneamente. «In questo modo viene introdotto un concetto di trasparenza del tutto diverso da qualsiasi qualità fisica della realtà

³⁷ J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, cit., p. 62.

³⁸ Ivi, p. 63.

³⁹ C. Rowe (con R. Slutzky), *Trasparenza: letterale e fenomenica*, in C. Rowe, *La matematica della villa e altri scritti*, a cura di P. Berdini, Zanichelli, Bologna 1990, pp. 147-168.

⁴⁰ G. Kepes, *Il linguaggio della visione* (1944), trad. it. di F. Rossi Chiaia, Dedalo, Bari 1971.

e quasi parimenti remoto dall'idea di trasparente come perfettamente chiaro per diventare, invece, ciò che è chiaramente ambiguo». ⁴¹

Questa ambiguità oggi viene potenziata grazie alle nuove tecnologie capaci di creare insoliti flussi di comunicazione tra interno ed esterno. ⁴² Le pareti diventano membrane interattive: attraverso un apparato di sensori le superfici captano gli stimoli circostanti e reagiscono creativamente a suoni, luci e odori, oppure si trasformano in "finestre" digitali. Esemplare in tal senso la mostra *The Un-Private House*, ⁴³ svoltasi al MoMa di New York – dal luglio all'ottobre del 1999 – per illustrare le nuove prospettive dell'abitare. Tra i progetti presentati possiamo ricordare quello di Hariri & Hariri che introduce presenze virtuali tra le pareti domestiche come i cuochi «che aiutano nella preparazione dei cibi o gli ospiti con cui trascorrere le serate; mentre all'esterno le pareti sono pannelli a cristalli liquidi sui quali costruire immagini generate dal computer»; oppure il progetto di Frank Lupo e Daniel Rowen, in cui «gli schermi dei televisori sono collocati in modo tale da poter essere visti da qualsiasi punto della casa per permettere agli abitanti, che lavorano nel mondo finanziario, un rapporto costante con i mercati borsistici», o ancora, l'inquietante progetto di Diller + Scofidio, dove «una telecamera esterna registra, dopo averne selezionato le inquadrature, il paesaggio che poi proietta su finestre virtuali. E, infine, il lavoro di Herzog e de Meuron per la villa museo di un collezionista di *media* dove quasi tutte le pareti perdono la loro materialità per diventare schermi di proiezione». ⁴⁴

Le pareti degli edifici non più – e non solo – di vetro si smaterializzano, trasformandosi in sottili membrane di opacità e trasparenze in mu-

⁴¹ A. Sciascia, *La trasparenza e la contemporaneità del Tempio-Duomo di Pozzuoli*, in P. Culotta, R. Florio, A. Sciascia, *Il Tempio-Duomo di Pozzuoli. Lettura e progetto*, Officina Edizioni, Roma 2007, p. 39.

⁴² M. Sbacchi, *Nuove intrusioni del "perturbante"*, in D. Argento, M. Gurrieri, S. Perrotta (a cura di), *Futura. Come abiteremo domani*, Biblioteca del Cenide, Villa San Giovanni (RC), 2008, p. 56: «La trasparenza dell'architettura moderna che rendeva il privato pubblico è solo il primo passo in un processo che rende lo spazio privato della casa totalmente esportabile all'esterno attraverso i nuovi media».

⁴³ T. Riley (a cura di), *The Un-private House*, The Museum of Modern Art, New York 1999.

⁴⁴ L. Prestinenzia Puglisi, *Silenziose avanguardie. Una storia dell'architettura 1976-2001*, Testo & Immagine, Torino 2001, p. 19.

tazione continua che mostrano immagini elettroniche spesso alienanti.⁴⁵ Di conseguenza l'architettura ipertecnologica del Terzo millennio mette in discussione non solo il concetto tradizionale di casa come luogo raccolto, intimo e privato, ma anche il modello voyeristico inaugurato dalla *Glasarchitektur*. I nuovi *media* ci stanno orientando verso una società ancora più trasparente di quella cui faceva riferimento, negli anni Sessanta, Gianni Vattimo,⁴⁶ una società in cui il nuovo *flâneur* cybernauta trova nella rete sia un rifugio dal mondo esterno, sia la vetrina dove mettersi in mostra per il proprio e l'altrui piacere dell'occhio. Attualizzando le parole di Vattimo potremmo dire che i nuovi *media* «caratterizzano questa società non come una società più “trasparente”, più consapevole di sé, più “illuminata”, ma come una società più complessa, persino caotica».⁴⁷ Egli tuttavia vi riponeva ancora delle «speranze di emancipazione»⁴⁸ che forse oggi non abbiamo più, poiché questa trasparenza, sempre più perturbante⁴⁹ (*unheimlich*) e alienante, in realtà ci rende “ciechi”⁵⁰ e sembra talvolta realizzare gli scenari distopici tracciati dalle fantasie del primo Novecento.⁵¹

⁴⁵ Cfr. Id., *HyperArchitettura. Spazi nell'età dell'elettronica*, Testo e immagine, Torino 1998.

⁴⁶ G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989.

⁴⁷ Ivi, p. 11.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.

⁵⁰ Come mette in rilievo Paul Virilio (*L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano 2007), in un mondo in cui la visione si indirizza verso le innumerevoli “finestre” virtuali dei dispositivi elettronici che illuminano l'abitare contemporaneo, siamo “accecati” da un vedere senza andare sul posto. Tendiamo a percepire senza conoscere, a essere visti anziché a vedere, anestetizzati da una sequenza continua di immagini che ci rende immuni a ciò che accade nelle immediate vicinanze.

⁵¹ Nel progetto di film *Glass House* la trasparenza diviene metafora di alienazione e indifferenza. Gli abitanti continuano a condurre la propria vita come se le pareti fossero opache, in una sequenza di scene tra il comico e il grottesco: un uomo si intrattiene con l'amante senza esser visto dalla moglie che sta oltre la parete di vetro; una donna muore senza che nessuno accorra in suo aiuto. In questo mondo trasparente, scrive Ejzenštejn, «vivono tutti come se ci fossero le pareti, ognuno per sé». Gli appunti di Ejzenštejn per *Glass House* sono stati tradotti in italiano con il titolo *La casa di vetro*, “Film Critica” 1979, n. 300, pp. 441-456. Cfr. A. Soimaini, *Ejzenštejn*, cit., p. 103.

Riassunto All'inizio del xx secolo le nuove tecniche consentono di sostituire il muro in materiali opachi con pareti di vetro che aboliscono le barriere visive tra interno ed esterno. Dopo aver illustrato l'estetica della trasparenza propugnata dal Movimento moderno, il presente saggio contrappone alla casa di vetro modernista orientata verso un'estetica prevalentemente visiva, la dimora ottocentesca che, con i suoi pesanti velluti, esprime l'idea del calore e della tattilità. Infine si interroga su come la dialettica opacità/trasparenza si configuri nella casa ipertecnologica del Terzo millennio.

Parole chiave estetica dell'architettura, opacità-trasparenza, Walter Benjamin, architettura di vetro, domesticità.

Elisabetta Di Stefano È professore associato presso l'Università di Palermo, dove insegna Estetica (cds in Lettere e Disegno industriale) ed Estetica dei nuovi media (LM in Musicologia e Scienze dello spettacolo). È socia del Centro internazionale studi di estetica e della Società italiana d'estetica. Si è occupata per molti anni di estetica del Rinascimento e più recentemente di estetica della vita quotidiana, in modo particolare di architettura e design. Tra le sue principali pubblicazioni: *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, (Palermo 2000); *Arte e Idea. Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento* (Palermo 2004); *Estetiche dell'ornamento* (Milano 2006); *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan* (Palermo 2010); *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie* (Palermo 2012).