

Il *trasparente* costituisce oggi, insieme al *pulito* e al *levigato*, l'epifenomeno più caratteristico di un'estetica diffusa che si manifesta anche nel campo dell'architettura: quella che Roland Barthes e Byung-Chul Han hanno definito la cultura *pornografica* del contemporaneo, ormai spoglia di qualsiasi velo erotico dell'alterità. In contrasto con ciò, un'indagine sul senso profondo dell'estetica *wabi sabi* giapponese – molto al di là della sua riduzione a vulgata dalle tendenze più *mainstream* del design e dell'architettura d'interni – permette di riesplorare nuovamente l'irriducibile "opacità" del bello, e di opporre alla trivialità dell'immagine chiara e perfettamente accessibile un rinnovato gusto per l'ombra, il velo e l'allusione.

Transparency constitutes nowadays, along with cleanness and smoothness, the most distinctive feature of a diffuse aesthetics that manifests itself also in the field of architecture: what Roland Barthes and Byung-Chul Han referred to as the *pornographic* culture of our time, stripped of any erotic veil of otherness. In contrast to this, an inquiry into the profound meaning of the Japanese *wabi sabi* aesthetics – well beyond its trivialization by the most mainstream trends of product and interior design – enables us to re-explore the irreducible "opacity" of the beautiful, and to counter the shallowness of a clear and perfectly accessible image with a renewed taste for shades, veils, and allusions.

Ombre, veli, allusioni: per uno spazio *wabi sabi* Shadows, Veils, Allusions: for a *wabi sabi* Space

Ramon Rispoli

Lungi dall'essere lineare e orientata in senso teleologico, la storia si manifesta come un complesso tessuto di discontinuità, spostamenti, inversioni, nonché di strane corrispondenze.

Nel 1933, proprio mentre i nazisti salivano al potere nella sua Germania, Walter Benjamin – già rifugiato in Francia – pubblicava un saggio breve ma straordinariamente influente: *Esperienza e povertà*¹.

Nel quadro generale di una riflessione sulla nozione di esperienza e sulle sue trasformazioni all'inizio del Novecento, Benjamin sosteneva che dell'architettura di vetro avesse la capacità di mettere in crisi l'idea fondamentale della casa borghese come *interieur*, "custodia", guscio introverso fatto per conservare qualcosa di valore tra le sue mura². Gli interni borghesi erano come custodie di velluto che conservavano le tracce di chi vi abitava, come se si trattasse di oggetti preziosi, "auratici" da proteggere e nascondere al mondo esterno.

In contrasto con ciò, secondo Benjamin, le architetture di vetro di inizio Novecento sembravano non avere aura, segreti, ed essere quindi l'espressione di un'architettura potenzialmente rivoluzionaria: proprio come il cinema era per lui rivoluzionario, nella misura in cui implicava l'esposizione alle masse mettendo così in discussione la dimensione intrinsecamente elitaria delle arti tradizionali.

«Vivere in una casa di vetro – scriveva Benjamin già nel 1929 – è una virtù rivoluzionaria per eccellenza [...], un esibizionismo morale di cui oggi abbiamo grande bisogno»³. Il vetro assumeva pertanto connotazioni di carattere etico: in contrasto con l'atmosfera culturale e individualista della domesticità borghese ottocentesca, implicava infatti una concezione aperta, espositi-

Far from being linear and teleologically oriented, history manifests itself as a complex tissue of discontinuities, displacements, inversions, and strange correspondences.

In 1933, just while the Nazis rose to power in his homeland, the German philosopher Walter Benjamin – who had already taken refuge in France – published a brief, yet highly influential essay: *Experience and poverty*.

Within the framework of a reflection upon the notion of experience and its transformations at the beginning of the 20th century, Benjamin claimed that glass architecture radically contradicted the idea of the bourgeois house as *interieur*, casing, protective "pod" made to preserve something valuable within its walls¹. In fact, for him bourgeois interiors were like velvet casings that preserved the traces of those who inhabited them, as if they were precious, "auratic" objects to be cared for and hidden from the outside world.

As opposed to this very notion of casing, the early-twentieth-century glass houses seemed to have no aura, no secrets, thus being the expression of a potentially revolutionary architecture: just like the cinema was revolutionary for him, inasmuch as it implied the exhibition to the masses, questioning the intrinsically elitist dimension of fine arts. «To live in a glass house – he had already pointed out in 1929 – is a revolutionary virtue par excellence. It is also [...] a moral exhibitionism that we badly need»². Glass, therefore, acquired a manifestly ethic connotation: in contrast to the individualist atmosphere of the 19th-century bourgeois domesticity, it implied an open, "exhibitive" conception of the 20th-century house, whose transparency turned itself into a metaphor of a profound transformation of collective lifestyles as well as of political horizons.



Copertura di un tempio, Kyoto

foto Ramon Rispoli

pp. 138-139

Interni di un tempio, Kyoto

foto Juuyoh Tanaka (CreativeCommons.org/licenses/by/3.0)

p. 140

Interni di una casa giapponese tradizionale

foto Juuyoh Tanaka (CreativeCommons.org/licenses/by/3.0)

p. 141

Gli effetti d'ombra di uno "shōji"

(CreativeCommons.org/licenses, attribuzione non richiesta)

pp. 142-143

Spazi in ombra

(CreativeCommons.org/licenses, attribuzione non richiesta)



va della casa moderna, in cui la completa trasparenza si faceva metafora di una profonda trasformazione degli stili di vita collettiva e degli orizzonti politici.

Proprio in quegli stessi anni, nella Russia pre e post-rivoluzionaria, l'architettura di vetro era parte integrante delle visioni utopiche proposte dal poeta Chlebnikov e da giovani architetti costruttivisti come Leonidov, Golosov e Krutikov (con il suo celebre progetto di "città volante"). E nel 1914, in Germania, Paul Scheerbart aveva pubblicato il celebre *Architettura di Vetro*⁴: un libro che – com'è noto – esercitò una profonda influenza su Bruno Taut, evidente sia nei suoi scritti della fine degli anni Dieci sia nell'esperienza della *Gläserne Kette*. Il vetro era visto come un'arma fondamentale nella crociata etica e politica della *neue Sachlichkeit*: si pensi – solo per citare un altro celebre esempio – ai progetti di grattacieli trasparenti per Friedrichstrasse firmati da Mies van der Rohe nei primi anni Venti⁵.

Si tratta, peraltro, di un'alleanza tra "estetica, etica e politica della trasparenza" che va ancora oltre, negli anni del modernismo. Hannes Meyer, nel 1927, sosteneva che gli ambienti aperti e vetrati del suo progetto per la Sede della Società delle Nazioni a Ginevra sarebbero serviti a "eliminare la burocrazia occulta" e avrebbero contribuito – insieme alla pianta libera – a rendere l'architettura più democratica. Nel già citato saggio del 1933, Benjamin faceva esplicito riferimento a Scheerbart, che «pone un gran valore nel fare alloggiare la sua gente [...] in case di vetro regolabili e mobili, come intanto ne costruivano Loos e Le Corbusier. Non per niente il vetro è un materiale così duro e liscio, a cui niente si attacca. [...] Le case di vetro non hanno "aura". Il vetro è soprattutto il nemico del segreto. Ed è anche il nemico del possesso»⁶. Nella linea di Scheerbart, Benjamin vedeva quindi nel vetro la promessa di una società "trasparente", finalmente libera dall'opacità del mondo borghese.

In those very same years, in pre- and post-revolutionary Russia, glass architecture was an essential component of the utopian visions put forward by the poet Chlebnikov and by young Constructivist architects such as Leonidov, Golosov, and Krutikov (with his well-known project of "flying city"). In Germany, in 1914, Paul Scheerbart had written the seminal *Glasarchitektur*: a book that – as it is known – had a profound influence upon Bruno Taut, to be found both in his writings of the late 1910s and in the experience of the *Gläserne Kette*. Glass was seen as an essential weapon in the ethical and political crusade of the *Neue Sachlichkeit*: suffice it to mention the famous Friedrichstrasse glass-sheathed skyscrapers designed by Mies van der Rohe in the early 1920s³.

In fact, such "aesthetics, ethics and politics of transparency" went even further in the years of modernism: in 1927, Hannes Meyer claimed that the open and glass-covered spaces of his project for Palace of the League of Nations in Geneva would have helped to do away with the "hidden bureaucracy", thus contributing – along with the open plan – to making architecture more democratic. In the already mentioned 1933 essay, Benjamin made explicit reference to Scheerbart: «he placed the greatest value on housing his "people" [...] in building benefiting their station, in adjustable, movable glass-covered dwellings of the kind since built by Loos and Le Corbusier. It is no coincidence that glass is such a hard, smooth material to which nothing can be fixed. [...] Objects made of glass have no "aura". Glass is, in general, the enemy of secrets. It is also the enemy of possession»⁴.

While the bourgeois left marks of his presence in the spaces he inhabited, Scheerbart with his glass and the Bauhaus with its steel created «rooms in which it is hard to leave traces»⁵. In line with Scheerbart, then, Benjamin found in the glass the promise of a transparent society, finally freed from the opacity of the bourgeois world. Same year, 1933, but in the far East. The writer Junichirō Tanizaki published *In Praise of Shadows*: a touched homage to the traditional



Stesso anno, 1933, ma nel lontano Oriente: lo scrittore Junichirō Tanizaki pubblicava il *Libro d'ombra*⁷, un omaggio commosso ai principi dell'estetica tradizionale del suo paese, il Giappone, che proprio allora stava vivendo l'accelerazione parossistica dello sviluppo industriale e tecnologico.

Nel descrivere gli interni delle case giapponesi tradizionali – quelle tipiche della “cerimonia del tè”, la cui genesi rimanda ai periodi Muramachi e Edo –, Tanizaki attribuiva la loro bellezza ai delicati effetti d'ombra dovuti all'incapacità della luce di invadere direttamente lo spazio.

Prima di tutto, per introdurre il confronto con l'occidente l'autore faceva riferimento alle cattedrali gotiche, la cui bellezza – per ciò che aveva letto e sentito dire – era legata «allo slancio dei tetti, che sembrano trafiggere il cielo con pinnacoli acuminati»⁸. Al contrario – scriveva – ciò che colpiva più di tutto negli edifici in Oriente, dalle case ai templi di Kyoto, era «l'immensità del tetto di tegole o paglia e l'ispessirsi dell'ombra sotto le gronde», talmente densa che «talvolta, anche in pieno giorno, mura e pilastri sembrano inghiottiti da un buio di spelonca»⁹. E se per questo motivo le stanze interne erano già di per sé poco chiare, lo sforzo era quello «renderle ancora più fosche, dilatando lo spazio sotto le gronde o frapponendo talvolta [...] lo schermo di una veranda»¹⁰. Questa luce, poi, si affievoliva ulteriormente nel raggiungere gli spazi interni, perché filtrata dagli *shōji* (le portefinestre tradizionali in legno e carta di riso traslucida). Ed era proprio questa chiarezza incerta e delicata a costituire, per lui, la caratteristica essenziale della bellezza negli interni giapponesi. Tale bellezza era da ricercarsi «non nella cosa in sé, ma nei gradi d'ombra e nei prodotti del chiaroscuro»: come una perla fosforescente nei luoghi bui, che «smarrisce alla luce gran parte del suo fascino. Non v'è bellezza in lei, fuorché quella creata dai contrasti di luce e ombra»¹¹.

Riguardo al motivo di una differenza così radicale nelle preferenze

aesthetics of his homeland, Japan, a country in which the industrial and technological development was in full swing at that time.

In describing the interiors of the traditional Japanese houses – the ones of the “tea ceremony”, whose genesis dates back to the Muramachi and Edo periods – Tanizaki ascribed their beauty to the delicate shadow effects resulting from the incapacity of light to enter the space in a direct way.

First of all, so as to introduce the comparison with the West, he made reference to the Gothic cathedrals, whose special beauty – according to what he heard and read – was to be found in the fact that «the roof is thrust up and up so as to place its pinnacle as high in the heavens as possible»⁶.

In contrast to this – as he pointed out – in the Japanese houses as well as in the temples of Kyoto what first stroke the eye was «the massive roof of tile or thatch and the heavy darkness that hangs beneath the eaves»⁷; moreover, outside the interior rooms «which the rays of the sun can at best but barely reach, we extend the eaves or build on a veranda, putting the sunlight at still greater a remove»⁸. Light got even more feeble by the time it entered the interior spaces, as it had to pass through the *shōji* (the Japanese traditional doors or windows made of translucent paper over a frame of wood).

This sort of tenuous and diffuse clarity constituted, to him, the essential feature of beauty in Japanese interiors. Such beauty was to be found «not in the thing itself but in the patterns of shadows, the light and the darkness, that one thing against another creates. A phosphorescent jewel gives off its glow and color in the dark and loses its beauty in the light of the day. Were it not for shadows, there would be no beauty»⁹.

As for the reason for such marked differences in terms of aesthetic preferences, Tanizaki found it in the enlightened and positivist struggle fought by the Western countries for the sake of technological development and innovation: people in the West had first



estetiche, Tanizaki lo individuava nella “lotta” illuminista e positivista combattuta in Occidente per il progresso e l’innovazione tecnologica: gli occidentali avevano inizialmente abbandonato la candela per la lampada ad olio, poi erano andati oltre con la lampada a gas e infine con quella elettrica, fino al punto di disfarsi di qualsiasi resto d’ombra. I giapponesi invece – con un atteggiamento riconducibile, per molti aspetti, ai principi del buddismo zen – non condividevano questo sguardo tecnicista di dominio sul mondo e sulla natura (almeno, non prima dell’epoca della modernizzazione Meiji).

Bellezza come luce in Occidente, ombra in Oriente: una breve incursione nell’ambito dell’estetica permette di comprendere in maniera più profonda questa fondamentale dicotomia.

Una delle connotazioni più ricorrenti del bello durante la storia dell’estetica occidentale ha a che vedere proprio con la luce: il bello come splendore della Verità per Platone, o come manifestazione dell’Uno per Plotino, o come riflesso della *claritas* divina per Sant’Agostino e i medievali. Ancora oggi, il bello in tedesco è *Schön*, che ha la stessa radice dell’inglese *shine*, “brillare”.

Tanizaki si riferiva invece – anche senza dichiararlo esplicitamente – al *wabi sabi* giapponese: un universo estetico completamente diverso, in cui – com’è noto – il bello è concepito come un qualcosa di intrinsecamente opaco, ineffabile, inafferrabile. In altre parole, la bellezza come una sorta di irriducibile *alterità*, che si sottrae a qualsiasi tentativo di comprensione definitiva.

Il velo, peraltro, non è solo una questione di oscurità e opacità: è anche la “patina”, il segno del trascorrere del tempo. A tale riguardo, il *kintsugi* – la celebre tecnica che consiste nel riparare vasellame di ceramica con oro liquido – esprime perfettamente l’idea di una “bellezza umile” dell’imperfezione, della riparazione, del tempo come valore, in contrasto evidente con la concezione platonica del bello come perfezione geometrica atemporale. Questa sorta di confronto estetico tra intellettuali e scrittori in Oriente

abandoned the candle for the oil lamp, and had gone even further with the gas lamp and then the electrical one, up to the point of doing away with any remaining trace of shadow. On the other hand, the Japanese – with an attitude resulting in many ways from the principles of Zen Buddhism – did not share such technicist vision of dominion over nature and the surrounding world (at least, not until the Meiji epoch of modernization).

Beauty as light in the West, and shadow in the East. A brief incursion into the field of aesthetics allows for a more profound understanding of this fundamental dichotomy.

On the one hand, one of the most recurrent notions of beauty along the entire history of Western aesthetics has to do with light: beauty as the brightness of Truth for Plato, the manifestation of the One for Plotinus, or the reflection of God’s *clarity* in Medieval philosophy. Still nowadays, the German word for “beautiful” is *Schön*, which shares the same root of the English *shine*.

On the other hand, Tanizaki referred – even though implicitly – to the Japanese *wabi sabi*: a whole different aesthetic universe in which beauty is conceived as something inherently opaque, ineffable, ungraspable. In other words, beauty as a sort of irreducible *alterity*, escaping from any effort of definitive comprehension.

Moreover, veil is not only a matter of obscurity and opacity: it is also the “patina”, the sign of time. In this respect, the traditional art of *kintsugi* – repairing broken pottery with lacquer mixed with powdered gold – perfectly conveys the idea of a “humble beauty” made of imperfections and restorations and of the passing of time as a value, as opposed to the Platonic conception of the beautiful as timeless geometrical perfection.

This sort of “aesthetic confrontation” between intellectuals and writers in the West and the East took place, as it has been shown, almost a hundred years ago. However, are there still lessons to be learnt from it?



e in Occidente aveva luogo, come si è visto, quasi cent'anni fa. Se ne possono, tuttavia, trarre delle lezioni anche per il nostro tempo? Oggi, il trasparente sembra aver tradito completamente le speranze di Benjamin e Scheerbart, che lo vedevano come potenziale strumento di emancipazione morale e sociale; si è trasformato, al contrario, in uno dei fenomeni più caratteristici dell'estetica "diffusa" contemporanea: quella dell'immagine globale, che già negli anni Sessanta del secolo scorso Guy Debord aveva definito «la società dello spettacolo»¹².

È proprio la trasparenza ciò che cerca di annullare qualsiasi dimensione di *alterità* del bello: è la pretesa di "mostrare tutto", l'ossessione per il controllo e l'igiene, la bellezza come perfezione visiva e non solo. A tal riguardo, nel celebre *Il sistema degli oggetti* Jean Baudrillard evidenziava che «la virtù essenziale del vetro è morale: la sua purezza, la sua lealtà e oggettività, l'immensa connotazione igienica e profilattica che lo rende il materiale del futuro, un futuro di condanna per il corpo e per le sue funzioni primarie e organiche, a tutto vantaggio di una oggettività luminosa e funzionale»¹³.

Negli ambienti trasparenti di oggi l'ossessione per la chiarezza è arrivata al punto di provocare una sorta di "grado zero" della dimensione semantica: gli oggetti non hanno profondità né storia, non "raccontano" niente: l'unica regola che governa la loro disposizione nello spazio è quella della pura sintassi. Per citare nuovamente Baudrillard, «non interviene più il gusto tradizionale, come determinazione del bello secondo segrete affinità. Quello era un discorso poetico, una evocazione di oggetti vicini che avevano una rispondenza reciproca. Oggi gli oggetti [...] non hanno una presenza singolare, ma, nel migliore dei casi, una coerenza d'insieme. Non si tratta più di innalzare un teatro d'oggetti o di creare un'atmosfera [...]. Occorre che tutto sia intercomunicante, funzionale – non più segreti, misteri: ogni cosa "pulita", "chiara" e al suo posto»¹⁴.

E se – come si è visto – la trasparenza era "nemica" del capi-

Today, transparency seems to have completely betrayed the hopes of Benjamin and Scheerbart, who saw it as a potential instrument of moral and social emancipation. On the contrary, it has turned itself into one of the most idiosyncratic phenomena of the contemporary "diffuse" aesthetics: the one of the global image, i.e. what Guy Debord, as early as in 1967, referred to as "the society of the spectacle".

This transparency is what is trying to do away with any dimension of "alterity" of the beautiful: the pretension of "showing everything", the obsession for hygiene, control, and visual (and not only visual) perfection.

In this regard, in his seminal *The System of Objects* Jean Baudrillard pointed out that «glass' cardinal virtue [...] is of a moral order: its purity, reliability and objectivity, along with all those connotations of hygiene and prophylaxis which make it truly the material of the future – a future, after all, that is to be one of disavowal of the body, and of the primary and organic functions, in the name of a radiant and functional objectivity»¹⁰.

Within today's transparent spaces, the obsession for clarity comes to the point of provoking a sort of "degree zero" of the objects' semantic dimension: they have neither depth nor history, they have lost any ability to "tell" any story: the only rule governing their disposition in the space is pure syntax. In Baudrillard's own words, «traditional good taste, which decided what was beautiful on the basis of secret affinities, no longer has any part here. That taste constituted a poetic discourse, an evocation of self-contained objects that responded to one another; today objects [...] have no individual presence but merely, at best, an overall coherence [...]. Everything has to intercommunicate, everything has to be functional – no more secrets, no more mysteries, everything is organized, therefore everything is clear»¹¹.

While transparency could be seen as an "enemy" for the 19th-



talismo borghese ottocentesco, la situazione è radicalmente diversa per il capitalismo avanzato, che non ha più nessun pudore nell'espone i suoi meccanismi interni, come nel caso della celebre "fabbrica trasparente" della Volkswagen a Colonia: qui è lo stesso lavoro, la stessa catena di montaggio a diventare spettacolo, merce immateriale per affascinare visitatori e clienti.

Questa estetica dello spettacolare è per sua natura ipervisiva e oculocentrica. Come vari autori hanno messo in evidenza, l'oculocentrismo che caratterizza la cultura occidentale sin dal Rinascimento si è rafforzato ulteriormente oggi, in quanto risulta perfettamente compatibile sia con gli imperativi della vigilanza e del controllo biopolitico, sia con il dominio incontrastato della merce (che, nel suo senso più profondo è "ciò che deve esporsi per essere"). In questo senso l'ipervisivo oggi è un vero "regime estetico" egemonico, capace di orientare i modi della nostra esperienza sensibile.

Inoltre, il trasparente al giorno d'oggi ha stabilito una solida alleanza con il *pulito* e il *levigato*, in tutti i campi del progetto. Siamo circondati da un intero universo di artefatti perfetti e completamente disponibili, senza alterità né soglie invalicabili: artefatti *dominati* dal soggetto-consumatore, in tutto il ventaglio delle loro manifestazioni sensibili.

Il filosofo contemporaneo Byung-Chul Han sottolinea la dimensione "pornografica" dell'odierna ossessione per il trasparente – riprendendo anche le note riflessioni proposte anni addietro da Roland Barthes¹⁵ – e la contrappone al carattere irriducibilmente "erotico" del bello: «la bellezza è un nascondiglio: le è essenziale l'occultamento. La trasparenza non ha buoni rapporti con il bello. La bellezza trasparente è un ossimoro. La bellezza è necessariamente un'apparenza: per questo, le è caratteristica una certa opacità. [...] La bellezza non si concede all'empatia né all'osservazione ingenua: entrambi i procedimenti cercano di "togliere" il velo o di "guardare attraverso" di esso»¹⁶. Lungi dall'essere

century bourgeoisie, the situation has changed radically in the realm of advanced capitalism, which no longer seems to have any shame in exhibiting its internal mechanisms, as in the famous case of Volkswagen's "transparent factory" in Köln: here, it is labor itself, the assembly chain that becomes a spectacle, immaterial commodity able to fascinate visitors and clients.

This aesthetics of the "spectacular" is inherently hyper-visual and ocularcentric. As it has been widely pointed out, such "ocularcentrism" – an evident feature of Western culture ever since the Renaissance – has become even stronger nowadays, insofar as it turns out to be perfectly compatible both with the imperatives of social vigilance and biopolitical control and with the undisputed dominion of commodity (which, in his most profound sense, is "what has to show itself in order to be"). In this sense, nowadays hyper-visibility is an outright "aesthetic regime" – a hegemonic one indeed – capable of orientating the modes of our sensible experience.

In addition to this, nowadays transparency has forged a solid alliance with *cleanness* and *smoothness* in any field of design. We are surrounded by an entire universe of "docile" artifacts, flawless and completely available, without any ungraspable alterity or "impassable threshold": artifacts entirely *dominated* by the subject-consumer, in all the wide range of their sensible manifestations.

The contemporary philosopher Byung-Chul Han – along the lines of what Roland Barthes had already written decades before¹² – highlights the "pornographic" dimension of today's obsession with transparency, placing it in direct opposition to the irreducibly "erotic" essence of the beautiful: «Beauty is like a *retreat*; concealment is one of its essential features. Transparency does not get along well with beauty. Transparent beauty is an oxymoron. Beauty is necessarily an appearance: therefore, it needs a certain kind of opacity, [...]. Beauty does not lend itself to empathy or ingenuous observation, as they both try to "take off" the veil or to



esplicito, il bello *allude*. In tal senso funziona come una metafora, che – nel suo senso più profondo – è un modo per parlare di un qualcosa che non potrà mai essere compreso, spiegato e quindi “dominato” nella sua interezza.

Rispetto a ciò che pensavano Benjamin e Scheerbart a inizio Novecento, la situazione oggi sembra quindi essersi paradossalmente capovolta: se l’oculocentrismo e l’ipervisivo sono i “modi estetici” dominanti nel presente, oggi un’estetica di rottura – o di resistenza – è proprio quella che propone forme di opacità e di occultamento. Si tratta di opporre all’onnipresenza pornografica del trasparente, del pulito e del levigato un’estetica *erotica*, fatta di ombre, veli e allusioni, che non riducano bensì arricchiscano la complessità della nostra esperienza sensibile, del nostro “abitare il mondo” quotidiano.

“watch through” it¹³. Far from being explicit, the beautiful *alludes*. It works like a *metaphor*, which – in its deepest sense – is a way to talk about something that we will never be able to comprehend, explain and therefore “dominate” in its entirety.

Therefore, the situation nowadays seems to be – quite paradoxically – the opposite of what Benjamin and Scheerbart thought at the beginning of last century: if ocularcentrism and hyper-visibility are the dominant “aesthetic modes” of our time, an aesthetics of resistance is one that promotes forms of opacity and concealment. In contrast to the pervasiveness of transparency, cleanness and smoothness, a case can be made for an *erotic* aesthetics of shadows, veils and allusions, in order not to reduce but to enhance the complexity and richness of our sensible experience, our own way of inhabiting the world.

¹ W. Benjamin, *Esperienza e Povertà*, in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2009 (ed. orig. 1933).

² Riflessioni analoghe su questi temi compaiono già nel suo celebre saggio sul surrealismo pubblicato qualche anno prima, nel 1929: cfr. W. Benjamin, *Il Surrealismo. L’ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Aura e Choc*, cit. (ed. orig. 1929).

³ W. Benjamin, *Il Surrealismo*, cit., p. 323.

⁴ P. Scheerbart, *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano 1982 (ed. orig. 1914).

⁵ Il vetro continuerà peraltro ad avere – com’è noto – un ruolo cruciale nell’intera traiettoria di Mies, ben oltre gli inizi del Novecento.

⁶ W. Benjamin, *Esperienza e Povertà*, cit., p. 367.

⁷ J. Tanizaki, *Libro d’Ombra*, Bompiani, Milano 1995 (ed. orig. 1933).

⁸ Ivi, p. 39. Qui può scorgersi l’ennesima corrispondenza in questo confronto a distanza tra Oriente e Occidente: sia Scheerbart che Taut, infatti, avevano visto proprio nel gotico il “preludio” all’architettura di vetro.

⁹ Ivi, pp. 39-40.

¹⁰ Ivi, p. 41.

¹¹ Ivi, p. 64.

¹² G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano 2008 (ed. orig. 1967).

¹³ J. Baudrillard, *Il Sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano 2009 (ed. orig. 1968), p. 53.

¹⁴ Ivi, pp. 30-31.

¹⁵ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975 (ed. orig. 1973).

¹⁶ B.-C. Han, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcellona 2015, pp. 44-47 (traduzione dallo spagnolo a cura dell’autore).

¹ Analogous reflections on the same issues can already be found in his essay on Surrealism published a few years before, in 1929.

² W. Benjamin, *Surrealism: the Last Snapshot of the European Intelligentsia*, in *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. P. Demetz, trans. Edmund Jephcott, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978, p. 49 (text originally published in German in 1929).

³ As it is known, glass will keep playing a crucial role in Mies’s whole trajectory, well beyond the early 20th Century.

⁴ W. Benjamin, *Experience and Poverty*, in *Walter Benjamin, Selected Writings* vol. 2 part 2, eds. M.W. Jennings, H. Eiland, G. Smith, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2005, p. 733-734 (text originally published in German in 1933).

⁵ Ibid., p. 734.

⁶ J. Tanizaki, *In Praise of Shadows*, translated by T.J. Harper and E.G. Seidensticker, Leete’s Island Books, Stony Creek 1977, p. 17. In the confrontation between the East and the West, this seems to be another interesting issue: both Scheerbart and Taut saw the gothic as the “prelude” of glass architecture.

⁷ Ibid., p. 17.

⁸ Ibid., p. 18.

⁹ Ibid., p. 30.

¹⁰ J. Baudrillard, *The System of Objects*, translated by J. Benedict, Verso, London-New York 1996, p. 42.

¹¹ Ibid., p. 24-29.

¹² R. Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973.

¹³ B.-C. Han, *La salvación de lo bello*, Herder, Barcelona 2015, p. 44-47 (translated into English by the author).