

<b>Zeitschrift:</b>	Archi : rivista svizzera di architettura, ingegneria e urbanistica = Swiss review of architecture, engineering and urban planning
<b>Herausgeber:</b>	Società Svizzera Ingegneri e Architetti
<b>Band:</b>	- (2005)
<b>Heft:</b>	6
<b>Artikel:</b>	Atmosfera nella fotografia d'architettura
<b>Autor:</b>	Baltzer, Nanni
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-133236">https://doi.org/10.5169/seals-133236</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



# Atmosfera nella fotografia d'architettura

Nanni Baltzer\*

Per decenni uno degli obiettivi della fotografia è stato quello di aiutare l'osservatore a rendere comprensibile la *promenade architecturale*, la funzione, la costruzione e la proporzione dell'edificio. Ma ultimamente la fotografia mostra anche quanto l'architettura possa essere misteriosa, complessa, mutevole e atmosferica. Sempre più spesso ci imbattiamo in opere architettoniche che si trasformano nel tempo, come ad esempio la nuvola *Blur* di Diller + Scofidio all'expo.02 - Arteplage a Yverdon-les-Bains in Svizzera, o la *Curtain Wall House* di Shigeru Ban (foto 6), la cui facciata è costituita da una tenda, che, a seconda del clima, viene tenuta aperta o chiusa e che rimane in equilibrio statico o sventola nell'aria; oppure ancora le facciate «mediali» della *Wind Tower* di Toyo Ito (foto 4 e 5), che a seconda delle condizioni atmosferiche e del livello di rumore in strada mutavano il loro colore grazie a un software. Soprattutto però, sempre più fotografi tentano di catturare l'atmosfera che promana dagli edifici (sia che si tratti di costruzioni cosiddette anonime, sia che invece si tratti di icone della storia dell'architettura), che non sono «muntevoli» a priori, ma che tuttavia sono permeati – come avviene per ogni spazio – da un'atmosfera in costante mutamento. Si potrebbe definire tale genere di fotografia una pittorica, neoromantica, nebulosa ed etera fotografia che mostra gli edifici come un paesaggio condizionato dagli eventi climatici.

Gli scatti di Luisa Lambri della *S-House* di Kazuyo Sejima sono fotografie di questo genere: paesaggi di nebbia che non vogliono spiegare lo sviluppo dell'edificio, bensì sono una documentazione sensoriale del vuoto. Le fotografie della Lambri non ci dicono nulla del numero delle stanze, delle relazioni tra i singoli spazi o delle proporzioni; per converso, esse ricostruiscono per noi l'atmosfera di una stanza o dell'edificio. La serie di scatti di Luisa Lambri di un altro edificio di Sejima, un complesso di appartamenti, ci mostra una parete a pannelli composta da strette porte

di legno variamente aperte. Senza questa serie di fotografie della Lambri potremmo vedere le porte in una sola posizione, magari quella chiusa; ciò produrrebbe un'impressione del tutto diversa, ossia quella di una parete di legno, statica, «rigida». La serie di scatti ci mostra invece quanto questo rivestimento mobile in legno possa assumere aspetti ludici e variabili e con ciò possa trasformarsi addirittura in un quadro astratto. Lo stesso vale per gli scatti della Lambri della *Sammlung Goetz* di Herzog & de Meuron: le fotografie – opaline con riflessi incredibilmente delicati, ben marcati e astratti nella forma – non ci forniscono alcuna informazione in merito alla grandezza o alla collocazione dell'edificio che sorge su un prato in mezzo agli alberi. Ma grazie al legame ottico che viene a instaurarsi tra le chiare pareti di vetro e il cubo di luce definito dalla vegetazione circostante, si ha l'impressione di poter odorare il profumo fresco e «verdeggianti» del giardino. La Lambri riesce a far filtrare il punto focale degli edifici che fotografa (nella *Sammlung Goetz* sarebbe quell'angolo dell'edificio che, grazie al riflesso della luce, consente di relazionarsi sia verso l'interno che verso l'esterno) e a veicolare su di esso tutta l'attenzione del suo lavoro. I singoli scatti si differenziano gli uni dagli altri per piccoli cambiamenti nello stesso oggetto o per l'impercettibile cambio di angolazione della fotografia, che ruota attorno all'individuo che fa da fulcro in un moto coreograficamente strutturato. La successione di più scatti dello stesso oggetto, preso da diverse angolazioni e distanze, consente all'osservatore di stabilire con esso sempre delle prospettive diverse. La loro «flatness» (Clement Greenberg) potrebbe essere sufficiente, il loro fascino, tuttavia, evidenzia il fatto che esse rimandano a ben altro, a quella terza dimensione nascosta, alla profondità, a degli oggetti, alla loro funzione, al loro significato. Così la facciata di una casa non è solo piatta, bensì, sotto certi aspetti, è in grado di colportare un messaggio; uno degli esempi più significativi è rappresentato dalla *Bibliothèque de Sainte Geneviève* di



Margherita Spiluttini, Herzog & de Meuron: Dominus Estate Winery, Napa Valley

Henri Labrouste a Parigi (foto 7), dove i nomi, scritti sulla pietra della facciata, rimandano ai libri che si trovano al suo interno; un altro esempio è costituito dalla *Bibliothek Eberswalde* (foto 8) di Herzog & de Meuron, dove le immagini riprodotte su lastre di cemento e vetro rimandano al contesto dell'edificio, dunque ben oltre la superficie della facciata, già di per sé prega di significato. Il fascino delle fotografie atmosferiche, di cui stiamo parlando, è dato dal fatto che esse condensano sulla superficie il mistero che vi è celato dietro. Ciò che giace sotto la superficie rappresentata è riconoscibile solo nei contorni e nelle allusioni indistinte. I deboli riflessi sulla pietra nera, la sfocatura lattiginosa delle finestre, le ombreggiature sul pavimento lucido fanno scaturire in queste fotografie una profondità e un'aura di mistero, analogamente a quanto descrive Jun'ichirō Tanizaki quando paragona il tradizionale budino di fagioli, un popolare dessert giapponese, a una pietra semipreziosa: «Solo a metà trasparente, e come rannuvolata, la pasta somiglia alla giada. Dall'interno si sprigiona un chiarore di sogno, quasi una sorgente di luce solare, come se la liscia superficie la avesse risucchiata e inabissata nel centro del dessert. Quale, fra i dolci occidentali, potrebbe rivaleggiare con questo impasto, e con il suo sapore così complesso?»<sup>1</sup>

Jun'ichirō Tanizaki, il difensore dell'estetica tradizionale giapponese, scrive nel suo vademecum *Libro d'ombra*: «La luce viva ha dovuto attraversare ombre di spioventi e verande, prima di raggiungere il suo scialbo filtro di carta; stremata ora, languente, e senza più forza di illuminare, si limita a disegnare su un fondo buio i vaghi contorni dello *shoj*.»<sup>2</sup> Questa luce sfinita, che Tanizaki descrive come se fosse un essere umano, è appena abbastanza luminosa per «caricare» la carta delle tradizionali porte giapponesi al punto che esse diventino qualcosa di più che semplici chiusure. Nella descrizione di Tanizaki, l'immaterialità della luce conferisce alle pareti di carta una materialità tattile. La luce non si limita semplicemente a rendere visibile un oggetto, bensì è in grado di mutare completamente, in determinate circostanze, la natura ottica di un oggetto. La luce, nei suoi vari livelli di intensità, fa scaturire l'ombra; trattare la luce richiede capacità particolari, per nulla ovvie. Il segreto, secondo Tanizaki, consiste nel saper trattare l'ombra: «Se snidassimo l'ombra da ogni cantuccio del *tokonoma*, non resterebbe che un vuoto spazio disadorno. Tale beltà il genio dei nostri avi seppe conferire a una nicchia colma di nulla e di buio, da rendere inutile, e troppo inferiore, ogni altro ornamento.»<sup>3</sup>

Nell'edificio *La Defense* (foto 2) in Almere, Olanda, l'ombra (e rispettivamente la luce) diviene elemento decorativo della facciata, chiunque si trovi a passare davanti all'edificio, qualsiasi oggetto diviene parte integrante di questo «dipinto murale». Nella foto l'ombra del suo architetto, Ben van Berkel, viene assorbita dalle lastre di vetro ricoperte di pellicola. I suoi contorni si sfocano, egli si scioglie nella superficie; in un'altra fotografia la materialità della costruzione si dissolve in modo insolito nel proprio riflesso.

*La Defense* si trova in costante mutamento del proprio stato di aggregazione che, a seconda delle condizioni di luce, modifica la sua consistenza da dura e compatta a volatile e trasparente; il visitatore che si trova a passeggiare tra i meandri dei cortili, percepisce all'interno del complesso il paesaggio esterno, che vira dal giallo al rosso ocra, a seconda delle condizioni atmosferiche.

Jean Nouvel, negli anni ottanta, ha progettato un sistema per l'*Institut du Monde Arabe* (foto 3) di Parigi, in grado di regolare selettivamente l'ingresso della luce all'interno e, in tal modo, di garantire il mantenimento dell'ombra. I prismi installati nella facciata producono *patterns* predefiniti dal meccanismo e la luce aumenta o diminuisce a seconda dell'apertura dei prismi. Nella *Dominus Winery* (foto 1) di Herzog & de Meuron, il gioco d'ombra è del tutto irregolare e si basa non su un meccanismo ma sulla casualità. Il muro composto da pietre amorfhe accatastate e tratteneute da un'inferriata, permette flussi irregolari di luce che danno vita a fantasie lucenti a macchia di leopardo, gettate su pareti e pavimento nel buio del corridoio adiacente. Questo ornamento cambia a seconda del tempo e dell'ora, scomparendo di sera e riapparendo al mattino, mentre, durante il giorno, i puntini di luce si muovono continuamente seguendo l'andamento del sole, del tutto in sintonia con la natura dell'atmosfera.

Il libretto di Tanizaki si conclude così: «Ho scritto queste pagine perché penso che, almeno in certi ambiti, per esempio in quello dell'arte, o in quello della letteratura, qualche correzione sia ancora possibile. Vorrei che non si spegnesse anche il ricordo del mondo d'ombra che abbiamo lasciato alle spalle; mi piacerebbe abbassare le gronde, offuscare i colori delle pareti, ricacciare nel buio gli oggetti troppo visibili, spogliare di ogni ornamento superfluo quel palazzo che chiamiamo Letteratura. Per cominciare, spegniamo le luci. Poi, si vedrà.»<sup>4</sup>

La fotografia atmosferica si trova sulla strada migliore per scongiurare la scomparsa del mondo delle ombre, lamentata da Tanizaki. Dopo l'architettura, anche per la fotografia non vale più il paradigma che un ambiente debba essere perfettamente illuminato, perché si ottenga una buona fotografia d'architettura. Piuttosto, «abbassare le gronde, offuscare i colori delle pareti, ricacciare nel buio gli oggetti troppo visibili» intenzionalmente, e la fotografia atmosferica conserva il mondo di Tanizaki dei fluidi immateriali di luce solare e di ombra, e anche quelli di nebbia, vapore e foschia.



Ben Van Berkel, UN Studio, La Defence, Almere



Jean Nouvel, Institut du Monde Arabe, Parigi



Shinkenchiku-sha, Toyo Ito, Wind Tower, Yokohama



### Fotografare l'architettura

La fotografia per l'architettura non solo è importante, ma in alcuni casi ne può determinare il successo o il fallimento. Malgrado la mobilità odier-  
na, le informazioni sull'architettura vengono an-  
cora oggi veicolate tramite immagini fotografi-  
che. Gernot Böhme scrive a proposito del valore  
della fotografia d'architettura: «E poi, quando l'e-  
dificio è eretto, quando il progetto è stato com-  
pletato, la rappresentazione fotografica dell'ope-  
ra è tanto importante, sotto un certo aspetto più  
importante dell'opera stessa. [...] Quindi non do-  
vrebbe sorprendere se, in fase progettuale, si  
pensi già alla fotografia che verrà poi scattata.»<sup>5</sup>  
Fredric Jameson compie un ulteriore passo avan-  
ti; non si limita solo a valutare l'effetto del risulta-  
to, bensì osserva che già la premessa si esprime a  
favore della fotografia: «L'appetito per l'architet-  
tura oggi, di conseguenza [...] deve essere in realtà  
l'appetito per qualcos'altro. Io credo che si tratti  
di un appetito per la fotografia: ciò che noi vo-  
gliamo consumare oggi non sono gli edifici stes-  
si, che intravediamo appena quando percorriamo  
l'autostrada. [...] Il vero colore arriva quando  
guardiamo la fotografia, la lastra patinata, in tutto

il suo splendore. 'Tout, au monde, existe pour aboutir au Livre!' Bene, almeno nel libro di foto-  
grafie!»<sup>6</sup>

Molti architetti sono consapevoli di tutto ciò da tempo e non solo pubblicano i loro progetti, bensì collaborano anche direttamente con foto-  
grafi. È nota la collaborazione tra Herzog & de Meuron e Thomas Ruff; per la V Mostra Internazionale di Architettura del 1999 a Venezia il loro contributo non consisté in modelli, piante o schizzi bensì in fotografie di loro edifici scat-  
tate da Ruff come pure da Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard e Hannah Villiger. Rap-  
porti di collaborazione come quello tra Hélène Binet e Wiel Arets o Daniel Libeskind, tra Heinrich Helfenstein e Gigon & Guyer e tra Florian Holzherr e Peter Zumthor, si basano sui diffe-  
renti obiettivi ed esigenze di entrambe le parti e lasciano spazio alle rispettive libertà d'azione.  
Non sempre il rapporto risulta come nel caso della collaborazione tra Rem Koolhaas e Hans Werlemann nell'acquisto delle fotografie, negati-  
vi compresi (e con questi i diritti), da parte del-  
l'architetto, per assicurarsi un controllo assolu-  
to sull'utilizzo.

Ora, la considerazione che la fotografia, in qualità di mezzo pubblicitario e di veicolazione, sia di importanza primaria se non decisiva, non rappresenta una novità; tuttavia tale considerazione diviene interessante quando si tratta di fotografia atmosferica di architettura. Perché la fotografia di un'aura, di una «substance»<sup>7</sup> è certamente ben più esigente della fotografia di angoli retti o sghembi, di facciate chiare o scure, di cemento o pietra.

*Questo testo è una versione rivista del saggio pubblicato in: Metamorph, cat. di mostra, Biennale di Architettura, vol. 3, «Focus», Marsilio editori 2004.*

#### Note

1. Jun'ichirō Tanizaki, *Libro d'ombra*, trad. di Atsuko Ricca Suga, Milano 2002, p. 36.
2. Ibid., p. 47.
3. Ibid., p. 46.
4. Ibid., p. 90.

5. Gernot Böhme, *Atmosphere as the Subject Matter of Architecture*, trad. di Corinne Schelbert, in Herzog & de Meuron: *Natural History*, a cura di Philip Ursprung, Montreal 2002, pp. 399-401 (ed. orig., «Atmosphären als Gegenstand der Architektur», in Herzog & de Meuron: *Naturgeschichte*, a cura di Philip Ursprung, Baden 2002, p. 412).
6. Fredric Jameson, *Postmodernism; or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (NC) 1991, pp. 98-99.
7. Vedi Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trad. di D. Nicholson-Smith, Oxford 1991 (ed. orig., *La production de l'espace*, Paris 1974, p. 257), p. 37.

\* Durante gli studi in storia dell'arte a Zurigo e Berlino (Humboldt Universität), Nanni Baltzer è assistente di ricerca all'ETH di Zurigo (cattedra Prof. Dr. Kurt W. Forster); dopo la tesi sulla cultura negli anni Trenta a Milano (2000), lavora a Montréal al Canadian Centre for Architecture e all'Accademia di architettura a Mendrisio. Con una borsa del Fondo nazionale della Svizzera, per due anni svolge ricerche a Roma per il dottorato sul fotomontaggio durante il fascismo.

Nel 2004 è Assistant Director della Nona Biennale dell'architettura a Venezia, cura la sezione fotografica «Morphing Lights, Floating Shadows» ed è, insieme a Kurt W. Forster, co-editrice del catalogo «Metamorph»



Hiroyuki Hirai, Shigeru Ban, Curtain Wall House



Nanni Baltzer, Henri Labrouste, Bibliothèque de Sainte Geneviève, Parigi



Margherita Spiluttini, Herzog & de Meuron, Biblioteca a Eberswalde, 1999