

Francisco Martínez Mindeguía

## Spazio, scenografia, disegno *Space, scenography, drawing*

In the seventeenth century people believed that the world was a theatre; in the eighteenth century this idea was applied to the analysis of the landscape and architecture. Given the renewed interest that this model has sparked in recent artistic theory, this contribution will replace the term 'theatre' with the term 'scenography'. It will show how interesting it is to interpret drawings as if it was a scenography observed from the spectator's viewpoint, thereby revealing certain aspects hidden in the drawing itself.

Key words: theatricality, scenography, Richard Neutra, Heinrich Tessenow, composition.

### Architecture and the theatre

*During one of the conferences John Soane held at the Royal Academy he wrote that "the front of a building is like the prologue of a play, it prepares us for what we are to expect. If the outside promises more than we find in the inside, we are disappointed. The plot opens itself in the first act and is carried on through the remainder, through all the mazes of character, convenience of arrangement, elegance and propriety of ornaments, and lastly produces a complete whole in distribution, decoration and construction".<sup>1</sup> This parallel with the theatre helps to convey the idea that a building is a single, complex entity and to understand it one cannot stop at the façade but must move inside it, consider the sequence of its parts, and link their different 'characters' (fig. 1).<sup>2</sup>*

*Soane's words continue on from the statements made earlier by Germain Boffrand in his Livre d'architecture: "Architecture [...] is capable of a number of genres that bring its component parts to life [...]. A building expresses, as if on the stage, that the scene is either pastoral or tragic; that this is a temple or a palace, a public building destined for a particular purpose or a private house. By their planning, structure and decoration, all such buildings must proclaim their purpose to the beholder".<sup>3</sup>*

*Boffrand introduces the concept of the 'character' that a building can and must have, almost as if it were a character in a play. And, like a character, a building must be able to "reveal its character to the spectator".<sup>4</sup> In 1788 Quatremère de Quincy wrote that a building can have "character", "a character" or "its*

*Nel XVII secolo si riteneva che il monde fosse un teatro e nel XVIII secolo questa idea fu applicata all'analisi del paesaggio e dell'architettura. A seguito del rinnovato interesse che questo modello ha suscitato nella recente teoria artistica, questo contributo propone di sostituire il termine "teatro" con il termine "scenografia" mostrando come possa risultare interessante leggere i disegni come uno scenografia osservato dal punto di vista dello spettatore e svelando alcuni aspetti che il disegno stesso cela al suo interno.*

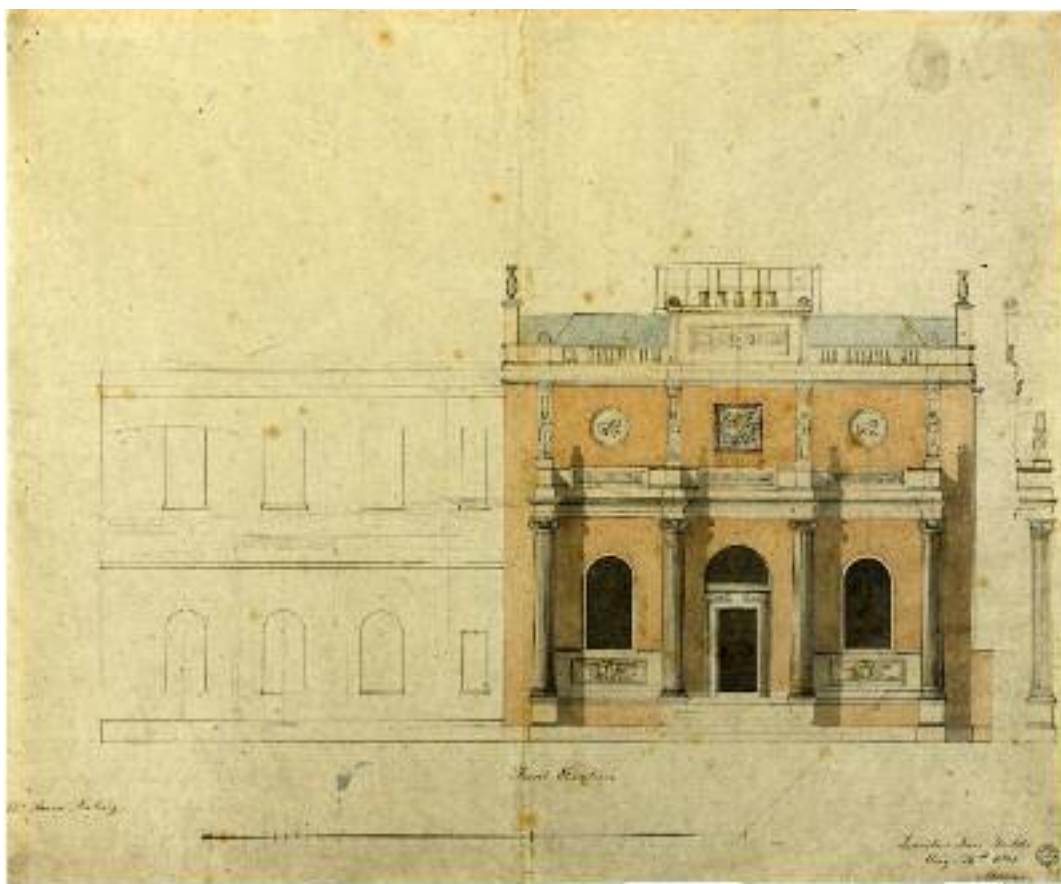
*Parole chiave: teatralità, scenografia, Richard Neutra, Heinrich Tessenow, composizione.*

### Architettura e teatro

In occasione di una delle conferenze tenute per la Royal Academy, John Soane scrisse che «la facciata di un edificio è come il prologo di un'opera teatrale; ci prepara a ciò che dobbiamo aspettarci. Se l'esterno promette più di quello che si ritroverà all'interno, si rimane delusi. La trama ha inizio nel primo atto e si sviluppa negli atti successivi attraverso un intreccio basato su carattere, adeguatezza distributiva, eleganza e correttezza della componente ornamentale, e, in definitiva, dà vita a un insieme completo di distribuzione, decorazione e costruzione»<sup>1</sup>. Il parallelo con il tea-

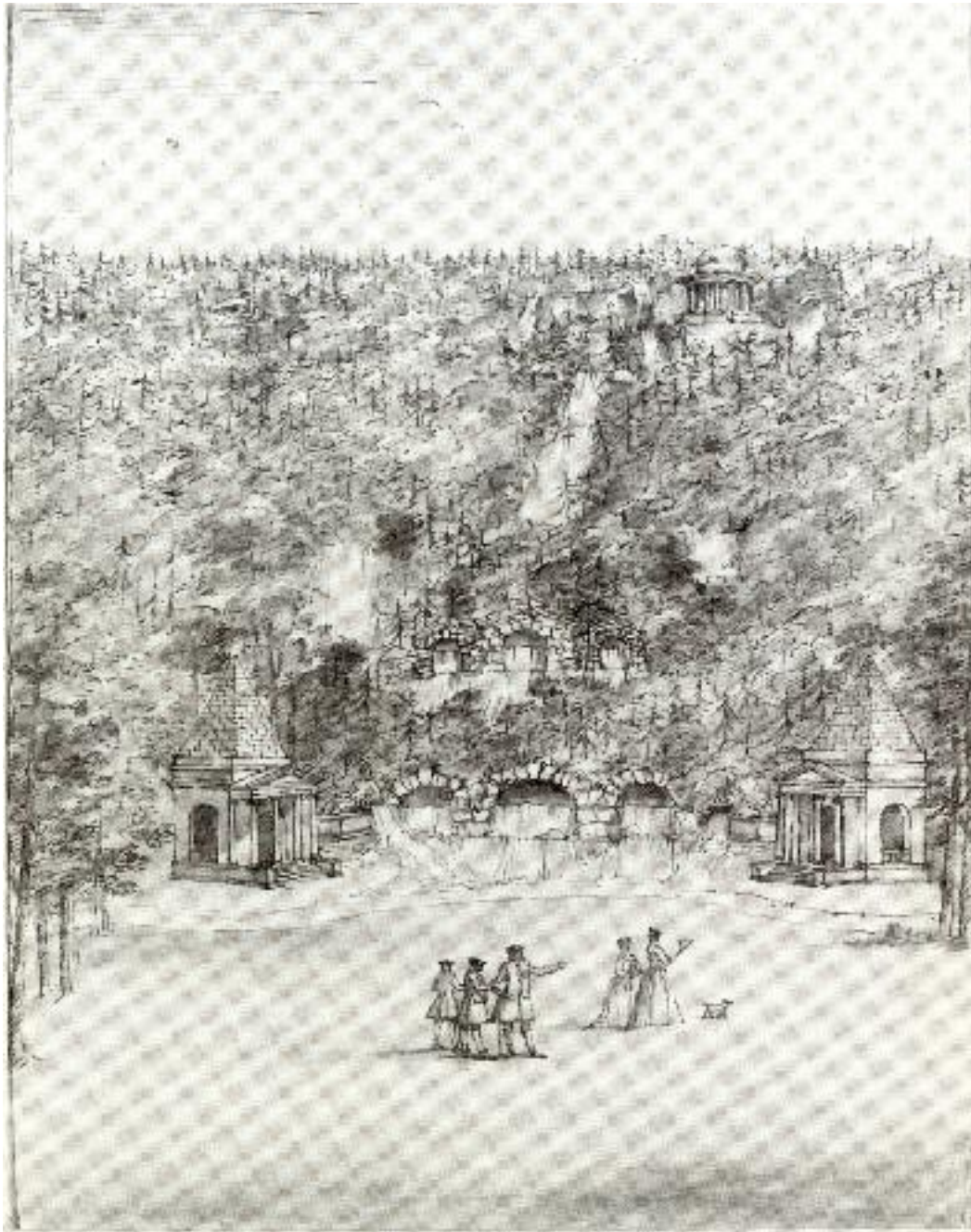
tro aiutava a trasmettere l'idea che un edificio è un'entità unitaria e complessa, per conoscere la quale non ci si può limitare alla facciata, ma bisogna muoversi nell'interno, considerando la sequenza tra le parti e correlando il loro diverso "carattere" (fig. 1)<sup>2</sup>.

In questo, Soane dava seguito a quanto anticipato da Germain Boffrand nel suo *Livre d'architecture*: «L'architettura [...] riunisce diversi generi, che, per così dire, danno vita alle parti che la compongono grazie ai caratteri che trasmette. Attraverso il suo aspetto esteriore, l'edificio comunica, come avviene per il teatro, se si ci si trova di fronte a una scena



1/ *Pagina precedente.* John Soane, prospetto principale della casa dell'architetto a Pitzhanger Manor.  
*Previous page. John Soane, main façade of the architect's house in Pitzhanger Manor.*

2/ William Kent, proposta per il pendio alberato di Chatsworth.  
*William Kent, proposal for the tree-lined hillside at Chatsworth.*



pastorale o tragica, a un tempio o a un palazzo, a un edificio pubblico destinato a una determinata funzione o a una abitazione particolare. Attraverso la loro disposizione, la loro struttura, la loro decorazione, questi edifici devono rivelare agli spettatori la loro funzione; e se non lo fanno, peccano contro l'espressio-

ne e non sono quello che dovrebbero essere»<sup>3</sup>. Boffrand introduceva così il tema del “carattere” che un edificio può e deve possedere, quasi si trattasse del personaggio di un'opera teatrale: e, come un personaggio, l'edificio deve essere capace di «rivelare allo spettatore la sua personalità»<sup>4</sup>. Nel 1788 Quatremère de

*character*»<sup>5</sup>. This last option consisted in “assigning every building a state so suited to its nature or function as to make it possible to interpret, through its very evident character, not only what it is, but what it is not”<sup>6</sup>. Quatremère de Quincy compared a building “to a sort of play in which the scenes appear to change depending on the viewpoint, the changing play of light over the solids and voids throughout the day”<sup>7</sup>.

Recognising the ‘character’ of a building means assigning it human qualities that a spectator can distinguish based on his own experiences and memories. The association of these images and their spatial and temporal relationship was behind the process that made it possible to liken a building to a play. It meant understanding that architecture, like the theatre, is an art that develops over a period of time: the time to develop a plot, or the time it takes to enter the building. In both cases one presumes that the spectator can understand either the topic or the spatial ratios of the composition.<sup>8</sup> However, these were subjective assessments in which imagination was more important than reason.

In a generalisation reminiscent of the classical theme of *theatrum mundi*, Charles Garnier went so far as to say: “everything that happens in the world is nothing but theatre and representation [...] The whole world is made up of a continuous sequence of comic or dramatic scenes, and nothing can be said or done without involving actors observed by spectators”<sup>9</sup>. This concept is linked to an idea already proposed by Plato and, also, by Seneca in his *Epistulae morales ad Lucilium*, and also Epictetus in his *Enchiridion*. The concept was re-proposed later by Erasmus of Rotterdam in *The Praise of Folly*<sup>10</sup> and in the seventeenth century became a model used to comprehend the existence of man.

However it was in the eighteenth century that the theatre became a reference model for the theory and aesthetics of art. It was then that theorists saw themselves as ‘spectators’ who observe the world the way you do a theatre,<sup>11</sup> well aware of the subjective nature of one’s personal vision. At the end of the eighteenth century reference to the theatre and the concept of character applied to architecture was present

3/ Giovanni Battista Piranesi, Rovine d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli.  
*Giovanni Battista Piranesi, Ruins of a Sculpture Gallery in Hadrian's Villa at Tivoli.*

in the parks designed by William Kent (fig. 2),<sup>12</sup> Piranesi's imaginary images (fig. 3),<sup>13</sup> the 'mysterious light' concept developed by Nicholas Le Camus de Mézières, or Étienne-Louis Boullée's architecture of shadows. Terms like 'theatre', 'scenario', 'decoration' or 'representation' were already used in books about gardening and landscaping in the middle of the century, especially during debates about the concepts of the sublime or picturesque. They were also used in aesthetic studies of the city and buildings, thus making the theatre a reference model for theoretical deliberations.

This parallel with the theatre made it possible to interpret architecture as an 'experience' – unity between the building and its context – thereby underscoring subjective experience, sensations and perception. The interpretation required the active exploitation of images linked to an observer's previous experiences which, to be completed, needed a certain period of time. The goal was to 'succeed in seeing' not only what landscape architects searched for in paintings by Claude Lorrain, but also what Uvedale Price appreciated in painters: "capable of seeing in nature what men usually do not see, [...] of recognising and feeling the effects and combinations of form, colour, light and shadow".<sup>14</sup>

### Theatre and scenography

Even if, one way or another, the use of this parallel has never been forgotten, in recent decades there has been a revival in the use of the image of the theatre due to renewed interest for rhetoric in art, communication, perception and experimentation. Contributions to this trend have been provided by Michael Fried, Richard Sennet, Helene Furján, Charles Bernstein, Richard Wollheim, Karsten Harries, Jonathan Crary, Harry Mallgrave, Josette Féral and Ronald Birmingham, Tracy Davis and Thomas Postlewat, Gevork Hartoonian, Louise Pelletier and, more recently, Caroline van Eck.<sup>15</sup> However, none of these authors actually consider the theatre as an artistic creation. Many of these contributions concentrate on painting or sculpture. In many cases the authors' interest focuses more on philosophy and philology rather than architecture. In



Quincy affermava che un edificio può avere «carattere», «un carattere», o «il suo carattere»<sup>5</sup>. Quest'ultima opzione consisteva nell'attribuire a ogni edificio un modo di essere talmente appropriato alla sua natura o alla sua funzione da rendere possibile leggere attraverso caratteri molto evidenti sia ciò che è, sia ciò che non può essere<sup>6</sup>. Quatremère de Quincy arrivava a paragonare l'edificio «a una sorta di spettacolo in cui le scene sembrano cambiare sia a seconda del punto di osservazione, sia con la gradazione della luce, che penetra diversamente tra i pieni e i vuoti a seconda delle ore del giorno»<sup>7</sup>. Riconoscere il "carattere" di un edificio significava attribuirgli qualità umane, che lo spettatore avrebbe potuto riconoscere sulla base delle sue stesse esperienze e dei suoi ricordi. L'associazione di queste immagini e la loro relazione nello spazio e nel tempo costituivano la base del processo che permetteva di accostare edificio e azione teatrale. Significava comprendere che l'architettura, come

il teatro, è un'arte che si articola nel tempo, il tempo in cui si sviluppa la trama o in cui ci si sposta all'interno dell'edificio: in entrambi i casi, si presuppone che lo spettatore sia capace di comprendere di cosa si sta parlando o di cogliere le relazioni spaziali della composizione<sup>8</sup>. Si trattava comunque di valutazioni soggettive, in cui l'immaginazione assumeva un'importanza maggiore rispetto alla ragione.

In una generalizzazione che rimandava al tema classico del *theatrum mundi*, Charles Garnier arrivò a dire che «tutto quello che succede nel mondo non è altro che teatro e rappresentazione [...] Il mondo intero si compone di scene continue e in successione, comiche o drammatiche, e non si può fare né dire nulla che non coinvolga attori osservati da spettatori»<sup>9</sup>. Questo pensiero si ricollegava a un'idea già avanzata da Platone e, anche, da Seneca nelle *Epistulae morales ad Lucilium* e da Epitteto nel suo *Enchiridion*, un'idea riproposta in seguito da Erasmo da Rotterdam

4/ Auguste Choisy, studio dei Propilei.

*Auguste Choisy, study of the Propylaea.*

5/ Auguste Choisy, la prima immagine dell'Agorà: la Minerva Promachos.

*Auguste Choisy, the first image of the Agora: Minerva Promachos.*

6/ Auguste Choisy, veduta d'angolo del Partenone.

*Auguste Choisy, corner view of the Parthenon.*

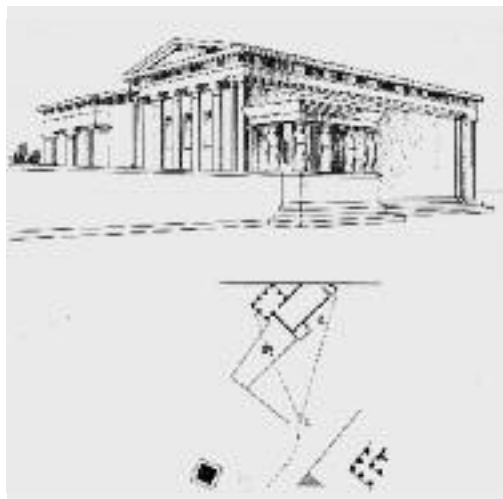
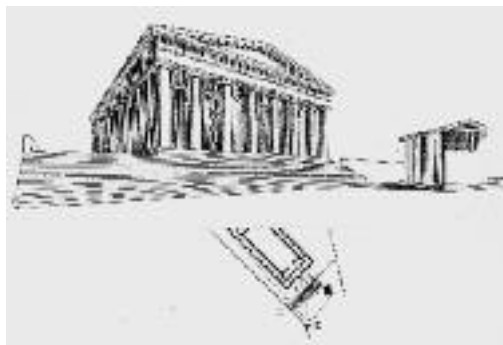
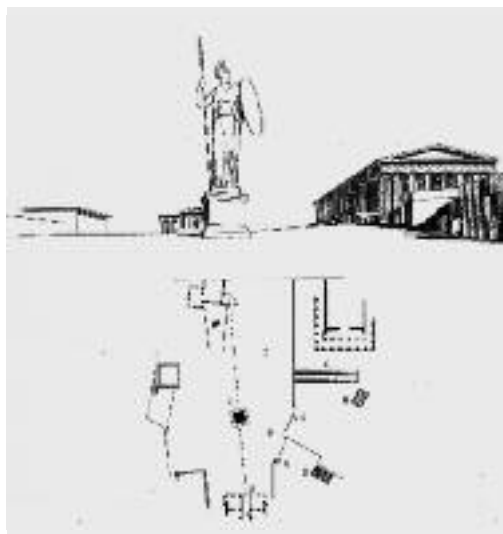
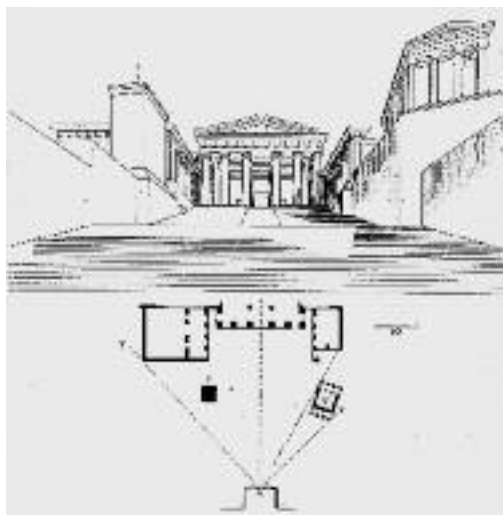
7/ Auguste Choisy, la prima immagine dell'Eretteo.

*Auguste Choisy, the first image of the Erechtheion.*

nell'*Elogio della pazzia*<sup>10</sup> e che, nel XVII secolo, era diventata un modello per comprendere l'esistenza dell'uomo. Fu però nel XVIII secolo che il teatro divenne un modello di riferimento per la teoria e l'estetica dell'arte. Fu allora che il teorico vide se stesso come uno "spettatore" che osserva il mondo come si osserva un teatro<sup>11</sup>, consapevole della soggettività della sua visione personale. Alla fine del XVIII secolo il riferimento al teatro e il concetto di carattere applicati all'architettura potevano essere ritrovati nei parchi di William Kent (fig. 2)<sup>12</sup>, nelle fantasie di Piranesi (fig. 3)<sup>13</sup>, nel concetto di "luce misteriosa" di Nicolas Le Camus de Mézières o nell'architettura delle ombre di Étienne-Louis Boullée. Termini come "teatro", "scenario", "decorazione", o "rappresentazione", già impiegati nei testi di giardinaggio e paesaggio della metà del secolo, in particolare nelle discussioni intorno ai concetti di sublime o di pittoresco, furono estesi agli studi estetici sulla città e sugli edifici, facendo del teatro un modello di riferimento per la riflessione teorica. Il parallelo con il teatro permetteva di leggere l'architettura come "esperienza", unità tra edificio e contesto, che metteva in primo piano l'esperienza soggettiva, le sensazioni e la percezione. Si tratta di un'interpretazione che presupponeva l'intervento attivo di immagini legate a esperienze precedenti dell'osservatore che, per essere portata a compimento, necessitava di un certo lasso di tempo. L'obiettivo era quello di "riuscire a vedere", cosa che gli architetti paesaggisti ricercavano nei quadri di Claude Lorrain e che Uvedale Pride apprezzava nei pittori: «capaci di vedere nella natura quello che gli uomini di solito non vedono, [...] di riconoscere e sentire gli effetti e le combinazioni di forma, colore, luce e ombra»<sup>14</sup>.

### **Teatro e scenografia**

Anche se, in un modo o nell'altro, il ricorso a questo parallelo non è mai venuto meno, da alcuni decenni il ricorso all'immagine teatrale ha ripreso forza a causa di un rinnovato interesse per la retorica nell'arte, la comunicazione, la percezione, la sperimentazione, con contributi come quelli di Michael Fried, Richard Sennet, Helene Furján, Charles



others, even in older works, the theatrical analogy has negative overtones. In these studies the theatre is used because it provides a valid image with which to contemplate seeing and experimenting art or architecture. In many of these contributions the term 'theatrical' is used mechanically, without providing an explanation, and with sweeping generalisations that ignore the unique features of architecture. The fact that so many studies and approaches exist has led to a situation of conceptual ambiguity in which everything can be theatrical, but the theatre itself might not be.<sup>16</sup> Although the analogy with the theatre is useful we must remember that mistakes can be made if it is used in a generalised manner in architecture. Three things are necessary for us to be able to talk of theatre: a visible, performed action, an actor, and at least one spectator. In the most successful interpretation by Féral and Bermingham<sup>17</sup> the possibility to compare theatre and theatricality come from a spectator's "active vision" and the presence of a space external to the spectator where the actor performs. Considered thus, a building is neither a theatre nor a theatrical action, but only a space, a scenography where a theatrical action may be activated by the user according to what is envisaged by the project. Hence, it would be more useful to replace the term 'theatre' with a definition of 'scenography'. With this in mind, what exactly is scenography in relation to architecture? First and foremost scenography is a space with unique characteristics in which the parts and their relationships indicate (orient or suggest) a symbolic content (a meaning) and the role they can play in a specific action. In addition, scenography is an oriented space in which there is a point (of view) from which the perception of these meanings is clearer, and a main point where most of the symbolic content is focused. We could say that the scene is the structure of a ceremony, preparing the observer's experience: accordingly, it is also a didactic space capable of guiding the activity to be performed there.<sup>18</sup>

### **Scenography and drawing**

A church, a concert hall, a lecture hall and a football field all have a very definite scenography, making it easy to understand

8/ Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, montaggio della sequenza delle quattro scene.  
*Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, assembly of the sequence of the four scenes.*

where the actors and public will be positioned, how the action will take place, and what sort of action is involved. In Sloane's example the scene required visitors to move along the path designed by the architect so that they discover the viewpoints of the 'different scenes'. In his book *Auguste Choisy* provides another example. He interprets the area of the Acropolis in Athens as a landscape organised like a theatrical pièce,<sup>19</sup> a series of 'scenes'<sup>20</sup> created by multiple viewpoints and by 'perception' of the buildings from these viewpoints.<sup>21</sup>

Choisy discovered the structured stage of a play in the Acropolis in Athens, an experience organised using four "tableaux" or "premières impressions" marking a ceremonial path. He wanted to demonstrate that the apparent disorder of the Acropolis actually reflected a landscaping logic<sup>22</sup>: the oblique arrangement of the temples and the relationships between the temples and their apparent incoherent composition create a stage where a ceremony can be held.

To illustrate his analysis Choisy used four drawings, representing four 'tableaux' (figs. 4, 5, 6, 7)<sup>23</sup>; each drawing has a perspective and a planimetric diagram showing the position of the viewpoint and outlining his theoretical reasoning. Based on Choisy's study and sequence, in 1938 the film director Sergej Michajlovič Ėjzenštejn corroborated this interpretation. He stated that the Acropolis in Athens was "one of the oldest cinematographic artefacts"<sup>24</sup> and illustrated his idea using a sequence of four scenes reinterpreting Choisy's four drawings (fig. 8).<sup>25</sup> It would have been "difficult to imagine a more precise, more elegant and more effective structure than this sequence".<sup>26</sup> Although Choisy's drawings illustrated the salient points, the hubs of this theatrical arrangement, they did not claim to replace the consolidated image of the layout of the Acropolis. However, once published, a simple planimetric interpretation was no longer enough to truly understand its form.

### Drawing and scenography

A drawing can reveal a scenography, as in Choisy's case, but it can also be interpreted as the description of a scene, representing it from the point of view of the observer and revealing



Bernstein, Richard Wollheim, Karsten Harries, Jonathan Crary, Harry Mallgrave, Josette Féral e Ronald Bermingham, Tracy Davis e Thomas Postlewat, Gevork Hartoonian, Louise Pelletier o, più recentemente, Caroline van Eck<sup>15</sup>.

A ben vedere, nessuno di questi lavori considera il teatro come produzione artistica. Molti di questi studi sono incentrati sulla pittura o sulla scultura, in molti l'interesse è rivolto piuttosto alla filosofia o alla filologia che non all'architettura, e in alcuni, anche nei più antichi, l'analogia teatrale assume una connotazione negativa. In questi studi il ricorso al teatro si basa sul fatto che questo offre un'immagine valida per riflettere intorno al vedere e sperimentare l'arte o l'architettura. In molti di questi contributi, il termine "teatrale" è usato meccanicamente, senza fornire spiegazioni, con generalizzazioni troppo ampie che non lasciano spazio alla peculiarità dell'architettura. L'abbondanza di studi e la diversità

degli approcci è sfociata in una situazione di ambiguità concettuale nella quale tutto può essere teatrale e il teatro stesso potrebbe non esserlo<sup>16</sup>.

L'analogia con il teatro è utile, ma bisogna essere consapevoli dell'errore che deriva da un suo uso generalizzato in ambito architettonico. Perché si possa parlare di teatro è necessario che ci sia un'azione compiuta per essere vista, un attore e almeno uno spettatore. Nell'interpretazione più efficace offerta da Féral e Bermingham<sup>17</sup> la possibilità di confronto con il teatro o con la teatralità nasce dallo «sguardo attivo» dello spettatore e dall'esistenza di uno di un spazio esterno a lui, in cui si muove l'attore. In quest'ottica, un edificio non è un teatro né un'azione teatrale, ma solo lo spazio, la scenografia di una possibile azione teatrale alla quale il fruitore darà vita secondo quanto previsto dal progetto. Pertanto, sarebbe più utile sostituire il termine "teatro" con la definizione di "scenografia".

In questo panorama, cos'è esattamente la scenografia, in relazione all'architettura? Innanzitutto la scenografia è uno spazio con caratteristiche peculiari, nel quale le parti e le loro relazioni indicano (orientano o suggeriscono) un contenuto simbolico (un significato) e il ruolo che esse possono svolgere in una determinata azione. Inoltre, una scenografia è uno spazio orientato, nel quale esiste un punto (di vista) dal quale la percezione di questi significati si fa più chiara e un punto principale sul quale si concentra ampia parte del contenuto simbolico. Potremmo dire che la scena è la struttura di una cerimonia, che predispone l'esperienza dell'osservatore: in questo senso è anche uno spazio didattico capace di guidare l'attività che vi si deve svolgere<sup>18</sup>.

### Scenografia e disegno

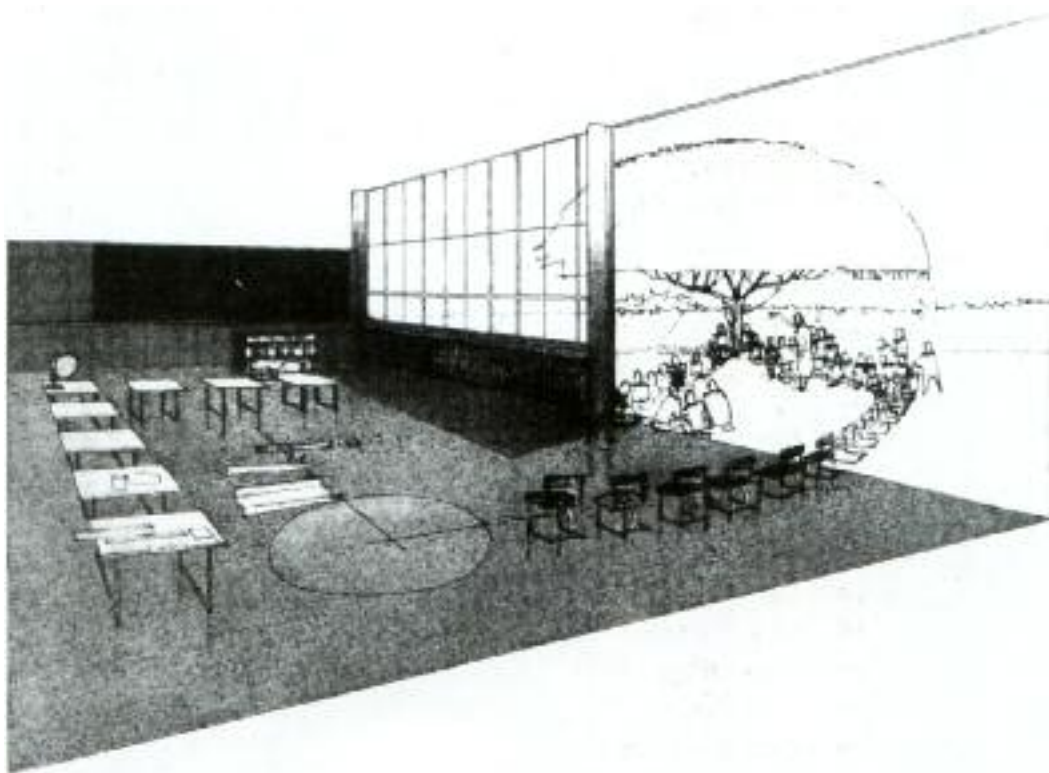
Una chiesa, una sala da concerti, un'aula magna, un campo da calcio possiedono una scenografia chiara, che permette di capire dove andranno a collocarsi gli attori e il pubblico, come si svolgerà l'azione e di quale tipo di azione si tratta. Nell'esempio descritto da Soane, la scena richiedeva lo spostamento del visitatore lungo il percorso stabilito dall'architetto in modo da permettergli di sco-

9/ Richard Neutra, aula della Emerson Junior High School di Los Angeles.

*Richard Neutra, a classroom in Emerson Junior High School, Los Angeles.*

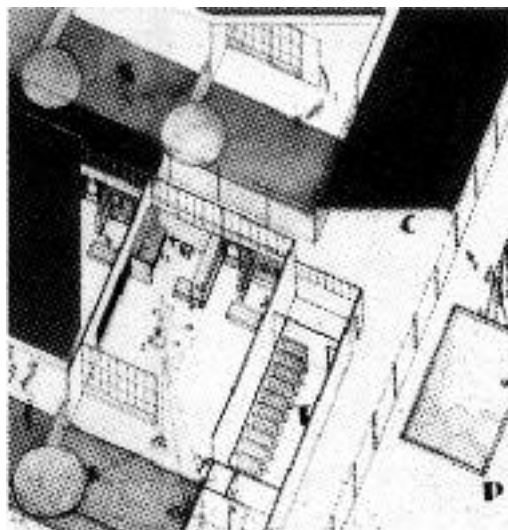
10/ Richard Neutra, Corona Avenue School di Los Angeles.

*Richard Neutra, Corona Avenue School, Los Angeles.*



pire i punti di vista delle “differenti scene”. Un altro esempio di quanto detto lo si ritrova nel lavoro di Auguste Choisy, che interpreta lo spazio dell’Acropoli di Atene come un paesaggio organizzato, come un’opera teatrale<sup>19</sup>, in una serie di “quadri”<sup>20</sup> determinati da una successione di punti di vista e dalla “percezione” che da questi punti di vista si ha dei diversi edifici<sup>21</sup>. Choisy scopriva così, nell’Acropoli di Atene, la struttura scenica di un’azione teatrale, di un’esperienza organizzata attraverso quattro «tableaux» o «premières impressions» che articolavano un percorso cerimoniale. Egli intendeva dimostrare che il disordine apparente dell’Acropoli rispondeva a una logica paesaggista<sup>22</sup>: la disposizione obliqua dei templi, le relazioni tra i templi stessi e la loro apparente incoerenza compositiva costituiscono la scena idonea allo svolgimento di una cerimonia. Choisy ha illustrato le sue analisi con quattro disegni (figg. 4, 5, 6, 7)<sup>23</sup> che rappresentano quattro “tableau”, ciascuno composto da una prospettiva e da un diagramma planimetrico che mostra la posizione del punto di vista e

lo schema del ragionamento teorico. Più tardi, nel 1938, partendo da questo studio e dalla sequenza proposta da Choisy, il regista cinematografico Sergej Michajlovič Ėjzenštejn ha avvalorato questa interpretazione affermando che l’Acropoli di Atene era «una delle più antiche opere cinematografiche»<sup>24</sup>, e ha



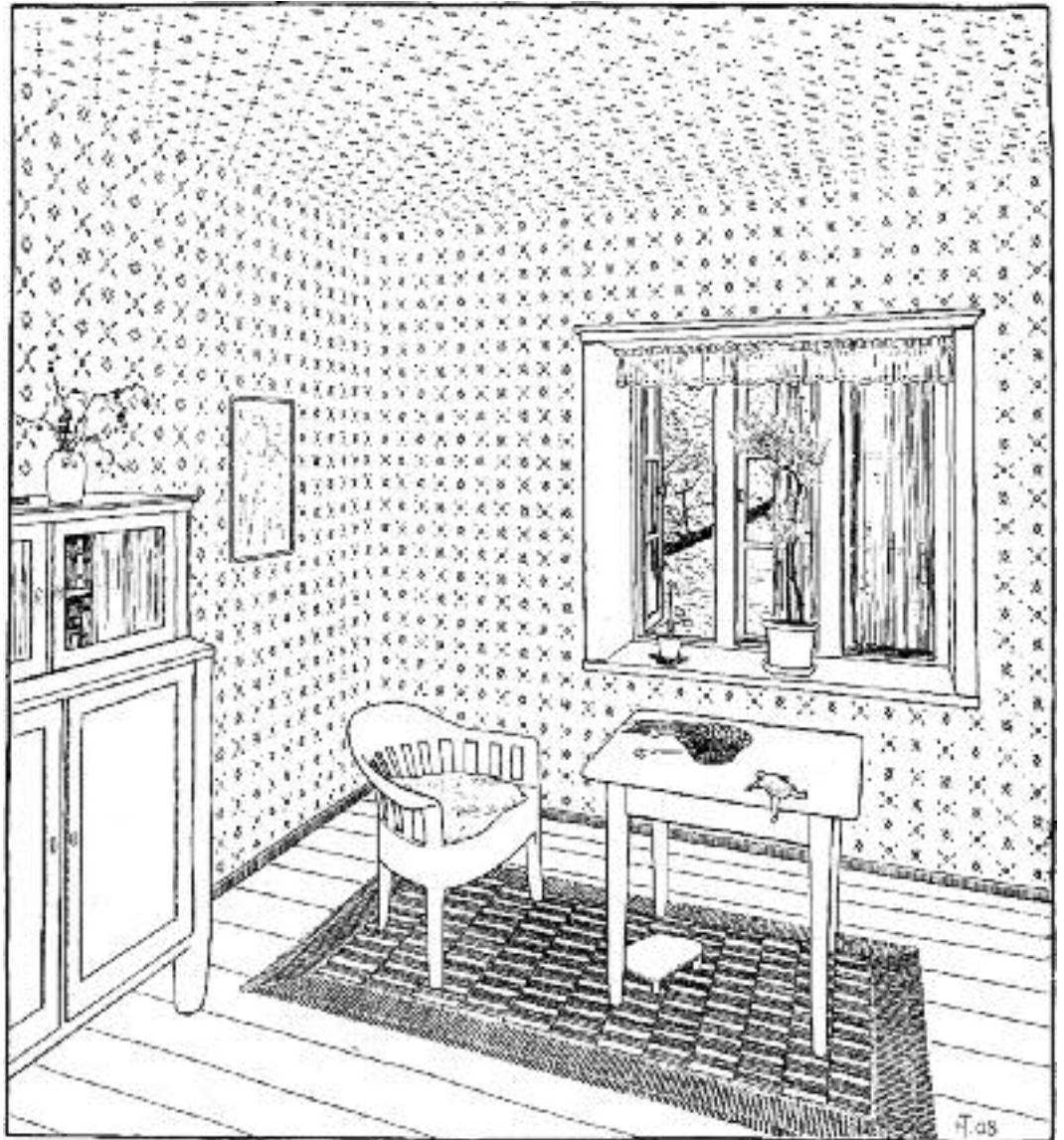
certain aspects hidden in the drawing. For example the one Richard Neutra used to explain the way classrooms functioned at Emerson Junior High School (Los Angeles, 1938) (fig. 9).<sup>27</sup> The lesson he portrays in the drawing starts in the classroom; we know this from the signs on the floor and several tables. This part of the lesson is undoubtedly followed by another one, represented by the curved arrangement of the chairs. The lesson now continues under a tree in the garden, with the students sitting randomly around the teacher. The sequence can be established starting with the signs on the floors and, above all, the curved arrangement of the chairs connecting what can be interpreted as the beginning and end of this activity.

If one understands the unique significance of the classroom floor Neutra’s drawing reveals much more than this: its perimeter merges with the edge of the wall, creating a single line. The viewpoint of this perspective is positioned on the plane of the wall and outside the classroom; it does not presume to represent what an observer would see if he was standing inside the classroom. His choice of viewpoint could reflect the penchant for unusual views tested by László Moholy-Nagy or Alexander Rodchenko. In any case, it is a shift towards abstraction, a move away from traditional perspective simulation, making one think that the draughtsman did not intend to create a conventional perspective. Neutra uses this drawing to describe Maria Montessori’s pedagogic method; he wanted to adopt it for some of the school’s classrooms, just as he did in the Corona Avenue School (Los Angeles, 1935). In the latter school Neutra had illustrated the method using an almost diagrammatic drawing (fig. 10)<sup>28</sup> demonstrating all the possible interactions, both inside the classroom and between the indoor space and the garden. Neutra downsized these options in his drawing of the Emerson School and assembled them in a single sequence. Even if the drawing appears to be very different, it is still a diagram in which conciseness is the tool he chose to boost communication. The degree of abstraction in the drawing encourages one to interpret it more as a conceptual discourse rather than a scene.

Another drawing by Heinrich Tessenow is more sophisticated. It shows a living room in a

11/ Heinrich Tessenow, soggiorno.  
*Heinrich Tessenow, the living room.*

house designed in 1908 and published in *Der Wohnhausbau in 1909*<sup>29</sup> (fig. 11). This ostensibly simple interior shows the corner of a room with wallpapered walls, a window, and a few pieces of furniture. Nevertheless, the drawing seems very detailed and important, even if nothing in it would appear to warrant such an effort. The clutter on the table in the centre of the drawing seems to indicate that a person was sewing, perhaps mending old clothes, and that a child was keeping the person company. Both have left the room, leaving everything as it was: the chair pushed back from the table, the sewing tools left scattered about, the doll with a leg dangling on the edge of the table, and the open window, as if it had been left ajar in order to be able to watch the child playing in the garden. There doesn't seem to be much else. Just typical domestic actions that are not part of the usual repertoire of architectural drawings. However, the unjustified imbalance of the detail would seem to indicate that Tessenow's wanted to draw the viewer's attention to the importance of these simple daily activities, devoid of any transcendence; activities the architect believes are the main purpose of a house. His intention was to elevate domestic life and make it the fundamental objective of design. The book in which the drawing was published illustrates Tessenow's research on small, cheap housing for workers, in line with the ideas expressed by Hermann Muthesius or John Ruskin who focused on the search for a higher, more spiritual way of life: it is a genuine philosophy of domestic space.<sup>30</sup> The lack of a real link between the unimportant represented space and the excessive level of detail is the element that captures the observer's attention, prompting him to reflect and understand the meaning of the small shifting of the objects in the centre of the image. Marco De Michelis also drew attention to this issue: "the meticulous penchant for the most ostensibly insignificant details in Tessenow's housing universe"; details "always so absurdly precise".<sup>31</sup> Something similar to the "bafflement" which Rafael's architecture "induces in the spectator thanks to the ostensible contradiction between the image and the structure". According to Stefano Ray this trait was intended to "make the spectator think and consider further".<sup>32</sup>



illustrato questa sua idea con una composizione di quattro scene in sequenza che reinterpretano i quattro disegni precedenti (fig. 8)<sup>25</sup>: sarebbe stato «difficile immaginare una struttura più precisa, più elegante e più efficace di questa sequenza»<sup>26</sup>. I disegni di Choisy mostravano dunque i punti salienti, i nodi di questa organizzazione teatrale; non pretendevano di sostituire l'immagine consolidata della planimetria dell'Acropoli ma, una volta pubblicati, rendevano la sola lettura planimetrica del tutto insufficiente per comprendere a pieno la forma.

### *Disegno e scenografia*

Un disegno può rivelare una scenografia, come avviene nel caso di Choisy, ma può anche essere letto come se descrivesse una scena, mostrandola dal punto di vista dell'osservatore e svelando alcuni aspetti che il disegno stesso cela al suo interno. Un esempio di quanto detto può essere individuato nel disegno eseguito da Richard Neutra per spiegare il funzionamento di alcune aule della Emerson Junior High School (Los Angeles, 1938) (fig. 9)<sup>27</sup>. L'immagine mostra un'attività che è iniziata all'interno dell'aula, come

indicano le tracce rimaste sul pavimento e su alcuni tavoli; a questa fase in aula ne è senz'altro seguita un'altra, testimoniata dalle sedie disposte lungo un arco. L'attività prosegue ora in giardino, sotto un albero, con gli alunni riuniti disordinatamente intorno al professore. È possibile ricostruire la sequenza a partire dalle tracce rimaste sul pavimento e, soprattutto, dalla disposizione delle sedie lungo un arco che raccorda quelli che possono essere interpretati come gli estremi di questa attività.

Ma il disegno di Neutra rivela molto altro, se si coglie la significativa peculiarità della pavimentazione dell'aula, il cui perimetro si confonde con la delimitazione della parete stessa, confondendosi in un'unica linea. Si tratta di una prospettiva con punto di vista collocato sul piano della parete e fuori dell'aula, che non pretende di rappresentare quello che un osservatore vedrebbe se si trovasse all'interno dell'aula. La scelta del punto di vista potrebbe corrispondere alla predilezione per le viste insolite sperimentata da László Moholy-Nagy o da Alexander Rodchenko, ma in ogni caso costituisce un passaggio verso l'astrazione che si discosta dalla tradizionale simulazione prospettica e porta a pensare che l'obiettivo non sia quello di realizzare una prospettiva convenzionale.

Neutra ricorre a questo disegno per descrivere il metodo pedagogico di Maria Montessori che egli voleva adottare in alcune aule della scuola, proprio come aveva già fatto nella Corona Avenue School (Los Angeles, 1935). In quel caso Neutra aveva illustrato il metodo con un disegno quasi diagrammatico (fig. 10)<sup>28</sup> che mostrava tutte le possibili interazioni, dentro l'aula e tra lo spazio interno e il giardino. Nel disegno della Emerson Junior High School Neutra ha ridotto queste opzioni e le ha montate in un'unica sequenza. Anche se in apparenza molto diverso, questo disegno continua a essere un diagramma, nel quale la sintesi è lo strumento scelto per conferire maggiore forza alla comunicazione: è proprio il livello di astrazione presente nel disegno che induce a interpretarlo più come un discorso concettuale che come una scena.

Più sofisticato è un altro disegno di Heinrich Tessenow che mostra una stanza all'in-

terno di una abitazione progettata nel 1908, pubblicato su *Der Wohnhausbau* nel 1909<sup>29</sup> (fig. 11). Si tratta di un interno apparentemente semplice in cui appare l'angolo della stanza con rivestimenti in tappezzeria, con una finestra e pochi mobili. Ciononostante, il disegno appare molto dettagliato, prezioso, anche se niente di particolare sembra giustificare un tale sforzo. Il disordine presente al centro del disegno lascia pensare che qualcuno stesse cucendo, forse rammenando abiti usurati, e che probabilmente era con un bambino; i due sono usciti dalla scena e hanno lasciato le cose così come si trovavano: la sedia è scostata dal tavolo, gli strumenti per il cucito non sono stati riordinati, il bambolotto si trova sul bordo del tavolo e la finestra è aperta, come se fosse stata aperta per seguire il bambino che giocava in giardino. Non sembra esserci altro. Si tratta di azioni tipiche dell'ambito domestico, che non rientrano tra i temi consueti del disegno di architettura. Ma è l'ingiustificata sproporzione del dettaglio che lascia pensare che l'obiettivo di Tessenow fosse quello di richiamare l'attenzione sul valore di queste attività quotidiane semplici e prive di ogni trascendenza, che l'architetto individua come lo scopo principale di una abitazione. Con ciò, egli propone di elevare la vita domestica al rango di obiettivo fondamentale del progetto stesso. Il libro in cui il disegno è stato pubblicato raccoglie la ricerca di Tessenow sul tema della piccola abitazione economica per i lavoratori, in sintonia con le idee di Hermann Muthesius o John Ruskin, orientate alla ricerca di un modo di vivere spiritualmente più elevato: si tratta di una vera e propria filosofia dello spazio domestico<sup>30</sup>.

La mancanza di un reale rapporto tra lo scarso valore dello spazio rappresentato e l'eccessivo livello di dettaglio è l'elemento che richiama l'attenzione di chi osserva il disegno e che induce a riflettere per comprendere il significato dei piccoli spostamenti degli oggetti presenti al centro dell'immagine. Si tratta della stessa questione sulla quale Marco De Michelis richiamava l'attenzione: «la meticolosa propensione per i particolari apparentemente più insignificanti che defi-

## Conclusions

*The link between the concept of scenography and drawing is clearer if, when viewing or interpreting a drawing, one bears in mind the importance of the way the drawing is positioned vis-à-vis the edges of the sheet of paper. This is even more obvious when there is more than one drawing on a sheet of paper. In this case the link between each drawing also comes in to play, as do the order in which they appear, the ratio between weights and measures, the way in which they convey the space, and the final character of the ensemble or ensuing aesthetic quality.*

*Whether it involves the theatre, theatricality, scenography, picturesque landscape, cinematographic plane or rhetorical dialectics, all these images underscore the importance of the ensemble compared to the meaning of the dominant element. Bernini pointed out that this is because "things do not appear to us only for what they are, but depend on what is next to them, and this relationship changes what they look like". Accordingly, Bernini considered it was important to have "a well-trained eye to properly judge juxtaposed objects"<sup>33</sup> since interpretation depends on the effect it produces in the observer. These relationships allow us to recognise the limits of the graphic space around the drawing and the contradictions or ambiguities that require more in-depth consideration.*

*Understanding that a drawing ends with the edges of the sheet of paper involves acknowledging the importance of the composition and relationship between the parts. The observer's active vision is what makes it possible to understand the meaning of the composition, proving that the information is absorbed in a continuous, progressive manner, and that the result lies in the unity created by the aesthetic quality visible in the design.*

1. Watkin 1996, p. 188: preparatory notes for his fifth conference, written between 1810 and 1812.

2. Sloane commented on the façade of his house in Pitzhanger Manor with the following words: "may thus it be considered as a picture, a sort of portrait"; it is, therefore, a self-portrait: Watkin 1996, p. 188 (by kind concession) © Sir John Soane's Museum, London; photo: Hugh Kelly).



3. Boffrand 1745, p. 16.
4. Van Eck 2007, p. 192.
5. Quatrèmere de Quincy 1788, item 'Caractère', pp. 302 et foll.
6. Ivi, p. 304.
7. Quatrèmere de Quincy 1832, item 'Effet', p. 559.
8. Van Eck 2007, p. 128.
9. Garnier 1871, p. 2.
10. Vives-Ferrándiz 2011, pp. 180-182.
11. Addison 1711, p. 2.
12. William Kent, *proposal for the tree-lined hillside in Chatsworth (1735-1740 c.)*, published in Hunt 1987, p. 118, cat. 17.
13. Giovanni Battista Piranesi, *Ruins of a Sculpture Gallery in Hadrian's Villa at Tivoli, 1770*; published in Piranesi 1974, fig. 136.
14. Price 1810, pp. xi-xv.
15. *The authors are cited in the chronological order of the first publication.*
16. Van Eck 2011, p. 13.
17. Féral, *Birmingham* 2002, pp. 95-97.
18. *In other words: "the instrument that allows something to happen", which Aldo Rossi identified with architecture: Rossi 1981, p. 14.*
19. Choisy 1899, pp. 413-420.
20. *Choisy used the term 'tableau', which can be translated as the 'scene' of a play: a dramatic unity of time and place in an act.*
21. Choisy 1899, pp. 419 et foll.
22. *Choisy used the adjective 'picturesque', which, during the period he used it, and the context in which he used it, refers to the aesthetics of English landscaping. Given the current meaning of the term, I believe it opportune to replace it in order not to betray the meaning of the text.*
23. *Published in Choisy 1899, pp. 414, 415, 416, 418.*
24. Ęjzenštejn 1989, p. 117.
25. *Published in ivi, p. 120.*

niscono l'universo abitativo» di Tessenow, particolari «sempre così assurdamente precisi»<sup>31</sup>. Qualcosa di simile anche allo «sconcerto» che, nel caso dell'architettura di Raffaello Sanzio, «l'apparente contraddizione tra immagine e struttura induce sullo spettatore» e che, secondo Stefano Ray, aveva lo scopo di «indurre lo spettatore a una ulteriore riflessione»<sup>32</sup>.

### Conclusioni

L'associazione tra il concetto di scenografia e quello di disegno risulta più chiara se si considera l'importanza che, nella percezione o nella lettura di un grafico, assume la posizione stessa del disegno rispetto ai margini del foglio.

Ciò appare ancora più evidente quando su un unico foglio compaiono più disegni, in quanto, in questo caso, intervengono anche le relazioni tra i singoli disegni, l'ordine in cui si presentano, la relazione tra pesi e misure, il modo in cui questi veicolano le informazioni sul progetto, il carattere definito dall'insieme o la qualità estetica che ne deriva.

Che si tratti di teatro, teatralità, scenografia, paesaggio pittoresco, piano cinematografico o dialettica retorica, tutte queste immagini confermano l'importanza che l'insieme riveste rispetto al significato dell'elemento predominante. Questo perché, come sosteneva Bernini, «le cose non ci appaiono solamente per quello che sono, ma in rapporto a ciò che è loro accanto, rapporto che cambia il loro modo di apparire»: ciò portava Bernini ad attribuire importanza al fatto di «avere l'occhio esercitato per giudicare bene dei contrapposti»<sup>33</sup>, poiché si tratta di una lettura che deriva dall'effetto che produce nell'osservatore.

Sono queste relazioni che ci permettono di riconoscere i limiti dello spazio grafico che contiene il disegno e le contraddizioni o le ambiguità che richiedono un approfondimento della riflessione. Comprendere che un disegno termina con i margini del foglio vuol dire accettare l'importanza della composizione, della relazione tra le parti. È lo sguardo attivo dell'osservatore ciò che permetterà di cogliere il senso della composi-

zione, mostrando che l'informazione si acquisisce in modo continuo e progressivo e che il risultato è nell'unità che deriva da quella stessa qualità estetica che può essere riconosciuta nel progetto.

*Traduzione dallo spagnolo di Laura Carlevaris*

1. Watkin 1996, p. 188: appunti preparatori per la sua quinta conferenza, scritta tra il 1810 e il 1812.
2. A proposito della facciata della sua casa a Pitzhanger Manor, Soane disse che «*may thus be considered as a picture, a sort of portrait*»; si tratta, dunque, di un autoritratto: Watkin 1996, p. 188 (immagine concessa da © Sir John Soane's Museum, London; foto: Hugh Kelly.-189).
3. Boffrand 1745, p. 16.
4. Van Eck 2007, p. 192.
5. Quatrèmere de Quincy 1788, voce "Caractère", pp. 302 e ss.
6. Ivi, p. 304.
7. Quatrèmere de Quincy 1832, voce "Effet", p. 559.
8. Van Eck 2007, p. 128.
9. Garnier 1871, p. 2.
10. Vives-Ferrándiz 2011, pp. 180-182.
11. Addison 1711, p. 2.
12. William Kent, *proposta per il pendio alberato di Chatsworth (1735-1740 circa)*, pubblicato in Hunt 1987, p. 118, cat. 17.
13. Giovanni Battista Piranesi, *Rovine d'una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli, 1770*; pubblicato in Piranesi 1974, fig. 136.
14. Price 1810, pp. xi-xv.
15. Gli autori sono citati nell'ordine cronologico della prima pubblicazione.
16. Van Eck 2011, p. 13.
17. Féral, *Birmingham* 2002, pp. 95-97.
18. In altre parole: «lo strumento che permette lo svolgersi di una cosa», che Aldo Rossi identificava con l'ar-

- chitettura: Rossi 1981, p. 14.
19. Choisy 1899, pp. 413-420.
20. Il termine utilizzato da Choisy è “*tableau*”, che si può tradurre come “scena” di un’opera teatrale: un’unità drammatica di tempo e luogo in un atto.
21. Choisy 1899, pp. 419 e ss.
22. L’aggettivo utilizzato da Choisy è “pittorresco”, che, nel momento e nel contesto in cui lo usa, si riferisce all’estetica del paesaggismo inglese. Dato il significato attuale del termine ritengo opportuno sostituirlo per non tradire il senso del testo.
23. Pubblicati in Choisy 1899, pp. 414, 415, 416, 418.
24. Ějzenštejn 1989, p. 117.
25. Pubblicato in *ivi*, p. 120.
26. *Ibid.*
27. Pubblicato in Lamprecht 2004, p. 4.
28. In Sack 1992, p. 88.
29. Secondo De Michelis 1991, p. 39, che pubblica anche il disegno.
30. *Ivi*, p. 44.
31. De Michelis 1982, pp. 36, 37.
32. Ray parlava di «sconcerto» a proposito dell’effetto indotto dall’osservazione di palazzo Branconio dell’Aquila a Roma: Ray 1974, p. 67.
26. *Ibid.*
27. *Published in Lamprecht 2004, p. 4.*
28. *In Sack 1992, p. 88.*
29. *According to De Michelis 1991, p. 39, who also published the drawing.*
30. *Ivi, p. 44.*
31. *De Michelis 1982, pp. 36, 37.*
32. *Ray spoke of “bafflement” in reference to the effect induced by looking at Palazzo Branconio dell’Aquila in Rome: Ray 1974, p. 67.*
33. *Fréart 1885, p. 114.*

## References

- Addison Joseph. 1711 [senza titolo]. *The Spectator*, 1, 1 marzo 1711, p. 2.
- Boffrand Germain. 1745. *Livre d’architecture...* Paris: Cavalier, 1745. 189 p.
- Choisy Auguste. 1899. *Histoire de l’architecture*. Paris: Gauthier-Villars, tomo I, 1899. 642 p.
- De Michelis Marco. 1982. Una mostra sui disegni di Heinrich Tessenow. Impercettibili confini. *Casabella*, XLVI, 1982 (483), pp. 36-37.
- De Michelis Marco. 1991. *Heinrich Tessenow*. Milano: Electa, 1991. 346 p. ISBN: 88-4353-354-1.
- Ějzenštejn Sergej M. 1989. Montage and Architecture. *Assemblage*, 10, pp. 110-131.
- Féral Josette, Bermingham Ronald P. 2002. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *Substance*, 31(2-3), pp. 94-108.
- Fréart de Chantelou Paul. 1885. *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*. Paris: Gazette des Beaus-Arts, 1885. 272 p.
- Garnier Charles. 1871. *Le Théâtre*. Paris: Hachette, 1871. 319 p.
- Hunt John Dixon. 1987. *William Kent: Landscape Garden Designer*. London: A. Zwemmer Limited, 1987. 176 p. ISBN: 03-0200-600-1.
- Lamprecht Barbara. 2004. *Richard Neutra 1892-1970: la conformación del entorno*. Köln: Taschen, 2004. 96 p. ISBN: 38-2282-774-6.
- Piranesi Giovanni Battista. 1974. *Vedute di Roma*. Ed. Unterschneidheim: Uhl, 1974. 2 volumi, 138 tavole.
- Price Uvedale. 1810. *Essays on the Picturesque*. London: Mawman, 1810, vol. I. 404 p.
- Quatremère de Quincy Antoine-Chrysostome. 1788. *Encyclopédie méthodique Architecture*. Paris: Panckoucke, 1788, tomo I. 731 p.
- Quatremère de Quincy Antoine-Chrysostome. 1832. *Dictionnaire Historique d’Architecture*. Paris: Adrien Le Clere, 1832, tomo I. 561 p.
- Ray Stefano. 1974. *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia del Rinascimento romano*. Roma-Bari: Laterza, 1974. 396 p.
- Rossi Aldo. 1984. *Autobiografia scientifica*. Trad. Juan José Lahuerta, 1984. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. 127 p. ISBN: 84-2521-176-X [ed. orig. *A Scientific Autobiography*. Cambridge: Oppositions Books, 1981].
- Sack Manfred. 1992. *Richard Neutra*. Zürich: Verlag für Architektur, 1992. 192 p. ISBN: 37-6088-133-5.
- Van Eck Caroline. 2007. *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. New York: Cambridge University Press, 2007. 225 p. ISBN: 978-05-2184-435-2.
- Van Eck Caroline, Bussels Stijn (eds.). 2011. *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, Malden: Wiley-Blackwell, 2011. 195 p. ISBN: 978-14-4433-902-4.
- Vives-Ferrandiz Sánchez Luis. 2011. *Vanitas: Retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro, 2011. 404 p. ISBN: 978-84-9920-795-7.
- Watkin David. 1996. *Sir John Soane: Enlightenment thought and the Royal Academy Lectures*. Cambridge: Cambridge University, 1996. 763 p. ISBN: 05-2144-091-2.