



# Rem Koolhaas and the inverted perspective of Villa Dall'Ava

#rem koolhaas  
#villa dall'ava  
#reverse perspective

testo di/text by Fabio Colonnese

It will be said: "However it may be, one cannot see three walls of a house simultaneously!"

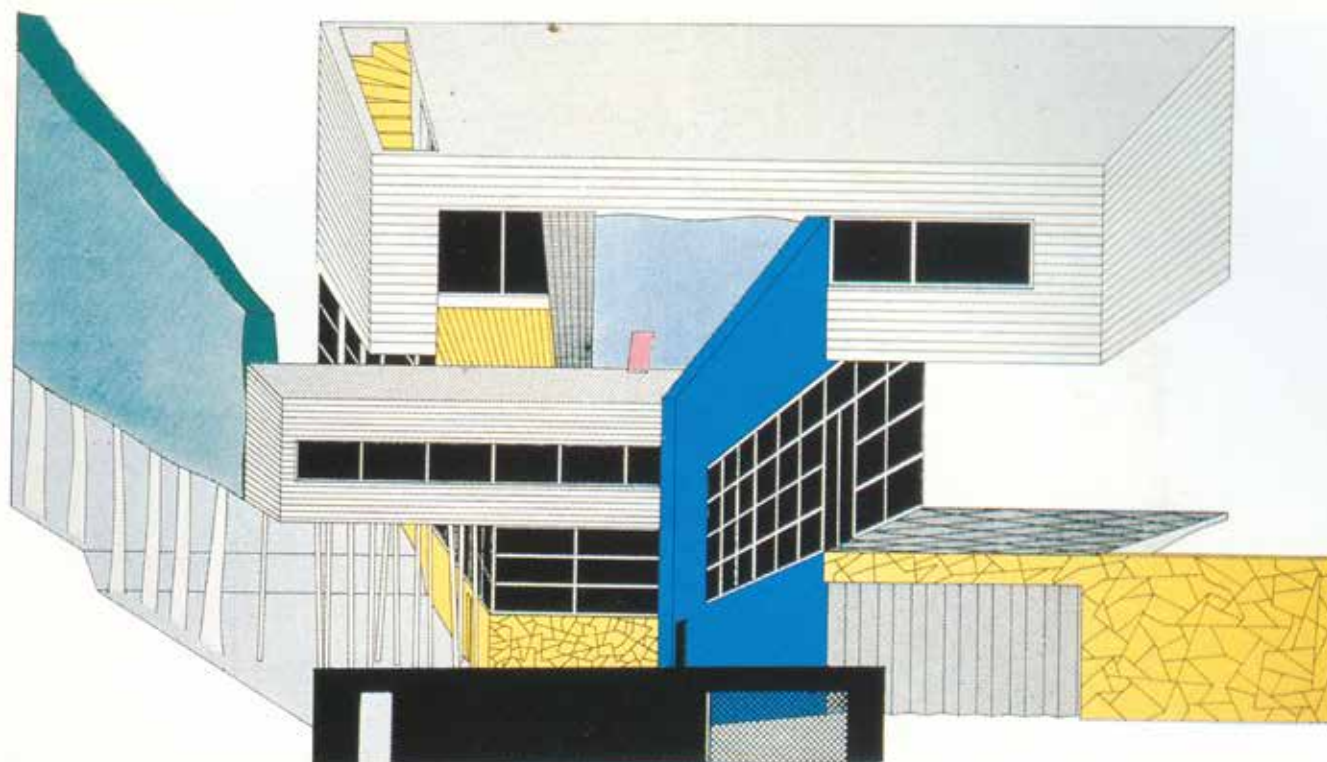
Pavel Florenskij, 1917

Si dirà: "Comunque sia, non si possono vedere simultaneamente tre pareti di una casa!"

Pavel Florenskij, 1917

In the mid of 1980s, Rem Koolhaas was commissioned to build a villa in the hills of Saint Cloud, south of Paris. The Dutch journalist and architect took the opportunity to part with Elia and Zoe Zengelis. The co-founders of the Office for Metropolitan Architecture (OMA) were mainly devoted to utopic design competitions, while Koolhaas intended to reorient the office's interests towards projects that could offer real opportunities to build. Thus, to Rem Koolhaas, the project for Villa Dall'Ava constituted a professional and human turning point in which the practices of the utopian phase of OMA somehow coexist with those of the following years, when their innovative urban-scale projects will trigger worldwide attention to the office, indirectly attracting a series of talented young people. Villa Dall'Ava, which incidentally required the collaboration of Xaveer De Geyter, Andrew Jackson Thomas, the engineer Marc Mimram, the interior designer Petra Blaisse and the landscape architect Yves Brunier, is a sort of manifesto house that expresses Koolhaas' urban research on New York and his interest in the media in a modernist and critical guise at the same time. The seven years required to develop the project and construct the building, which was vehemently opposed by the neighbours, provided time for elaborating a sophisticated media superstructure composed of drawings, images and photographs that serve as the metatext of the villa. Bruno Pedretti (1992, p. 31) recounts that there was a moment in which the Casabella editorial office was rumoured that Villa Dall'Ava did not exist, that it was only a 1:1 model created for the press, a marketing operation, perhaps a surrealist reflection on the blurred boundaries between real and virtual. Not surprisingly, the photographs commis-

Alla metà degli Ottanta, Rem Koolhaas ottiene l'incarico di realizzare una villa sulle colline di Saint Cloud, a sud di Parigi. Il giornalista e architetto olandese coglie l'occasione per separarsi da Elia e Zoe Zengelis. I co-fondatori dell'Office for Metropolitan Architecture (OMA) erano dediti soprattutto a concorsi di progettazione utopici mentre Koolhaas aveva maturato l'intenzione di riorientare gli interessi dell'ufficio verso progetti che offrirono reali opportunità di costruire. Così, il progetto per Villa Dall'Ava costituisce un momento di svolta professionale ed umano per Rem Koolhaas nel quale convivono le pratiche della fase utopistica di OMA con quelle degli anni successivi, quando i loro innovativi progetti a scala urbana porteranno l'ufficio alla ribalta, indirettamente attirando una serie di giovani talentuosi. Villa Dall'Ava, che vede la collaborazione di Xaveer De Geyter, Andrew Jackson Thomas, l'ingegnere Marc Mimram, l'interior designer Petra Blaisse e il paesaggista Yves Brunier, è una sorta di casa manifesto che esprime le ricerche urbane di Koolhaas su New York e il suo interesse per i media in una veste modernista e critica allo stesso tempo. I sette anni necessari a sviluppare il progetto e a costruire l'edificio, fortemente osteggiato dai vicini, offrono il tempo per l'elaborazione di una sofisticata sovrastruttura mediatica composta di disegni, immagini e fotografie che servono come metatesto della villa. Bruno Pedretti (1992, p. 31) racconta che c'è stato un momento che nella redazione di Casabella girava voce che Villa Dall'Ava non esistesse, che fosse solo un modello 1:1 creato per la stampa, una operazione di marketing, forse una riflessione surrealista sui labili confini tra reale e virtuale. Non a caso, le fotografie commissionate ad Hans Werlermann e Peter Aaron, con una giraffa in giardino o con i collaboratori di OMA in costume e cuffia che fanno esercizi di riscaldamento sul bordo della piscina e si stanno per tuffare sullo sfondo del panorama di Parigi, appaiono sospese tra le copertine delle riviste di avanguardia e l'ironia dei film di Jacques Tati. In quegli anni, l'attenzione alla comunicazione dell'architettura era sostenuta anche dalla crescente tendenza a considerare i disegni di architettura come opere autonome. Nei primi anni dello studio, la cosiddetta *paper architecture* incidentalmente aveva offerto ad OMA l'opportunità di un sostentamento economico, ridisegnando le loro tavole a richiesta di collezionisti e gallerie d'arte (Maxwell and OMA, 1981). Nel caso di Koolhaas, questa attenzione è un'eredità dell'esperienza maturata presso l'Architectural Association di Londra, l'amore per l'architettura radicale e suoi fotomontaggi e la pratica dei concorsi di architettura, in virtù della quale si circonda di straordinari disegnatori. A questo si aggiunge l'interesse per le forme di rappresentazione popolare – Koolhaas è un assiduo collezionista di cartoline – e i dispositivi ottici. Non a caso i suoi progetti sono spesso presentati combinando arcaici media con i modelli grafici per la visualizzazione quantitativa statistica (Colonnese & Carpicci, 2013). Sebbene già sul finire degli anni Ottanta l'introduzione del disegno digitale rivoluziona procedure e codici tradizionali della rappresentazione, questo aspetto sopravvive alla trasformazione dello studio e porta alla creazione dello studio "specchio" AMO dedicato esclusivamente alla comunicazione. Tra le tante elaborazioni visuali e plastiche realizzate per Villa Dall'Ava, come le assonometrie dipinte da Madelon Vriesendorp, già autrice delle illustrazioni di *Delirious New York*, si trova una piccola prospettiva frontale della villa. Ancora disegnato a mano su carta, il disegno sovverte l'abituale concetto di prospettiva poiché si tratta di una prospettiva "inversa" o "rovesciata". Queste definizioni risalgono al religioso russo Pavel Florenskij (1882-1937). Intorno al 1917, egli aveva messo in evidenza come certe icone russe presentassero alcune evidenti deroghe prospettiche, "sviluppendo" la superficie del volto e mostrando, come anche nella pittura medioevale



sioned by Hans Werlermann and Peter Aaron, with a giraffe in the garden and OMA collaborators in swimsuits and caps doing warm-up exercises on the edge of the pool and about to dive against the backdrop of the Parisian panorama, appear suspended between the covers of avant-garde magazines and the irony of Jacques Tati's films. In those years, the attention to architectural communication was also supported by the growing tendency to consider architectural drawings as autonomous works. In the office's early years, the so-called paper architecture eventually offered OMA's members the opportunity for economic sustenance by replicating their presentation drawings on the request of art galleries and collectors (Maxwell and OMA, 1981). In the case of Koolhaas, this attention was a consequence of the experience at the Architectural Association of London, his interest in radical architecture, generally expressed by artistic photomontages, and the practice of architectural competitions, by virtue of which he used to surround himself with gifted visualizers and illustrators. Additionally, Koolhaas has a sincere interest in popular forms of representation - he is an assiduous collector of historical postcards - and optical devices and his designs are often presented by combining archaic media with graphical models for quantitative data (Colonnese and Carpicci, 2013). Although at the end of the 1980s, the introduction of Computer Assisted Drawing revolutionized the traditional procedures and codes of representation, this interest survived the transformation of the office and boosted the creation of the AMO "mirror" studio dedicated exclusively to communication. Among the many models and drawings of Villa Dall'Ava, such as the axonometric views painted by Madelon Vriesendorp, who had already illustrated *Delirious New York*, there is a small frontal perspective of the

villa. Still drawn by hand on paper, it subverts the habitual concept of perspective as it is an "inverse" or "reverse" perspective. These definitions go back to the Russian priest Pavel Florenskij (1882-1937). By 1917, he had highlighted how some ancient icons show evident perspective derogations, "developing" the surface of the face and showing, like in Western medieval painting, three or four faces of books, altars, and buildings. These figurative choices seem to go against the experience of human perception and the linear perspective from a fixed point of view that can be considered one of the central ontological and figurative tools of modern Western civilization. Writing ten years before Erwin Panofsky's "The perspective as a symbolic form", Florenskij taught his ideas in the courses on "Theory of Space" at the VchuTeMas in Moscow, from 1921 to 1924, mainly to preserve ancient sacred works from the iconoclastic fury of the Bolsheviks. Despite the linear perspective may appear as a naturalistic representation of the phenomenon of vision, in "Reverse Perspective", Florenskij describes clearly the six conditions it requires: a Euclidean space, that is, homogeneous, isotropic and unlimited; the choice of a single point of view; the renunciation of binocular vision; the immobility of the point of view itself; the immutability of the world; the immobility of the eye itself and its physiological processes (Florenskij, 2020, pp. 93-96). These conditions force the artist to an unnatural position with respect to reality to obtain a representation that, however, remains purely symbolic and refers only to the external skin of the real object (Florenskij, 2020, p. 77). Conversely, the artist, Florenskij argues, has the mission to pursue the truth beyond the conventions by building representations that correspond to a binocular vision in motion, even if this implies showing "three walls of a house simultaneously" (Floren-

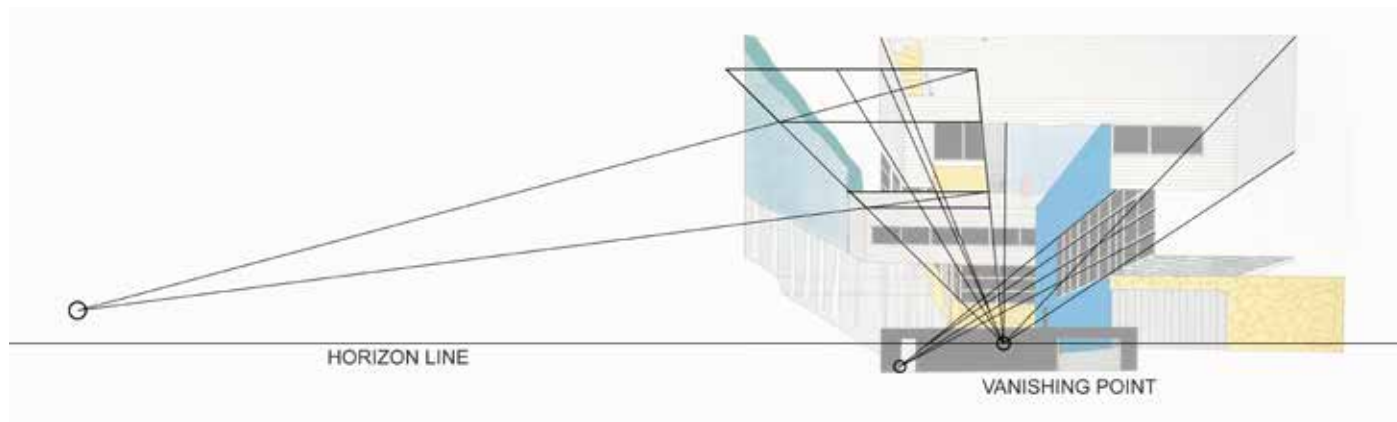
skij, 2020, p. 112). The drawing of Villa Dall'Ava achieves this apparent paradox. In purely geometric terms, the vanishing point of the traditional perspective is moved from the background to the foreground. This causes a subject deformation contrary to a traditional linear perspective, revealing the faces that are generally hidden and viceversa. It simultaneously shows the front elevation, the side faces and the roofing plane of the boxes composing the building and reverses the foreshortening so that the closest bodies appear smaller and more foreshortened than the distant ones. The perspective analysis of OMA's drawing reveals a fairly rigorous geometric structure. The main distance is considerable, about twice the entire width of the drawing, but the vanishing point of the 45° horizontal lines, identified through the square proportion of two parts of the main boxes, is not located at the intersection between the horizon and the circle of distance, as would be logical (and mathematical). On the contrary, it is higher, probably to contain the expansion of the rear box and, generally, to manage the total length of the building. Further exceptions concern the black entrance wall, which is drawn as if it were parallel to the house boxes, and the inclined blue wall with the large window, whose horizontal elements do not meet at a vanishing point on the horizon but below it. Obviously, these exceptions, which address a polycentrism that is generally missing in the perspective representation, are legitimated by the operational framework described by Florenskij, contributing to increasing the feeling of bewilderment in front of such a drawing and raise questions about its purpose. Historically trained in the difficulties of representing complex three-dimensional objects on sheets of paper, architects have gradually developed several overturning and developing procedures to



in copertina/on the cover: OMA, Villa Dall'Ava, Parigi, 1984-91. Modello ligneo. Centro Beaubourg, Parigi / OMA, Villa Dall'Ava, Paris, 1984-91. Wooden Model, Beaubourg Centre, Paris

a sinistra/on the left: OMA, Villa Dall'Ava, Paris, 1984-91. Disegno in prospettiva inversa (Per gentile concessione di OMA) / OMA, Villa Dall'Ava, Paris, 1984-91. Reverse perspective drawing (Courtesy of OMA)

sotto/below: Analisi prospettica del disegno in prospettiva inversa di OMA / Perspective analysis of OMA's reverse perspective drawing

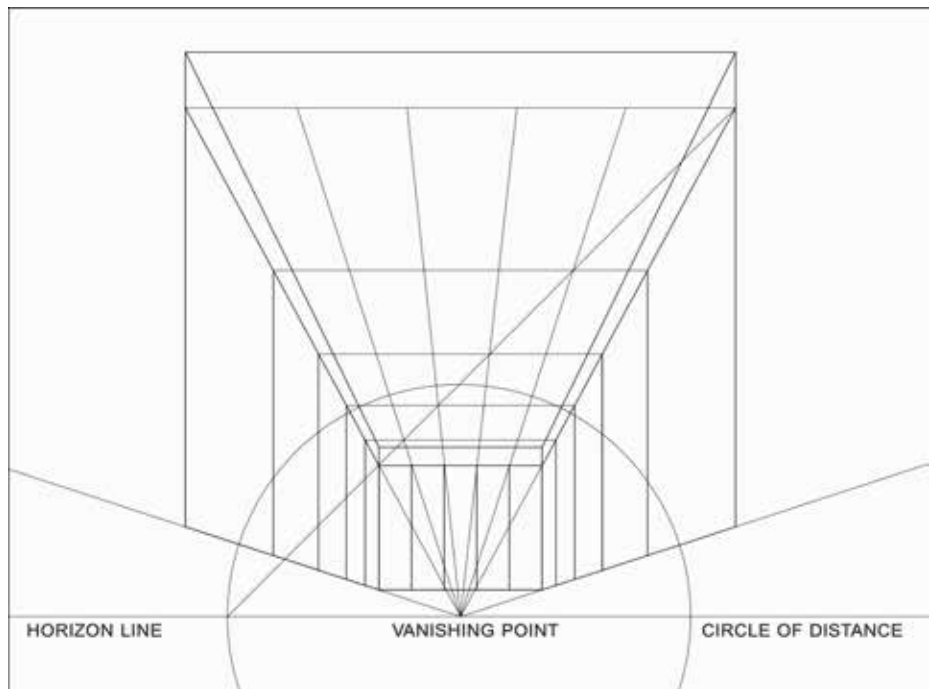
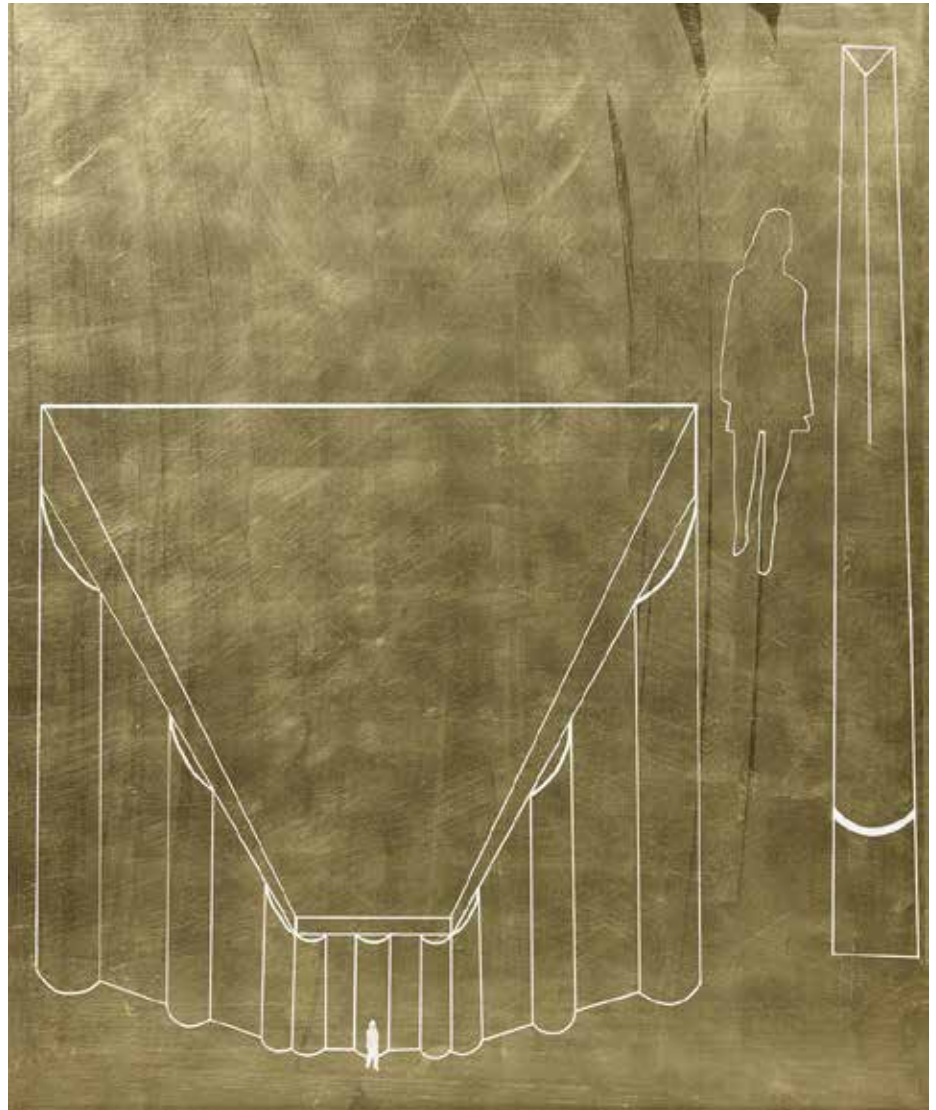


maintain a semblance of unity or, at least, the projective relationships between distinct surfaces. In the same years, Koolhaas experimented with drawings developed along the trajectory of the internal path, like those for the Kunsthal in Rotterdam (1987-92), that constitute a revision of the techniques of the English interiors designers in the 18th century (Evans, 1997). Yet, this drawing is unique not only in OMA's production but also in that of all modern architecture and, I presume, that of previous centuries. This fact seems to indirectly testify to how such a representation, despite being mathematically possible and correct, has always been considered useless in the context of architectural representation. Moreover, it is difficult to find this sort of mathematical application of the inverse perspective even in modern art. While it is possible to list dozens of tricks and perspective adjustments in art (Arnheim, 1972) and to find clear parallels between Florenskij's exhortations and the works of the artistic avant-gardes inspired by Cubism, to meet such an inverse application of perspective one must wait for the Roman artist Gino De Dominicis. An early work from 1971, *Untitled*, which was exhibited at the Venice Biennale, is concerned with transparency in architectural representation by simultaneously showing all the parts of a building, including the foundation piles (Bonito Oliva, 2010, pp. 260-62). In 1987, while Koolhaas was designing Villa Dall'Ava, De Dominicis created *L'appuntamento* (The Rendezvous). This panel shows a colonnaded building in the foreground, two human figures, and a sort of obelisk painted on a gold background (Bonito Oliva, 2010, p. 209). A consequence of this perspective structure is also that the two human figures show different statures, suggesting more than a psychological interpretation of the work. Ignoring the actual shape of the building represented

occidentale, tre o quattro facce di libri, altari ed edifici. Queste scelte figurative sembrano andare contro l'esperienza percettiva umana e la prospettiva da un punto di vista fisso. Dieci anni prima che Erwin Panofsky pubblichi "La prospettiva come «forma simbolica»", Florenskij diffonde le sue idee nei corsi sulla "Teoria dello Spazio" presso il VchuTeMas di Mosca, dal 1921 al 1924, nella speranza di salvaguardare le opere sacre dalla furia iconoclasta dei bolscevichi. Malgrado la prospettiva lineare possa apparire una rappresentazione naturalistica del fenomeno della visione, in "La prospettiva inversa" Florenskij descrive lucidamente le sei condizioni necessarie affinché la prospettiva sia data: uno spazio euclideo, cioè omogeneo, isotropo e illimitato; la scelta di un unico punto di vista; la rinuncia alla visione binoculare; l'immobilità del punto di vista stesso; l'immutabilità del mondo; l'immobilità dell'occhio stesso e dei suoi processi fisiologici (Florenskij, 2020, pp. 93-96). Queste condizioni costringono l'artista ad una posizione innaturale rispetto alla realtà per ottenere una raffigurazione che resta comunque su un piano puramente simbolico e che rimanda soltanto alla scorza esteriore dell'oggetto reale (Florenskij, 2020, p. 77). Viceversa, l'artista, sostiene Florenskij, ha il dovere di inseguire la verità al di fuori delle convenzioni, costruendo raffigurazioni che corrispondano ad una visione binoculare in movimento, anche se questo significa mostrare "simultaneamente tre pareti di una casa" (Florenskij, 2020, p. 112). Il disegno di Villa Dall'Ava realizza proprio questo apparente paradosso. In termini puramente geometrici, il punto di fuga della prospettiva tradizionale viene spostato dal fondo al primo piano e determina una deformazione del soggetto contraria a quella di una prospettiva lineare tradizionale, rivelando facce che generalmente risultano nascoste e viceversa. Non solo mostra simultaneamente il prospetto frontale, le facce laterali e il piano di copertura dei corpi edilizi ma inverte lo scorciamento, così che i corpi più vicini appaiono più piccoli e scorciati di quelli lontani. L'analisi prospettica del disegno di OMA rivela una struttura geometrica abbastanza rigorosa. La distanza principale è notevole, circa due volte l'intera larghezza del disegno ma il punto di fuga delle rette a 45°, individuato attraverso la proporzione quadrata di una parte dei corpi di fabbrica principali, non si trova all'intersezione tra l'orizzonte e il cerchio di distanza, come sarebbe logico, ma più in alto, probabilmente per contenere la dilatazione del corpo posteriore e, più in generale, gestire la lunghezza totale dell'edificio. Ulteriori deroghe riguardano la parete d'ingresso, rappresentata come se fosse parallela ai volumi della casa, e il setto inclinato blu col finestrone, i cui montanti orizzontali non si incontrano in un punto di fuga sull'orizzonte ma più in basso. Ovviamente queste infrazioni ispirate ad un policentrismo generalmente assente nella rappresentazione prospettica di architettura, appaiono del tutto lecite nel quadro operativo descritto da Florenskij, contribuiscono ad aumentare la sensazione di smarrimento di fronte ad un tale disegno, e sollevano domande riguardo alla sua finalità. Gli architetti, storicamente allenati alle difficoltà di rappresentare complessi oggetti tridimensionali su fogli di carta, hanno gradualmente sviluppato una quantità di procedure di ribaltamento e sviluppo utili a mantenere una parvenza di unità o almeno le relazioni proiettive tra parti disposte su superfici distinte. Negli stessi anni, lo stesso Koolhaas sperimenta disegni sviluppati lungo la traiettoria del percorso, come nella Kunsthal di Rotterdam (1987-1992) che costituiscono una revisione delle tecniche elaborate per progettare gli interni inglesi nel Settecento (Evans, 1997). Eppure, questo disegno costituisce un unicum non solo nella produzione di OMA ma anche in quella di tutta l'architettura moderna e, presumo, di quella dei secoli precedenti. Questo dato sembra indirettamente testimoniare come una simile rappresentazione, lungi dall'essere matematicamente possibile, sia stata sempre considerata inutile

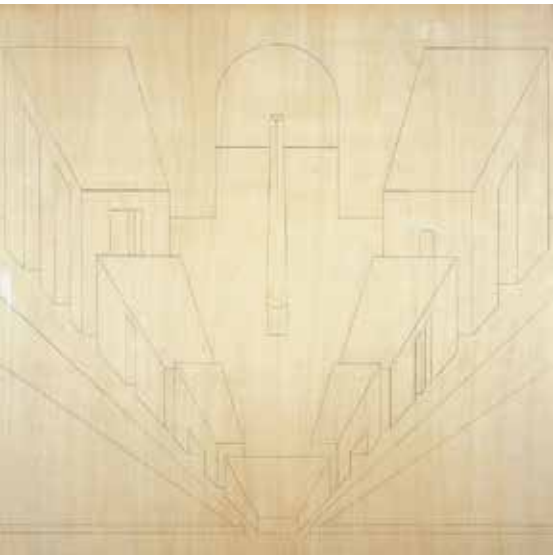
a destra/on the right: Gino De Dominicis, L'Appuntamento, 1987. Collezione privata / Gino De Dominicis, L'Appuntamento [The Rendez-vous], 1987. Private Collection work

in L'appuntamento, a hypothesis is required to carry out a perspective analysis. In this case, it is assumed that it has a square plan and that all the semi-columns have the same size and mutual distance. The analysis reveals that the arrangement of the semi-columns on the side walls does not follow a mathematical criterion highlighted in the diagram. However, the irregularities do not affect the shortening effect and enhance the sense of estrangement. At this point, one could be tempted to state that De Dominicis inspired Koolhaas, but L'appuntamento seems to have been exhibited for the first time in Rome only in 2010. At that time, De Dominicis had made other works on that topic, with even more explicit titles, such as Untitled (Overturned Perspective), which had been exhibited in 1991. It is, therefore, necessary to conjecture that Koolhaas or one of his collaborators was autonomously interested in the inverse perspective and that there is no relationship with the Italian artist. On the other hand, it is enough to think of the suggestions that the Dutchman may have received from the young Zaha Hadid. A member of OMA between 1976 and 1978, the Iranian architect was a passionate scholar of Malevich and Soviet architecture, and her painting often explored the limits of traditional perspective (Moon, 2014). In this sense, the drawing could be interpreted as an attempt to bring together the two souls of Russian anti-perspective research (Scolari, 2005): on the one hand, Florensky's figurative theory more focused on perspective and traditional art; on the other, the abstractionist theory of El Lissitzky, expressed in the studies on the Prounenraume and the original developed and reflected axonometric views, "objects that represent nothing but evoke the sense of an intense, ambiguous, bivalent, multiple and reversible spatiality" (Gay & Cazzaro, 2020, p. 49). It is therefore possible that the idea of drawing arose from the attempt to emphasize the subterranean link between architecture and modern art that is indirectly underlined by the analogy with De Dominicis' work of the same years. The drawing may result of the search for a representation that was to be both revolutionary in iconographic terms and consistent with the architectural concept of the villa. As Rafael Moneo (2005, p. 264) suggests, "the concatenation of spaces seems to be dictated by the travelling of a camera and this explains why there is no global and synthetic understanding of space. In Koolhaas, the spaces are the result of the assembly of areas of activity from which it is possible to frame points of view that complete



sopra/above: Schema prospettico ideale dell'opera di De Dominicis / Ideal perspective scheme of De Dominicis' work

sotto/below: Gino De Dominicis, Senza Titolo (Prospettiva Rovesciata) [Untitled (Overturned Perspective)], 1991. Collezione privata / Gino De Dominicis, Senza Titolo (Prospettiva Inversa) [Untitled (Reverse Perspective)], 1994. Private Collection



the recovery". A remarkable dynamism can be appreciated both in the external volumes and in the internal architectural promenade and the polycentrism of the drawing might be a response of this quality of space. Incidentally, the architecture of the villa directly evokes the production of Le Corbusier and Mies van de Rohe which are intrinsically linked to Cubist research and heritage. But there is more. To Florenskij, the inverse perspective is not a simple geometric device of representation but a tool for a dialogue between man and the transcendent world that requires the depiction of time (Schembri Bonaci, 2019, p. 49). The Russian icon is a representation that contemplates the use of time to justify its apparent irregularities but is also a form of prayer. Likewise, the inverse perspective forces the observer to abandon the lazy passivity imposed by the linear perspective and to assume an active and critical role which is necessary not only to decipher the object through the representation but also to participate to negotiate his or her position in the context of a visible and invisible reality.

nell'ambito della rappresentazione architettonica. Peraltro, risulta difficile trovare applicazioni pseudo-matematiche della prospettiva inversa anche nell'arte moderna. Mentre è possibile elencare dozzine di accorgimenti e di aggiustamenti prospettici nell'arte (Arnheim, 1972) e trovare evidenti paralleli tra le esortazioni di Florenskij e le opere delle avanguardie artistiche legate al Cubismo, per incontrare una simile applicazione inversa della prospettiva occorre aspettare l'artista romano Gino De Dominicis, che pure aveva condotto studi di architettura a partire dal 1964. Un primo lavoro del 1971, Senza Titolo, esposto alla Biennale di Venezia, si interessa della trasparenza nella rappresentazione architettonica mostrando simultaneamente tutte le parti di un edificio, compresi i pali di fondazione (Bonito Oliva, 2010, pp. 260-62). Nel 1987, mentre Koolhaas progetta Villa Dall'Ava, De Dominicis realizza L'appuntamento. La tavola su fondo oro mostra un edificio colonnato in primo piano, due figure umane e una sorta di obelisco (Bonito Oliva, 2010, p. 209). Una conseguenza di tale struttura prospettica è anche che le due figure umane appaiono di statura completamente diversa, suggerendo più di una interpretazione psicologica dell'opera. Ignorando la forma effettiva dell'edificio de L'appuntamento, per operare una analisi prospettica si suppone che esso sia a pianta quadrata e che le semicolonne abbiano tutte la stessa dimensione e intercolumnio. In questo caso, l'analisi rivela che le semicolonne sulle pareti laterali non seguono un criterio matematico, evidenziato nello schema, ma appaiono disposte in modo leggermente irregolare senza tuttavia inficiare l'effetto di scorcio. A questo punto si potrebbe ipotizzare che Koolhaas si sia ispirato al lavoro di De Dominicis ma sembra che l'opera sia stata esposta la prima volta a Roma solo nel 2010, quando peraltro altre opere sullo stesso tema e dal titolo ancora più esplicito, come Senza Titolo (Prospettiva rovesciata) del 1991, erano state esposte. Occorre quindi ipotizzare che Koolhaas si sia interessato autonomamente della prospettiva inversa e non ci sia relazione tra le opere. D'altronde, è sufficiente pensare alle suggestioni che l'olandese può aver ricevuto dalla giovane Zaha Hadid, membro di OMA tra il 1976 e 1978 quando era un'appassionata studiosa di Malevič e dell'architettura sovietica e nella pittura esplorava proprio i limiti della prospettiva tradizionale (Moon, 2014). In questo senso, il disegno potrebbe essere interpretato come il tentativo di mettere insieme le due anime della ricerca anti-prospettica russa (Scolari, 2005): da una parte la teoria figurativa di Florenskij, più concentrata sulla prospettiva e sull'arte tradizionale; dall'altra, quella astrattista di El Lissitzky, espressa negli studi sul Prounenraume e nelle originali assonometrie sviluppate e riflesse, "oggetti che non rappresentano nulla ma evocano il senso di una spazialità intensa, ambigua, bivalente, multipla e reversibile" (Gay & Cazzaro, 2020, p. 49). È quindi possibile che l'idea del disegno sia scaturita dal tentativo di sottolineare il legame tra l'architettura e l'arte moderna, come è indirettamente sottolineato dall'analogia con le opere di De Dominicis degli stessi anni. Oppure il disegno è frutto della ricerca di una rappresentazione che fosse iconograficamente rivoluzionaria eppure consona alla casa stessa e allo spiccato dinamismo che si apprezza sia nei volumi esterni che nella promenade architettonica interna. Come suggerisce Rafael Moneo (2005, p. 264), "la concatenazione di spazi sembra essere dettata dal travelling di una cinepresa e questo spiega perché non si abbia una comprensione globale e sintetica dello spazio. In Koolhaas gli spazi sono il risultato dell'assemblaggio di ambiti di attività dai quali si possono inquadrare punti di vista che completano la ripresa". Il policentrismo del disegno potrebbe quindi essere la conseguenza della ricerca di una rappresentazione dinamica dell'architettura legata all'eredità cubista. D'altronde, l'architettura della villa evoca direttamente la produzione di Le Corbusier e Mies van de Rohe che è intrinsecamente legata a quelle ricerche artistiche. Ma c'è certamente altro. Per Florenskij la prospettiva inversa non è un semplice dispositivo geometrico di rappresentazione ma uno strumento di dialogo tra l'uomo e il mondo trascendente che richiede la rappresentazione del tempo (Schembri Bonaci, 2019, p. 49). L'icona russa è una rappresentazione che contempla l'uso del tempo per giustificare le sue apparenti irregolarità ma anche una forma di preghiera. Parimenti, la prospettiva inversa costringe l'osservatore ad abbandonare la pigra passività imposta dalla prospettiva lineare e ad assumere un ruolo attivo e critico che è necessario non solo per decifrare l'oggetto attraverso la rappresentazione ma anche per partecipare e negoziare la propria posizione nel contesto della realtà visibile e invisibile.

#### References

- Arnheim, R. (1972). Inverted Perspective in Art: Display and Expression, *Leonardo*, 5 (2), 125–135.
- Bonito Oliva, A. (2010). De Dominicis. L'immortale. Milano: Mondadori Electa.
- Colonnese, F. & Carpiceci, M. (2013). Program, diagram and experience. An inquiry on OMA's architectural images, in E. Morello, B. Piga (Eds.), *Envisioning Architecture. Design, evaluation communication* (pp. 393-400), Milano: Edizioni Nuova Cultura.
- Evans, R. (1997). The Developed Surface: An Enquiry into the Brief Life of an Eighteenth-Century Drawing Technique, in Id., *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (pp. 195-232), London: Architectural Association.
- Gay, F. & Cazzaro, I. (2020). Drawn Reflections and Reflections on Drawing: the "Anti-perspectives" of Abstractionists and Figurativists at the VchuteMas, *Disegno* 6, 47-58.
- Maxwell, R., OMA (1981). OMA: projects 1978-1981. Catalog of an exhibition of OMA drawings held at the Architectural Association. London, June 2-27, 1981.
- Moneo, R. (2005). Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei. Milano: Electa.
- Moon, J. (2014). Temporal Characteristics shown in Zaha Hadid's Early Architectures-focusing on the effect of Malevich paintings, *Journal of the architectural institute of Korea planning & design*, 30 (8), pp.153-162.
- Pedretti B. (1992). *Lunario dell'architettura 4: l'interprete parassita*, Casabella, 592, 31.
- Schembri Bonaci, G. (2019). Inverse, Reverse Perspective as Subversive Perspective in Florensky's Silent Mutiny: A Debate, *Melita Theologica Journal of the Faculty of Theology*, 69/1 (2019): 47-67.
- Scolari, M. (2005). Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospectiva. Venezia: Marsilio.