



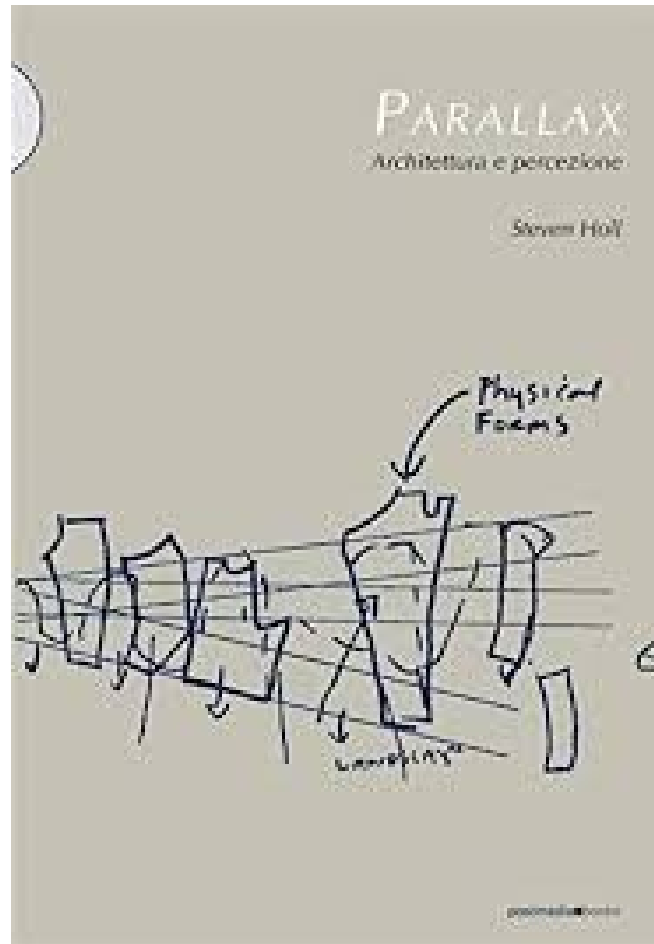
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI TRIESTE

Sede di Gorizia
Corso di laurea magistrale in Architettura

Teoria e critica dell'architettura e della città postmoderna –
a.a. 2025/2026

Docente: Ferro Floriana
Titolo del corso: Abitare la città postmoderna nell'era digitale

Steven Holl, *Parallax*



1. Luce e ombra

- Holl dedica un capitolo di *Parallax* al rapporto tra **luce e ombra**.
- Come si possono intendere filosoficamente questi due aspetti?
- **Platone**, nel libro VII della *Repubblica*, racconta il **mito della caverna**. Le ombre si trovano proprio all'inizio del racconto: gli esseri umani sono paragonati a dei prigionieri che sono costretti a guardare la parete di una caverna, in cui vengono proiettate le ombre di alcuni simulacri posti dietro le loro spalle. La luce che riflette le ombre è dovuta a un fuoco posto dentro la caverna.
- Cosa rappresentano per Platone le ombre poste all'inizio del racconto?
- Le ombre ritornano in un momento successivo della narrazione, quando il prigioniero, uscito dalla caverna, è talmente accecato dalla luce solare da vedere solo le ombre e i riflessi degli oggetti esterni. Tuttavia, una volta abituato, riesce a vedere le cose direttamente alla luce.
- L'ombra rappresenta, per Platone, **un grado inferiore di conoscenza** rispetto a quello dato dalla luce.

Platone: il mito della caverna e l'immagine della linea divisa



episteme
ἐπιστήμη

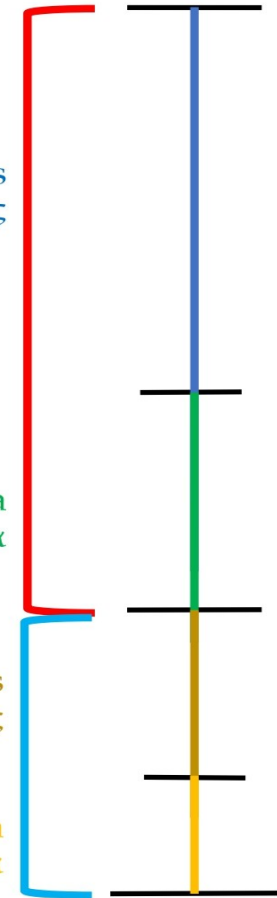
doxa
δόξα

noesis
νόεσις

dianoia
διάνοια

pistis
πίστις

eikasia
εἰκασία



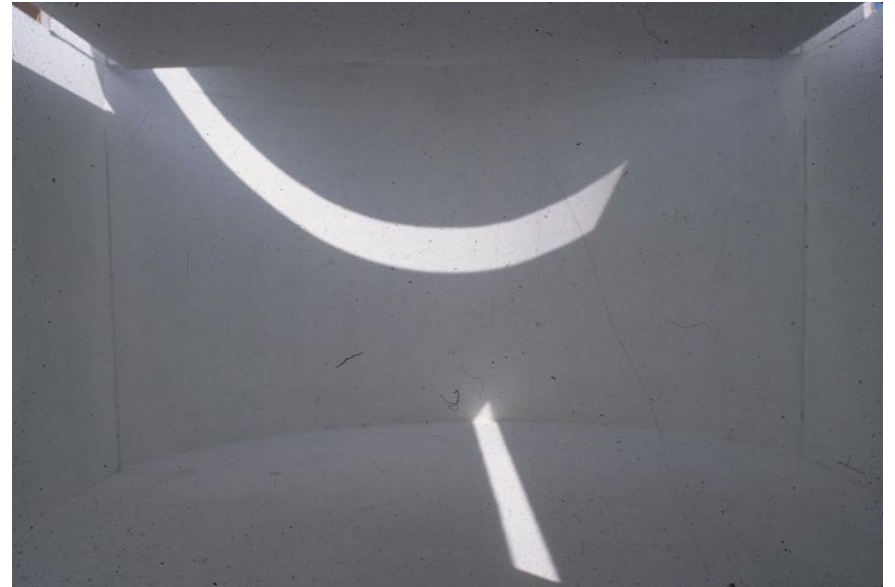
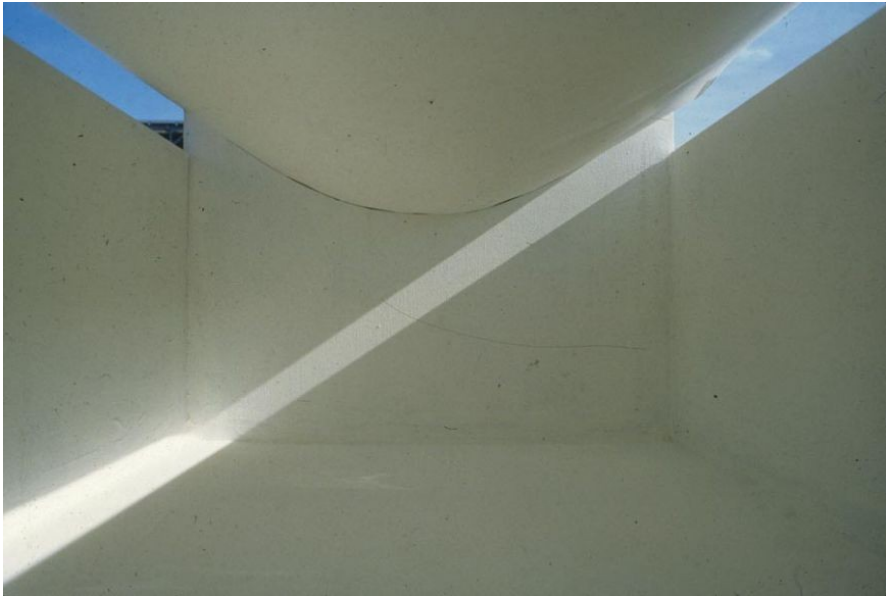
- L'ombra è vista tradizionalmente come **l'altro dalla luce**, come ciò che non ha una vera e propria consistenza ontologica: con il variare della luce varia anch'essa, fino a scomparire. Nel buio l'oggetto continua a esistere, l'ombra no.
- L'ombra è dunque considerata come emergente dalla relazione tra l'oggetto e la luce, **relazione di un corpo con la luce**. L'ombra non è un ente che sussiste di per sé, ma si esaurisce in un rapporto tra enti.
- Questa mancanza di sussistenza ontologica, conduce a pensare la luce come il positivo e l'ombra come il negativo.
- Nonostante ciò, non può esserci luce senza proiezione dell'ombra: affinché la luce si manifesti, **l'apparizione dell'ombra è inevitabile**. La fenomenicità dell'una è strettamente legata a quella dell'altra.
- In tutte le forme di pensiero dialettico (da Eraclito a Hegel, da Marx a Merleau-Ponty) i poli opposti non possono esistere l'uno senza l'altro. Anche laddove si metta in evidenza la superiorità di un polo sull'altro, della luce sull'ombra, l'inevitabilità del "negativo" mina il positivo dall'interno e impedisce a esso di venire all'essere in maniera autonoma.

- In fenomenologia **il ruolo dell'ombra viene rivalutato**. Il darsi prospettico dell'oggetto è possibile attraverso ***Abschattungen* (adombramenti)**: gli aspetti visibili di un oggetto aprono a un orizzonte di senso indeterminato, orizzonte che bisogna esplorare per conoscere autenticamente ciò che abbiamo di fronte.
- L'ombra può essere considerata quindi come **“punto zero” del sapere e dell'orientamento** (si veda R. Diodato, “Metafore dell'ombra”, in *La persona e i nomi dell'essere. Scritti di filosofia in onore di V. Melchiorre*, Vita e Pensiero, Milano 2002, pp. 349-371). Se per Platone è metafora di una conoscenza inferiore e illusoria, per la fenomenologia è apertura dell'orizzonte di senso del reale.



- In *Parallax*, Holl si riferisce alla **luce come modalità espressiva**: “Il linguaggio diviene una forma di luce mentre la luce diviene linguaggio” (S. Holl, *Parallax*, Postmedia, Milano 2004, p. 45).
- Questa modalità espressiva prevede un riferimento alla **materialità della luce**, che ha i caratteri dell’invisibilità (a meno che non passi attraverso altri mezzi come fumo o acqua) e la capacità di espandersi, sfilacciarsi, piegarsi, diventare più intensa o più fioca, addirittura più “grumosa”.
- La luce consente la rivelazione dei colori, degli spazi e della profondità, così come la descrizione delle forme. Laddove essa non sia direttamente visibile, è comunque percepibile nella sua ombra. La dualità luce-ombra, quindi, consente la **percepibilità** da parte dell’occhio umano.
- **Il visibile** (in questo caso l’ombra) **presuppone l’invisibile** che è condizione della sua visibilità (la luce). Questo è in linea con il tardo pensiero merleau-pontiano (si pensi alle riflessioni ne *Il visibile e l’invisibile* e *L’occhio e lo spirito*).

- Steven Holl propone un esempio di **studio della luce**, realizzato per il progetto del Museo della Città di Cassino.
- Non è stato possibile lavorare con la luce al computer, quindi Holl ha lavorato con dei modelli “fisici” per comprendere il comportamento della luce all’interno dei locali.
- Malgrado il ricorso a tali modelli, il risultato finale non era uguale a quello del modello. La diversità dipenda dal fatto che il **comportamento della luce** si può comprendere solo con riferimento alle dimensioni reali del volume di riferimento.



- “La **duplice entità di luce e ombra** ci consente di leggere e comprendere la gamma delle ombre, dall’ombra pura dell’ombra totale alla penombra delle fonti luminose diffuse, che crea la realtà nella quale viviamo. La luce possiede una corporeità (“**thingness**”) che non si può creare con le mani. **La luce non è verbale**; occorrono immagini, occorrono spazi. La pressione della luce apre un nuovo campo della visione... la velocità dell’ombra” (ivi, p. 55).
- Per Holl, la luce è linguaggio non verbale. Più autenticamente, essa è “thingness”, che letteralmente si può tradurre con “**cosalità**”. Riferendoci a Heidegger e chiedendoci in cosa consiste l’esser-cosa della cosa, dunque la cosalità, possiamo dire che Holl riconosce piena presenza alla luce.
- Questa presenza della luce si rivela attraverso l’ombra, quindi, nel momento in cui si parla di movimento della luce, che avviene secondo la sua velocità, bisogna considerare il nuovo campo visivo che la luce apre: questo campo è relativo al **movimento dell’ombra**, che la luce rende possibile come suo **trascendentale**, e alla sua conseguente velocità.

2. Spazio cromatico

- Anche il colore, come l'ombra, ha nella luce la sua condizione di possibilità.
- Si può intendere in due modi: come **colore fisico o colore esperito**.
- Si possono spiegare gli **effetti mistici e filosofici** del colore attraverso un semplice riferimento alle frequenze, a livello di onde, che caratterizzano la luce fisica? Secondo Holl questo non basta.
- L'architetto ha bisogno di studiare tanto gli aspetti scientifici del colore quanto quelli percettivi, in grado di provocare effetti estetici.
- “Per trarre ispirazione, l'architettura ha bisogno che siano esplorati **tutti i mondi possibili a tutte le scale**. Nel più piccolo dei dettagli si nascondono vere e proprie eternità” (ivi, p. 58).

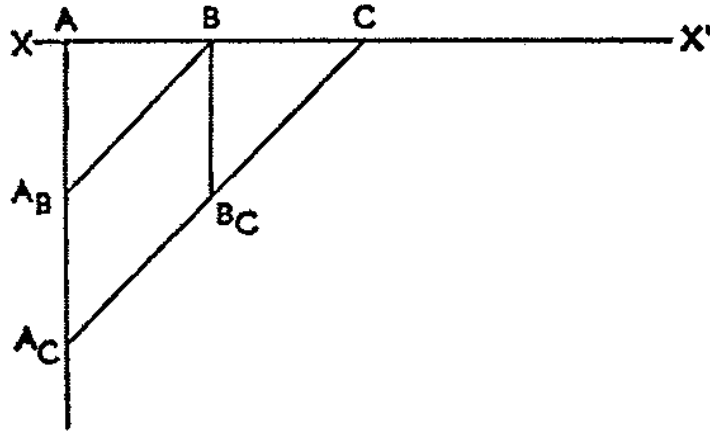


- Holl si riferisce alla *Teoria del colore di Goethe* (1810), uno studio a cui si fa fenomenologicamente riferimento per comprendere l'esperienza del colore.
- Goethe cerca, infatti, di **comprendere il colore da un punto di vista sia fisico, sia psicologico**. Egli non fa alcun riferimento alle lunghezze d'onda, ma si volge alle relazioni percettive. In un certo senso, egli fa “fenomenologia sperimentale”.
- Citando Goethe, Holl riporta: “Se guardiamo attraverso una lastra di vetro blu [...], subito dopo tutto ciò su cui si posa lo sguardo appare come bagnato in una vivida luce solare, anche se il cielo è grigio e il paesaggio privo di colore” (W. Goethe, *Teoria del colore*, in S. Holl, *op. cit.*, p. 58).
- La percezione del colore, in virtù delle sue *affordances*, che coniugano aspetti relativi alla pura visione con effetti di tipo estetico, ha dunque effetto sulla percezione complessiva degli spazi architettonici.
- Per questa ragione, si può parlare di creazione dello **spazio cromatico** nella realizzazione dello spazio architettonico.

3. Durata

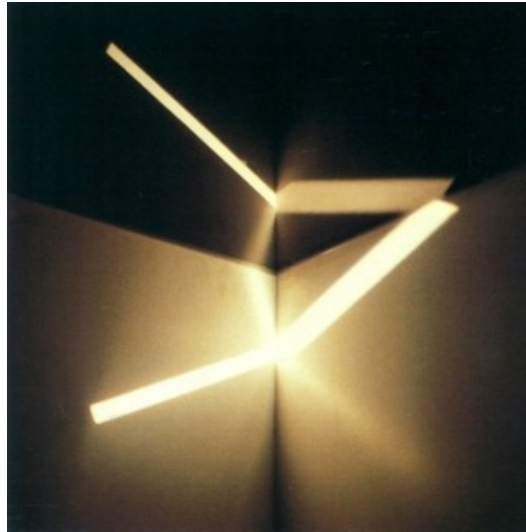
- Sebbene si pensi che l'architettura abbia essenzialmente a che vedere con lo spazio, essa deve essere concepita anche in rapporto alla sua dimensione temporale.
- Questo aspetto è stato particolarmente approfondito da Henri Bergson in *Materia e memoria* (1911) e da Husserl nelle sue lezioni *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1905).
- Il concetto di tempo, che viene delineato da Husserl e da Bergson, non è quello studiato dalle scienze esatte, bensì il tempo della soggettività.
- Se, per Bergson, il **tempo della scienza** è paragonabile a una collana di perle, in cui ogni istante è separato dall'altro e la temporalità è scandita in maniera costante, il **tempo della soggettività**, ovvero la durata, si avvolge su se stessa come un gomitolo di lana. Arrotolando il filo su se stesso, il gomitolo cresce e, man mano, si aggiunge del nuovo filo senza che il precedente sparisca e formando strati sempre nuovi del gomitolo.

- Per Husserl la coscienza non funziona come un orologio. Il tempo della coscienza è caratterizzato dal presente, dal passato, dal passato remoto, dal futuro, ecc. La fenomenologia non si occupa del tempo oggettivo, ma della **datazione della percezione adeguata**, della sua evidenza.
- Il tempo indagato nella fenomenologia non coincide con l'istante del tempo oggettivo, né con il “punto presente” (*Jetztpunkt*). **Il tempo si rivela attraverso i processi percettivi** e ciò che in essi è dato.
- I fenomeni ci sono dati in forma temporale, con il loro orizzonte di **ritenzioni** (persistenza di ciò che è appena passato) e **protensioni** (attesa di ciò che sta per venire).



- Sia Bergson che Husserl fanno riferimento al pensiero di Agostino di Ippona, in particolare al libro XI delle *Confessioni*. Il tempo viene considerato da Agostino “**estensione dell’anima**” (*distentio animi*). Questa concezione soggettivistica del tempo indica anche la sua connotazione esperienziale: si parte dal **punto zero** della nostra interiorità, per poi estendersi al nostro vissuto e alla nostra attesa di ciò che verrà.
- Nel momento in cui si realizza un edificio, bisogna tener conto dell’esperienza del tempo, esperienza che non è misurabile in ore, minuti o secondi tutti uguali, ma nel modo in cui **il vissuto si dispiega**.
- Holl afferma che bisogna trovare un equilibrio dinamico tra la concezione scientifica e quella psicologica del tempo, in modo tale che, similmente a quanto affermato per il colore, sia possibile adottare un **paradigma mutevole**.
- Egli evidenzia, altresì, che l’esperienza non può essere separata da quella dello spazio. A seguito dell’attività svolta in Giappone, Holl evidenzia l’importanza del concetto di **MA**, con cui si intende **la fusione dello spazio e del tempo**.

- A questo Holl unisce l'idea di **impermanenza dei fenomeni** (tipica del buddismo) e del tempo come flusso vitale in cui l'esistenza e la non esistenza costituiscono entrambe la cosa stessa.
- Per esemplificare il modo in cui l'architettura può fare suo il concetto di tempo come durata, fa riferimento al progetto per il nuovo **Palazzo del Cinema di Venezia** (1990) in cui si ritrovano tre diverse espressioni temporali: A. il tempo compresso e dilatato del cinema, B. il tempo diafano della luce che filtra dalle fessure nelle sale cinematografiche, C. il tempo assoluto espresso da un grande fascio di luce naturale.



4. La pietra e la piuma

- Holl menziona **Buckminster Fuller** e la domanda che era solito fare agli architetti, ovvero: **“Quanto pesa il tuo edificio?”**. Si tratta di una domanda relativa sia ai materiali utilizzati, sia alle strutture modellate. Essi conferiscono, infatti, all’edificio pesantezza e leggerezza.
- Fuller preferisce utilizzare cupole e strutture tensili a ragnatela, poiché la pietra, il legno e i mattoni conferiscono all’edificio un aspetto pesante, che egli lega alla politica e al potere.
- Se Fuller, per contestare la pesantezza del potere, adotta un pensiero monistico della leggerezza, Holl preferisce rifarsi alla teoria di Italo Calvino, secondo cui il linguaggio può essere inteso sia come se non avesse peso, sia come se fosse in grado di comunicare la concretezza dei corpi.
- **“Un’architettura fenomenica richiede sia la pietra che la piuma**. La massa avvertita e la gravità percepita condizionano direttamente le nostre percezioni dell’architettura” (ivi, p. 103).

- Bisogna quindi **alternare pesantezza e leggerezza**, dare conto della materialità consistente dei corpi e della lievità dello spirito. Il *Leib* è unità psicofisica e la carne, che è il *Leib* del mondo, presenta la stessa dualità inscindibile. Siamo pesanti e leggeri, consistenti e diafani, visibili e invisibili, così come lo è l'intera realtà.
- La ricerca della pesantezza o della leggerezza come elementi unici dell'architettura non rende conto della complessità del reale e della nostra esperienza di essa.
- Per rendere questa complessità, bisogna **“orchestrare”** l'uso dei materiali e delle strutture come se fossero strumenti musicali (esempio della *Musica per archi, percussioni e celesta* di Béla Bartók).
- Sulla base di questo criterio è stata realizzata a Dallas, nel 1991, la **Stretto House**, caratterizzata dalla composizione in quattro movimenti e dall'alternarsi tra le dighe spaziali di cemento e le ampie strutture di copertura sostenute da tubi metallici.

Studio di caso: la *Stretto House* di Holl, con aggiunta di Max Levy

- L'uso di quali materiali e strutture rende evidenti la pesantezza e la leggerezza?
- Quali effetti esperienziali ha questa scelta sull'osservatore esterno o interno all'edificio?
- Quali altri esempi di edifici contemporanei alternano sapientemente “pietra e piuma”?



5. Porosità

- Un altro concetto che si ritrova nei testi di Merleau-Ponty e che Holl riprende in *Parallax* è quello di porosità.
- Ne *Il visibile e l'invisibile*, Merleau-Ponty si riferisce all'orizzonte aperto dalla percezione secondo Husserl e afferma che esso non è semplice potenzialità della coscienza, ma “un nuovo tipo d'essere, un **essere di porosità, di gravidanza o di generalità**, e colui davanti al quale si apre l'orizzonte è preso e inglobato in esso. Il suo corpo e i lontani partecipano a una medesima corporeità o visibilità in generale, che regna fra quelli e lui, e anche al di là dell'orizzonte, al di qua della sua pelle, fino in fondo all'essere.
- Incontriamo qui il punto più difficile, cioè **il legame della carne e dell'idea, del visibile e dell'ossatura interiore** che esso manifesta e nasconde” (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003, “L'intreccio e il chiasma”).

- Il concetto di porosità indica **l'assenza di confini netti** tra una cosa e l'altra, tra i poli della carne, tra i vari strati che la compongono.
- Facendo riferimento a quanto **Deleuze** afferma nei suoi ultimi scritti, in particolare ne ***L'attuale e il virtuale***, tutto ciò che attualmente è e diviene, ovvero l'attuale, è circondato da una nuvola di virtualità, che caratterizzano la sua processualità. Il virtuale è sempre sul punto di divenire attuale e sia il virtuale che l'attuale si modificano continuamente man mano che l'attuale prende nuove forme.
- Si tratta di una **visione monistica e processuale** della realtà, che vede l'Essere non come una sostanza in senso tradizionale e statico, ma come qualcosa che continuamente diviene, in cui il virtuale è reale tanto quanto l'attuale.
- Se l'attuale è circondato da virtualità, dall'essere sempre "sul punto di", la realtà, per quanto unica, risulta stratificata e in grado di modificarsi continuamente.
- Malgrado Merleau-Ponty sostenga una visione dialettica della realtà non condivisa da Deleuze, la sua concezione ontologica è vicina a quella deleuziana.

- Nel tardo pensiero di Merleau-Ponty, la carne è caratterizzata da un **movimento di reversibilità e divergenza**, da poli che tendono a riversarsi l'uno dell'altro senza mai coincidere.
- In questo movimento dialettico della carne, la divergenza si manifesta come formazione di confini tra i poli, mentre la reversibilità implica il fatto che possano essere attraversati. La porosità consiste in questo, ovvero nell'**attraversabilità dei confini**.

• Vengono quindi messe in

_x0000_d_x0000_i_x0000_s_x0000_c_x0000_u_x0000_s_x0000_s_xo
 000_i_x0000_o_x0000_n_x0000_e_x0000_
 _x0000_l_x0000_e_x0000_
 _x0000_p_x0000_o_x0000_s_x0000_s_x0000_i_x0000_b_x0000_i_xo
 000_l_x0000_i_x0000_
 _x0000_d_x0000_e_x0000_c_x0000_l_x0000_i_x0000_n_x0000_a_xo
 000_z_x0000_i_x0000_o_x0000_n_x0000_i_x0000_
 _x0000_d_x0000_e_x0000_l_x0000_
 _x0000_s_x0000_o_x0000_s_x0000_t_x0000_a_x0000_n_x0000_z_xo

- In Holl il concetto di porosità indica un passaggio “dal tipologico al topologico”: viene criticata la teoria dell’architettura che parte dal tipo, poiché in questo mondo il divario tra analisi e sintesi è incolmabile. Invece “grazie alle capacità riflessive della fenomenologia, a una visione intrinseca dello spazio e un passaggio puro dal segno al significato è possibile passare dal particolare all’universale” (S. Holl, *Parallax*, cit., p. 123)._x0000_ _x0000_
- Da questo punto di vista, lo spazio e lo spettatore non sono realtà diverse, ma strettamente legate l’una all’altra: lo spazio architettonico si intreccia con l’osservatore che lo attraversa, perché è dall’osservatore che si dipana l’esperienza dello spazio.
- Merleau-Ponty evidenzia che lo spazio si manifesta come campo percettivo e, secondo Holl, questo influenza anche il modo di fare architettura: gli ambienti devono contenere delle linee di forza, come evidenziato anche dalla psicologia della Gestalt e veicolare dei forti significati, percepibili dall’osservatore.
- La porosità implica l’attraversabilità dei confini, legata all’apertura di un orizzonte di virtualità a partire dall’attuale.

- La porosità può essere di quattro tipi fondamentali: orizzontale, verticale, obliqua e globale. Un esempio di porosità orizzontale, caratterizzato dalla presenza di confini permeabili fra esterno e interno, è il **College for Art and Art History** della University of Iowa, a Iowa City.



- È proprio a partire dal concetto di porosità che si dovrebbe **ripensare la città postmoderna**, in particolare la zona di confine tra città e natura circostante.
- Holl denuncia il fallimento delle **pianificazioni urbane a lungo termine** a causa del rapidissimo sviluppo capitalistico delle città contemporanee. L'espansione dovuta alle esigenze economiche del capitalismo porta quindi ad antropizzare il paesaggio in maniera incontrollata.
- In questo modo, non si tiene conto della porosità dei confini tra naturale e artificiale, tra urbano ed extraurbano.
- Secondo Holl, l'architettura del XX secolo deve partire dal punto di vista del paesaggio, attuando una pianificazione territoriale tale da leggere **i margini come spazi che coesistono con aree naturali**.
- Questi margini al momento sono materia di scarto, frammenti senza radici e senza relazioni intrinseche, in continua espansione. Bisognerebbe, invece, ripensare i confini tra città e natura, valorizzando proprio i punti in cui essi si fondono, creando nuovi spazi di correlazione tra vita naturale e forma urbana.
- Solo in questo modo si può realizzare un'autentica **“architettura della carne”**.

- Le sfide e i problemi che nel tempo vengono posti all'architettura la spingono a ripensare i suoi paradigmi. Per Holl questo è un periodo particolarmente fiorente per la disciplina, in quanto i cambiamenti della contemporaneità spingono l'architetto a **praticare il dubbio**, anche nella forma radicale dell'*epoché* fenomenologica, e a mettersi in discussione.
- A differenza di quanto fanno altre forme artistiche, come la narrativa e la poesia, che partono dal concreto per realizzare opere astratte, **l'architettura parte da idee astratte per giungere al concreto**, per dare corpo a queste idee.
- L'architettura è la forma d'arte in cui la materialità è più evidente, come già evidenziano Kant e Hegel tra XVIII e XIX secolo.
- Il progetto si rivela allora come un viaggio, come una metamorfosi dall'idea alla forma. L'architettura ha quindi la funzione di **dare alla filosofia un corpo**, che travalica i confini del nostro *Leib* ed entra a far parte della carne del mondo.
- Bisogna allora porsi il seguente interrogativo: come può un progetto ambizioso come questo, che lavora sui confini tra naturale e artificiale, astratto e concreto, tradursi nell'epoca della rivoluzione digitale?