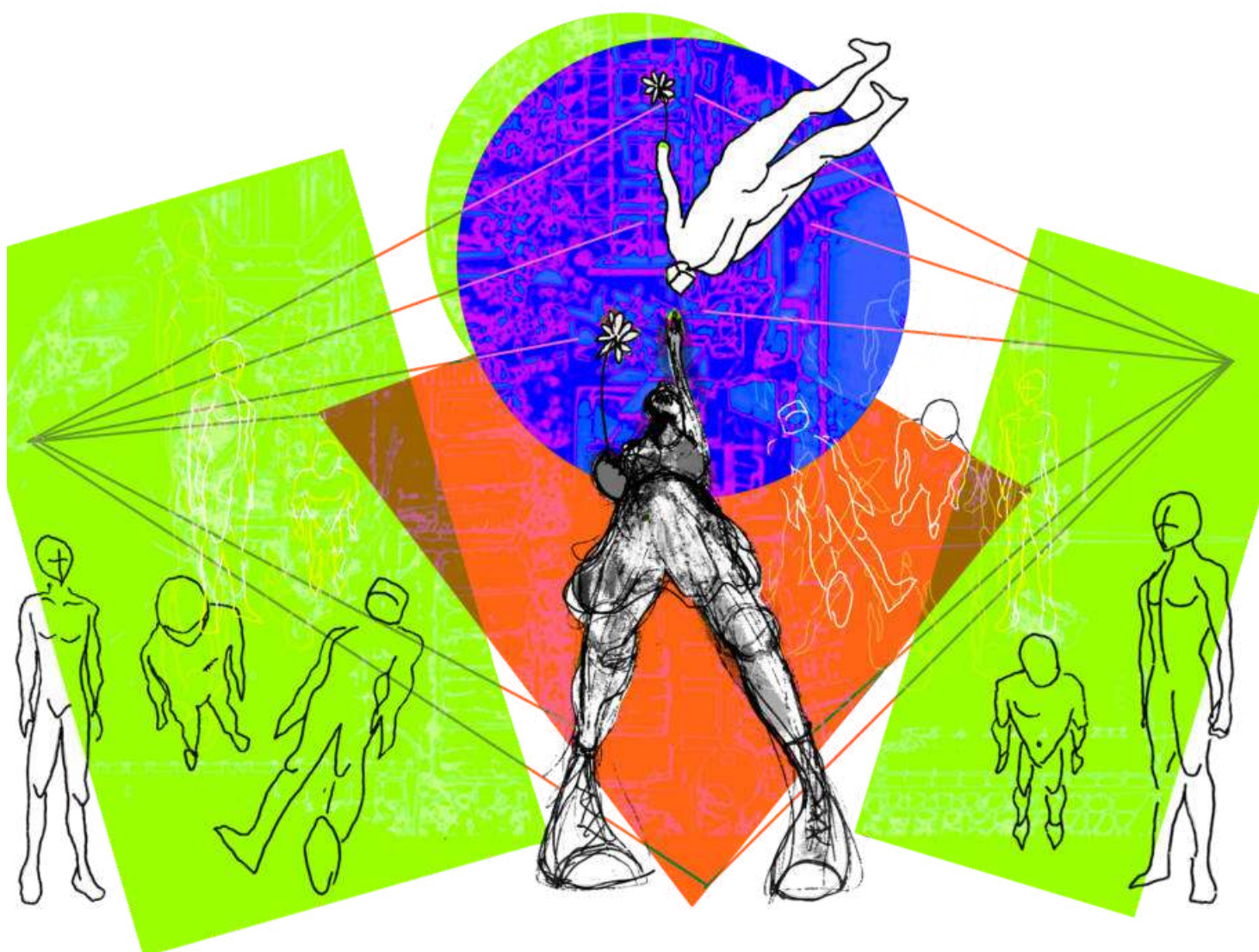


IN F O U O

no.44 12.2024

{Rappresentazione e Dimensione
strumenti universali e dinamici



IN FOLIO

Direttore

Filippo Schilleci

Comitato scientifico internazionale

Marcella Aprile
Michela Barosio
Susanna Caccia
José Calvo Lopez
Xavier Casanovas
Adele Picone
Manuel Alejandro Ródenas López
Enrico Sicignano
Ola Söderström
Angioletta Voghera

Comitato editoriale

Giuseppe Abbate
Laura Barrale
Simona Colajanni
Santo Giunta
Fulvia Scaduto
Salvatore Siringo

Redattori (2024-2025)

Dottorandi dei cicli XXX VII, XXXVIII, XXXIX

Progetto grafico

Marco Emanuel Francucci
Francesco Renda

Progetto grafico cover

Chiara Palillo

Per questo numero:

Curatori

Maria Isabella Grammauta
Meghdad Kahvand
Desiree Russo

Impaginazione e redazione

Maria Isabella Grammauta
Desiree Russo

Contatti

infolio@riviste.unipa.it

Sede

Dipartimento di Architettura (D'ARCH)
Viale delle Scienze, Edificio 14, Edificio 8
90128 Palermo
tel. +39 091 23864211

dipartimento.architettura@unipa.it

dipartimento.architettura@cert.unipa.it (pec)

In copertina

Potere, Natura e Relazioni Ridefinite
elaborazione grafica di
Paria Bagheri Moghaddam

Licenza

This is an open access journal distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CCBY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Università
degli Studi
di Palermo

**DA
RCH** DIPARTIMENTO
DI ARCHITETTURA
UNIPA



**DOTTORATO DI RICERCA
IN ARCHITETTURA,
ARTI E PIANIFICAZIONE**
DIPARTIMENTO
DI ARCHITETTURA DI PALERMO

La Rivista

In folio è la rivista scientifica di Architettura, Design, Urbanistica, Storia e Tecnologia che dal 1994 viene pubblicata grazie all'impegno dei dottori e dei dottorandi di ricerca del Dipartimento di Architettura (D'ARCH) dell'Università di Palermo (UNIPA). La rivista, che si propone come spazio di dialogo e di incontro rivolto soprattutto ai giovani ricercatori, è stata inserita dall'ANVUR all'interno dell'elenco delle riviste scientifiche dell'Area 08 con il codice ISSN 1828-2482. Ogni numero della rivista è organizzato in cinque sezioni di cui la prima è dedicata al tema selezionato dalla redazione della rivista, mentre le altre sezioni sono dedicate all'attività di ricerca in senso più ampio. Tutti i contributi della sezione tematica sono sottoposti a un processo di *double-blind peer review*.

Per questo numero il tema selezionato è:

Rappresentazione e Dimensione: strumenti universali e dinamici

La rappresentazione, grazie alla sua forte valenza comunicativa e simbolica, consente di conoscere uno spazio, reale o virtuale, senza esperienza diretta. Essa deve fungere da *mimèsis* dell'oggetto originale, reale o immaginato, restituendone aspetti formali, dimensionali, strutturali e simbolici. Come afferma Walter Benjamin, l'*image*, in senso largo, va ben oltre la semplice rappresentazione della realtà ed è una costruzione dello spazio rappresentato.

La dimensione, intesa sia in termini di scala che di misura, è un elemento cruciale nella rappresentazione degli spazi urbani e architettonici. La dimensione materiale rappresenta un concetto fondamentale intrinsecamente legato alla comprensione di aspetti materiali e fisici.

Parallelamente, la dimensione immateriale rappresenta una tematica altrettanto significativa, concentrandosi sugli aspetti intangibili delle esperienze umane, compresi i valori culturali, le pratiche sociali, le ideologie politiche e gli impatti emotivi ed esperienziali delle trasformazioni spaziali.

La rappresentazione grafica svolge, anche in questo caso, un ruolo fondamentale nel rendere visibili questi fenomeni immateriali, spesso difficili da quantificare.

Questa call invita studiosi e ricercatori a riflettere sul ruolo della rappresentazione dello spazio architettonico, nelle sue diverse scale, e del progetto, intendendo la rappresentazione quale strumento di controllo e di comunicazione di valori e trasformazioni. Si intende inoltre esplorare il ruolo della dimensione, materiale e immateriale, e il suo rapporto con il reale e la rappresentazione.

DOTTORATO IN ARCHITETTURA, ARTI E PIANIFICAZIONE (XXIX-XXXIX CICLO)

Coordinatore del Dottorato: Marco Rosario Nobile

Collegio dei docenti (XXXVIII CICLO)

Indirizzo in Rappresentazione, Restauro, Storia: studi sul Patrimonio Architettonico

Fabrizio Agnello, Fabrizio Avella, Paola Barbera, Zaira Barone, Maria Sofia Di Fedè, Francesco Di Paola, Edoardo Dotto, Emanuela Garofalo, Vincenza Garofalo, Francesco Maggio, Marco Rosario Nobile, Stefano Piazza, Renata Prescia, Fulvia Scaduto, Rosario Scaduto, Federica Scibilia, Ettore Sessa, Domenica Sutera, Gaspare Massimo Ventimiglia.

Indirizzo in Studi Urbani e Pianificazione

Giuseppe Abbate, Angela Alessandra Badami, Maurizio Carta, Teresa Cilona, Annalisa Giampino, Manfredi Leone, Barbara Lino, Francesco Lo Piccolo, Grazia Napoli, Fausto Carmelo Nigrelli, Marco Picone, Daniele Ronsivalle, Valeria Scavone, Flavia Schiavo, Filippo Schilleci, Vincenzo Todaro, Ignazio Marcello Vinci.

Indirizzo in Progettazione Sostenibile dell'Architettura e Design: approccio human-centered

Emanuele Walter Angelico, Antonio Biancucci, Tiziana Campisi, Carmelina Anna Catania, Simona Colajanni, Rossella Corrao, Giuseppe De Giovanni, Salvatore Di Dio, Cinzia Ferrara, Tiziana Rosa Maria Luciana Firrone, Maria Luisa Germanà, Santo Giunta, Benedetto Inzerillo, Antonella Mami, Antonello Russo, Dario Russo, Cesare Sposito, Vita Maria Trapani, Calogero Vinci, Rosa Maria Vitrano.

Docenti stranieri

Josè Calvo Lopez, Javier Ibanez Fernandez, Vincenzina La Spina, Pablo Martí Ciriquiàn, Andrés Martínez Medina, Francesca Olivieri, Manuel Alejandro Rodenas Lopez, Jörg Schröder.

Collegio dei docenti (XXXIX CICLO)

Indirizzo in Rappresentazione, Restauro e Storia: studi sul patrimonio architettonico

Fabrizio Agnello, Fabrizio Avella, Paola Barbera, Zaira Barone, Teresa Campisi, Maria Sofia Di Fedè, Francesco Di Paola, Edoardo Dotto, Emanuela Garofalo, Vincenza Garofalo, Francesco Maggio, Rosario Marco Nobile, Stefano Piazza, Renata Prescia, Fulvia Scaduto, Rosario Scaduto, Federica Scibilia, Ettore Sessa, Domenica Sutera, Gaspare Ventimiglia, Maria Vitale.

Indirizzo in Studi Urbani e Pianificazione

Giuseppe Abbate, Angela Alessandra Badami, Maurizio Carta, Teresa Cilona, Annalisa Giampino, Manfredi Leone, Barbara Lino, Francesco Lo Piccolo, Grazia Napoli, Fausto Carmelo Nigrelli, Marco Picone, Daniele Ronsivalle, Valeria Scavone, Flavia Schiavo, Filippo Schilleci, Vincenzo Todaro, Terdinando Trapani, Ignazio Marcello Vinci.

Indirizzo in Progettazione sostenibile dell'architettura e Design: Human centered

Emanuele Walter Angelico, Antonio Biancucci, Tiziana Campisi, Carmelina Anna Catania, Simona Colajanni, Rossella Corrao, Giuseppe De Giovanni, Salvatore Di Dio, Federica Fernandez, Cinzia Ferrara, Tiziana Rosa Maria Luciana Firrone, Maria Luisa Germanà, Santo Giunta, Benedetto Inzerillo, Antonella Mami, Antonello Russo, Dario Russo, Manfredi Saeli, Cesare Sposito, Vita Maria Trapani, Calogero Vinci, Rosa Maria Vitrano.

Docenti stranieri

Josè Calvo Lopez, Javier Ibanez Fernandez, Vincenzina La Spina, Andrés Martínez Medina, Bosh González Montserrat, Manuel Alejandro Rodenas Lopez, Jörg Schröder, Francesca Olivieri.

Indice

EDITORIALE

Rappresentazione come tema. *Alessia Garozzo* 7

SEZIONE TEMATICA

Movimento in immagine. Studi sulla Torre Generali (Milano). *Michele Bagnato* 10

La rappresentazione nell'architettura dello spazio sacro, evoluzione di un modello ermeneutico della liturgia: una dimensione materiale per comunicare l'immateriale. *Virginia Bonura* 22

La misura della rappresentazione. Il gigante e la miniatura nel Panorama ottocentesco. *Maria Isabella Grammauta* 36

Comunicato. La comunicazione come strumento di superamento delle marginalità locali. *Mattia Baffari* 46

GIS Enhanced Cartography. Digital Age tool for Urban Development. *Farah Lyna Chaib, Zomorrouda Redouane* 54

Modelli digitali e intelligenza artificiale per la conservazione del patrimonio culturale. Approcci e strategie multidisciplinari. *Gianluca Barile* 62

Eco-Lab: Giving Form and Sense to Waste. An experimental tinkering co-design methodology for systemic sustainability education. *M. Paria Bagheri, Fabio Ballerini, Giulia Pistoiesi, Margherita Vacca* 72

Il linguaggio multi-scalare dell'architettura resiliente. L'adattamento nella rappresentazione delle recenti transizioni. *Bianca Andaloro* 80

Cooperative di Comunità a sensibilità variabile: un'analisi delle Leggi Regionali. *Desiree Saladino* 90

Living Labs in Inner Areas: Redefining Territory and Developing Social Dimensions through Design-Driven Innovation. *Samuele Morvillo* 100

STATO DELLE RICERCHE

Il Trittico: tra Rappresentazione e Progetto. Il ruolo del disegno nel rapporto tra paesi etnei e substrato lavico. *Graziano Testa* 110

TESI

Progettazione tecnologica per le costruzioni incomplete. Quadro metodologico e strategie programmatiche. *Francesca Anania* 120

RETI

Memorie dalla scuola estiva. "Historic Masonry Structures" - Segovia - 2024. *Salvatore Di Maggio* 134

LETTURE

Pontrandolfi, R., & Raguso, A. (2022). Architettura rurale e Novecento. I borghi di Matera nel contesto italiano e internazionale. Edizioni Magister. *Luisa Lombardo* 141

Ansaldi, B. (2023). Perspective and the Blind: rappresentazione e comunicazione inclusiva per l'accessibilità dei dipinti prospettici. FedOA- Federico II University Press. *Antonio La Colla* 142



L. Ghirri, *In Scala, particolare*, 1977 (dall'archivio Luigi Ghirri).

La misura della rappresentazione.

Il gigante e la miniatura nel Panorama ottocentesco.

Maria Isabella Grammauta

Representation allows the interaction between landscape and detail scale, giving the possibility to represent, and visualize, both the giant and the miniature. It is possible to trace the coexistence of both dimensions already in the 19th century, with the phenomenon of the circular panorama. These large-scale paintings provide to the viewer both an overview of the infinite landscape and minute details of urban and domestic life, in a well-balanced and immersive representation.

Keywords: Representation, Measure, Circular Panorama, Giant, Miniature

Introduzione

La rappresentazione digitale ha permesso di raggiungere un elevato grado di controllo della dimensione della scala di visualizzazione, dalla scala urbana al dettaglio costruttivo. A differenza del tradizionale disegno su carta, limitato dalla dimensione fisica del foglio e dalla capacità di percezione visiva dell'occhio umano, lo spazio della rappresentazione digitale è privo di confini dimensionali, se non quelli dettati dal campo visivo degli schermi, con la possibilità di adottare una scala di rappresentazione tale da avvicinarla alla realtà stessa. Nelle esperienze di ambienti virtuali immersivi¹, ad esempio, la rappresentazione si confonde con il reale, mostrando al fruitore scenari di vaste dimensioni e ricchi di dettagli: in questo contesto, privo di riferimenti dimensionali reali, la rappresentazione diventa la realtà visiva stessa.

L'esperienza immersiva offerta dai contemporanei strumenti di visualizzazione digitale è stata tuttavia largamente anticipata dal fenomeno artistico dei panorami ottocenteschi²: queste tele circolari di vaste dimensioni offrivano una visione simultanea del vasto paesaggio e dei dettagli più minuti della vita quotidiana, dimostrando come la compresenza di gigante e miniatura potesse essere fruttuosa per finalità narrative e percettive. Lo studio delle tecniche

adoperate, nel caso del panorama del XIX secolo, per la rappresentazione e la fruizione al contempo del grande e del piccolo può offrire ulteriori riflessioni e suggerimenti anche per le questioni contemporanee legate alla rappresentazione digitale.

Il Panorama ottocentesco

Il fenomeno del panorama come forma di intrattenimento di massa [Oettermann, 1997] inizia a diffondersi a partire dal 1787, anno in cui il pittore scozzese Robert Barker brevettò questo tipo di rappresentazione pittorica e la sua modalità di esposizione³, descrivendola come una «veduta di una regione o luogo qualsiasi, così come appare a uno spettatore che giri completamente su sé stesso» [Bordini, 1980, p.13]. I panorami cilindrici, inizialmente definiti da Barker come *Nature a coup d'œil*, ovvero natura a colpo d'occhio, sono tele di grandi dimensioni, con uno spiccato sviluppo longitudinale, che offrono una rappresentazione dell'orizzonte a 360°, in un colpo d'occhio, da un punto di vista privilegiato, posto a una quota elevata.

Per enfatizzare la grandiosità di queste tele, i panorami venivano esposti all'interno di appositi edifici di pianta circolare, detti rotonde, in modo che lo spettatore venisse

circondato esclusivamente dalla tela dipinta creando l'illusione di trovarsi non all'interno di un edificio ma bensì nella scena rappresentata [Fig.1]. La descrizione proposta da Barker nel testo del brevetto continua definendo tutte le caratteristiche della rotonda e del panorama necessarie per ingannare la vista dell'osservatore: un percorso buio per raggiungere la piattaforma circolare, l'illuminazione naturale della tela esclusivamente dall'alto e quindi l'assenza di bucatore sulle pareti, interamente coperte dalla tela dipinta. Essenziale era la presenza di un paraluce, un grande telo scuro che celava alla vista il margine superiore del dipinto e la copertura della rotonda [Bordini, 1980]. Allo stesso modo, doveva essere presente un elemento per nascondere al visitatore il margine inferiore della tela circolare; nel corso del XIX secolo questo spazio tra la piattaforma centrale e la tela, denominato *faux-terrine*, venne arricchito da elementi in rilievo tridimensionali, naturali o scultorei, in scala reale, che rendevano più dinamica la scena dipinta, aumentando l'effetto illusorio complessivo. All'interno delle rotonde il campo visivo si dilatava quindi privo di ostacoli o di confini, come la cornice o il bordo della tela, offrendo ai visitatori un'esperienza visiva illimitata e la possibilità di conquistare l'intero orizzonte.

All'interno del più ampio fenomeno dei teatri ottici, le dimensioni del panorama si contrappongono a quelle, ad esempio, dei peep-show, scatole al cui interno erano ricostruite scene in miniatura nei minimi dettagli, visibili attraverso un piccolo foro: «l'occhio si trova costretto a un campo visivo spazialmente limitato alla scena osservata in una situazione percettiva del tutto particolare, nella quale l'azzeramento di ogni riferimento esterno provoca di per sé un rapporto di identificazione e uno shock dimensionale» [Zotti Minici, 1988, p.32]. Al contrario dei peep-show, dove prevale la miniatura, il panorama presenta una compresenza delle due dimensioni: una tela gigante che annulla ogni riferimento reale e dei dettagli iperrealistici che ingannano la vista dello spettatore. Tale innovativa rappresentazione armoniosa delle due dimensioni segna un profondo mutamento nel rapporto con il reale e nella sua raffigurazione.

Nonostante l'avvento della fotografia, a partire dal 1839, abbia portato alla lenta scomparsa del fenomeno del panorama, è infatti innegabile che la sua tendenza all'illusorietà e ad una visione immersiva sia sopravvissuta fino ai nostri giorni.

Le poche tele che sono giunte a noi, ancora in esposizione o conservate in archivi sparsi per tutta l'Europa e gli Stati Uniti, ci permettono di comprendere le dimensioni gigantesche dei panorami: la maggior parte di questi, soprattutto quelli realizzati nella seconda metà del XIX secolo, raggiungevano un'altezza massima di 15 m e un'estensione lineare che superava spesso i 100 m, ed è facile quindi immaginare lo stupore dei visitatori dinanzi a un'opera gi-

gantesca come il panorama.

Le grandi dimensioni della tela, quasi da raggiungere una rappresentazione in scala reale, e l'accuratezza del dipinto anche nella scala del dettaglio più minuto rendono il panorama ottocentesco una delle prime esperienze percettive immersive.

Per apprezzare al meglio i dettagli e amplificare l'effetto ingannevole dei panorami, numerose esibizioni offrivano al pubblico la possibilità di osservare il dipinto anche attraverso dei binocoli: in questo modo gli osservatori potevano percorrere con lo sguardo una vasta veduta d'insieme e, allo stesso tempo, concentrarsi su piccole scene e dettagli, come se si trovassero davvero sulla cima di una torre o di una collina, favorendo l'inganno visivo che confonde realtà e rappresentazione. Ancora oggi alcune rotonde che ospitano i panorami propongono l'utilizzo di binocoli per l'osservazione di scene minute ma ben definite [Fig.2] oppure offrono riproduzioni digitali ad alta risoluzione, che permettono di avere al contempo una visione d'insieme e una di dettaglio.

Il gigante nel Colosseo di Londra.

L'esposizione del Panorama di Londra, realizzato da Thomas Hornor, è tra le più celebri e significative del XIX secolo. La rotonda che ospitava tale panorama si trovava all'interno del Regent's Park di Londra ed era denominata Colosseo, nome scelto per evocare l'architettura romana e la grandezza monumentale. Le dimensioni della sua sala cilindrica, di diametro pari a 38 m e altezza di quasi 20 m, l'hanno resa la più grande rotonda mai realizzata per l'esposizione dei panorami [Fig.3].

Thomas Hornor commissionò all'architetto Decimus Burton la realizzazione di una sala che potesse ospitare il suo panorama della città di Londra vista dalla cupola della Cattedrale di St. Paul. Il Panorama, secondo le descrizioni dell'epoca e alcuni schizzi a noi pervenuti, era caratterizzato da uno straordinario realismo e cura per i dettagli, anche quelli più minuti o lontani, tentando di ottenere un'esatta rappresentazione della veduta urbana [Bordini, 1984]. A causa della vasta dimensione della tela definitiva, Hornor fu costretto tuttavia a modificare il disegno della città, manipolando e deformando gli elementi dipinti in primo piano per una migliore resa prospettica.

Dal momento della sua inaugurazione, nel 1829, si sono susseguite critiche e accuse all'effetto illusorio e alle grandi dimensioni del Panorama di Londra: «Ci si tira indietro insensibilmente dalla balaustra che separa gli spettatori dal dipinto, come da uno spaventoso parapetto, dal quale [...] si getta uno sguardo sulla terribile profondità sottostante. E si è quasi obbligati a ragionare con sé stessi, per convincersi che non è la natura» [Bordini, 1984, p.125].

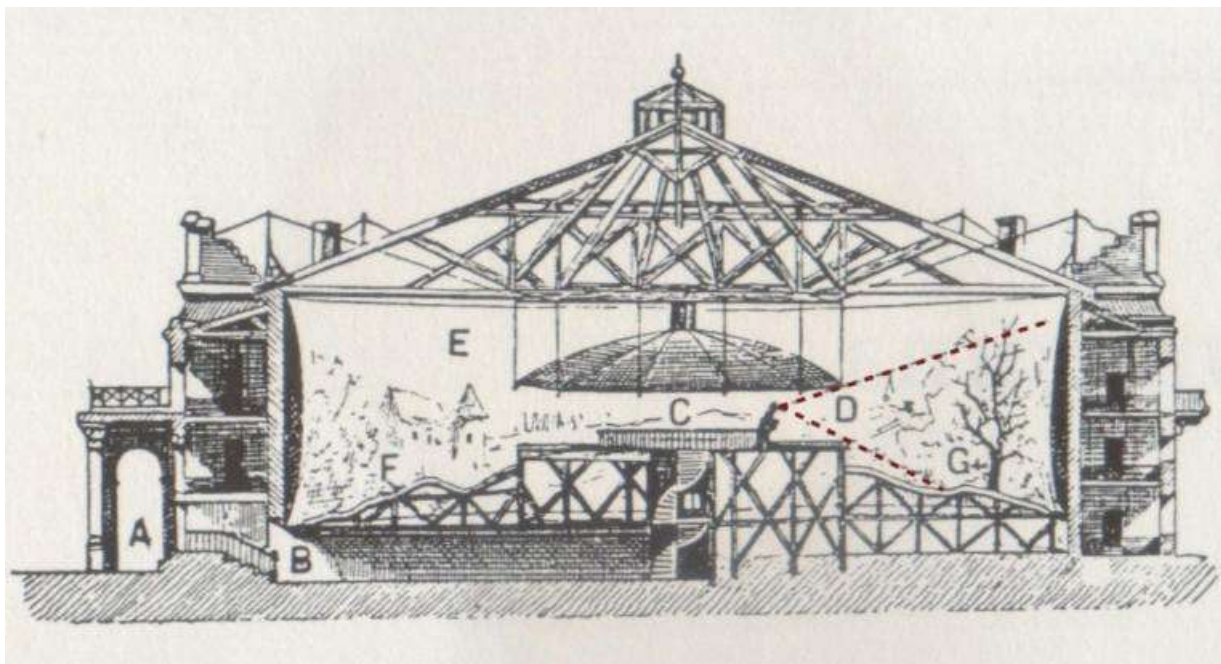


Fig. 1. Sezione esemplificativa di una rotonda. L'immagine riporta alcuni degli elementi caratteristici di una rotonda: A) entrata e biglietteria; B) Corridoio oscuro; C) Piattaforma di osservazione; D) Angolo di visuale dello spettatore; E) Tela circolare; F) Elementi tridimensionali in primo piano (faux-terrine); G) Elementi dipinti sulla tela in trompe l'œil (da Oettermann, 1997, p.50).

Se da un lato la rappresentazione gigante, quasi infinita agli occhi di uno spettatore, era la chiave del successo del panorama, dall'altro era proprio tale dimensione e l'assenza di punti di riferimento a costituire il principale motivo di accusa da parte del pubblico. Il filosofo Johann August Eberhard [Eberhard, 1807] fondò la sua critica al fenomeno del panorama proprio sul suo carattere gigantesco, giudicandone negativamente l'effetto ingannevole e nauseabondo [Buddemeier, 1970, p.174]:

Il dipinto [...] come mi assicurano i miei amici, produce l'effetto più ingannevole, che però, aggiungono, diventa presto molto imbarazzante, disgustoso e infine insopportabile. [...] L'accuratezza della prospettiva, la correttezza del disegno, la verità del chiaroscuro e la postura mi trasportano con la loro magia combinata nella natura reale, ma la desolata immobilità e la morta immobilità mi respingono da essa. Oscillo tra realtà e non realtà, tra natura e non natura, tra verità e illusione.

La vista di una città nitida e iperrealistica, la cui accuratezza dei dettagli anche i più lontani supera le reali capacità visive dell'uomo, divenne quindi presto insopportabile agli occhi dei visitatori del Colosseum, il cui successo tramontò rapidamente: il Panorama di Londra restò in esposizione per soli vent'anni e le grandi dimensioni non ne permisero ulteriori esibizioni. Il Colosseum continuò invece a ospitare spettacoli ottici e mostre artistiche di varia natura, chiudendo definitivamente nel 1864 [Hyde, 1988].

L'esperienza del Panorama di Londra al Colosseum dimostra quindi che la compresenza tra gigante e miniatura nella rappresentazione deve essere quanto più armoniosa possibile per un efficace effetto percettivo e comunicativo, in modo che nessuna delle due scale di rappresentazione sovrasti l'altra con risultati visivi sgradevoli e incomprensibili.

La miniatura nel caso del Panorama di Thun.

Il Panorama di Thun, realizzato dal pittore Marquard Fidelis Woher (1760-1830), venne esposto a partire dal 1814 in una piccola rotonda a Basilea. Fu il primo panorama circolare realizzato in Svizzera ed è oggi tra i più antichi panorami ben conservati e ancora in esposizione [Fig.4]. Dopo un restauro avvenuto tra il 1958 e il 1959, la tela panoramica è stata venduta alla Federal Gottfried Keller Foundation nel 1960. Il Panorama di Thun è esposto, dal 1961, in una rotonda progettata dall'architetto Karl Keller all'interno del Schadau Park di Thun ed è stato sottoposto a un recente restauro nel 2014, sotto la direzione di Michael Fischer, che ha riportato alla luce i dettagli più preziosi di questo dipinto.

Il Panorama, la cui tela ha un'altezza pari a 7,5 m e una lunghezza di 38 m, raffigura il paesaggio montano della piccola cittadina di Thun, ben diversa dalle grandi città scelte quali soggetti privilegiati dei panorami del resto



Fig. 2. Salzburg Panorama (<https://www.atlasobscura.com/places/panorama-museum-salzburg>).



Fig. 3. a) D. Burton, sezione di progetto del Colosseum di Regent's Park (Londra, Victoria and Albert Museum Catalogue of the Phené Spiers, Prints, Drawings & Paintings Collection); b) Anonimo, vista dalla piattaforma superiore del Colosseum (da Hyde, 1988, p.89).



Fig. 4. Esposizione del Panorama di Thun (<https://thun-panorama.ch/en/en-thun-panorama/en-rundbild/>).

d'Europa. Non è possibile sapere se il pittore svizzero Marquard Wocher avesse visitato altre esposizioni di panorami, ma è sicuro che dopo la sua visita a Thun rimase profondamente colpito dal paesaggio che avvolgeva la città al punto da volersi dedicare alla realizzazione del Panorama che oggi conosciamo: Wocher lavorò cinque anni su questo progetto per lui insolito, dal 1809, anno in cui realizzò i primi schizzi della città, all'esposizione del 1814 [Steiger-Bay, 1950].

Wocher, come molti altri pittori di panorami, aveva iniziato la sua carriera come miniaturista, e il suo non è un caso isolato; infatti, è facile trovare tra gli artisti che lavorarono ai panorami numerosi ritrattisti, tra i quali anche Robert Barker, «che trovavano nelle immense vedute un modo di utilizzare la capacità di dipingere realisticamente i più minuti particolari, che poi gli osservatori smalzati avrebbero cercato di individuare col cannocchiale» [Bordini, 1984, p.105].

La dimensione gigante del Panorama di Thun e la sua capacità di abbracciare l'intero orizzonte visivo fanno in modo che l'osservatore perda ogni riferimento con lo spazio reale in cui si trova, vivendo un'esperienza di estraniamento e di immersione totale nel paesaggio svizzero e nella vita urbana e domestica. La città, infatti, è mostrata con grande realismo, con edifici e strade popolate da figure ed elementi minuti, caratterizzati con grande cura e coerenza storica [Fig.5], offrendo una rappresentazione attenta della società dell'epoca e raggiungendo così il desiderato effetto illusorio, ma non spiacevole, del pano-

rama. I numerosi schizzi elaborati da Wocher, conservati presso gli archivi del Kunst museum di Basilea, spaziano dalla scala del paesaggio a quella domestica, con disegni di studio su dettagli architettonici, sull'abbigliamento, i tratti somatici e i movimenti delle figure umane, con un'attenzione al dettaglio che dichiarano la sua formazione da miniaturista [Fig.6].

Così Steiger-Bay, storico dell'arte e studioso appassionato di Wocher, commenta il lavoro dell'artista per il Panorama di Thun [Steiger-Bay, 1950, p.45]:

È difficile immaginare quanta perseveranza sia stata necessaria per completare tutte le parti dell'acquerello, fin nei minimi dettagli. Sezioni particolarmente affascinanti si inseriscono perfettamente nell'insieme senza disturbare o perdere la loro coerenza interna. In nessun punto troviamo un'esagerazione; le montagne non appaiono più alte di quanto si possa vedere. Le proporzioni sono conservate ovunque. Non vediamo quindi un paesaggio idealizzato, ma piuttosto la riproduzione delle osservazioni più originali della natura. A suo modo, è un capolavoro davvero unico.

Questa capacità di Wocher di alternare tra l'ampia veduta e i piccoli dettagli evidenzia come il concetto di miniatura sia parte integrante della rappresentazione nel caso del panorama ottocentesco. La miniatura non si limita a essere un aspetto tecnico, ma diventa una parte fondamentale della narrazione visiva: proprio come nella realtà, sono i dettagli a conferire verosimiglianza e significato alla scena complessiva.

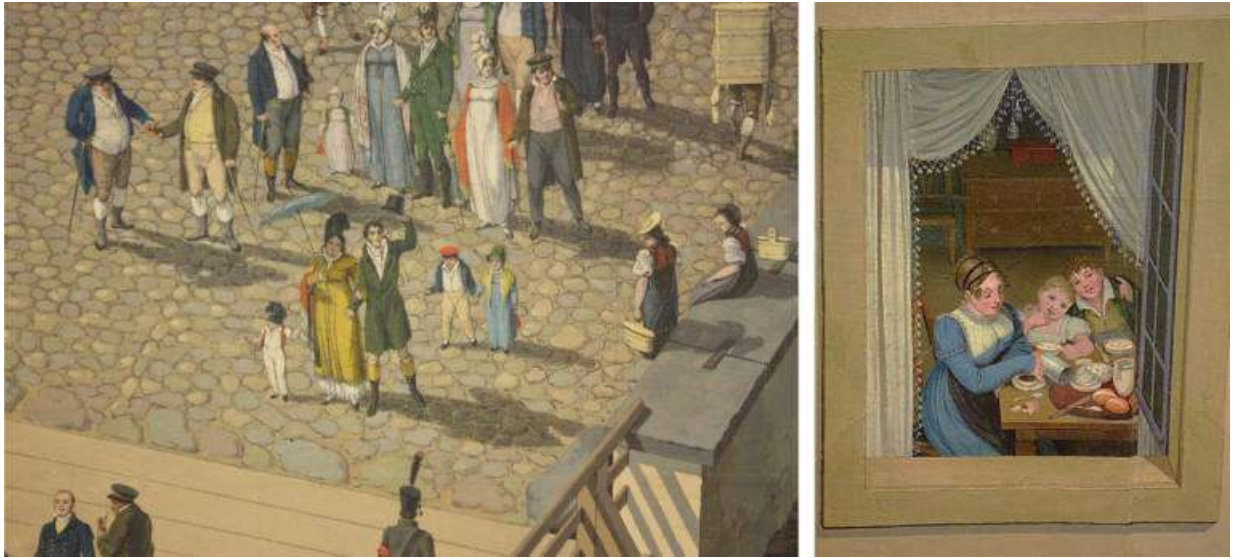


Fig. 5. C. Helmle, particolari delle miniature del Panorama di Thun (<https://panoramacouncil.org/>).



Fig. 6. M. Woher, schizzi di studio per il Panorama di Thun (da Steiger-Bay, 1950, tavv.23-24)

Uno sguardo contemporaneo sul gigante e la miniatura.

Lo studio affrontato sulla rappresentazione e l'esperienza del gigante e della miniatura nei panorami dipinti del XIX secolo permette di avviare ulteriori considerazioni sull'importante ruolo che la dimensione svolge nella nostra percezione delle rappresentazioni e della realtà, che molte volte si somigliano fino a confondersi. Un'interessante riflessione sul tema è stata condotta da Luigi Ghirri, fotografo e grande appassionato di paesaggio e architettura, che in gran parte dei suoi progetti si è interrogato sul rapporto tra la percezione, visiva e fisica, di uno spazio e la sua consistenza reale, con un'attenzione particolare ai due antipodi della dimensione, quella gigante e quella minuta. La serie *Infinito* [Fig.7], del 1974, raccoglie in un'unica immagine le 365 fotografie scattate durante un intero anno al cielo, simbolo per eccellenza dell'infinitamente grande. L'opera evidenzia l'impossibilità di rappresentare la dimensione indefinita del cielo, e quindi della realtà, in uno spazio delimitato, che esso sia la pellicola fotografica o il foglio da disegno, sottolineando la continua tensione di ogni rappresentazione verso un infinito irraggiungibile. Pochi anni dopo, Ghirri inverte la dimensione nel tentativo di fotografare un mondo in miniatura. Nella serie *In Scala* viene documentato il parco tematico di Rimini, Italia in Miniatura, attraverso una raccolta di scatti eseguiti tra il 1977 e il 1978, dove celebri monumenti e paesaggi

italiani vengono miniaturizzati, manipolando quindi le loro dimensioni e la scala di rappresentazione per permettere ai visitatori di visitare simbolicamente l'Italia in uno spazio ridotto, in un solo colpo d'occhio. Le fotografie di Ghirri [Fig.8] mettono volutamente in risalto la contraddizione tra gli oggetti in miniatura e la presenza umana, al punto da non poter più riconoscere l'effettiva dimensione reale dei luoghi italiani rappresentati all'interno del parco di Rimini. Lo stesso Luigi Ghirri sceglie queste parole per descrivere la serie *In Scala*⁴: «la scala è una convenzione usata abitualmente per riportare, riconoscere le dimensioni di un oggetto nelle sue dimensioni spaziali. Metro per passare dal disegno alla costruzione, metro per riportare il mondo fisico a un grafico interpretabile. La scala ci segnala, cioè, di una differenza»; in assenza di una scala, di una misura di riferimento, è impossibile mettere correttamente in relazione realtà e rappresentazione e quindi riconoscerne la differenza.

Entrambi i progetti di Ghirri esplorano in modo unico la tensione tra il gigante (l'infinità del cielo o, più in generale della realtà) e la miniatura (la riduzione in scala), offrendo una riflessione sul modo in cui la rappresentazione può alterare la nostra percezione del mondo. La sua esperienza fotografica ci propone quindi delle chiare immagini sul ruolo chiave della misura nella rappresentazione, mostrando come la dilatazione e la compressione della dimensione siano strumenti per confrontarci con i limiti e le potenzialità dello spazio.



Fig. 7. L. Ghirri, *Infinito*, 1974 (dall'archivio Luigi Ghirri).

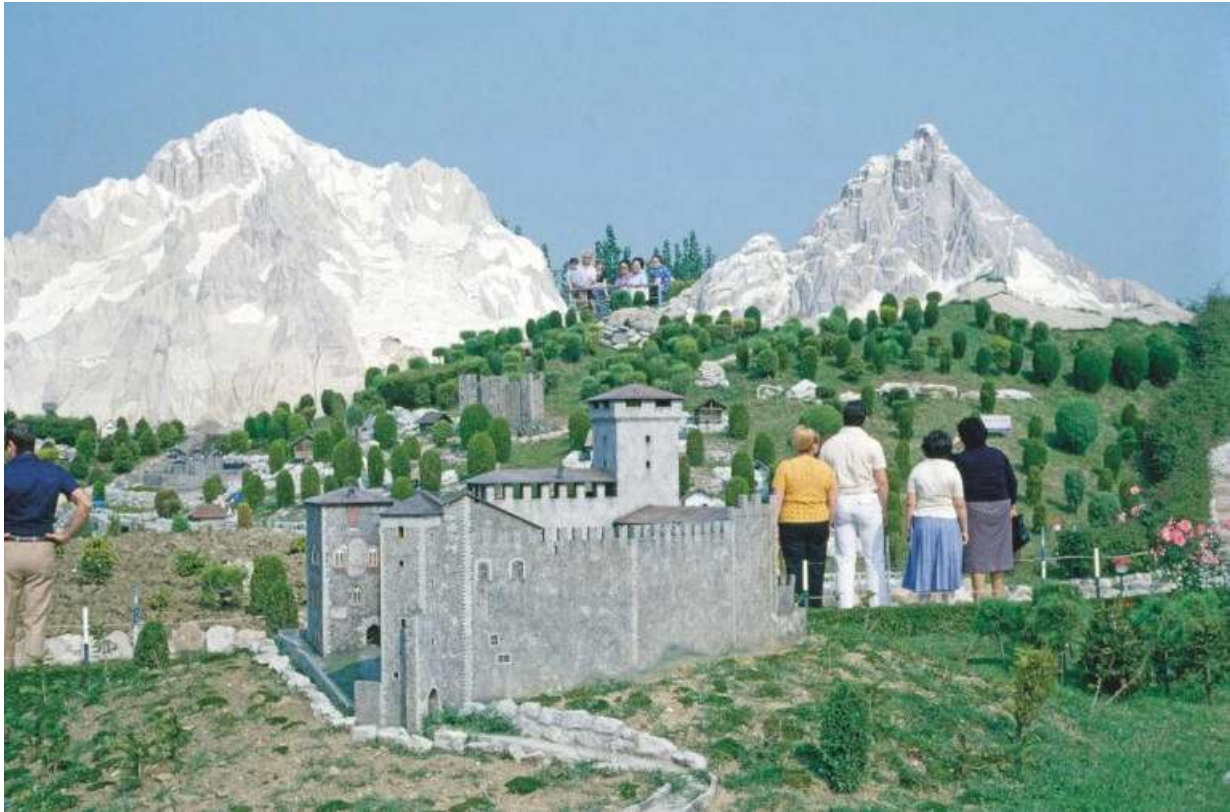


Fig. 8. L. Ghirri, *In Scala*, 1977 (dall'archivio Luigi Ghirri).

Conclusioni

Esplorare il rapporto tra il gigante e la miniatura permette di riflettere su come la dimensione influenzi la nostra percezione della realtà. Nel panorama ottocentesco, la grandezza della scena e la riproduzione dettagliata degli elementi più minuti offrono un'esperienza immersiva, che porta l'osservatore a confrontarsi con l'illusione di trovarsi in un luogo reale, oltrepassando i limiti fisici dello spazio espositivo della rotonda. Il Panorama di Thun di Woher rappresenta un esempio particolarmente efficace della manipolazione della dimensione e della compresenza equilibrata tra una visione d'insieme e una di dettaglio, al fine di ottenere un effetto percettivo illusorio e per una comprensione più profonda della realtà rappresentata.

La compresenza armoniosa tra le due dimensioni nel caso dei panorami ottocenteschi viene indagata, con una diversa finalità, da Luigi Ghirri, mostrando come questa non sia solo una questione artistica, ma uno strumento per interrogarsi sui limiti e le potenzialità della rappresentazione e della percezione della realtà.

Proprio come nel caso dei panorami ottocenteschi, anche nelle contemporanee forme di rappresentazione è fondamentale mantenere un adeguato e ragionato equilibrio tra grande e piccolo, evitando una sovrabbondanza di informazioni o, viceversa, una loro approssimazione che rischia di compromettere la chiarezza della rappresen-

tazione. In una realtà in cui la miniatura e il gigantesco convivono, la rappresentazione deve riconoscerne la potenzialità e affrontare la sfida della ricerca di un'armonia tra le diverse dimensioni della realtà, per una percezione dello spazio dinamica e significativa.

*Maria Isabella Grammauta, Ph.D Student
Università degli Studi di Palermo,
Dipartimento di Architettura
mariaisabella.grammauta@unipa.it*

Note

1. Gli Head-Mounted Display (HMD) permettono la visione immersiva e interattiva di immagini digitali in ambienti di realtà virtuale (VR). Grazie al tracciamento di posizione, orientamento e movimento dell'osservatore, l'immagine digitale può variare adattandosi all'angolo visuale del fruitore, simulando un'esperienza visiva reale. Gli HMD con tecnologie basilari mostrano, a chi li indossa, semplicemente un'immagine o una data simbologia. Le ultime sperimentazioni invece utilizzano particolari periferiche multi-sensoriali che permettono di coinvolgere altri sensi oltre la vista, quali l'udito, il tatto e l'olfatto, per un'esperienza ancora più immersiva.

2. Il panorama circolare rientra nella più ampia categoria dei teatri ottici, forme di intrattenimento che si diffusero a partire dal XVIII secolo con il principale intento di coinvolgere e stupire lo spettatore con illusioni ottiche, dettate dal sapiente uso di lenti in grado di manipolare la scala e l'aspetto della rappresentazione, di specchi, di luci e colori, e di disegni dall'ambientazione suggestiva.

3. Il testo del brevetto è stato pubblicato in *The repository of Arts and Manufactures* nel 1796 con il titolo: *Specification of the Patent granted to Mr Robert Barker ... for his invention of an entire new Contrivance or Apparatus, called by him – La nature à coup d'oeil, 19 giugno 1787*.

4. La citazione di Luigi Ghirri è tratta dal sito dedicato dell'Archivio Luigi Ghirri (<https://www.archivioluigighirri.com/artworks>).

Bibliografia

Agnello F., Grammatta M. I. (2024). "Lo sguardo circolare. Il panorama di Londra di Robert Barker", in Bergamo F., Calandriello A., Ciammaichella M., Friso I., Gay F., Liva G., Monteleone C. (a cura di), *Misura / Dismisura, Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione* (Padova, Venezia, 12-14 settembre 2024), Franco Angeli, Milano, pp. 2191-2208.

Bordini S. (1984). *Storia del panorama: La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina Edizioni, Roma.

Buddemeier H. (1970). *Panorama, Diorama, Photographie*, Wilhelm Fink Verlag, Monaco.

Eberhard J.A. (1972). *Handbuch der Aesthetik*, Athenaum, Francoforte sul Meno (1807).

Hyde R. (1988). *Panoromania! : The art and entertainment of the All-embracing view*, Trefor, Londra.

Oettermann S. (1997). *The panorama: History of a mass medium*, Zone Books, New York.

Steiger-Bay H. A. (1950). "Marquard Woher und sein Panorama von Thun", *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 11, pp.43–53.

Zotti Minici, C. A. (a cura di, 1988). *Il Mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Mazzotta, Milano.

Sitografia

<https://thun-panorama.ch/en/en-thun-panorama/en-rund-bild/> (ultima consultazione 15 ottobre 2024)

<https://www.atlasobscura.com/places/panorama-museum-salzburg> (ultima consultazione 15 ottobre 2024)

https://panoramacouncil.org/what_we_do/resources/panoramas_and_related_art_forms_database/thun-panorama_wocher-panorama/ (ultima consultazione 15 ottobre 2024)

<https://www.archivioluigighirri.com/artworks> (ultima consultazione 15 ottobre 2024)



**Università
degli Studi
di Palermo**

**DA
RCH** DIPARTIMENTO
DI ARCHITETTURA
UNIPA



**DOTTORATO DI RICERCA
IN ARCHITETTURA,
ARTI E PIANIFICAZIONE**
DIPARTIMENTO
DI ARCHITETTURA DI PALERMO

RIVISTA DEL DOTTORATO IN ARCHITETTURA, ARTI E PIANIFICAZIONE DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO – DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA

IN QUESTO NUMERO:

EDITORIALE.

LA RAPPRESENTAZIONE COME TEMA

Alessia Garozzo

LA RAPPRESENTAZIONE NELL'ARCHITETTURA DELLO SPAZIO SACRO, EVOLUZIONE DI UN MODELLO ERMENEUTICO DELLA LITURGIA: UNA DIMENSIONE MATERIALE PER COMUNICARE L'IMMATERIALE

Virginia Bonura

MOVIMENTO IN IMMAGINE. STUDI SULLA TORRE GENERALI (MILANO)

Michele Bagnato

LA MISURA DELLA RAPPRESENTAZIONE. IL GIGANTE E LA MINIATURA NEL PANORAMA OTTOCENTESCO.

Maria Isabella Grammata

COMMUNICO. LA COMUNICAZIONE COME STRUMENTO DI SUPERAMENTO DELLE MARGINALITÀ LOCALI.

Mattia Baffari

GIS ENHANCED CARTOGRAPHY. DIGITAL AGE TOOL FOR URBAN DEVELOPMENT.

Farah Lyna Chaib, Zomorrouda Redouane

MODELLI DIGITALI E INTELLIGENZA ARTIFICIALE PER LA CONSERVAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE. APPROCCI E STRATEGIE MULTIDISCIPLINARI.

Gianluca Barile

ECO-LAB: GIVING FORM AND SENSE TO WASTE. AN EXPERIMENTAL TINKERING CO-DESIGN METHODOLOGY FOR SYSTEMIC SUSTAINABILITY EDUCATION.

M. Paria Bagheri, Fabio Ballerini, Giulia Pistoresi, Margherita Vacca

IL LINGUAGGIO MULTI-SCALARE DELL'ARCHITETTURA RESILIENTE. L'ADATTAMENTO NELLA RAPPRESENTAZIONE DELLE RECENTI TRANSIZIONI.

Bianca Andaloro

COOPERATIVE DI COMUNITÀ A SENSIBILITÀ VARIABILE: UN'ANALISI DELLE LEGGI REGIONALI.

Desiree Saladino

LIVING LABS IN INNER AREAS: REDEFINING TERRITORY AND DEVELOPING SOCIAL DIMENSIONS THROUGH DESIGN-DRIVEN INNOVATION.

Samuele Morvillo

STATO DELLE RICERCHE.

IL TRITTICO: TRA RAPPRESENTAZIONE E PROGETTO. IL RUOLO DEL DISEGNO NEL RAPPORTO TRA PAESI ETNEI E SUBSTRATO LAVICO.

Graziano Testa

TESI.

PROGETTAZIONE TECNOLOGICA PER LE COSTRUZIONI INCOMPIUTE. QUADRO METODOLOGICO E STRATEGIE PROGRAMMATICHE.

Francesca Anania

RETI.

MEMORIE DELLA SCUOLA ESTIVA. "HISTORIC MASONRY STRUCTURES" - SEGOVIA - 2024.

Salvatore Di Maggio

LETTURE.

PORTANDOLFI, R., RAGUSO, A. (2022). ARCHITETTURA RURALE E NOVECENTO. I BORCHI DI MATERA NEL CONTESTO ITALIANO E INTERNAZIONALE.

Luisa Lombardo

LETTURE.

ANSALDI, B. (2023). PERSPECTIVE AND THE BLIND: RAPPRESENTAZIONE E COMUNICAZIONE INCLUSIVA PER L'ACCESSIBILITÀ DEI DIPINTI PROSPETTICI.

Antonio La Colla