

HEINRICH WÖLFFLIN

PSICOLOGIA DELL'ARCHITETTURA

A cura di Ludovica Scarpa e Davide Fornari

et al. / EDIZIONI

Tutti i diritti riservati

© 2010 *et al.* S.r.l.
via Aristide De Togni 7 - 20123 Milano
Prima edizione febbraio 2010

© 1946 Schwabe AG Verlag
Titolo originale: *Prolegomena zu einer
Psychologie der Architektur*

Traduzione dal tedesco
di Ludovica Scarpa

Le figure della Postfazione sono
di Arno Dietsche.

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione scritta
dei titolari dei diritti e dell'editore.

L'editore resta a disposizione
degli aventi diritto per quanto riguarda
le eventuali fonti iconografiche
non individuate.

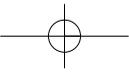
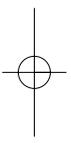
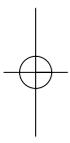
Progetto grafico della copertina
di Valeria Zevi

In copertina: Bramante, *Tempietto
di San Pietro in Montorio*, Roma.
Sezione, alzato, dal Palladio.

www.etal-edizioni.it

Sommario

- 1 Introduzione
di Davide Fornari
- 9 Nota dei curatori
- 11 Psicologia dell'architettura
 - 14 I fondamenti psicologici
 - 28 L'oggetto dell'architettura
 - 33 La forma e i suoi motivi
 - 42 Caratteristiche delle proporzioni
 - 48 Caratteristiche della composizione orizzontale
 - 54 Caratteristiche della composizione verticale
 - 59 L'ornamento
 - 65 Principi del giudizio storico
- 77 Bibliografia
- 81 Postfazione
di Ludovica Scarpa
- 111 Indice dei nomi
 - Indice dei toponimi



Introduzione

di Davide Fornari

Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (Introduzione a una psicologia dell'architettura) è il titolo della tesi di dottorato di Heinrich Wölfflin, pubblicata dalla libreria universitaria Wolf nel 1886, anno della difesa della dissertazione presso la facoltà di Filosofia della Ludwig-Maximilians-Universität di Monaco, e raccolta alla morte dell'autore in *Kleine Schriften 1886-1933*, a cura di Joseph Gantner, Benno, Basel 1945.¹

Il testo è strutturato in paragrafi che costruiscono la difesa di una tesi – quella secondo cui le forme architettoniche esercitano un'impressione sui nostri stati d'animo – di fronte alla commissione presieduta da Heinrich von Brunn,

¹ Il testo della tesi venne comunque letto e diffuso, come dimostrano le citazioni da *Psicologia dell'architettura* in opere di altri autori germanofoni – come in Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1907), a cura di Andrea Pinotti, Einaudi, Torino 2008 – e non: cfr. Hendrik Petrus Berlage, *Het wezen der bouwkunst en haar geschiedenis. Aesthetische beschouwingen*, De Erven F. Bohn, Haarlem 1934; trad. it. parziale a cura di Mario Fosso, in “Qa”, n. 8, 1988, pp. 7-25.

come traspare dalla *excusatio* iniziale e da alcune note a piè di pagina,² nonché dalle conclusioni, che tradiscono ambizioni maggiori. Wölfflin scrive, infatti, di ritenere che i fattori “materialistici” – climatici e funzionali – non influenzino il linguaggio dell’architettura più della fantasia formale di un popolo, portando questa affermazione a difesa di una psicologia dell’arte (*Kunstpsychologie*). Non solo, quindi, una psicologia dell’architettura, ma una teoria delle impressioni che le forme – dell’architettura, dell’arte, degli oggetti di arte applicata – hanno sulle emozioni umane.

La tesi prende spunto dalle basi fisiologiche della visione, che nel periodo in cui Wölfflin scrive costituiscono i fondamenti per lo sviluppo di una psicologia della percezione. L’espressività che l’autore attribuisce alle forme dell’architettura è appartenuta a lungo a quella categoria di qualità “secondarie” degli oggetti, che “si trovano nel soggetto che le percepisce, senza alcuna corrispondenza nei corpi, che tuttavia le causano”.³ Le qualità espressive sono, per Wölfflin, il frutto di una forma di autotrasposizione: della nostra capacità, cioè, di immedesimarci in ogni configurazione formale, anche la più astratta – una posizione debitrice degli scritti di Robert e Friederich Theodor Vischer, le cui opere costituiscono l’apertura del dibattito sull’*Einfühlung*: l’empatia.⁴ Wölfflin sottolinea, inoltre, come l’autotrasposizione sia

² Cfr. *citra*, nn. 7, 14, 17, 23, 32.

³ Giulia Parovel, *Psicologia della percezione. Comunicazione, architettura e design: introduzione alla fenomenologia della visione*, Cicero, Venezia 2004, pp. 130 e sgg.

⁴ Cfr. Robert e Friederich Theodor Vischer, *Simbolo e forma* (1873-1887), a cura di Andrea Pinotti, Aragno, Torino 2003, e in particolare l’introduzione del curatore.

una sorta di contagio emozionale reso possibile dalla condizione di assenza di volontà propria dell'esperienza estetica: solo quando abbandoniamo il pensiero di noi stessi, l'arte e l'architettura attraverso le loro qualità espressive esercitano la loro impressione. Ma l'autore va oltre, proponendo al lettore l'importanza delle qualità sinestetiche delle forme, che definisce "analogia della percezione".⁵

L'oggetto dell'architettura è la sua "forza formale" che si oppone all'inerzia della materia e alla gravità che attirerebbe a terra la materia informe: attribuiamo cioè una volontà – una *vita* – alle configurazioni formali dell'architettura e delle arti applicate. Compito della progettazione è allora "portare a compimento la vita di un edificio, appagarne la volontà di liberarsi dalla pesantezza della materia". Una volontà che non risponde soltanto ai requisiti funzionali, ma anche a quelli formali, espressivi, di raffinamento delle parti inteso come la crescita e lo sviluppo di membra distinte. In *Psicologia dell'architettura*, la metafora dell'architettura come corpo e come personificazione ritorna più volte: per esempio, quando l'autore parla dell'esigenza *organica* di simmetria, quando attribuisce un valore fisiognomico alle facciate o quando parla della sezione aurea come "dimensione conforme media dell'uomo".

L'autotrasposizione dell'osservatore nell'oggetto osservato rende la simmetria una condizione indispensabile: persino una tazza con un manico solo – invece che con due manici simmetrici come le nostre braccia – ci sembrerà una tazza vista da dietro. Di fronte a composizioni simmetriche, non possiamo evitare di attribuire personalità alle facciate

⁵ Cfr. Marco Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Quodlibet, Macerata 2005.

degli edifici: la percezione di volti negli alzati è un risultato involontario del sistema percettivo umano – specializzato nel riconoscimento del volto come ricchissima fonte di informazione verbale e non verbale –, ma queste configurazioni facciali preterintenzionali ci comunicano qualcosa, ci influenzano.⁶ La difesa della sezione aurea come rapporto dimensionale che combina la posizione tranquilla del quadrato a una pronunciata forza di volontà è una riflessione sulla qualità intrinseca del rapporto su cui Le Corbusier baserà, anni dopo, il proprio sistema compositivo per architetture, elementi edilizi, prodotti industriali: un sistema centrato sull'utente, benché un utente standard, alto sei piedi.⁷

Uno dei tratti di principale interesse del testo di Wölfflin è proprio il suo carattere “centrato sull'utente”,⁸ nel tentativo di individuare i motivi di benessere di una configurazione spaziale, contrapponendosi così a una storiografia che legge l'architettura come una forma di soddisfazione delle esigenze dei committenti e come “il susseguirsi di eventi che motivano le opere”. Una prospettiva che trova conferme nei riferimenti di Wölfflin a oggetti di produzione seriale – che oggi rientrano nel campo del design (abiti, calzature, artefatti d'uso) – come espressioni minute, ma massificate, di un'epoca che sta perdendo la fiducia e la pratica negli ordi-

⁶ Cfr. Anthony Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea* (1992), Einaudi, Torino 2006, pp. 95-112.

⁷ Cfr. Le Corbusier, *Il Modulor + Modulor 2. Saggio su una misura armonica a scala umana universalmente applicabile all'architettura e alla meccanica* (1949-1955), a cura di Emanuele Saurwein, Gabriele Capelli, Mendrisio 2004.

⁸ Cfr. Jorge Frascara, *User-Centred Graphic Design: Mass Communications and Social Change*, Taylor & Francis, London 1997.

ni architettonici che, a partire dal Rinascimento, diventano la grammatica compositiva dei progettisti.

Il testo di Wölfflin ci restituisce una visione dell'architettura – e degli artefatti – che non è più soltanto “musica pietrificata” o agglomerazione di materia, ma protagonista di un fitto dialogo con gli esseri umani che la usano, la abitano, la vivono. Un processo di comunicazione che smentisce la posizione di chi ritiene che “senza intenzionalità non vi può essere comunicazione”.⁹ Il carattere dell'intenzionalità della comunicazione presenta un grosso problema teorico: “Watzlawick e altri [...] definiscono esplicitamente ‘comunicazione’ qualsiasi comportamento che accade in presenza di un'altra persona. Non occorre quindi l'intenzione di comunicare. [...] Mentre Goffmann già sosteneva la posizione poi esplicitata da Watzlawick: ci si influenza l'un l'altro anche senza rendersene conto né averne l'intenzione”.¹⁰ Definendo “comunicazione” solo lo scambio di informazioni intenzionali, si trascura il processo continuo di attribuzione di significati, fondamentale per ogni applicazione al campo semantico dell'arte o della progettazione: oggi parleremmo delle qualità della nostra “interazione” con architetture e artefatti, per descrivere quelle che in *Psicologia dell'architettura* sono indicate come *impressioni dovute alle espressioni delle forme architettoniche e delle arti minori della decorazione e dell'artigianato*.

Heinrich Wölfflin, studiando il modo in cui edifici e oggetti possono caratterizzare, come nostri muti compagni, lo spazio urbano, ci insegna che essi popolano e definiscono una

⁹ Luigi Anolli e Paolo Legrenzi, *Psicologia generale*, il Mulino, Bologna 2001, p. 202.

¹⁰ Pio E. Ricci Bitti e Rossella Zani, *La comunicazione come processo sociale*, il Mulino, Bologna 1983, p. 29.

concezione nuova dello spazio, che noi esseri umani esperiamo come emozionale ed emozionante: quello che influenza il nostro benessere oppure accompagna la nostra malinconia.

L'AUTORE

Heinrich Wölfflin nacque a Winthertur, in Svizzera, il 24 giugno 1864, figlio di Eduard Wölfflin, professore di filologia classica a Monaco, e autore della poderosa raccolta in quindici volumi *Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik* (1884-1909). Studiò storia dell'arte – con Jakob Burckhardt – e filosofia nelle università di Basilea, Berlino e Monaco. Heinrich von Brunn, docente di archeologia a Monaco, più volte citato nel testo, fu il presidente della commissione che giudicò la tesi di dottorato *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*.

Dopo un viaggio di studio in Italia durato due anni (1886-1888), Wölfflin pubblicò *Renaissance und Barock* (1888), il primo testo in cui “barocco” assume una connotazione neutrale, non influenzata dai pregiudizi allora predominanti nella critica d'arte, ma volta a definire un periodo preciso della storia dell'arte e dell'architettura. Alla morte di Burckhardt nel 1897, Wölfflin gli succedette alla cattedra di Storia dell'arte all'Università di Basilea, dove già teneva lezioni da cinque anni. Insegnò poi a Berlino dal 1901 al 1912, e in seguito a Monaco sino al 1924.

Era un docente molto popolare, apprezzato da studenti eccellenti quali Wilhelm Worringer¹¹ e Ernst Hans Gom-

¹¹ *Psicologia dell'architettura* ebbe un notevole influsso su Wilhelm Worringer, autore di *Astrazione e empatia*, cit., in cui la tesi di dottorato di Wölfflin viene più volte citata.

brich.¹² Fu tra i primi a introdurre una nuova metodologia didattica: la proiezione in parallelo di due serie di diapositive affiancate, per facilitare il confronto fra immagini.¹³ Dopo il 1924 fu professore all'Università di Zurigo, dove curò l'opera completa di Jacob Burckhardt. Morì a Zurigo il 19 luglio 1945.

Per maggiori informazioni sulla vita dell'autore, rimandiamo al libro di Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Werner, Worms am Rhein 1981.

OPERE DI HEINRICH WÖLFFLIN

Non è possibile in questa sede soffermarsi sul corpus degli studi di teoria e storia delle arti di Heinrich Wölfflin, il cui regesto è pubblicato nell'edizione *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, a cura di Joseph Gantner, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1983, pp. 370-378.

Ci limitiamo quindi a fornire una selezione delle principali opere dell'autore tradotte in italiano:

- *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Bruckmann, München 1888; trad. it. *Rinascimento e barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze 1928¹, 1988².
- *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Bruckmann, München 1899; trad. it. *L'arte classica. Introduzione*

¹² Cfr. ivi, p. XLVIII.

¹³ Dall'esperienza di Wölfflin con i primi proiettori di diapositive è nato il suo saggio sulla gerarchia di lettura delle opere d'arte, di prossima pubblicazione in edizione italiana a cura di Andrea Pinotti, per i tipi di Tre Lune, Mantova.

- ne al Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1941¹, 1953², 1978³, 1982⁴; *Abscondita*, Milano 2007.
- *Die Kunst Albrecht Dürers*, Bruckmann, München 1905; trad. it. *Albrecht Dürer*, Salerno, Roma 1987.
 - *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München 1915; trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, a cura di Giusta Nicco Fasola, Longanesi, Milano 1984; TEA, Milano 1994; Neri Pozza, Vicenza 1999.
 - *Das Erklären von Kunstwerken*, Seemann, Leipzig 1921; trad. it. *Avvicinamento all'opera d'arte*, a cura di Umberto Barbaro, Minuziano, Milano 1948.
 - *Italien und das deutsche Formgefühl. Die Kunst der Renaissance*, Bruckmann, München 1931; trad. it. *L'arte del Rinascimento: l'Italia e il sentimento tedesco della forma*, a cura di Maurizio Ghelardi, Sillabe, Livorno 2001.
 - *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in “Zeitschrift für bildende Kunst”, VII, 1896, pp. 224-228 e VIII, 1897, pp. 294-297; trad. it. *Fotografare la scultura*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, Tre Lune, Mantova 2008.
 - *Über das Rechts und Links im Bilde*, in “Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, N.F. n. 5, 1928, pp. 213-222, e *Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons*, in “Belvedere”, n. 9, 1930, pp. 63-65; trad. it. *Destra e sinistra nell'immagine e Il problema dell'inversione nei cartoni preparatori degli arazzi di Raffaello*, in Andrea Pinotti, *Per il verso giusto. Destra e sinistra nell'immagine*, testi di Heinrich Wölfflin, Anton Faistauer, Julius von Schlosser, Boris A. Uspenskij, Tre Lune, Mantova (in corso di pubblicazione).

Nota dei curatori

La presente traduzione è una versione rivista della prima edizione italiana, *Psicologia dell'architettura*, pubblicata nel 1985 per i tipi di Cluva, a cura di Ludovica Scarpa, con un'introduzione di Dieter Hoffmann-Axthelm. La prima edizione italiana si basava sull'edizione raccolta in *Kleine Schriften 1886-1933*, a cura di Joseph Gantner, Benno, Basel 1945, mentre per la revisione della traduzione ci siamo avvalsi della più recente edizione in lingua tedesca, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, postfazione di Jasper Cepl, Mann, Berlin 1999. La versione originale del libro è disponibile anche on-line a questo indirizzo: www.tu-cottbus.de/theo/D_A_T_A/Architektur/20.Jhdt/Woelfflin/Woelfflin_158.htm (ultimo accesso 20 gennaio 2010).

Nella sua edizione originale, inclusa in *Kleine Schriften* ma anche nelle pubblicazioni successive, il testo presenta riferimenti bibliografici sia nel testo sia in nota, oltre a indicazioni sommarie del nome degli autori citati e a citazioni implicite. Le citazioni e le indicazioni bibliografiche originali non si sono, tuttavia, rivelate sempre fedeli e complete: per questo si è deciso di rispettare il testo orig-

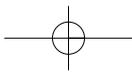
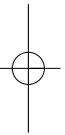
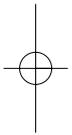
inale per quanto riguarda le note a piè di pagina, di commento al testo, contraendo le indicazioni bibliografiche – dove necessario emendate, completate e corrette – all’interno del testo stesso, e di approntare un apparato di note fra parentesi quadre, al servizio del lettore italiano. Si tratta infatti, in gran parte, di citazioni relative al dibattito estetico e storico-artistico tedesco dell’Ottocento, con riferimenti a opere inedite o comunque poco note in Italia. In alcuni casi, infine, non è stato possibile reperire rimandi precisi alle opere di autori citati.

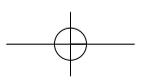
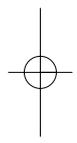
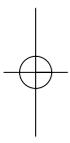
Di fronte alla varietà di riferimenti si è deciso di stendere una bibliografia completa – assente nell’edizione originale – delle opere identificate o citate direttamente, con l’indicazione dell’edizione italiana, laddove disponibile.

Per la presente edizione è stata scelta una selezione di immagini, non presente in quella originale.

I curatori desiderano ringraziare Alessandro Dalla Caneva e Costanza Governale per l’aiuto fornito nel reperimento delle fonti originali.

Psicologia dell'architettura





Oggetto di questo lavoro è una questione che mi è sempre apparsa particolarmente strana: come è possibile che le forme architettoniche possano esprimere qualcosa di spirituale, come uno stato d'animo? Che ciò sia possibile è indubbio. Non solo il giudizio del profano conferma decisamente il fatto che ogni edificio fa una precisa impressione, seria, opprimente, o invece allegra, amichevole – un'intera gamma di stati d'animo –, ma anche lo storico dell'arte non esita a caratterizzare epoche e popoli a partire dalle loro architetture. Questa singolare caratteristica dell'architettura viene quindi vissuta. Ma come? Su quali principi si basa il giudizio dello storico? Con meraviglia ho notato come la letteratura scientifica non trovi quasi alcuna risposta a tale quesito. All'analogo problema in musica è stata rivolta molta appassionata attenzione, l'architettura invece non ha goduto un trattamento simile, né da parte della psicologia né dell'estetica.

Non sottolineo questa circostanza con la pretesa di riempire questo vuoto, ma per sollecitare comprensione: non ci

si potrà aspettare da questo lavoro che esso costituisca qualcosa di più di un abbozzo: dei *prolegomena* per una psicologia dell'architettura, che deve ancora essere scritta. Se il tema verrà spesso trattato per cenni, sarà quindi questa premessa a giustificarmi.

I FONDAMENTI PSICOLOGICI

La psicologia dell'architettura ha il compito di descrivere e spiegare gli effetti emozionali che l'architettura è in grado di provocare. Definiamo questi effetti con il termine *impressione*. E questa impressione la concepiamo come una *espressione* dell'oggetto. Per cui possiamo riformulare il problema altrimenti: "Come possono forme architettoniche essere espressione?"

(Fra le forme architettoniche comprendiamo anche le arti minori della decorazione e dell'artigianato artistico, che condividono le medesime condizioni di espressione.)

Si può tentare una risposta a partire sia dal soggetto sia dall'oggetto, ed entrambe le vie sono state tentate. Cito per prima la teoria diffusa secondo la quale il senso della forma deriverebbe dalla sensazione muscolare dell'occhio, che segue le linee secondo la curva di minor resistenza.

Linee curve o invece a zigzag hanno effetti molto diversi sul nostro sentire. Dove sta la differenza?

Nel primo caso, si sostiene, il movimento dell'occhio che segue la linea, ridisegnandola – per così dire – nel vederla, è più semplice che nel secondo. "Quando l'occhio si muove liberamente, secondo le regole fisiologiche del suo organismo, segue in linea retta le linee verticali e orizzon-

tali, e supera ogni diagonale con una linea curva” (Wundt 1884, cap. II, p. 80).¹

Ciò spiegherebbe il piacere causato dalle linee curve, e il disagio prodotto da quelle a zigzag. La bellezza della forma sarebbe identica alla convenienza dell'occhio. Ci si rifà allo stesso concetto se si ritiene che lo scopo del capitello di una colonna consista nel mediare il movimento dell'occhio dalla verticale all'orizzontale, o se si spiega la bellezza di una montagna con il fatto che l'occhio possa spaziare lungo i suoi confini, senza incontrare ostacoli.

Di primo acchito sembra una spiegazione appassionante. Ma a questa teoria manca la parte principale: la conferma dell'esperienza. Quante sono le effettive impressioni risvegliate da una forma che possiamo spiegare con le sensazioni muscolari? Può la maggiore o minore facilità con cui si compiono i movimenti oculari avere un valore così essenziale?

Anche una superficiale analisi psicologica può illustrare quanto poco si sia detto di rilevante con ciò. Anzi, a tale interpretazione non si può concedere nemmeno una posizione secondaria. Già Lotze ha notato giustamente l'esistenza del medesimo effetto piacevole nella linea curva come in un ornamento ad angoli retti, e come nei nostri giudizi estetici si prescinda dalla fatica fisica, per cui il piacere este-

¹ [Wilhelm Wundt (1832-1920) è la personalità decisiva dell'epoca in cui la psicologia sperimentale si costituisce come disciplina autonoma. Insegna filosofia a Zurigo e in seguito a Lipsia (1875), pubblicando numerosi testi fondamentali per la teoria della percezione, la logica, l'etica, la psicologia. Fra il 1900 e il 1920 pubblica una serie di testi incentrati su quella che oggi chiamiamo “psicologia sociale” (*Völkerpsychologie*).]

tico non si può basare sulla comodità offerta dal segno attraverso il quale arriviamo alla percezione (Lotze 1868, pp. 310 e sg.).²

L'errore consiste nel credere, dato che l'occhio percepisce le forme fisiche, che le caratteristiche ottiche dello stesso siano fondamentali. Ma l'occhio sembra reagire in modo decisivo, positivo o negativo, all'intensità della luce, e rimanere indifferente alle forme, e comunque non può certo condizionare l'espressione.

Dobbiamo dunque cercare un altro principio, a partire dal confronto con la musica, dove si hanno problemi simili. L'orecchio è l'organo che la percepisce, ma non si potrebbe mai capire il contenuto e lo stato d'animo suggerito dai suoni a partire dall'analisi del sistema dell'udito. Per capire la teoria dell'espressione musicale è necessario osservare la nostra produzione di toni musicali, il significato e l'uso dei nostri mezzi vocali.

Se non avessimo la capacità di esprimere emozioni con i suoni, non potremmo mai e poi mai capire il significato di altri suoni. Si capisce solo ciò che si può fare in prima persona.

Per cui anche in questo caso dobbiamo dire: forme fisiche possono risultare caratteristiche solo nella misura in cui noi stessi possediamo un corpo. Se noi fossimo delle entità puramente ottiche, il giudizio estetico del mondo fisico ci sarebbe precluso.

² [Rudolf Hermann Lotze (1817-1881), filosofo e psicologo, famoso nella storia della psicologia per la sua teoria dei "segni locali", un tentativo di spiegare la percezione dello spazio a partire dall'analisi delle esperienze muscolari (di un braccio allungato a occhi chiusi, per esempio).]

In quanto esseri umani dotati di un corpo, che ci insegna che cosa sia il peso, la contrazione, la forza e così via, collezioniamo esperienze che ci permettono di percepire le caratteristiche di altre forme. Perché nessuno si stupisce che un sasso cada per terra, perché ci sembra del tutto naturale? Non abbiamo alcuna traccia di spiegazione razionale per questo avvenimento, esso è motivato semplicemente dalla nostra esperienza personale. Abbiamo portato dei pesi e quindi sperimentato che cosa sia un peso e che cosa sia un contrappeso, siamo caduti per terra, quando non abbiamo saputo contrastare con la forza muscolare il peso del nostro stesso corpo, per questo motivo sappiamo valutare l'orgoglioso destino della colonna e comprendiamo l'impulso di tutta la materia a disporsi, senza forma, sulla superficie della terra.

Si può controbattere che ciò non sta in alcun rapporto con la comprensione dei rapporti lineari e planimetrici. Ma questa constatazione non si basa che su di una osservazione insufficiente.

Se vi si pone attenzione, si noterà che diamo significati meccanici anche a questi rapporti, che non esiste linea obliqua che noi non interpretiamo come una linea in salita, nessun triangolo storto che non ci appaia come un attentato alla gravità. Non occorre sottolineare che le forme architettoniche non sono semplicemente forme geometriche, ma masse. Malgrado ciò ogni estetica estremamente formalistica ha alla sua base questa premessa.

Continuiamo. I suoni musicali non avrebbero alcun significato, se non li interpretassimo come l'espressione di una qualche essenza sensibile.

Questo rapporto, che nella musica delle origini, il canto, era naturale, è annebbiato nella musica strumentale, ma

non certo eliminato. Attribuiamo sempre un soggetto ai suoni che ascoltiamo, e questi sono espressione di tale soggetto.

Analogamente accade nel mondo fisico. Le forme diventano significative per noi solo in quanto in esse riconosciamo l'espressione di un'anima sensibile. Senza averne coscienza attribuiamo un'anima a ogni cosa. Si tratta di una tendenza originaria dell'uomo, che condiziona la fantasia mitologica ancor oggi: non ci vuole forse una lunga educazione per liberarsi dall'impressione che una figura che abbia perso l'equilibrio non sia a disagio? Questa tendenza morirà mai? Penso di no. Sarebbe la morte dell'arte.

A ogni immagine sottoponiamo l'immagine di noi stessi. Noi sentiamo che ogni cosa deve trovarsi nelle medesime condizioni che noi reputiamo necessarie per il nostro benessere. Non si tratta di pretendere l'apparenza formale dell'essere umano nelle forme della natura inorganica, ma di capire il mondo dei corpi fisici con le categorie – per così dire – che con essa condividiamo. Anche la possibilità espressiva di queste forme estranee si orienta secondo questa comprensione. Esse ci possono comunicare solo ciò che noi stessi esprimiamo con le loro qualità.

Qualcuno ora si chiederà quali siano gli organi che noi condividiamo con le pietre prive di vita, o quali siano le nostre analogie con esse. Voglio dirlo brevemente: si tratta dei rapporti del peso, dell'equilibrio, della durezza e così via, tutti quegli aspetti che per noi posseggono un valore espressivo. L'intera componente umana può naturalmente venir espressa solo dalla forma umana, l'architettura non potrà esprimere singoli sentimenti, che si comunicano attraverso organi ben precisi. E non deve nemmeno tentare

di farlo. Oggetto di essa sono i grandi sentimenti dell'esistenza, le atmosfere, che hanno a premessa una condizione durevole dei corpi.

Potrei chiudere qui questa sezione e limitarmi al massimo a sottolineare come anche nel linguaggio una quantità di esempi ci illustrino che la nostra fantasia tende assolutamente a concepire tutto ciò che è fisico sotto forma di esseri viventi.

Si ricordi la terminologia architettonica. A ogni corpo che si presenti in modo concluso, diamo testa e piedi, un davanti e un posteriore. Rimane aperta la questione del come sia pensabile questo animismo di forme a noi estranee. È poco probabile trovare una soluzione soddisfacente per tale questione. Ma non voglio passarla sotto silenzio, dato che anche altri autori ne hanno cercato la risposta. La concezione antropomorfa dello spazio non è nulla di strano. Nella nuova estetica questo fatto è noto sotto il termine simbolizzazione.

Johannes Volkelt³ ha scritto la storia del concetto di simbolo, e suo è il merito di aver precisato tale termine, studiato in precedenza da Herder⁴ e da Lotze.⁵

Secondo Volkelt la simbolizzazione di forme spaziali si realizza nei seguenti modi (Volkelt 1876, pp. 51-70).

1. L'entità spaziale viene realizzata attraverso il movimento e l'effetto delle forze, una soluzione che non andrebbe effettivamente definita simbolica: seguendo con l'occhio

³ Volkelt 1876.

⁴ Oltre al *Kalligone* [Herder 1800], il saggio *Plastik* [Herder 1778] contiene considerazioni importanti.

⁵ Lotze 1868 e 1858, pp. 198 e sgg.

il contorno delle immagini trasportiamo le linee in uno scorrere vivace.

2. Per capire esteticamente le forme spaziali dobbiamo partecipare sensibilmente al loro movimento, collaborare con la nostra stessa organizzazione fisica.

3. Colleghiamo a una particolare distensione del nostro corpo, o a particolari movimenti un senso di piacere che riteniamo caratteristico di questi corpi naturali.

4. Per potersi chiamare estetico, però, questo senso di benessere deve avere un significato spirituale, il movimento fisico e il sentire fisico devono essere espressione di un'emozione.

5. Il dato di fatto che, nel godimento estetico, noi vediamo coinvolta la nostra intera personalità prova che in ogni piacere è contenuto qualcosa dei principi costitutivi dell'uomo, delle idee che fanno l'umanità.

Fin qui l'analisi di Volkelt.

Nel complesso sono pienamente d'accordo. Tralascio qui la discussione dei dubbi che si potrebbero sollevare rispetto al punto 1 e alla divisione dei punti 3 e 4. Vorrei infatti concentrare l'analisi al cuore del problema, alla seconda frase: la partecipazione alla forma a noi estranea.

Come è possibile pensare: "Noi penetriamo l'oggetto con il nostro sentimento del corpo"? Volkelt si mantiene intenzionalmente nel vago, per cercare in seguito una soluzione – con Friedrich Vischer – in una visione panteistica del mondo. Non vuole avvicinarsi troppo al mistero di questo processo: "Con il mio sentimento della vita mi introduco oscuramente all'interno dell'oggetto", sostiene (Volkelt 1876, p. 61) e altrove parla di una "autotrasposizione". Ammettendo che non si può banalizzare l'intero processo di questo atto psichico, vorrei tuttavia chiedere: si tratta di

un partecipare mediante i sensi o si realizza puramente nell'immaginazione? In altri termini: esperiamo le forme estranee con il nostro stesso corpo?

Oppure: sentire stati estranei è un'attività che attiene alla fantasia? Volkelt rimane incerto rispetto a questo punto. Ora sostiene che si debba esperire l'oggetto con la nostra organizzazione sensoriale (ivi, p. 57), ora è la pura fantasia che realizza il movimento (ivi, pp. 61, 62).

Lotze e Robert Vischer,⁶ che per primi hanno avvalorato il significato dell'esperienza fisica, pensavano evidentemente solo a processi che si realizzano nella fantasia. In questo senso si legge in Vischer: "Possediamo la capacità meravigliosa di anettere e di incorporare nella nostra forma fisica una forma oggettiva". E anche in Lotze: "Nessuna forma è tanto riservata da impedire alla nostra fantasia di esperirla penetrandola".

Se non erro, Volkelt qui ha fatto un passo avanti rispetto ai suoi predecessori, senza tuttavia analizzare il problema in modo più preciso.

Non vi è dubbio che la questione sia lecita. Le sensazioni fisiche che sperimentiamo nell'osservare opere d'architettura non si possono negare. Potrei dunque ben immaginare che qualcuno cercasse di spiegarle sostenendo che i sentimenti causati dall'architettura consistano nel fatto che senza volerlo il nostro corpo tenti di imitare le forme estranee, in altri termini, nel fatto che giudichiamo con la nostra costituzione fisica l'essenza dell'architettura, in cui entriamo in contatto. Colonne potenti ci fanno l'effetto di potenti innervature, la respirazione viene determinata dall'ampiezza o dalla strettezza degli ambienti, la nostra mu-

⁶ Vischer 1873.

scolatura si irrigidisce, come se noi stessi fossimo queste colonne portanti, e respiriamo profondamente, come se il nostro petto fosse ampio come queste volte, l'asimmetria spesso provoca una sorta di dolore fisico, come se a noi stessi mancasse un organo, o fosse ferito, e ognuno conosce il senso di disagio provocato dalla visione di un equilibrio sbilanciato. Ognuno ritroverà fatti simili nella propria esperienza. E se Goethe a volte dice che l'effetto di uno spazio bello si deve poter provare anche attraversandolo a occhi chiusi, non fa che esprimere ancora la stessa idea: che l'impressione architettonica, lungi dall'essere una sorta di "spettacolo per l'occhio", si basa essenzialmente su di un sentimento direttamente fisico.

Invece di un'imprescibabile "autotrasposizione" dovremmo dunque immaginarci che il nervo ottico produca un effetto diretto sui nervi motori, in modo da provocare la contrazione di muscoli ben precisi. Per fare un esempio basti pensare al dato di fatto che una nota provoca il risuonare di quelle simili.

Che cosa potrebbe dire il sostenitore di una simile interpretazione? Si collegherebbe certamente alla trasmissione umana dell'espressione, alla teoria ultimamente in voga secondo la quale la comprensione dell'espressione umana venga mediata attraverso la partecipazione soggettiva.

Si possono formulare le seguenti asserzioni.

1. Ogni sensazione ha la sua precisa espressione, che normalmente la accompagna; l'espressione non è semplicemente una sorta di bandiera esposta a significare ciò che si sente all'interno, cioè qualcosa che potrebbe anche mancare; invece l'espressione è l'immagine fisica del processo emozionale. Non si limita alla tensione dei muscoli facciali

o ai movimenti delle estremità, ma si diffonde all'intero organismo.

2. Non appena si raffigura l'espressione di un sentimento, lo stesso sentimento si produrrà subito.

Reprimere l'espressione significa reprimere l'emozione. E, al contrario, quest'ultima cresce quanto più la si esprime. Ciò che è spaventoso diverrà ancor più spaventoso, se l'agitazione si mostra anche negli atteggiamenti.

3. Spesso si può osservare che imitiamo involontariamente le espressioni altrui, e così allo stesso tempo condividiamo le loro emozioni. Si sa come i bambini siano impressionabili. Non possono veder piangere nessuno, per esempio, senza piangere subito a loro volta. Si lasciano impressionare da situazioni impregnate dalle energie altrui, per via di un certo grado di mancanza di volontà propria. In seguito l'educazione e il raziocinio insegnano a non "darsi" in balia di qualsiasi emozione. In certi momenti però "ci si scorda di sé" e si fanno movimenti che avrebbero senso solo se noi fossimo un'altra persona, estranea.

Simili casi di autotrasposizione sono, per esempio, i seguenti: qualcuno cerca di parlare ma ha la voce fioca. Noi ci schiariamo la gola. Perché? In quel momento abbiamo l'impressione di aver noi stessi la voce roca e ce ne vogliamo liberare – oppure vogliamo assicurarci della chiarezza della nostra voce.

Spesso nel caso di un'operazione dolorosa siamo in grado di indicare con esattezza la parte malata del paziente, anzi sentiamo dolore nel punto colpito.

Si tratta di casi particolari, e non si può negare che nella vita di tutti i giorni la capacità fisica di partecipare alle sensazioni altrui sia quasi andata perduta. Prendiamo atto

delle forme di espressione dei nostri simili come se fossero monete, il cui valore conosciamo a partire dalla nostra esperienza. Tuttavia si stabilisce un'impressione, anche se l'espressione che è stata impressa – per così dire – non appare in superficie, e cioè non si rivela nel volto e nella postura. Infatti soprattutto gli organi interni vengono toccati da una sorta di simpatia, e se devo credere alle mie osservazioni è il movimento dovuto alla respirazione a risultare il più sensibile ai cambiamenti. Il ritmo del respiro che notiamo negli altri si riproduce molto facilmente in noi. È tremendo vedere qualcuno che sta soffocando perché esperiamo tutta la sua sofferenza, mentre rimaniamo neutrali di fronte ad altri dolori fisici. Questo dato di fatto è importante perché proprio il respiro è il più diretto organo dell'espressione.

Così proverebbe i suoi argomenti chi sostiene la teoria della partecipazione fisica, e forse spererebbe anche di trovare un ulteriore sostegno nel fatto che si percepiscano regole anche dove l'intelletto non ne è consapevole, o, al contrario, qualcosa fuori dalla normalità venga notato “a occhio” o “a sentimento” – come si suol dire –, prima che l'intelletto capisca dove stia l'errore.

Se qualcuno volesse, al contrario, sostenere che per l'osservazione estetica il fenomeno dell'esperienza fisica non abbia senso, in quanto un'imitazione di espressioni fisiognomiche, umane si ha solo in situazioni caratterizzate da mancanza di volontà, quando ci si dimentica di sé, per abbandonarsi all'oggetto, si potrebbe rispondere rilevando giustamente come proprio l'osservazione estetica richieda questa sorta di mancanza di volontà, questo poter mettere fra parentesi il senso di sé. Chi non ha la capacità, ogni tanto, di smettere di

pensare a se stesso non arriverà mai a provare piacere per un'opera d'arte, né potrà, tanto meno, crearne una.

Si noti che in questo dato di fatto psicologico si fonda la parentela fra stati d'animo morali ed estetici. La "compassione", premessa di un senso morale, è lo stesso processo psicologico che si ha nella partecipazione estetica. Per questo, come si sa, i grandi artisti sono anche "brave persone", cioè persone toccate in sommo grado dal sentimento della compassione.

Che il sublime non si possa imitare è un fatto che anche il sostenitore di questa tesi deve ammettere. Mentre una leggera volta sostenuta da colonne ci investe con la sua forza serena e produce un immediato senso di benessere, vi si contrappongono i sintomi del timore: sentiamo l'impossibilità di paragonarci all'immenso, le giunture si sciolgono e così via. Per quanto però il sublime sia un caso particolare, ciò non significa dover contraddire l'intera teoria.

Anche il diritto di confrontare i due concetti, espressione umana e forma architettonica, è indiscutibile. Dove sono i confini di fronte ai quali quest'esperienza finisce? Essa si avrà sempre qualora vi siano rapporti simili fra altre essenze e la nostra essenza, cioè qualora ci vengano incontro dei corpi. Questa analisi ci condurrebbe, se la volessimo continuare, nei segreti della storia dello sviluppo della psiche. E in fondo, se anche riuscissimo a provare che il nostro corpo sperimenta esattamente i cambiamenti che sono l'espressione dei sentimenti che l'oggetto ci comunica, che cosa avremmo guadagnato con ciò?

Chi ci dice dove sta la priorità? Il sentimento fisico è condizione dell'impressione dello stato d'animo, o i sentimenti sensibili sono solo una conseguenza della vivace capacità immaginifica della fantasia? Oppure alla fine è vera

la terza possibilità, che ciò che è psichico e ciò che è fisico procedono in parallelo? Dopo aver portato la questione a questo punto è il caso di fermarsi: infatti siamo di fronte a problemi che costituiscono i limiti di ogni scienza.

Torniamo indietro. In seguito non ci occuperemo più di queste difficoltà, ma useremo a nostra volta le comode espressioni correnti. Ciò che ora possiamo dare come base della nostra analisi è che la nostra organizzazione di corpi fisici è la forma con cui comprendiamo tutto ciò che è fisico.

Ora si tratterà di dimostrare che tutti gli elementi dell'architettura – materiale e forma, peso e forza – si lasciano definire a partire dalle esperienze che abbiamo vissuto noi stessi; che le leggi dell'estetica formale non sono altro che le condizioni entro le quali ci pare soltanto possibile il benessere organico; che infine l'espressione che sta nella distribuzione orizzontale e verticale, si basa su principi umani, legati alla nostra fisicità.

Tutto ciò costituisce il contenuto dei capitoli seguenti. Lungi da me credere che l'impressione data dall'architettura sia in tal modo analizzata completamente, è certo che a essa contribuiscono numerosi altri fattori: colore, associazioni mentali che provengano dalla storia e dalla funzione dell'edificio, elaborazione del materiale eccetera. Comunque non credo di sbagliare vedendo, nei tratti qui accennati, il centro di quella che abbiamo definito l'impressione.

Mi si permetta, tralasciando gli altri fattori, di accennare qui almeno a ciò che si può chiamare analogia della percezione delle linee.

Wundt definisce “analogia della percezione” i rapporti di parentela che siamo soliti individuare fra le percezioni dei diversi organi sensoriali, come per esempio fra no-

te musicali basse e colori scuri, cose che osservate come pure e semplici percezioni non hanno nulla in comune, ma che ci appaiono apparentate grazie al simile sentimento di serietà che esprimono (Wundt 1874, cap. 12, pp. 486 e sgg.).

Simili analogie si riscontrano anche nelle linee. Sarebbe auspicabile la comparsa di un lavoro complessivamente valido su di un oggetto tanto poco studiato.⁷

Io mi limito a fare cenno ad alcune osservazioni, nate dai tentativi più diversi.

Il precipitoso affrettarsi della linea a zigzag ci ricorda immediatamente il rosso fuoco, mentre la mitezza del colore blu si accompagna a una morbida linea curva, e in particolare quanto più è opaco il blu tanto più sono lunghe le onde, quanto più esso è forte tanto più queste sono movimentate e leggere. Anche il linguaggio usa il termine “opaco” sia per il tono dei colori, cui manchi luminosità, sia per la stanchezza fisica.

Ugualmente si parla di linee calde e fredde, delle calde linee dell'intaglio in legno, per esempio, e della freddezza dell'incisione in rame, contrasti che ancora una volta si appoggiano sull'esperienza della pressione: duro e morbido.

L'analogia più chiara si ha con i suoni, dove probabilmente ci si rifà all'esperienza della propria capacità di produrre con la voce. Chiunque giudica una linea caratterizzata da brevi piccole onde come tremolante e dal suono acuto, mentre larghe ondulazioni di altezza limitata fanno l'effetto di suoni sordi, cupi.

Lo zigzag “frastuona e tintinna come il rumore delle ar-

⁷ Ovviamente in questo caso ricerche linguistiche dovrebbero sostenere gli esperimenti dello psicologo.

mi” (Jacob Burckhardt), con le sue punte fa l’effetto di un fischio tagliente. La linea diritta è tranquilla.

Ha dunque senz’altro senso, in architettura, parlare della semplicità tranquilla degli antichi e del rumore aggressivo, per esempio, del Gotico inglese; o riconoscere nel dolce crinale di una montagna il suono sommesso di una nota musicale.

L’OGGETTO DELL’ARCHITETTURA

La materia è pesante, tende verso il basso, vuole distribuirsi senza forma sulla superficie del terreno. Attraverso il nostro stesso corpo abbiamo esperienza della potenza del peso. Che cosa ci mantiene diritti in piedi, che cosa ci impedisce di crollare al suolo, informi? Quella forza che si contrappone alla gravità, che possiamo chiamare volontà, o vita, o altro. Propongo di chiamarla “forza della forma”. *La contrapposizione fra materia e forza della forma*, che muove l’intero mondo organico, è l’elemento basilare dell’architettura. L’esperienza estetica trasporta questa esperienza intima del nostro corpo anche alla natura senza vita. In ogni cosa assumiamo l’esistenza di una volontà di vita, che tenta di realizzarsi in una forma e per questo deve contrastare l’opposizione di una materia senza forma.

Questa interpretazione costituisce il passo decisivo sia per completare il ragionamento sull’estetica formale con esperienze che facciano maggiormente riferimento alla vita, sia per assegnare all’impressione che ci fa l’architettura una ricchezza maggiore di quella della pur ammirevole teoria, per esempio, di Schopenhauer. Fortunatamente nessuna teoria filosofica è in grado di annebbiare il piacere che sentiamo nel percepire l’architettura, e lo stesso

Schopenhauer aveva troppo senso estetico per poter credere a questa sua frase: gli unici oggetti dell'architettura sono pesantezza e rigidezza.⁸

Proprio in quanto non analizzava l'impressione, l'effetto psichico dell'architettura su di noi, ma solo la sua sostanza materiale, arrivò alle seguenti conclusioni.

1. L'arte rappresenta le idee della natura.

2. La materia architettonica presenta due concetti principali: pesantezza e rigidezza.

3. Compito dell'arte è rappresentare chiaramente queste idee nelle loro forme contraddittorie.

Il peso vuole toccare terra; travi e architravi, grazie alla loro rigidezza, si contrappongono a questa volontà.

A parte l'insufficienza di queste contrapposizioni, mi chiedo come Schopenhauer potesse mancare di notare che la rigidezza della pietra in una colonna greca viene totalmente eliminata, nell'osservazione estetica, per trasformarsi in una viva forza tendente verso l'alto.

Ripeto: come la nostra comprensione della caratteristica del peso proviene dalla nostra esperienza fisica, del nostro stesso corpo, senza la quale non sarebbe pensabile, anche ciò che lavora contro il peso viene compreso grazie ad analogie umane, cioè organiche. Per questo credo che tutte le leggi che l'estetica formale individua per la *bella forma* non siano altro che le *condizioni della vita organica*. La "forza della forma" non è solo dunque una contrapposizione al peso, una sorta di forza dagli effetti verticali, ma ciò che crea la vita, una *vis plastica*, per usare una terminologia proibita alla scienza naturale. Nel prossimo capitolo voglio

⁸ [Cfr. *Zur Ästhetik der Architektur*, in Schopenhauer 1819, I, II, cap. 35.]

illustrare le singole leggi della forma. Qui basti l'accenno al rapporto fra materia e forma, per chiarire il punto di partenza di questo studio.

Dopo quanto è stato detto è indubbio che la forma non possa essere qualcosa di esterno, che si sovrappone al materiale: essa invece proviene internamente dalla materia, come una volontà immanente. Materia e forma sono indivisibili.

In ogni materia vive una volontà che tende alla forma, ma non sempre riesce a realizzarsi. Non si deve credere che la materia assuma necessariamente un ruolo antagonista, anzi, una forma senza materia non è neppure pensabile: l'immagine della nostra esistenza di corpi fisici si presenta in ogni caso come il modello attraverso il quale giudichiamo ogni forma. La materia è il principio negativo solo nella misura in cui noi ne abbiamo esperienza come del peso contrapposto alla vita. Colleghiamo sempre la pesantezza a una diminuzione della forza vitale.

Il sangue scorre più lentamente, la respirazione diviene irregolare e tenue, il corpo non si sostiene più e si abbandona. Sono i momenti in cui si perde l'equilibrio, quando il peso sembra avere il sopravvento su di noi. Il linguaggio, per descrivere questo stato, mette a disposizione il termine di oppressione e pesantezza d'animo. Non occorre insistere nel chiederci quali siano i disturbi psichici qui presentati: ci basta sapere che si tratta della situazione della *mancanza di forma*.

Ogni cosa che vive cerca di opporvisi, tendendo alla regolarità, all'equilibrio, individuati come stati naturali. In questo tentativo della volontà organica di penetrare nei corpi sta il rapporto fra forma e materia.

La stessa materia in una certa misura si pone in posizione di attesa rispetto alla forma. Per cui si può descrivere questo sviluppo con i medesimi termini che ha usato Ari-

stotele per esprimere il rapporto fra i suoi concetti di forme e materia, oppure citare la bellissima espressione di Goethe: l'immagine deve prodursi. La forma conclusa appare come una entelechia, come il completamento di ciò che era presente nella materia.

Alla base di tutti questi confronti sta la profonda esperienza umana del prendere forma di ciò che non ha ancora forma. Se si è potuto definire l'architettura una sorta di "musica pietrificata", questa non è che l'espressione delle impressioni simili che noi riceviamo dalle due arti. Quando le onde ritmiche ci circondano, ci pervadono, ci attirano in bei movimenti, tutto ciò che è senza forma sparisce e noi godiamo del piacere di essere liberati per un attimo dalla deprimente pesantezza della materia.

Una simile "forza della forma" la ritroviamo in qualsiasi architettura, e qui essa non proviene dall'esterno, ma dall'interno, come una volontà di forma che costruisce i propri corpi. Scopo non è l'eliminazione della materia, bensì la sua composizione organica, uno stato che percepiamo non come proveniente dall'esterno, ma come voluto autonomamente: l'autonomia, l'*autodeterminazione* è la condizione di ogni bellezza. Il più profondo messaggio dell'impressione architettonica sta nel fatto che sia stato vinto il peso della materia, che sia stata appagata in potenti masse una volontà *per noi comprensibile*.

Portare a compimento la vita di un edificio, appagarne la volontà di liberarsi dalla pesantezza della materia: sono tutte espressioni che intendono la medesima esperienza.

Quanto maggiori sono le difficoltà da superare, tanto maggiore è il piacere che ne traiamo.

Non si tratta però soltanto del fatto *che* una volontà si compia, ma di *che tipo* di volontà. Un cubo qualsiasi rispon-

de benissimo alla prima esigenza, ma i contenuti che esprime sono ben poveri. All'interno dell'architettura formalmente riuscita, cioè vitale, è possibile scorgere uno sviluppo che si può paragonare, senza troppo errare, con lo sviluppo delle forme organiche: vi si individua lo stesso passaggio da forme ottuse, poco differenziate, fino a sistemi raffinatamente complessi.

L'architettura raggiunge il suo apice ogni volta che, dalla massa indifferenziata, singoli organi si rendono indipendenti e ogni componente, obbedendo soltanto alla sua funzione, sembra fare la sua parte senza trascinare l'intero corpo nella sua fatica, né lasciandosi ostacolare da esso.

La natura persegue lo stesso scopo nelle sue formazioni organiche. Gli esseri al più basso livello sono un tutto indistinto, le funzioni necessarie alla vita sono compiute da "organi apparenti", che possono di volta in volta uscire dalla massa per poi rientrarvi, oppure per ogni funzione si ha *un solo* organo, che lavora indefessamente.

Gli esseri superiori invece mostrano un sistema complesso di organi differenziati capaci di lavorare indipendentemente l'uno dall'altro.

È necessario l'allenamento per sviluppare completamente questa indipendenza. La recluta all'inizio non sa marciare senza muovere tutto il corpo, chi impara a suonare il violino non riesce ancora ad alzare un dito solo alla volta. La sensazione di malessere data da simili casi in cui la volontà non può ancora realizzarsi pienamente e rimane impigliata nella materia è la stessa che si prova di fronte ad architetture la cui composizione sia insufficiente – e lo stile romanico ce ne presenta numerosi esempi.

Se l'autonomia delle parti è la prova di una matura complessità dell'organismo, la creazione sarà per noi tanto

più interessante, quanto più le parti saranno dissimili fra di loro – naturalmente entro i limiti dovuti alle leggi generali della forma, cfr. il capitolo seguente.

Il Gotico, che nelle sue parti ripete sempre il medesimo modello – la torre è sempre coronata da un pinnacolo, l'arco è sempre acuto – in una moltitudine infinita di elementi uguali o simili, deve allora stare dietro all'antichità che non ripete nulla: si ha *un* ordine di colonne, *una* travatura, *un* timpano.

Ma qui interrompo questa analisi, che si può continuare in modo proficuo se l'organismo architettonico è già noto nelle sue parti. Ciò che ho voluto illustrare, è il semplice fatto che noi misuriamo la perfezione di una architettura con un sentimento immediato e con la stessa unità di misura che usiamo con le creature viventi.

Occupiamoci ora delle leggi generali della forma.

LA FORMA E I SUOI MOTIVI

Come punto di riferimento parto dalle definizioni di forma che propone Friedrich Vischer nella autocritica alla sua estetica (Vischer 1886). Egli distingue due motivi esterni e quattro interni.

I primi sono:

1. il confine nello spazio;
2. la misura (per noi ora irrilevante, considerato il punto di vista della nostra analisi).

Il fatto che ogni cosa, per essere un individuo, si debba porre dei confini rispetto all'esterno, è una *conditio sine qua non*.

Parleremo poi dei modi con cui è possibile porre tali confini.

I motivi interni sono:

1. regolarità;
2. simmetria;
3. proporzione;
4. armonia.

Proponendomi di sviluppare questi concetti, ripeto ancora una volta il principio già illustrato: i motivi della forma non sono altro che le condizioni stesse della vita dell'esistenza organica e non hanno, in quanto tali, alcun significato per l'espressione.

Si limitano a fornire lo schema dell'essere vivente.

La *regolarità* si definisce come segue: "Il ritorno regolare di parti differenziate, ma uguali". Vischer riporta l'esempio di un ordine di colonne, la successione di una decorazione, la linea dritta, il cerchio, il quadrato eccetera.

Qui credo di dover rilevare una imprecisione: la *regolarità* di una sequenza deve venir ben distinta da quella espressa da una linea, come quella dritta, da una figura, come il quadrato o il cerchio, o anche da un angolo di 90° in contrapposizione a uno di 80°.

Questo secondo aspetto della regolarità (*Regelmässigkeit*) lo definiremo *Gesetzässigkeit*: conformità rispetto a leggi ben precise.⁹

⁹ [Qui l'autore fa una distinzione fra due tipi di regolarità, usando i due termini *Regelmässigkeit* e *Gesetzässigkeit*; il primo è stato tradotto con regolarità, il secondo con conformità (a leggi ben precise, che l'autore cerca appunto di individuare). In realtà i due termini sono sinonimi, il primo si riferisce a una regolarità, cioè fa riferimento a delle regole, il secondo a delle leggi (*Gesetz*). Alla base della distinzione sta l'intera argomentazione dell'autore e il suo tentativo di individuare le leggi di una psicologia dell'architettura.]

Questi aspetti non possono trovar spazio all'interno di un'unica definizione, quella di regolarità.

La differenza fra la regolarità e ciò che qui per il momento chiamerò conformità (*Gesetzmässigkeit*) si basa su una differenza fondamentale: in un caso abbiamo un rapporto puramente *intellettuale*, nel secondo un rapporto *fisico*. La leggittimità che si esprime in un angolo di 90° o in un quadrato, non ha alcun rapporto con il nostro organismo, non ci soddisfa in quanto piacevole forma d'esistenza, non è una condizione fondamentale della vita organica, ma semplicemente un caso prediletto dal nostro intelletto. La regolarità di una sequenza, invece, rappresenta per noi un valore perché il nostro stesso organismo, a causa della sua struttura, ha bisogno della regolarità per funzionare. Noi respiriamo regolarmente, camminiamo regolarmente, ogni attività di una qualche durata si sviluppa in sequenze periodiche. Un altro caso: il fatto che una piramide si erga secondo un angolo di 45° ci fornisce un godimento puramente intellettuale, ma non importa al nostro organismo, che si limita a valutare il rapporto fra la forza e il peso e sulla base di questa valutazione giudica. È giunto il momento di cercare di chiarire quanto più possibile la differenza fondamentale tra questi due fattori.

Certo, essi si possono a malapena osservare isolati l'uno dall'altro, dato che ogni rapporto intellettuale ha sempre anche un qualche significato fisico e viceversa. Malgrado ciò, l'unione dei due contributi per lo più non è difficilmente riconoscibile.

Per la caratterizzazione, cioè per l'espressione di un'opera d'arte, il fattore intellettuale è quasi insignificante. Tuttavia, un ordine facilmente individuabile aumenterà il senso di serenità; un ordine molto complicato invece, ine-

splicabile per l'intelletto, sembrerà assumere un carattere sordo e negativo, perché *noi* stessi, non riuscendo nel tentativo di comprenderlo, assumeremo un atteggiamento negativo. Qualora le intenzioni appaiano troppo evidenti, ne risulterà di solito un'impressione piatta di noia.

Il fattore intellettuale è importante solo formalmente, perché garantisce l'*autonomia* di un oggetto. Quando troviamo regole fisse, quantità comprensibili, sappiamo che qui non ha operato il caso, ma che la forma è stata determinata da una volontà, l'oggetto ha definito se stesso – naturalmente nei limiti di ciò che è fisicamente possibile. È interessante notare come l'arte più antica, che puntava soprattutto a contrapporre alla casualità della natura forme definite dalla volontà, riteneva di poter ottenere tale scopo soltanto attraverso un estremo ricorso alla conformità. Era riservato a un'epoca più tarda conservare l'impressione della necessità in forme più libere.

Simmetria. Vischer la definisce come la “contrapposizione di parti uguali rispetto a un punto divisorio centrale, disuguale a esse”. Si può certamente essere d'accordo, se ci è chiaro che non occorre dir altro, se non che rispetto a un punto centrale dato, le parti alla sua sinistra e alla sua destra devono essere uguali. La formulazione della definizione lascia credere che nel concetto di simmetria si implichi anche la collocazione del punto centrale, cosa assolutamente errata, perché quando il punto centrale manca, per esempio nel caso della regolarità, non si parla però per questo di asimmetria.

L'esigenza della simmetria si sviluppa a partire dall'impianto del nostro corpo. Dato che noi siamo costruiti simmetricamente, riteniamo anche di poter pretendere questa organizzazione da qualsiasi elemento architettonico. Non

perché noi riteniamo la tipologia della nostra specie la più bella, come è già stato sostenuto, ma perché solo così percepiamo una sensazione di benessere.

L'effetto dell'asimmetria, cui abbiamo già fatto cenno, è chiaro: sentiamo un disagio fisico; dato che nell'osservazione simbolica ci siamo identificati nell'oggetto ci pare che sia la stessa simmetria del nostro corpo a venir toccata, come se ci mancasse un braccio.

L'origine dell'esigenza di simmetria spiega anche la sua generale e incondizionata validità. Certo può dover cedere il passo alla funzionalità, senza che per questo il senso di piacere venga meno. Fechner¹⁰ ricorda l'esempio della tazza, che appunto ha *un solo* manico. Ma è proprio in questo caso che il nostro principio si illustra nel migliore dei modi. Senza volerlo la vista frontale della tazza con il manico ci sembra il *dietro* della tazza, e in tal modo la simmetria si conserva. Qualora ci siano due manici, il rapporto varia e

¹⁰ [Gustav Theodor Fechner (1801-1887), forse il primo psicologo sperimentale, insegna fisica a Lipsia. Oltre che dei suoi esperimenti di fisica, si occupa di filosofia, psicologia, mistica, e combatte il materialismo della sua epoca con numerose pubblicazioni. Questi libri, alcuni di essi fortemente ironici, vengono pubblicati in parte sotto pseudonimo (Dr. Mises) e sostengono una teoria secondo la quale lo spirito permea l'intero universo – contro il materialismo di un Buffon, per esempio. Fra le sue opere “panpsichiche” vi è una analisi, condotta sulla base della fisiologia più strettamente scientifica, dell'anatomia degli angeli; in un altro testo “dimostra” che la luna è fatta di formaggio verde. Fechner, che riteneva queste opere fondamentali per il suo pensiero, è altrimenti noto per l'opera *Elemente der Psychophysik* (1860), che ha fatto epoca, e per i suoi studi di estetica “empirica”.]

noi li consideriamo una analogia delle nostre braccia (Fechner 1876).

Da tutto ciò si desume fin troppo chiaramente che non può esservi espressione nella semplice simmetria in sé, come nell'essere umano la semplice uguaglianza delle braccia non può essere l'espressione di un motivo spirituale.

La *proporzione* presenta maggiori difficoltà. Si tratta di un concetto ancora troppo poco sviluppato. La definizione di Vischer: "La proporzione ha la sua premessa nella disuguaglianza delle parti e nella presenza di un ordine che le domini" non dice molto, come ammette egli stesso. Aggiungendo che essa vale per la direzione verticale non si guadagna nulla, perché in tal caso essa non varrebbe più per il piano orizzontale – per il rapporto fra base e altezza –, caso invece in cui si parla ugualmente di proporzione. E come per l'altezza e la larghezza anche per il rapporto fra travi di sostegno e peso sostenuto si parla di proporzione.

Da tutti questi esempi si deduce una sola cosa: si tratta del rapporto intrattenuto fra di loro da parti diverse. Nel caso tali parti si chiamino *forza* e *peso* può decidere solo la funzionalità: la trave deve essere dimensionata a partire dal suo compito: è evidente, è un principio fisico.

Inoltre *altezza* e *larghezza* devono avere un "rapporto": 1:1, 1:2, la sezione aurea sono esempi di tale rapporto. Ma parlerò di queste cose solo nel paragrafo riguardante il valore dell'espressione della proporzione. La questione non va discussa qui, perché non riguarda alcuna forma necessaria, quindi priva di espressione. Pretendere di riscontrare un ordine numerico nella costruzione *verticale*, da ultimo, è del tutto errato, in quanto qui si presenta un momento *qualitativo*: il divenire forma della materia che a ciò fa resistenza, dal basso verso l'alto. Nella simmetria le compo-

nenti, dal punto di vista qualitativo, rimanevano uguali. In questo caso invece le parti più in basso sono pesanti, schiacciate dal peso, quelle in alto leggere, disponibili a una forma raffinata. Rapporti numerici, come la sezione aurea – sopravvalutata da Zeising –,¹¹ possono venir visti qui come un fatto secondario, mentre ci aspettiamo l'espressione di un progresso qualitativo dal basso verso l'alto. Le leggi di questa progressione si sottraggono a ogni calcolabilità matematica. Un pianoterra a bugnato rustico della medesima altezza del piano superiore in muratura *levigata* non esprime tuttavia il rapporto 1:1, dato che la dimensione della superficie ottica non è più il fattore decisivo, in caso di materiali diversi.

Anche in questo caso il principio si rifà alla costruzione organica. È nell'uomo che ritroviamo nella sua più matura espressione questo sviluppo dal grezzo al raffinato. Wundt nota il ritorno di parti omologhe: “Nelle braccia e nelle mani ritornano in forma più raffinata e complessa, in proporzione, le gambe e i piedi. Il petto riprende in modo simile la forma del ventre. Mentre però tutte le altre parti si ripetono due volte nella composizione verticale della forma umana, al collo si aggiunge solo la testa, che conclude il tutto come la parte più sviluppata e quindi l'unica che non ritorni in alcun altro organo omologo” (Wundt 1874, p. 186).

Questo principio dello sviluppo verticale offre all'architettura una ricca possibilità di caratterizzazione, ma non si tratta più di proporzione, in senso formale, bensì della precisazione di contenuti. Riprenderemo questo punto in seguito.

L'ultimo e il più misterioso momento della forma è l'*armonia*, definita come “la mobile unità vivente di una molte-

¹¹ [Cfr. Zeising 1854.]

plicità di parti chiaramente distinte”. “Essa si produce a partire dall’unità delle forze interiori. Porta unità nelle parti, perché essa è queste parti” (Vischer).

Armonia è un concetto che troviamo nella sua forma più pura nella morfologia, come definizione di organismo.

L’individuo è una complessa comunità unitaria, in cui tutte le parti contribuiscono allo scopo identico dell’unità. Questo scopo è quello intrinseco dell’autonomia. E lo scopo intrinseco è anche al tempo stesso una misura esteriore, una dimensione che lo sviluppo dell’essere vivente non può oltrepassare: per cui la forma esprime lo scopo intrinseco.

Queste formulazioni del medico Virchow¹² si possono trasferire direttamente all’estetica.

Lo stesso Kant ha espresso qualcosa di simile, in altre circostanze: nella parte intitolata *Architettonica della ragion pura*¹³ esprime in modo eccellente ciò che qui noi definiamo organismo e armonia, chiamandolo sistema.

Le sue precisazioni sono così puntuali che le riprendo. Con il termine sistema si indica l’unità della molteplicità delle parti in una idea. Questa idea contiene lo scopo e la forma del tutto, che è a essa stessa congruente – cioè, anche qui, la forma esprime lo scopo intrinseco.

L’unitarietà dello scopo fa sì che nessuna parte venga tralasciata e che nessuna aggiunta casuale si produca. L’in-

¹² [Rudolf Virchow (1821-1902) notissimo medico e scienziato berlinese, fu fondatore del partito progressista (1862) oppositore di Bismarck. Un grande ospedale di Berlino porta ancor oggi il suo nome.]

¹³ [Cfr. Kant 1781, pp. 831 e sgg.; trad. it. *Critica della ragion pura*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1995, parte II, cap. III, 19 e sgg., pp. 806 e sgg.]

tero è dunque frutto di una sapiente composizione e non di un ammasso casuale; può crescere al suo interno, ma non esternamente, come un *corpo animale*, la cui crescita non implica una aggiunta di nuove membra, ma, senza che le proporzioni debbano variare, lo sviluppo e il rinforzarsi di quelli originari, secondo il loro scopo.

Con questo si è detto tutto ciò che si può dire ragionevolmente, ed è significativo che l'architettura abbia fornito a Kant il termine per questo concetto.

Non si ha espressione nell'armonia. Essa definisce solo ciò che in altre parole si è chiamato la *purezza* della forma. La purezza si basa sul fatto che le forme non sono state generate dal caso, le une così, le altre in altro modo, ma esse costituiscono l'espressione di una unità di base, che ne documenta la necessità.

Il riferimento all'organico si ritrova soprattutto nel fatto che simili proporzioni si ripetano sia nelle parti sia nel tutto, come ha dimostrato August Thiersch nel suo importante saggio sulla proporzione (Thiersch 1883). Si tratta della medesima legge che la natura segue nelle sue creazioni.¹⁴

Con ciò abbiamo analizzato le principali leggi della forma. Avviciniamoci ora agli elementi effettivamente più espressivi e trattiamo quindi:

1. i rapporti di altezza e larghezza;
2. lo sviluppo orizzontale;
3. lo sviluppo verticale;
4. l'ornamento.

¹⁴ È impossibile qui approfondire questo argomento, dato che sarebbe necessario fare riferimento a disegni esemplificativi.

CARATTERISTICHE DELLE PROPORZIONI

Fattore decisivo dell'architettura è la dimensione,
il rapporto di altezza e larghezza.

Herman Grimm¹⁵

Esse definiscono in modo essenziale il carattere di un edificio.

Mi interessa dunque, qui, in particolar modo precisare il valore espressivo della proporzione.

Eliminiamo per prima cosa ciò che fa capo a un fattore intellettuale: proporzioni come 1:1, 1:2, 1:3 ci appaiono soddisfacenti perché garantiscono l'autonomia. La regola, immediatamente espressa, solleva la questione: per quale motivo deve essere così e non altrimenti? La forma sembra assumere il carattere della necessità. Ma in essa non può esservi già l'espressione. Riprendiamo ciò che è stato detto prima, rispetto al significato meccanico di tutti i rapporti formali, e nessuno avrà nulla da eccepire se valuto allo stesso modo i rapporti di altezza e larghezza, di verticale e orizzontale, di calma e di sforzo, e vi riconosco il valore espressivo delle proporzioni. Il fattore fisico è dunque anche qui quello caratteristico.

Come si comporta però il famoso rapporto della sezione aurea rispetto al problema? Come valutare la sensazione di benessere che essa indubbiamente esercita, secondo principi intellettuali o fisici? Ciò che si è detto per le proporzioni 1:1, 1:2, 1:3 – cioè che il loro significato estetico si

¹⁵ [Hermann Friedrich Grimm (1828-1901), figlio del celebre Wilhelm, uno dei due fratelli autori di favole, è uno storico e storico dell'arte. Wölfflin gli succede come docente a Berlino dal 1901 sino al 1912.]

trovi nell'immediatezza con cui possiamo riconoscere tali semplici rapporti numerici – nel caso della sezione aurea non è applicabile.

Il lato più lungo non è un multiplo di quello più corto, anzi il rapporto fra i due lati, dal punto di vista aritmetico, è irrazionale.

Peraltro si può ben pensare che il rapporto geometrico per cui il lato più piccolo si comporta verso il più grande come quest'ultimo verso il tutto sia percepibile. Ma dov'è la nostra esperienza di questo tutto? È credibile che noi, nell'osservare un rettangolo dalla sezione aurea, sovrapponiamo i lati per ottenere la linea che rappresenta il tutto?

In questo caso sembra che il fattore intellettuale non ci aiuti.

Un'altra riflessione contraria a una simile spiegazione razionale è che anche per un occhio allenato riconoscere la sezione aurea non è facile. Nei rapporti 1:1 e 1:2 si notano immediatamente eventuali imperfezioni, qui invece il giudizio rimane in un certo qual modo incerto. I dubbi, nel pensarci a lungo, aumentano; per farla breve, credo che la sensazione positiva vada chiarita facendo riferimento a condizioni fisiche, a partire dal rapporto fra la forza e il peso.

Si osservi la caratteristica della scala delle proporzioni. Il quadrato comunica goffaggine, pesantezza, soddisfazione, prosaicità, ottusità, bonarietà eccetera. Ciò che lo caratterizza è l'uguaglianza di larghezza e altezza, sforzo e riposo si controbilanciano esattamente. Non possiamo dire se il corpo sia disteso o stia in piedi. Nel caso in cui la lunghezza aumentasse si potrebbe dire che è disteso, qualora aumentasse l'altezza che è in piedi. Ciò si rispecchia nell'uso comune della lingua: si dice di conseguenza, per esempio, che quella galleria d'arte si distende, che questa torre si erge.

Il cubo, grazie alla sua indifferenza, assume un ruolo di assoluta immobilità. Non vuole nulla. Da ciò la caratteristica: goffaggine, tranquillità, ottusità, un passaggio da qualità fisiche a morali e, infine, intellettuali.

Aumentando l'altezza, ciò che è goffo si trasforma in qualcosa di ben piantato, elegante e forte per arrivare a essere un corpo slanciato e instabile: la sua forma sembra definita dall'agitazione di un'eterna indecisione.

Al contrario, crescendo la base, i rapporti si sviluppano da un corpo massiccio, rattrappito, a uno che liberamente si lascia andare, per poi finire in un fluire puro e disteso; si ha l'impressione che la figura debba continuare ad allargarsi senza fine sulla superficie del terreno.

(Tale caratteristica, sia detto per inciso, è stata confermata in via sperimentale da persone di ogni età.)

Da tutto ciò si può dedurre che i rapporti fra base e altezza si relazionano alle caratteristiche della forza e del peso, di sforzo e di quiete. Questi rapporti sono decisivi per l'espressione.

Ciò che noi conosciamo di noi stessi, la sensazione provocata dall'allungarsi comodamente, dal lasciarsi andare tranquillamente, lo trasponiamo a questo tipo di distribuzione delle masse e godiamo la tranquillità serena che edifici di questo tipo suscitano. D'altro canto conosciamo anche lo stato d'animo nel quale "ci si contiene", ci si domina, quando ci si irrigidisce in un atteggiamento forte e serio.

Nella scala delle combinazioni possibili la sezione aurea mi pare assumere una posizione speciale, perché essa esprime uno sforzo che non si strugge spingendosi senza fiato verso l'alto, ma sa combinare una forte volontà con una posizione tranquilla e sicura. Il rettangolo della sezione aurea disteso è dunque ben lungi sia dalla debolezza di una

forma senza base, sia da quella massiccia che si avvicina al quadrato.

La sezione aurea fornirebbe, dunque, nel suo rapporto fra un materiale sereno e una forza irresistibile una sorta di *dimensione conforme media dell'uomo*. Sì, ritengo di aver notato come persone magre caratterizzate da movimenti nervosi apprezzino rapporti formali altrettanto slanciati, mentre persone dalla struttura massiccia preferiscano il contrario. Sarebbe stato un bene se Fechner si fosse ricordato di ciò, nei suoi famosi esperimenti.¹⁶ Lo stesso vale per le proporzioni del triangolo.

Di grande interesse è la corrispondenza fra le proporzioni e il *ritmo del respiro*. Non vi è dubbio che proporzioni limitate diano l'impressione di un procedere affrettato, che toglie il fiato. Ed è naturale: si presenta in questo caso il concetto di strettezza, che non ci dà la possibilità di allargare il petto in un profondo respiro.

Così, le proporzioni del Gotico hanno un effetto soffocante: vi è spazio sufficiente per noi per respirare, ma vivendo in queste forme ci pare di sentire come esse si accavallino, si spingano verso l'alto, in una tensione autodistruttiva.

Le *linee* sembrano correre a maggior velocità. Per esemplificare quanto poco influsso abbia il movimento dell'occhio sulla velocità del flusso della linea basti pensare all'impressione provocata da due linee ondulate, in cui la larghezza delle curvature sia diversa: onde brevi ci sembrano veloci e agili, quelle lunghe invece tranquille, spesso stanche. Nel primo caso un respiro accelerato e vivace, nel se-

¹⁶ [Qui l'autore intende gli studi di estetica empirica condotti da Fechner, cfr. *supra* n. 10.]

condo debole e lento. L'ampiezza dell'onda produce l'effetto della durata del respiro, l'altezza quello della sua profondità. Se si tiene presente il significato della respirazione per l'espressione di stati d'animo questo è un punto fondamentale per la caratterizzazione di un'epoca storica. Si può osservare come questi rapporti, nel diventare più vecchi e ricchi di storia, cominciassero a respirare, nelle loro architetture, sempre più velocemente, come se si eccitassero. Come corrono tranquille e serene le linee di un tempio dorico antico: tutto è ancora misurato con lentezza e larghezza di spazio. Poi in quello ionico si ha già un movimento più veloce, si va alla ricerca della snellezza e della leggerezza, e quanto più la cultura antica si avvicina alla sua fine, tanto più si affida a un movimento febbrilmente accelerato. I popoli che per natura sono dotati di un sangue vivace producono in questo caso le opere più grandi. Si pensi alla furia che toglie il fiato delle decorazioni lineari arabe. Purtroppo qui devo accontentarmi di dare qualche accenno, una psicologia storica o anzi una storia psicologica dell'arte dovrebbe poter analizzare con grande esattezza la crescente velocità del movimento delle linee, scoprendo che i segni di questa progressione si identificano sempre per prima cosa nelle decorazioni.

Oltre alla proporzione delle superfici vi sono altri mezzi per provocare l'impressione della velocità. Ma devo cercare di rimanere in tema.

Le proporzioni sono ciò che un popolo presenta come la sua caratteristica più propria. Se anche il sistema delle decorazioni fosse stato importato dall'esterno, nelle dimensioni della larghezza e dell'altezza il carattere della cultura di un popolo si rispecchia sempre. Chi non scorge nel Gotico italiano l'amore di questo popolo per rapporti ampi,

tranquilla, e viceversa, al Nord, non si fa sempre strada il desiderio di altezza, di pinnacoli sveltanti nel cielo? Si potrebbe quasi dire che il contrasto fra il sentimento della vita del Nord e del Sud si esprime in quello fra proporzioni verticali e orizzontali. Lì la comodità di una vita tranquilla, qui lo spingersi oltre senza posa. Nella storia dello sviluppo delle proporzioni dei pinnacoli si potrebbe tracciare l'intera storia delle diverse maniere di vedere il mondo. Non temo una critica che sostenga che si tratta solo di chiacchiere. Si è già arrivati a giustificare la snellezza dell'arco acuto gotico rifacendosi puramente alle condizioni tecniche per ridere di chi cerca di chiedersi di più. Ma ci si concentri sulla situazione generale, si osservino le magre figure che ci si presentano nella pittura dell'epoca; come tutto è allungato, come i movimenti sono rigidi ma armoniosi, come è appuntito ogni singolo dito! Dovremmo meravigliarci se anche l'architettura si eleva così appuntita nel cielo e dimentica la dignitosa tranquillità che è propria degli edifici romanici? È qui evidente il rapporto fra le costituzioni fisiche e le proporzioni dell'architettura. La questione se sia la storia fisica del corpo umano a condizionare le forme dell'architettura o viceversa ci porterebbe troppo lontano per poterla discutere in questa sede.

Forse si è già fatto strada il dubbio se si possa parlare di *un* rapporto principale: ogni edificio mostra un intero complesso di proporzioni diverse. Per liberarci di tale dubbio voglio introdurre sperimentalmente il concetto di "rapporto medio". Chiunque ammetterà che nel Gotico si possa parlare di una simile proporzione complessiva, ma il concetto ha una giustificazione anche in tutti gli altri stili. Esso definisce, analogamente al "tono medio" in musica, la proporzione normale, la naturale tendenza all'espansione, che

definisce tutte le altre proporzioni e le modula in un continuo richiamo alla normalità così precisata, in modo che le seconde ne sembrino uno sviluppo o un ridimensionamento. Si ha dunque un'influenza combinatoria: le proporzioni discrepanti non si osservano in sé, ma in rapporto complementare alle altre. Dal punto di vista storico è possibile dimostrare che le combinazioni aumentano con la maturità dell'arte. L'arte antica procede per rapporti semplici e autonomi.¹⁷

CARATTERISTICHE DELLA COMPOSIZIONE ORIZZONTALE

Il principio della composizione orizzontale viene definito *simmetria*. Ma la simmetria è solo la pretesa che le parti che si distribuiscono attorno a un punto centrale, a esse disomogeneo, siano uguali fra loro. In tale fatto non si riscontra alcuna espressività, come ho già detto, ciò che importa è che il punto centrale si elevi in posizione dominante in modo tale da creare intorno a sé corpi dipendenti. Dato che la storia delle forme architettoniche è analoga allo sviluppo delle creature organiche, possiamo anche in questo caso riportare una frase tratta dallo studio sulla morfologia: "La subordinazione delle parti indica una creatura evoluta. Quanto più le parti sono simili le une alle altre, tanto meno sono subordinate le une alle altre".¹⁸ Il progresso dello sviluppo si evidenzia nella composizione della massa, che in sé vuole sempre rimanere rinchiusa nella sua totalità.

¹⁷ Non è qui il caso di trattare le leggi di queste modulazioni, cfr. quanto si è detto a proposito dell'armonia.

¹⁸ [Cfr. Wundt 1884.]

La forma architettonica si avvicina così all'organizzazione umana, e ottiene la capacità di esprimere tutto ciò che si può esprimere nei rapporti delle membra del corpo umano con quest'ultimo. Ciò che caratterizza questi rapporti è la maggiore o minore autonomia delle parti. Se il senso della libertà risulta da uno sviluppo delle membra in cui esse sporgano come mosse da vita propria dalla massa del corpo, l'effetto sarà ancora più soddisfacente quanto più liberi saranno i rapporti con l'elemento centrale. Ritroviamo qui quell'impressione di leggerezza e di rilassamento che ci provoca ogni atmosfera allegra. "Così libero, così disteso!" esclama Vischer.

Parti laterali strettamente collegate a quella centrale, senza una forza autonoma, illustrano una dipendenza incondizionata, una completa sottomissione alla volontà della zona centrale, allo stesso modo in cui la volontà e l'energia nell'uomo si percepiscono nelle membra strettamente collegate al torso.

Una volta illustrato questo principio è facile applicarlo, per cui non ci serve fare qui un elenco dei casi possibili.

Il principio ci riesce comprensibile grazie all'analogia con la nostra organizzazione fisica e con i nostri movimenti espressivi; tuttavia l'architettura nel riprenderli non rimane legata strettamente all'analogia umana: essa procede in combinazioni puramente schematiche.

La composizione simmetrica, o dispari – quando la suddivisione cade sul terzo o sul quinto elemento centrale – la applichiamo per tutto ciò che è autonomo, in quanto il centro, sottolineato e diverso dalle parti, rappresenta proprio quella correlazione interna analoga all'impianto dell'organismo nostro e di ogni altro animale.

Sentiamo una decisa antipatia verso la composizione binaria: è inorganico suddividere una cosa al suo centro.

Una sensibilità matura ha utilizzato la suddivisione in due per corpi non autonomi. Per esempio, nel tempio greco la facciata principale è simmetrica, suddivisa secondo quantità dispari: si hanno cinque o sette intercolumni – e sono questi, non le colonne, a contare, dato che solo due colonne alla volta costituiscono un'entità autonoma, come accade alle due gambe dell'uomo. Sui lati invece troviamo un numero pari di intercolumni, e ciò significa che il lato non è autonomo in sé: non ha un centro, o questo centro è riempito da un elemento portante.

Qualcosa di simile lo ritroviamo in altri casi, nella storia dell'architettura. Per esempio, l'architetto della villa Farnesina¹⁹ ha pensato le ali della facciata suddivise in due, alludendo così finemente alla loro dipendenza dal corpo centrale, suddiviso invece in cinque parti.

L'*asimmetria* solo nei casi meno evidenti ci comunica uno spostamento dell'equilibrio, negli altri casi ci obbliga a concepire ogni parte come un individuo a sé e il tutto come una sorta di unione casuale, invece che frutto di uno sviluppo organico.

Oggi giorno pretendiamo dagli edifici monumentali una assoluta simmetria: espressione di un atteggiamento dignitoso e misurato. I tedeschi del Medioevo e anche del Rinascimento sembra abbiano avuto sensazioni diverse: puntavano all'effetto che ogni parte doveva produrre, sembra che non abbiano dato molto peso all'insieme, che a noi oggi fa un effetto vivace, ma non certo serio e dignitoso. Og-

¹⁹ [Baldassarre Tommaso Peruzzi (1481-1537), architetto e pittore.]

gi accettiamo una simile libertà solo negli edifici privati o extraurbani.

Una particolare esigenza spinge il nostro tempo verso l'asimmetria anche nelle arti applicate e decorative. La tranquillità e la stabilità del centro di gravità è diventata noiosa, si cerca con intensità il movimento, l'eccitazione, in breve ciò che caratterizza uno stato di sbilanciamento; non si cerca più il piacere, come diceva Jacob Burckhardt, ma "il rilassamento e la distrazione, per cui si preferisce o ciò che non ha forma o ciò che è maggiormente colorato".²⁰ Chi vuole può cercarsi qualche esempio in grado di sostenere tale ipotesi nelle moderne gallerie d'arte. Ne troverà numerosi.

L'amore moderno per l'alta montagna, per le masse poderose, senza regola né legge, si può ricondurre in parte a simili considerazioni.

Tuttavia, mettere in questione oltre un certo limite il centro di gravità produce un effetto opprimente. Noi stessi sentiamo il tormento di stati di attesa incerta, quando non si può ritrovare la pace di un centro di gravità. Vorrei ricordare qui l'acquaforte di Dürer, la *Melencolia I*. Vi osserviamo una donna in atteggiamento di cupa meditazione, che fissa un blocco di pietra. Che cosa significa? Il blocco di pietra è irregolare, irrazionale, non si lascia concepire con numeri e compasso. Ma non è finita. Si osservi la pietra, non sembra che stia per cadere? Certo. Quanto più si osserva, tanto più si viene attirati in questa atmosfera di mancanza di pace; un cubo con la sua assoluta gravità può ben risultare noioso, ma è completo in sé e risulta quindi soddisfacente per chi l'osserva, qui invece ci viene incontro la pe-

²⁰ [Burckhardt 1855, cap. 25.]

nosa agitazione di qualcosa che non riesce ad assumere una forma compiuta.

L'atteggiamento del corpo condiziona la circolazione del sangue e il ritmo del respiro. Così l'osservazione della situazione di equilibrio ci porta a ciò che in architettura è stato chiamato *regolarità della sequenza* o euritmia (Semper).²¹

Abbiamo già notato la necessità della regolarità per tutto ciò che ha vita, e anche quella del ritmo, parlando della proporzione. Il fatto che anche l'*irregolarità*, entro certi limiti, sia possibile lo deduciamo per analogia con la simmetria, e con la fonte di entrambe, il corpo umano che respira, che nel suo impianto è simmetrico, nelle sue funzioni è regolare.

Nei due casi valgono le stesse leggi: ciò che è normale, regolare e rigido può trasformarsi, grazie a un allentamento delle disposizioni del carattere, in qualcosa di libero e felice, o svilupparsi fino all'insoddisfazione, alla perdita della calma.

Negli edifici monumentali ci aspettiamo l'equilibrio delle regole, mentre anche una piccola irregolarità renderà ancora più vivace l'edificio di campagna; dovrà però trattarsi di una irregolarità davvero leggera, dato che possiamo paragonare la regolarità al ritmo in musica, che si può ben dilatare qua e là, ma deve però valere nel complesso come una legge di base che non si può infrangere.

Parlare del *ritmo* della sequenza può sembrare azzardato. Solo per il fatto di trovarci di fronte a una sequenza di parti diverse, per cui abbiamo gli elementi del ritmo musi-

²¹ [Gottfried Semper, architetto e teorico, (1803-1879), attivo a Dresda e a Vienna. L'autore si riferisce qui alla sua opera più nota, cfr. Semper 1860-1863.]

cale, dovrebbe prodursi un ritmo, con la semplice accen-
tuazione della seconda parte o della terza? Un esempio è la
chiesa di San Michele a Hildesheim, dove ogni due colone-
ne si ha un pilastro. Certo, questo tipo di ritmo è insolito;
infatti da un corpo più accentuato ci aspettiamo anche un
lavoro maggiore, cosa che qui non accade. Ma rimane
un'altra possibilità, dato che abbiamo più sequenze *una ac-
canto all'altra* e *una sopra l'altra*, composte da più parti, dove
quelle più deboli si coordinano alle più robuste, come leg-
gere figure d'accompagnamento in musica rispetto al tema
principale che avanza lentamente. Il ritmo che così si rea-
lizza gioca un ruolo particolarmente significativo nell'im-
pressione complessiva.

Prendiamo l'architettura dei templi greci: le colonne fra
di loro sono tutte uguali, come lo sono i triglifi, al di sopra.
Ciò che crea il ritmo è la circostanza per cui due oppure tre
triglifi si pongono sopra alla colonna, cioè, in altre parole,
il fatto che lo spazio fra le due colonne sia diviso in 2/2 op-
pure in 3/3. La fenditura del triglifo corrispondente alla
colonna apparirà immediatamente quella maggiormente
sottolineata.

Nei due casi l'effetto è completamente diverso. Se un
triglifo cade nel centro di gravità dell'architrave, cioè esa-
ttamente nel centro dell'intercolumnio, il risultato per noi è
un'impressione di forte legame, altrimenti, se questo punto
rimane imprecisato, l'ordine libero dà l'impressione di leg-
gerezza e allegria.

Questa però non è ancora una spiegazione sufficiente.
È forse opportuno ricordare il significato del ritmo 4/4 e
3/4 per il nostro stesso movimento: camminiamo più sem-
plicemente secondo un ritmo di 3/4.

In questo caso non è sempre lo stesso piede a segnare il

passo, ma alternativamente entrambi, e la nostra marcia diventa leggera e sospesa.²²

Rinuncio a illustrare altri casi: ciò che in genere si può dire è che l'arte antica, rigida, si rifà soltanto alla suddivisione binaria. L'architettura greco-romana ha utilizzato solo in epoca tarda l'eccitante – per così dire – del ritmo ternario. Lo individuo per la prima volta nel tempio rotondo di Tivoli.

La più grande libertà si mostra laddove i ritmi delle diverse file non si corrispondono. Ciò avviene in molti edifici rinascimentali, per esempio nel tempietto di San Pietro in Montorio, a Roma, o nell'ingresso di Santa Maria ad Arezzo.

CARATTERISTICHE DELLA COMPOSIZIONE VERTICALE

Abbiamo riconosciuto nella graduale formalizzazione della materia il principio della costruzione verticale. Nell'Uomo questa formalizzazione si ritrova nella costituzione di organi sofisticati, che si muovono indipendentemente dal corpo e sono a loro volta composti in modo complesso. Si confrontino per esempio gambe e braccia. Inoltre si ha nell'interruzione della massa conclusa, come per esempio negli occhi.

Che cosa corrisponde a tutto ciò in architettura? Anch'essa formalizza la materia di cui è fatta e interrompe muri con aperture. Le aperture aumentano di dimensioni,

²² Per chiudere la trattazione della sequenza sarebbe anche possibile riferirsi a quanto si è detto rispetto alla divisione in due o tre. Non riesco a decidermi a farlo, perché le pur numerose osservazioni e gli esperimenti non hanno portato ad alcun risultato apprezzabile.

le articolazioni diventano più eleganti, gli organi più autonomi. Il sostegno, che dapprima è un pilastro murario, può divenire una colonna libera, posata sul suo piedistallo. Ma non voglio perdermi in particolari, mi interessa identificare il principio: lo sviluppo della forza formale che agisce in verticale.

Questa forza ci appare la stessa in colonne, finestre e cornicioni. In tutti questi casi si ha una tendenza verso l'alto, che si oppone alla pesantezza della materia e cerca la sua conclusione, spesso, in una forma conoidale. In basso abbiamo dunque tutto ciò che è solido, indiviso, intero: la base, il piedistallo; qui si fa valere l'intero impeto del peso. Un pianoterra a bugnato rustico permette aperture di finestre molto piccole, e non ci pare quasi escluso il pericolo che la massa – per così dire – le riassorba, richiudendosi in se stessa. Tutto ciò ci è comprensibile, non offende i nostri sentimenti. Se invece le finestre mancano ai piani superiori, la materia permane nella sua indivisa omogeneità, e l'edificio ci appare cieco, rinchiuso in un' esistenza ottusa.²³

L'architettura si avvicina qui in modo significativo all'organizzazione umana, così che si producono analogie fisiognomiche molto decise.

²³ Il professor von Brunn mi fa notare un esempio che apparentemente risulta contraddittorio: il palazzo Ducale di Venezia, che invece conferma, come un'eccezione, la regola. Qui si ha, sopra alle aperture del pianoterra, un poderoso muro unitario, con pochissime aperture: tuttavia questa superficie è trattata con un fine motivo ornamentale, per cui non produce un effetto di pesantezza. Inoltre, e qui sta il punto, la parete superiore non è conclusa da un cornicione, ma si dilegua nel cielo con degli ornamenti appuntiti.

Siamo abituati a trovare l'espressione più libera laddove parte della pressione meccanica viene superata: nell'animale la coda, nell'uomo il capo, nell'architettura, che ha una direzione verso l'alto – e non rimane collegata al terreno come l'animale, né si spinge in avanti come una pianta –, le parti più espressive sono anche le più alte.

Senza volerlo è qui che il nostro sguardo si posa. Qui per noi si trova ciò che caratterizza l'intero edificio.

La nostra fantasia si accontenta del più piccolo stimolo, si attacca a un singolo particolare e non ha certo bisogno di grandi conferme. Per quanto limitata possa essere la similitudine tracciabile fra una casa e un corpo umano, riusciamo a vedere nelle finestre organi simili ai nostri occhi. Come si dice, sono lo "spirito" dell'edificio. In esse si concentra l'intero potenziale espressivo proprio alla posizione degli occhi. La zona al di sopra delle finestre ci appare come una fronte. Una fronte liscia esprime serenità. Un trattamento a bugnato rustico avrebbe un effetto molto opprimente, qui, tanto più se lo spazio non ha un'altezza notevole.

Così non possiamo fare a meno di pensare, guardando il ministero delle Finanze di Monaco di Baviera, che stia aggrottando la fronte, mentre il palazzo Strozzi con la sua alta parete superiore trattata a bugnato produce un effetto non negativo, ma di seria gravità. Se le finestre appaiono adombrate dal cornicione abbiamo l'impressione che le sovracciglia siano chiuse, spinte in avanti a difesa degli occhi.

Non sarebbe inutile riassumere le possibilità fisiognomiche che l'architettura sa incorporare. Certo, si tratta di chiarire un *principio*, non di imitare volti umani. Forse anzi l'idea di una fisiognomica architettonica perderà il suo lato curioso se si pensa che i movimenti espressivi della fac-

cia dell'essere umano sono simili a quelli del resto del corpo; come solleviamo le sopracciglia, così alziamo le spalle; alla formazione di rughe verticali sulla fronte corrisponde un irrigidimento complessivo di tutto il corpo, chi abbassa le sopracciglia sugli occhi abbassa anche il capo verso il petto. Con ciò si chiarisce quanto basta il significato di questo principio anche al di là del campo dell'umano.

In breve, si tratta dell'oggetto di cui ci occuperemo più chiaramente nel prossimo paragrafo.

Prima di passare all'ornamento dobbiamo aggiungere ancora qualcosa per precisare la caratteristica della composizione verticale.

La forma è azione. Ogni finestra deve, in ogni istante, difendersi dalla pressione della materia.

Le diverse epoche hanno interpretato in modi diversi questo rapporto.

L'arco a tutto sesto, come si sa, è più felice dell'arco a sesto acuto: l'uno vive soddisfatto, nella sua tranquilla curvatura, l'altro è volontà in ogni punto, sforzo, e sembra voler continuare a bucare il muro, sopra di lui, senza posa.

Al tentativo di comunicare in ogni forma l'espressione di una volontà concentrata, si collega nel Gotico l'antipatia verso ogni materia che si presenti piatta e priva di cuspidi. Tutto ciò che è pesante e senza forma gli risulta odioso; ciò che non può penetrare con la sua volontà deve scomparire. Così si arriva alla completa dissoluzione delle masse, al superamento dell'orizzontale e a una verticalità senza posa in cui si realizza il desiderio di tagliare il cielo, in alto, liberi da ogni peso.

Scomporre l'intero edificio in parti funzionali significa voler sentire ogni muscolo del proprio corpo. Questo è il vero significato del Gotico. Ci ritorneremo più avanti.

Ogni volta che nella storia si registra questa spinta, è sintomo di una grande eccitazione.

La serena tranquillità dell'epoca classica non conosce nulla di simile. Nell'architettura greca si lascia largo margine alla materia, la travatura agisce con tutto il suo peso significativo, e nell'altezza limitata del frontone si mostra il moderato sopravanzare della forza verticale. Il greco non cerca di disfarsi della materia, ma gioiva della forza che trova in essa resistenza, senza vedervi un ostacolo e senza aspirare a una tensione senza limiti e senza scopo verso l'alto.

Ciò che caratterizza lo spirito moderno è il tentativo in architettura di far lavorare la forma per estrarla faticosamente dalla materia; esso non vuole ciò che è concluso, ma ciò che è in divenire, vuole vedere la graduale vittoria della forma. Il bugnato rustico del Rinascimento ha illustrato chiaramente questa idea. In seguito, nel Barocco, il motivo è stato sviluppato fino all'estremo, fino a far sorgere la forma dalla grezza pietra delle rocce.

L'antichità presentava la forma perfetta dell'edificio realizzato così come stava, nella sua completezza, come se non avesse in nessun caso potuto essere diverso.

Dal punto di vista teorico, per esemplificare l'enorme differenza fra la visione antica e quella moderna del mondo, si potrebbero contrapporre la famosa frase di Lessing: "Lasciatemi errare, lasciatemi ricercare" a quella di Aristotele: "La più piacevole delle attività che si ispirano alla virtù è quella che si ispira alla conoscenza" (*Etica Nicomachea*, 1177 a 26).²⁴

²⁴ [In greco nel testo originale. La citazione appartiene al libro dedicato al piacere e alla felicità, l. X, cap. VII.]

L'ORNAMENTO

Solo a fatica abbiamo potuto rimandare fino a ora la trattazione dell'ornamento. Esso contribuisce notevolmente alla caratterizzazione dello sviluppo orizzontale e ancor più di quello verticale. Nonostante ciò, preferisco trattare il tema autonomamente.

Che cos'è l'ornamento? Una risposta a tale domanda è resa complicata dal fatto di interrogarsi sul significato canonico di ogni singola parte, come ha fatto Bötticher nel suo *Die Tektonik der Hellenen*, ritenendo di dover individuare un sistema chiuso o di doversi tormentare con la questione della nascita storica di una forma (Bötticher 1862).

Io mi trovo in una situazione più vantaggiosa, in quanto voglio sapere solo una cosa: che effetto provoca l'ornamento? Wagner differenzia al solito l'ornamento decorativo da quello costruttivo, ma del decorativo non sa dire nient'altro se non che “deve vivacizzare in modo adatto su superfici morte e composizioni rigide”, mentre a quello costruttivo affida il compito di “sottolineare e arricchire la forma artistica, definita dallo stile, delle parti strutturali” (Wagner 1883, pp. 31 e sgg.).

Questi chiarimenti servono a poco.

Già la differenziazione fra ornamento costruttivo e decorativo è di dubbio valore. Nell'utilizzarla si inciampa su più di un ostacolo, e il confine fra i due non è chiaro. A ogni modo mi sembra preferibile non partire da questo punto di vista, e analizzare l'ornamento come un tutto, esprimendo la tesi che poi si tratterà di dimostrare: *l'ornamento è l'espressione di un surplus di forza formale*. Una massa pesante non si adorna di fiori.

Mettiamo alla prova questa dichiarazione in un tempio dorico. La metà inferiore, a partire dal capitello, non mo-

stra alcun ornamento: né gli scalini del tempio, né il tronco della colonna sopporterebbero una decorazione.

Qui abbiamo la massa grezza, pesantemente posata al suolo, che riesce appena a darsi una semplice forma; nel tronco della colonna ci aspettiamo di vedere lo sforzo, forza concentrata, come viene espressa dalle scanalature; una colonna scolpita perderebbe completamente il carattere di una massa che si tiene assieme. Del capitello parleremo in seguito. Che cosa si ha sopra le colonne? La travatura che deve distribuire il peso, una poderosa forma orizzontale. Se il peso aumentasse, le colonne dovrebbero cedere dalla loro posizione centrale, e la figura orizzontale diverrebbe dominante. Ma accade il contrario: la forza verticale è più potente, vince il peso, dapprima delicatamente; l'architrave rimane un elemento unitario, indiviso, solo negli scudi al di sopra delle colonne si manifesta l'effetto dello scontro; ma dopo aver contrastato questa prima resistenza il peso diventa più leggero, la forza si apre un varco: nei triglifi appaiono elementi verticali, che riprendono il motivo delle scanalature delle colonne, mentre nelle metope compare una vita tettonica e autonoma: si crea spazio per lo sviluppo delle forme più delicate, e quando finalmente i mutuli riempiono l'intera larghezza della travatura ciò produce l'effetto che qui lo scontro delle colonne generi un suono leggero, dopo essersi distribuito per tutta la travatura.

Segue l'azione maggiore: il peso è stato vinto, il surplus di forza in movimento si esprime nell'*innalzamento*²⁵ del timpano e festeggia il suo più grande trionfo nelle figure pla-

²⁵ Vischer si domanda se il timpano si innalza, o se invece non si abbassi, ai lati. Entrambi i fatti sono veri: si alza al centro, prova ne sia l'elemento sulla sommità, mentre i lati si abbassano, in-

stiche, che, libere dal peso, riescono qui a svilupparsi pienamente.²⁶

Se si ammette tutto ciò, si rileverà una contraddizione nel capitello, dove si può ben dire di non ritrovare un surplus di forza, ma semmai una pressione della colonna. Ciò non è vero. E se anche Bötticher ritiene di veder confermato tale rilievo nelle foglie dipinte che gli sembrano piegate sotto un peso, mi permetto di contrapporgli il diritto dell'impressione immediata. Qui le foglie non esprimono affatto una pressione, si piegano tranquillamente secondo la loro natura, attaccate all'echino. E che peso sarebbe poi, quello dell'intera travatura, se si limitasse a piegare un paio di foglie? Il motivo è ridicolmente piccolo. In breve, mi pare che le foglie non abbiano nulla a che vedere con il conflitto di quelle masse potenti, semplicemente la loro esistenza è possibile perché appunto il peso è sì grande, ma non uccide la vita libera della colonna.

È importante chiarire che una pressione non può mai avere un effetto estetico. L'autonomia è la prima esigenza: ogni forma deve avere sufficiente motivazione in se stessa. La stessa cosa si può dire qui. La colonna si allarga in alto

fatti negli acroteri la forza si ripiega in se stessa e quanto più è alto il timpano, tanto più forti devono essere gli acroteri. Il Gotico invece mostra il proprio surplus di forza verticale negli ornamenti degli archi rampanti.

²⁶ Forse si potrebbe stabilire una corrispondenza fra figure del timpano e ordine dei triglifi. Pur non essendome occupato, ho notato per esempio nel tempio di Egina una simile corrispondenza: 11 triglifi, 11 figure. Per il rapporto sorprendente fra architettura e composizione nella "gigantomachia di Pergamo" cfr. Brunn 1884, p. 50.

perché è funzionale contrapporsi alla forza con una superficie larga, non perché sia stata schiacciata;²⁷ ha sempre forza sufficiente per ricomporsi, appena sotto l'abaco. Proprio nella misura in cui riesce ad allargarsi conferma la propria autonomia. Essa è tanto grande da raggiungere l'abaco. L'abaco però è – qui si ammira la finezza di sentimenti architettonici dei greci – l'immagine proporzionale dell'intera travatura. Ciò significa che la colonna sa esattamente che cosa deve sostenere e si comporta di conseguenza.

Nell'architettura ionica compare, come abbiamo notato, la tendenza verso una mobilità più libera. Non c'è più l'intenzione di sostenere pesi così grandi. Le colonne vengono alleggerite e si raggiunge un'impressione di leggerezza soprattutto grazie alla soluzione delle volute, che disimpegnano la forza in eccesso – al contrario di quanto avviene nelle colonne doriche senza pittura. Nel confronto tra colonne doriche e ioniche ho spesso sentito esprimere il seguente giudizio: quella ionica tiene alto il capo, quella dorica lo abbassa.

Pare che anche gli antichi avessero avuto questa impressione, perlomeno se si possono definire dorici i telamoni di Akragas, l'antica Agrigento, e ioniche le cariatidi dell'Ereteo, e credo che se ne abbia ben diritto. Mi è anche capitato che una persona, che non aveva mai visto né telamoni né cariatidi, fosse in grado di caratterizzare le colonne doriche con il loro echino allargando in modo molto simile i gomiti e abbassando la testa, e che le volute del capitello ionico venissero descritte come i capelli fluenti di una figura eretta.

²⁷ Non nego comunque un certo cedimento elastico.

Il rapporto fra i due stili si può illustrare con un'appropriata frase di Goethe, tratta dal saggio sull'architettura del 1788: "È proprio della natura umana progredire sempre più, persino oltre il proprio obiettivo; e così era anche naturale che, nel rapporto tra il diametro e l'altezza delle colonne, l'occhio fosse sempre alla ricerca di qualcosa di più slanciato e che lo spirito credesse in tal modo di provare *un maggiore senso di grandezza e libertà*".²⁸

Un maggiore senso di grandezza e libertà! Questa è la spinta che ha portato anche al passaggio dallo stile romanico alle forme gotiche.

In questo lavoro, che si limita a produrre degli stimoli, non posso inoltrarmi nell'analisi di queste decorazioni. Una volta scoperto il principio, ciò non risulterà un problema. Si riconoscerà facilmente che il fuoco d'artificio dell'ornamento gotico è possibile solo grazie all'enorme surplus di forza della forma sulla materia. L'ornamento è il fiorire di una forza libera, che non ha più nulla da eseguire, nessun altro lavoro da compiere. È stata un'intuizione assolutamente giusta quella che ha trasformato il capitello in un ornamento delicatamente circondato da foglie, infatti il pilastro gotico corre verso l'alto, senza disperdere la sua forza altrove. Altrettanto giusta in seguito nel Rinascimento italiano è stata la soluzione per cui le colonne che sostengono un arco non sono in diretto contatto con esso, ma ne sono divise da una trabeazione, alla cui altezza la colonna si interrompe, come fa una cascata d'acqua quando incontra un ostacolo. È una prova della profonda perspicacia di Brunelleschi il fatto che egli riconoscesse questa necessità,

²⁸ [Goethe 1788.]

ma ciò prova anche la validità della nostra tesi, che si basa su questi fattori decisivi.

Spero dunque che non sia necessario elencare ulteriori analisi, e concludo questo paragrafo²⁹ con un excursus storico.

Le culture mature pretendono sempre una grande superiorità della forza della forma sulla materia. L'effetto sereno di una massa muraria omogenea diventa loro insopportabile. Si desidera il movimento, l'eccitazione, come abbiamo già avuto occasione di notare. Rispetto alla decorazione ne risulta un'arte che non offre più ai sensi dell'osservatore alcuna superficie tranquilla, ma provoca in ogni muscolo un pulsare di vita. Così è nel Gotico, nell'arte araba e – seppur in tutt'altre condizioni architettoniche – nell'antica Roma. Si “ravvivano” tutte le superfici con nicchie, colonne e simili, semplicemente per esprimere l'eccitazione che scuote il proprio corpo e non permette più il godimento di un'esistenza serena.

²⁹ L'architettura possiede un'altra forma di ornamento, quello che viene a essa “appeso”, cioè guarnizioni, nastri, paramenti e simili. Tutto ciò non va propriamente chiamato architettura, perché costituisce una analogia al modo in cui si adorna la figura umana finita. Ha anche lo stesso effetto, producendo sensazioni proprie al gusto e alla moda. Colonne circondate da guarnizioni danno la stessa impressione di un braccio cinto da un bracciale. Dopo i chiarimenti magistrali di Lotze intorno allo sviluppo dei principi dell'addobbo non c'è bisogno di aggiungere nulla, cfr. Lotze 1858, pp. 203 e sgg.

PRINCIPI DEL GIUDIZIO STORICO

Finora abbiamo riconosciuto nell'Uomo, con le sue proporzioni, ciò che determina l'architettura; questo principio può essere ulteriormente esteso: uno stile architettonico esprime *l'atteggiamento e il movimento dell'uomo* del suo tempo. Nell'abbigliamento si ha l'immediata impressione di come ci si vuole comportare e muovere, e non è difficile mostrare come l'architettura abbia una corrispondenza con il vestiario tipico di un'epoca. Vorrei insistere su questo principio della caratterizzazione storica, per quanto poco io stesso sia in grado di valorizzarlo.

Prendiamo per esempio lo stile Gotico.

Lübke³⁰ vi riconosce l'espressione della spiritualità. Semper lo ritiene invece una Scolastica pietrificata. Secondo quali principi si è giudicato? Il *tertium comparationis* non è affatto chiaro, per quanto ognuna delle due definizioni colga una parte di verità. Otteniamo un punto di vista sicuro se riconduciamo i fatti psichici alla figura umana.

Il fatto psichico che sta alla base del Gotico è la spinta verso la precisione, l'acutezza, la coscienza della volontà.

La Scolastica illustra con chiarezza questa antipatia contro tutto ciò che è impreciso, i concetti vengono elaborati con la più grande precisione.

Dal punto di vista del corpo questa tendenza si esprime in movimenti più esatti, in forme diritte, nel non lasciarsi andare, nell'eliminare le sporgenze, nel produrre in tutto il corpo una precisa espressione della volontà.

Si può interpretare il Gotico come espressione della Scolastica o della spiritualità solo se si tiene a mente il con-

³⁰ [Cfr. Lübke 1879.]

cetto secondo il quale qualcosa di psichico si può trasformare direttamente in una forma espressiva corporea.

L'acuto ingegno del secolo della Scolastica e della spiritualità, che non sopporta alcuna materia che si sottragga alla volontà, può divenire significativo per la forma dell'architettura solo attraverso la sua espressione fisica.

Qui ritroviamo i principi delle forme gotiche: la curva del naso diventa più fina, la fronte si riempie di rughe profonde e diritte, tutto il corpo si irrigidisce, si chiude in se stesso, tutto ciò che può essere larghezza tranquilla scompare. Si sa che molte persone – per esempio i professori – per produrre pensieri acuti hanno bisogno di tenere in mano una matita provvista di angoli, che stringono fra le dita rinforzando in tal modo, con la sensazione del tatto, il loro pensare.

Una matita rotonda non produrrebbe lo scopo desiderato. Che volontà esprime il cerchio? Non si sa. Anche l'arco a tutto tondo romanico non lascia trasparire alcuna volontà. Certo si innalza, ma solo nell'arco acuto lo sforzo viene chiaramente espresso.

Il piede umano è rivolto in avanti; ma questo si esprime nelle linee arrotondate che lo contengono? No. Per il Gotico era insopportabile non ritrovare qui l'esatta espressione di una volontà, per cui inventò le scarpe a punta, che compaiono appunto nel XII secolo (Weiss 1860, parte IV, 8).³¹ La larghezza della suola è una conseguenza del peso del corpo. Ma il corpo non ha alcun diritto, non è che materia, e non ci si vuole affidare alla materia: la volontà deve poter forzare ogni sua parte.

Per questo l'architettura dissolve i muri in nervature verticali e la suola delle scarpe dell'essere umano si vede

³¹ [Cfr. Weiss 1860, vol. II, cap. 4, pp. 874-875, 879-881.]

applicare tre alti tacchi che eliminano la sensazione di un'andatura sciolta.

Non voglio insistere e analizzare come nel cappello a punta si ritrovi il principio del pinnacolo, come i movimenti siano tutti così rigidi, esili, o anche taglienti e precisi, come infine gli stessi corpi – come abbiamo già detto – appaiano esageratamente allungati e magri:³² mi accontento che si capisca che cosa intendo.

Se si passa in rassegna la storia ci si accorge con meraviglia di come l'architettura abbia sempre imitato l'ideale del corpo umano, della sua forma e del suo modo di muoversi, come addirittura grandi *pittori* abbiano creato una architettura adatta agli esseri umani del loro tempo. Non pulsa forse nelle architetture dipinte da Rubens la stessa vita che corre nei suoi corpi?

Concludo. Non era mio intento fornire una completa psicologia dell'architettura, vorrei però chiarire un punto: sarà possibile una comprensione organica della storia delle forme solo quando si saprà quali siano i fili in grado di collegare fra di loro la natura umana e la fantasia formale.

Lo storico che giudica uno stile non possiede un organo speciale per riconoscerne le caratteristiche, ma si basa su di una sorta di istinto.

L'ideale di poter “lavorare con esattezza”, vale anche nelle discipline storiche. Per questo la storia dell'arte tenta di evitare il pericoloso contatto con l'estetica, e a volte ci si limita così a dire ciò che è accaduto, in successione temporale, e nient'altro. Per quanto poco io sia propenso a negare la bontà di questa tendenza, ritengo comunque che con

³² Certo non si deve dimenticare che i dipinti e tanto più le sculture non sono una fonte storica sicura.

ciò non si raggiunga certo il massimo della scienza storica. Una storia che voglia semplicemente constatare la successione degli accadimenti non può esistere; e si sbaglierebbe a credere nella sua “esattezza”. Si può sperare di poter lavorare con esattezza solo se ci è possibile afferrare il flusso degli eventi in solide forme. Tali solide forme per la fisica, per esempio, provengono dalla meccanica. Ma alle scienze dello spirito manca ancora una simile base: e la si può cercare solo nella psicologia. Essa permetterebbe anche alla storia dell’arte di ricondurre il singolo avvenimento a una regola generale, alla ricerca di leggi precise.

La psicologia è ancora ben lungi dallo stato di raffinatezza che le permetterebbe di divenire un organo della caratterizzazione storica, ma non ritengo che tale scopo sia irraggiungibile. A questa mia idea di una psicologia dell’arte, dello studio dell’impressione che noi ne otteniamo, basata sul sentimento popolare che queste forme e queste proporzioni hanno prodotto, si potrebbe controbattere che tali soluzioni siano campate in aria, dato che rapporti e linee non hanno sempre lo stesso significato e che l’emozione che sente l’essere umano di fronte alle forme varia continuamente.

Tale critica non si può respingere senza una base psicologica; non appena però si concepisce il corpo umano con la sua organizzazione come il fattore permanente di fronte alla trasformazione continua, si è al sicuro da questo attacco, in quanto è la stabilità di questa organizzazione del corpo a garantire la stabilità del sentimento di fronte alla forma.

Inoltre, che le forme proprie di uno stile non vengano prodotte da una persona singola, a suo piacimento, ma crescano dal sentimento popolare, e che il singolo possa essere

creativo solo se è immerso in questo fattore complessivo in modo da rappresentare il carattere generale e della sua epoca completamente, sono cose troppo note per doverne parlare ancora; se però il sentimento delle forme dal punto di vista della qualità rimane invariato, non si devono ignorare le oscillazioni della sua intensità. Ci sono state poche epoche che hanno saputo capire davvero, e cioè vivere, ogni forma. Sono quelle che si sono create uno stile loro proprio.

Dato che le grandi forme dell'architettura non possono adattarsi a ogni piccolo cambiamento del modo di sentire di un popolo, si ha a poco a poco una sorta di estraniamento, lo stile diventa con il tempo uno schema senza vita, che si mantiene in uso solo in ottemperanza con la tradizione. Le singole forme continuano a venire riprodotte senza più essere capite, vengono utilizzate in modo errato e quindi uccise del tutto. Il pulsare di un'epoca si deve allora cercare altrove: nella modestia delle arti decorative, nelle linee della decorazione, nei caratteri dell'alfabeto³³ e simili.

È qui che il sentimento della forma viene appagato nel modo più puro, ed è qui che va ricercata la nascita di un nuovo stile.

Si tratta di un fatto di grande rilievo per combattere l'eccesso materialistico³⁴ secondo il quale la storia delle forme dell'architettura si potrebbe chiarire a partire dallo stu-

³³ Da quando esiste la stampa a caratteri di piombo anche qui la possibilità di veloci cambiamenti è scomparsa. Oggi ci si è abituati, nella scrittura corrente, a porre davanti a minuscole in carattere gotico maiuscole barocche. Cfr. Bechstein 1884.

³⁴ [L'autore allude qui alle teorie di Gottfried Semper secondo il quale le leggi dell'architettura vanno ricondotte alle condizioni climatiche, tecniche, materiali in cui essa viene realizzata, cfr. Semper 1860-1863.]

dio dei limiti costituiti dal materiale, dal clima, dalla funzione.

Lungi dal misconoscere tali fattori e il loro significato, devo insistere che la fantasia formale propria di un popolo non si lascia per questo influenzare. Ciò che un popolo ha da dire lo esprime in ogni caso: se osserviamo questo suo linguaggio delle forme laddove può esprimerlo liberamente, e se poi nella grande arte, nell'architettura, ritroviamo le medesime forme, le stesse linee, proporzioni simili, si può a buon diritto pretendere che un'osservazione basata sul puro studio della meccanica si metta a tacere.

Con questo argomento ci siamo liberati del nemico più pericoloso per una psicologia dell'arte.



Baldassarre Peruzzi, Villa Farnesina, Roma.



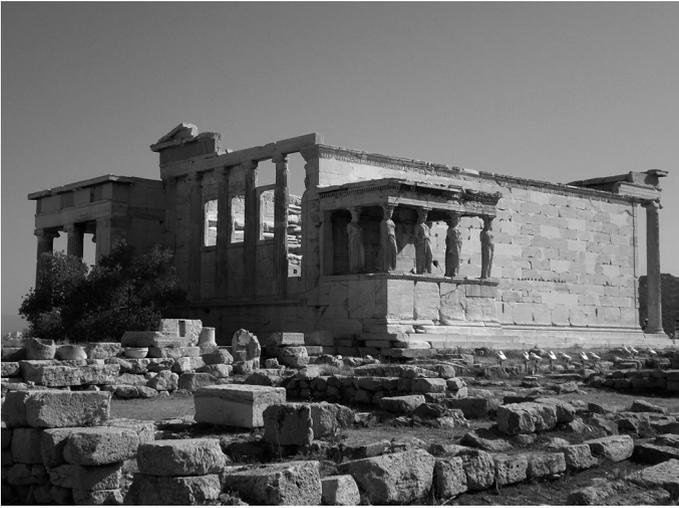
Tempio rotondo (tempietto di Vesta), Tivoli.



Donato Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, Roma.



Benedetto da Maiano, portico della Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Arezzo.



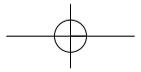
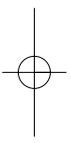
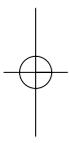
Eretteo, portico delle Cariatidi, Atene.

Bibliografia

- Aristotele, *Etica Nicomachea*, ed. it. a cura di Claudio Mazzarelli, Rusconi, Milano 1979.
- Bechstein Reinhold, 1884, *Die deutsche Druckschrift und ihr Verhältnis zum Kunststil alter und neuer Zeit*, Winter, Heidelberg.
- Bötticher Karl, 1862, *Die Tektonik der Hellenen*, Ernst & Korn, Berlin; trad. it. *Tettonica e forme*, in Francesco Dal Co, *Teorie del Moderno. Architettura. Germania 1880-1920*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 105-111.
- Brunn Heinrich von, 1884, *Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie*, Weidmann, Berlin.
- Burckhardt Jacob, 1855, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Schweighauser, Basel; trad. it. *Il Cicerone: guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Sansoni, Firenze 1963.
- Fechner Gustav Theodor, 1876, *Vorschule der Ästhetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Goethe Johann Wolfgang von, 1788, *Baukunst*, in *Der Teutsche Merkur vom Jahre 1788*, novembre, pp. 38-45; trad. it. *Architettura*, in *Baukunst: dal gotico al classico negli scritti sull'architettura*, a cura di Renata Gambino, Medina, Palermo 1994, pp. 43-47.
- Herder Johann Gottfried, 1778, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über*

- Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Hartknoch, Riga; trad. it. *Plastica*, a cura di Giorgio Maragliano, Aesthetica, Palermo 1994.
- , 1800, *Kalligone*, 3 voll., Hartknoch, Leipzig.
- Kant Immanuel, 1781, *Kritik der reinen Vernunft*, Hartknoch, Riga; trad. it. *Critica della ragion pura*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1995.
- Lotze Rudolf Hermann, 1858, *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie*, 3 voll., Hirzel, Leipzig 1856-1864, vol. II; trad. it. *Microcosmo. Idee sulla storia naturale e sulla storia dell'umanità: saggio di antropologia*, a cura di Luigi Marino, UTET, Torino 1988.
- , 1868, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, Cotta, München.
- Lübke Wilhelm, 1879, *Denkmäler der Kunst*, Ebner & Seubert, Stuttgart.
- Schopenhauer Arthur, 1819, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Leipzig; trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Semper Gottfried, 1860-1863, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten: Oder, praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler un Kunstfreunde*, 2 voll., Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt; trad. it. *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o Estetica pratica: manuale per tecnici, artisti e amatori*, a cura di Augusto Romano Burelli, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Thiersch August von, 1883, *Die Proportionen in der Architektur*, in *Handbuch der Architektur*, a cura di Josef Durm, Hermann Ende e Heinrich Wagner, Diehl, Darmstadt, parte IV, l. I, pp. 38-77.
- Vischer Friedrich Theodor, 1886, *Kritische Gänge*, 5 voll., Cotta, Stuttgart 1880-1886, vol. V.
- Vischer Robert, 1873, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig; trad. it. *Sul sentimento ottico della forma. Un contributo all'estetica*, in Robert Vischer, Friedrich Theodor Vischer, *Simbolo e forma*, a cura di Andrea Pinotti, Arago, Torino 2003, pp. 35-106.

- Volkelt Johannes, 1876, *Symbolbegriff in der neueren Ästhetik*, Dufft, Jena.
- Wagner Heinrich, 1883, *Allgemeine Grundzüge*, in *Handbuch der Architektur*, a cura di Josef Durm, Hermann Ende e Heinrich Wagner, Diehl, Darmstadt, parte IV, l. I.
- Weiss Hermann, 1860, *Kostümkunde*, Ebner & Seubert, Stuttgart.
- Wundt Wilhelm, 1874, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Engelmann, Leipzig; trad. it. *Elementi di psicologia*, Pontremolese, Piacenza 1910 (rist. anast. Centro diffusione psicologia, Genova 1992).
- , 1884, *Vorlesungen über die Menschen- und Tierseele*, Voss, Leipzig.
- Zeising Adolf, 1854, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, Weigel, Leipzig.



Postfazione

di Ludovica Scarpa

We give shape to our buildings, and they, in turn, shape us.

Winston Churchill

ALLA RICERCA DI UN'ETICA DELLE PROPORZIONI

Noi esseri umani condividiamo l'esperienza di vivere in un ambiente costruito. Siamo sempre da qualche parte, entriamo e usciamo da edifici, case, palazzi – che talvolta chiamiamo architetture –, e nel farlo ci sentiamo di volta in volta in vari modi. Chi costruisce condiziona i nostri comportamenti e il nostro sentire, dando forma agli spazi in cui viviamo, agli sfondi, agli scenari delle nostre esistenze.

La storia dell'architettura ci insegna che l'attuale modo di gestire il nostro bisogno di spazi costruiti non è l'unico possibile. La psicologia dell'architettura è “la disciplina che si occupa dell'esperienza emozionale e del comportamento degli esseri umani in rapporto all'ambiente costruito” (Richter 2004):¹ del nostro sentire rispetto agli spazi dell'abitare. Negli ultimi anni sono stati pubblicati in inglese e in tedesco alcuni lavori: l'appello di Heinrich Wölfflin è stato recepito, più di un secolo dopo.

¹ Si veda anche Jüngst 2000; Bonaiuto *et al.* 2004.

L'architettura ci procura emozioni, e perfino rabbia e fastidio sono preferibili all'apatia; il senso della bellezza e dello star bene sono in qualche modo collegati e siamo sensibili all'ambiente che ci circonda, che ci può sostenere – entrando in risonanza con le parti migliori di noi stessi – o al contrario abbattere (Botton 2008). Possiamo porci quindi il problema di un'etica delle proporzioni, quelle adatte a rispondere alla nostra umana preferenza fondamentale per lo star bene, e possiamo farlo a partire dal disagio che sentiamo in alcuni ambienti costruiti, in quanto persone sensibili a ciò che ci fa piacere e a ciò che al contrario ci dispiace.

Eppure parlare della bellezza imbarazza e può apparire ingenuo: la gioia che con essa proviamo è un'emozione soggettiva e solo da qualche anno le neuroscienze si occupano, da più prospettive, di concetti legati al nostro intimo sentire, come appunto consapevolezza di sé e felicità.²

Ogni comportamento di noi esseri umani ha a che fare con i nostri bisogni, con i nostri scopi e con i significati che attribuiamo a ogni cosa. Rispondiamo al nostro bisogno di bene e di bellezza tentando di progettare ambienti in cui sentirci a nostro agio e, nel contrapporre un nostro progetto al mondo, possiamo allora voler affinare la nostra sensibilità per un'etica delle proporzioni.

Il nostro bisogno di sicurezza produce la stessa ricerca scientifica, i cui risultati ci sembrano sicuri, appunto, almeno finché il generale consenso del mondo della scienza stesso li ritiene tali. Tuttavia nello studio antropologico dei no-

² Cfr. Botton 2002; Nussbaum 2004; Layard 2005; Nettle 2007. Si confrontino con un testo ormai “antiquato” come quello di Russell (1997).

stri comportamenti la rassicurante “necessità” della conoscenza scientifica e la relativa *prevedibilità* di risultati si scontra con la libertà: la caratteristica tipica degli esseri umani, per definizione *imprevedibili*, contingenti.

Sono i singoli esseri umani ad assegnare significati alle proprie esperienze e il loro sentire è connesso alla libertà interpretativa: questo è il limite di ogni tentativo scientifico di occuparsene, e quindi anche della psicologia dell’architettura, della psicologia sociale e di quella ambientale di poter fare previsioni certe, che colleghino stati mentali ed emozionali a spazi e architetture. Con il nostro bisogno di sicurezze tentiamo un controllo almeno cognitivo, attraverso la conoscenza e le scienze, della complessità della nostra vita: tuttavia le nostre conoscenze sono tentativi di spiegazione approssimativi e provvisori, non gli strumenti esatti che ci auguriamo. Paradossalmente se sentiamo il bisogno di qualcosa di davvero sicuro possiamo trovarlo nella frustrazione certa del nostro stesso bisogno di controllo e stabilità. La realtà della scienza statistica non è per forza vera nei singoli casi, e nella nostra esperienza noi *viviamo unicamente singoli casi*.

Ognuno di noi conosce l’esperienza di aver legato particolari stati mentali – tristezza, serenità – a particolari luoghi, che allora finiscono con il fungere da ancore: una certa piazza, una certa città, un edificio richiamano in noi questa sensazione, e ciò al di là delle loro caratteristiche intrinseche. Esattamente come una musica o un profumo, o come il gusto della *madeleine* per Proust, la loro esperienza e lo stesso ricordo di esse ci evoca uno stato d’animo. Ognuno di noi lega il *proprio* sentire ai luoghi, e questo sentire non è prevedibile per definizione: è prodotto della consapevo-

lezza che lo sente, e assume per ognuno di noi l'importanza che il singolo le assegna.

Ci rendiamo conto allora della nostra autoreferenzialità e comprendiamo che il nostro bisogno di poter riuscire a dire qualcosa di “certo” con distacco cognitivo-antropologico ha dei limiti. Questo distacco non era certo tipico dell'epoca in cui scriveva Heinrich Wölfflin: il suo linguaggio deciso esprime la fiducia di poter “spiegare” il rapporto tra stati mentali e architetture. Vale quindi oggi come un doppio documento, che ha per noi più livelli di significato: la sua stessa spavalda sicurezza è un fenomeno storico sul quale riflettere.

Possiamo interpretare tutti gli artefatti, i prodotti delle culture degli esseri umani, come i *risultati di comportamenti* che hanno preso forma concreta, tutti più o meno relativamente provvisori.³ In quanto *comportamenti solidificati* sono anch'essi parte del grande insieme dei comportamenti degli esseri umani nel complesso, e rispondono a bisogni, intenzioni, scopi e significati assegnati dagli esseri umani stessi. Tutto ciò che la cultura umana produce risponde alla nostra ricerca di benessere e addirittura di felicità, compresa quella parte di essa cui ci riferiamo parlando di architettura.

Le intenzioni dietro ai comportamenti umani sono differenti dai loro risultati. *Sentiamo* le nostre buone intenzio-

³ L'impermanenza, la caducità di ogni opera umana è relativa: un palazzo rinascimentale, o un edificio moderno, e un oggetto di design hanno cicli di vita diversi, e si contrappongono in altro modo all'impermanenza. Tuttavia modernità e postmodernità “accorciano” la durata dei loro prodotti (cfr. *infra*), imponendoci implicitamente il problema angoscioso della nostra fine, o segnalandoci la disponibilità ad accettarla.

ni, ma *vediamo* – e giudichiamo – i risultati di quelle degli altri. Possiamo assumere che razionalmente le intenzioni sono concentrate sulla soluzione di problemi, per quanto spesso i risultati ne producano di nuovi e inattesi: il sistema complesso costituito dalla rete di intenzioni di ciascuno di noi produce un alto grado di contingenza e imprevedibilità degli esiti. Nella nostra società post-ideologica e post-eroica vi sono ben poche norme certe condivise cui potersi riferire e il disagio aumenta: mondi diversi di comportamenti e di estetiche si scontrano. Il disagio dei singoli produce conflitto, aggressività, accuse, incomprensioni, la tendenza a svalutare il mondo degli altri.

Negli ultimi decenni il paradigma sistemico ha proposto un nuovo modo di pensare, aiutandoci a superare la tendenza a “dare la colpa” con l’identificare i bisogni dei soggetti coinvolti in ogni sistema complesso (Goodman 1988). Nel passare da una cultura del *dare la colpa* a una del *prendersi cura*, dell’ambiente e delle nostre vite, il passo fondamentale è farci le domande seguenti, nel momento in cui stiamo per esprimere un giudizio negativo o un’accusa: “Di che cosa ho bisogno? Che cosa ho l’impressione di non ricevere? Come posso occuparmene autonomamente? Posso esprimere in maniera positiva, costruttiva, ciò di cui sento il bisogno?”.

Il giudizio estetico, in quanto giudizio, ci dà anch’esso modo di osservare quali aspettative e bisogni – nostri o altrui – esso nasconde. Se sono frustrati, proviamo malessere.

Possiamo notare *come* noi stessi osserviamo ogni situazione, con quali filtri di aspettative. Ci rendiamo conto così del nostro essere – per lo più senza accorgercene – *trafficienti di dover-essere*, e ci identifichiamo con i nostri *dover-essere*, sia morali sia estetici.

Un problema della cultura urbana odierna è la specializzazione disciplinare, che implicitamente porta con sé giudizi che non vengono più rimessi in discussione. Per esempio, le discipline storiche si occupano delle città antiche, mentre altre discipline, fra cui l'urbanistica, si occupano della città contemporanea. Questa prassi si basa sull'assunzione implicita che la città storica non è più un modello valido per il nostro modo di costruire nuove parti di città, e infatti oggi anche la terminologia è diversa, per cui, per esempio, si "pianifica un territorio".

La disciplina urbanistica pare sia l'unica nata a partire dalla critica del suo oggetto: la città storica. E qui con "critica" non intendo "riflessione critica, consapevole delle proprie assunzioni", ma disapprovazione, avversione, lo stato mentale del "dare la colpa". Negli anni settanta dell'Ottocento, in Germania, i primi convegni di igienisti, medici e studiosi progressisti rilevavano il "problema" del "male" città: la tipica morfologia urbana della città densa europea viene messa in discussione a partire da allora. L'ideologia antiurbana discredita la città densa ottocentesca come il risultato di meschina speculazione, proponendone, come vedremo più avanti, un modello diverso (Scarpa 1996).

Secondo questi esperti le caratteristiche morfologiche dei caseggiati erano responsabili del disagio di chi li abitava. Gli operai della prima industrializzazione, che lavoravano senza contratti collettivi, senza garanzie, senza previdenza alcuna, erano obbligati ad "arrangiarsi" subaffittando e condividendo i loro spazi abitativi con quante più persone possibili, in condizioni di disagio abitativo cronico. La tradizionale svalutazione della città ottocentesca spiega il successo dell'ideologia antiurbana degli anni venti del Novecento.

Da tempo invece abbiamo rivalutato i quartieri ottocenteschi delle città europee, e la pratica di appena due generazioni fa – demolirli e rimpiazzarli con edilizia moderna – ci sembra inspiegabile e lontana anni luce; il concetto di “urbanità” descrive la qualità caratteristica di questi spazi urbani, che nessun insediamento moderno è più riuscito a ricreare. Tuttavia costruire oggi spazi morfologicamente densi e “urbani” come quelli ottocenteschi non è pensabile: logiche di piano e regolamenti edilizi si basano ancora sulle assunzioni implicite di una disciplina che intende controllare e tenere a bada – come se si trattasse di un ragazzino maleducato e troppo vivace – ciò di cui si occupa, la città. Ma non è possibile prendersi cura in questo modo di qualcosa. Prendersi cura implica, appunto, un atteggiamento di *cura*, di affezione o almeno di *attenzione* per quel che avviene, senza avversione né accuse. Anche in questo ambito può aiutarci passare dalla modalità del dare la colpa a quella dell’esprimere bisogni e del prendercene cura, per individuare un rapporto tra gli spazi urbani e il benessere delle persone che vi abitano (Hillman 1999; Emery 2007). Le considerazioni di Wölfflin ci invitano a spostare l’attenzione sulla morfologia urbana, e per riuscirci introdurrò più avanti cinque “figure” ideali di base, una sorta di “grammatica minima” dello spazio costruito.

L’ESPERIENZA DELLO SPAZIO

L’esperienza è sempre quella personale, soggettiva. Quella che sperimentiamo, appunto, con il corpo, sempre e solo con il proprio. Bene, cominciamo allora, alzati in piedi – o sediti ben eretto –, guarda dritto avanti a te, allarga le braccia come uno spaventapasseri: ti rendi conto senz’altro

che c'è una direzione davanti e una dietro di te, se alzi la testa vedi che ce n'è una sopra e se la abbassi una sotto, e se ti volti verso la mano sinistra c'è una direzione lì a sinistra e un'altra a destra.

Nel tuo corpo sono *ancorate* le tre dimensioni dello spazio.⁴

La quarta dimensione, il tempo, è *nel proprio corpo*, che cresce, si trasforma e, come tutte le cose vive, è caduco, invecchia, e non lo fa chissà quando nel futuro, ma giorno per giorno, minuto per minuto, sostituendo continuamente le cellule che muoiono con cellule nuove, come dimostra l'esistenza della polvere. Se siamo persone sensibili all'estetica, non a caso non la sopportiamo: a livello subliminale ci parla della nostra transitorietà su questo pianeta.

Si può sostenere che *il corpo è il tempo* di cui ognuno ha esperienza soggettivamente.

Ma il corpo non esiste mai da solo, come un punto nelle quattro dimensioni nello spazio-tempo: è sempre *situato* in un luogo, e si rapporta sempre ad altri soggetti dotati di corpi quadridimensionali: persone, animali, piante e paesaggi, oggetti, edifici, strade, tutto quel che c'è, davanti e dietro a te, sopra alla tua testa, sotto ai tuoi piedi. Guardiamoci dunque bene intorno, con attenzione nuova.

Ciò che viene costruito – il progetto divenuto architettura – consolida nello spazio la dimensione del tempo, fornisce un luogo all'esistenza: un edificio del XV secolo, una *Siedlung* degli anni venti, un parco barocco, trasportano a noi le visioni, gli intendimenti, i valori di quei tempi e di chi li visse, ci fanno un'offerta sintetica di esperienza percettiva.

⁴ È Immanuel Kant ad ancorare per primo l'esperienza delle tre dimensioni nel nostro corpo (cfr. Casey 1997, p. 205).

Ogni architettura fissa in un luogo ciò che accade nel tempo, costruisce spazi a disposizione per ogni futura situazione. *Dar luogo al tempo*, così concretizzato, si dice in tedesco *Zeit verorten*, e ne colgo l'assonanza con il verbo *verhorten*: quel che fa lo scoiattolo che raccoglie le noccioline per l'inverno, se le risparmia per i momenti di difficoltà, le *mette da parte*. E gli edifici, le città, le case, i parchi, i castelli, le strade, i marciapiedi – tutti gli spazi e gli oggetti costruiti da esseri umani – mettono similmente da parte, consolidandoli, gli innumerevoli sforzi e movimenti delle persone che li hanno costruiti. Il tempo rimane ben nascosto nelle cose, e altrimenti sparirebbe, se non per le conseguenze che ha per le nostre vite.

Di solito non ci accorgiamo della dimensione dello spazio, né del valore, fondamentale per la nostra esperienza, del *luogo* in cui ci troviamo. Ci capita invece quando siamo disorientati, o persi, sia metaforicamente sia nel nostro quotidiano. Specialmente quando ci colpiscono come una mancanza di riguardo nei nostri confronti luoghi umiliati da edifici, che in tal caso definiamo brutti.

Ogni *situazione* è caratterizzata dall'essere *situata* in un luogo (Casey 1997, p. 181). Come l'aria che respiriamo, l'essere in un luogo è condizione dell'esistere, esistiamo sempre qui e ora, nel *Da-sein*, nell'esistenza dell'*esser-ci*. Il luogo è un requisito che pare ovvio, un a-priori del nostro esistere fisico sulla Terra. Nel dibattito filosofico su spazio e tempo il concetto di luogo è stato nascosto, assimilato a quello di spazio, come sostiene Edward Casey (1997). Il luogo è lo spazio concreto a disposizione: per costruire, vivere, per ogni attività umana e non. Non lo si può ridurre, come lo spazio, a mera distanza tra due corpi fisici. Ciò che è costruito rende percepibile la qualità del luogo.

La nostra odierna esistenza è intrinsecamente interconnessa e sembra caratterizzata da una sorta di irrilevanza spaziale, da migrazioni continue, più o meno volontarie, dallo spostamento come regola. Nella nostra esperienza quotidiana il più estremo dinamismo, ogni partire e tornare si riferiscono a luoghi: come il restare, come ogni altra modalità dell'esser-ci. In questo mondo migratorio si assiste al fenomeno della tendenziale indifferenziazione dei luoghi. L'uniformità di architetture e luoghi li priva di un'identità certa, fino a confonderci. Il luogo non ci orienta più, sembra abbandonarci all'angoscia del nostro bisogno frustrato di identità.

Tuttavia l'indifferenziazione è solo apparente: se ho due matite identiche, sul tavolo, le distingo considerando la loro posizione, e posso dire per esempio "quella più a sinistra", o "quella più vicina". Non esistono due luoghi spaziali situati nel medesimo spazio: piazza San Marco è proprio lì, a piazza San Marco, a Venezia, ce n'è una anche a Milano, a dir la verità, ma è evidentemente un'altra piazza, seppur con il medesimo nome. Non vi sono confusioni possibili.

Questa certezza ci rassicura: e in mancanza di meglio, infatti, ci definiamo almeno dicendo "da dove veniamo" o in che data saremo in quale luogo della Terra, sperando di riuscire a incrociare i passaggi di persone a noi care. Non siamo certo i primi esseri umani a vivere così sradicati: non abbiamo radici, a differenza degli alberi. I nostri continui spostamenti *mostrano* in forma immediata la nostra libertà. L'insediarsi costituisce l'eccezione antropologica, non la regola, e ne paghiamo il prezzo con il bisogno di difendere riserve – auree o di granaglie – e i confini con cui delimitiamo e *creiamo* i luoghi e i possedimenti. Per questo motivo

i miti di fondazione di città sono spesso sanguinosi. La favola dei tre porcellini è una favola architettonica: si costruisce nella consapevolezza del pericolo del “lupo”, metafora di ogni minaccia; al suo fiato, forte come il vento più tremendo, devono resistere le mura delle case e delle città. La cultura materiale dei nostri insediamenti ci difende, gli uni dagli altri; per sentirne il bisogno dobbiamo condividere una paura di base, gli uni verso gli altri e verso le imprevedibilità della natura.

I rapporti con gli spazi e con gli edifici che li trasformano in luoghi sono sempre *rapporti emozionali*, implicano un sentire: camminando per la strada, percepisco proporzioni che mi mettono a mio agio? Si rapportano a me con un invito che mi pare un benvenuto? O al contrario mi sento superfluo, soggiogato, non preso sul serio nella mia dimensione di essere umano?

Ritengo che il benessere che si prova camminando per le città storiche abbia a che fare con il fatto che ci confermano in modo immediato nelle nostre proporzioni di esseri umani, che camminano a piedi, con un certo ritmo, seguendo le quinte stradali che ci accompagnano. Sono chiare indicazioni che ci orientano, senza parole, mura placide, silenziose, fidate e amiche.

Prendiamo allora sul serio la domanda: “Come mi sento, ora, in questo luogo?” e, anzi, poniamocela spesso, per affinare la nostra sensibilità agli spazi e alle architetture, alle città, a noi stessi immersi nello spazio-luogo, quello che ci si apre di fronte, o altrimenti che ci sorprende.

I situazionisti avevano coniato il termine di psicogeografia negli anni cinquanta per indicare come i luoghi fossero in grado di indurre stati d’animo nelle persone. Se assumiamo che ogni comportamento sia comunicazione

(Scarpa 2004), in quanto potenzialmente oggetto di interpretazione da parte di chi lo percepisce, allora anche manufatti – città, architetture, cose di qualsiasi tipo – e paesaggi naturali – parchi, valli, monti, colline – comunicheranno. E infatti siamo soliti assegnare loro significati e valori estetici, associandovi gli stati d'animo che sentiamo in noi grazie all'interazione con essi.

CHE COSA CI COMUNICANO LE ARCHITETTURE?

Non tutto ciò che viene costruito è architettura: esiste la semplice edilizia. Questa si limita a cercare risposte strumentali a bisogni, mentre l'architettura se ne differenzia per la volontà di comunicare con noi, rispondendo al nostro bisogno di significati: *l'architettura ha una valenza comunicativa*. La comunicazione è una *differenza che fa la differenza*. Tuttavia, perché vi sia comunicazione, abbiamo bisogno di ascoltare, di affinare l'attenzione, di concentrarla su quel qualcosa che, solo allora, comunica con noi: per potere assegnare significati, entrare in sintonia, sentire un'emozione.

Ecco che allora noi esseri umani siamo il *termine debole* del rapporto: se sono distratta o in ritardo o in ansia e penso ad altro, non mi accorgo nemmeno che sto camminando, mettiamo, davanti alla Basilica di San Marco, a Venezia. Non ascolto, non sono connessa alla qualità del luogo. Non provo allora alcuna felicità, che resta potenziale: la qualità dell'attimo mi sfugge, non assegno alcun significato, per certi versi non esisto, persa in un'accidiosa apnea estetica.

Pare vi sia chi a Roma rimane spiacevolmente impressionato dalla monumentalità: una sorta di arroganza costruita, un modo per esprimere superiorità, per mettere in difficoltà gli esseri umani. La monumentalità in architetture

ra può essere una risposta aggressiva al disagio di non accettare i limiti degli esseri umani. La nostra attuale attenzione per il benessere generale può non dividerne il bisogno, come il pacifismo non condivide il concetto di eroismo bellico e vede invece, nella nostra storia di esseri umani, un susseguirsi di catastrofi sanguinose. Il filtro dei nostri valori – personali e culturali – costruisce il significato che assegniamo a ogni esperienza, anche a quella artistica.

È evidente che chi fa l'operazione del dis-correre con l'architettura può farlo solo a partire dalla propria soggettività, e come nella comunicazione interpersonale chi ascolta ha il grande potere di scegliere quale significato dare alla comunicazione, e quindi come reagire, così farà chi si mette in comunicazione con l'architettura. Un osservatore neutrale non esiste: definirsi tale indica unicamente la non disponibilità a riflettere sui propri filtri, fatti di valori, esperienze, speranze, aspettative implicite ed esplicite, magari per poterli dichiarare "normali", e quindi implicitamente normativi per gli altri – l'atteggiamento del "si fa così", del "si deve...".

Esistono qualità percepibili in quanto tali da "tutti"? Esistono proporzioni che vengono vissute come "belle" da "ognuno"? Questo era il sogno di Wölfflin: scoprire le leggi esatte, naturali, psicologiche, del bello, dell'estetica, del benessere che ne segue. Se siamo esseri per definizione liberi, anche di assegnare significati e di entrare in rapporto con ogni cosa attraverso di essi, questa esattezza non è possibile: le nostre interpretazioni sono sempre imprevedibili, come indicano i termini "libero arbitrio" e "arbitrarietà".

E forse le proporzioni della città storica ci sembrano così adatte a noi solo per via del nostro condizionamento, del nostro abituale sentirci "a casa" in simili spazi.

Partire dal riconoscimento dell'esperienza soggettiva implica il riconoscimento del valore cognitivo delle emozioni. Le ricerche sul funzionamento del cervello ne hanno rivalutato negli ultimi decenni l'importanza. La facoltà stessa di prendere una decisione è legata alla capacità di sentire ciò che si sente, più che alla valutazione razionale di pro e contro. L'intuizione tiene conto di innumerevoli dati, per lo più inconsci alla persona, in grado di condurla a fare i propri interessi e a tener conto dei propri bisogni.

SPAZI URBANI E STATI MENTALI

Le ricerche sugli effetti degli spazi sulle emozioni possono sostenere le discipline che si occupano di spazi urbani e architetture.

Se proporzioni, forma e spazi hanno un effetto sugli stati mentali delle persone, è venuto il momento di riflettere da questo punto di vista sull'attuale legislazione urbanistica, che come è noto non permette più di realizzare la città compatta, tipica della tradizione storica europea. Per cui le città storiche europee sono circondate per lo più da banali "insediamenti" degli ultimi decenni, che non entreranno a far parte della storia dell'architettura, ma sono testimonianze, al più, della storia sociale della produzione edilizia.

Come si sa il benessere economico – in Europa e in Nord America – dalla seconda guerra mondiale è cresciuto in modo costante, assieme alle periferie, contrariamente al grado di soddisfazione e alla sanità mentale. Un indicatore del grado di sicurezza e di felicità del singolo è la sua capacità di riporre "fiducia negli altri", e questa oggi si è abbassata. La società diventa più anonima, si vive in spazi anonimi che rendono anonimi, in cui i contatti

umani sono casuali e occasionali, per cui si sta in guardia e sviluppare fiducia è raro. Ipotizzo che alcune morfologie urbane moderne siano interconnesse con questi sviluppi e che l'attuale diffusa incompetenza sociale abbia a che fare con la socializzazione disfunzionale che si prova in simili non-luoghi.

Un esempio banale: se costruisco lungo i limiti di un isolato, utilizzo gli edifici come fossero le mura, i confini, di uno spazio interno che viene così creato, e configuro luoghi vivibili in quanto protetti: giardini e corti interni, immediatamente percepibili come *diversi* dagli spazi pubblici della strada. Chi ci abita avrà un'altra sensazione, diversa da quella che avrebbe in insediamenti in cui la composizione architettonica ha posto i volumi in modo indipendente dal tracciato stradale, senza realizzare alcun "dentro" e alcun "fuori" chiaramente percepibili. L'ansia che si prova in simili quartieri tipici degli anni settanta, studiata dalla psicologia sociale,⁵ ha a che fare anche con questa ambiguità comunicativa: siamo in un retro semi-privato o sul suolo pubblico? Il disorientamento produce disagio. Si sta in guardia istintivamente, si prova tensione, non sappiamo che cosa aspettarci: l'inquietudine come normalità. Come realizzatori di spazi costruiti, possiamo contribuire, senza volerlo, a produrre il malessere oggi così diffuso.

Vale la pena dunque cercare di rimediare, di mettersi alla ricerca del contributo spaziale all'attuale depressione morale della società, di individuare modi di costruire che producano il minor danno possibile.

⁵ Cfr. Hewstone *et al.* 2002: soprattutto gli ultimi capitoli si occupano dei danni sociali e psicologici collegati alle tipologie dei quartieri urbani moderni.

La nostra società è caratterizzata da carenza di consenso condiviso su ciò che è “giusto”, “bello” e “normale”: le coordinate di senso, i progetti possibili di come voler vivere si moltiplicano. Dalla pura analisi dello stato di fatto non segue mai, da un punto di vista logico, la scelta etica del dover-essere, che in quanto scelta è sempre un movimento libero, un salto logico, una volontà di *differenza* rispetto a quel che si limita a essere così-come-è. L'analisi è un puro punto di partenza per scegliere che cosa vogliamo di differente: una scelta sia etica sia estetica, creativa in quanto diversa da quel che si è analizzato, cui essa si contrappone.

Per poter strutturare questa analisi, passiamo ora al tentativo di una grammatica minima della morfologia urbana nella storia della città europea.

I cinque diagrammi che seguono illustrano le cinque morfologie urbane idealtipiche che possiamo individuare in qualsiasi città; a mio parere si tratta delle cinque modalità possibili, la base di una sorta di grammatica spaziale della teoria della città. Le possiamo usare per chiederci come ci si sente in questi spazi, che cosa ci comunicano, quali stati mentali si instaurano, in rapporto a essi, dove ci sentiamo i benvenuti.

A ognuna di esse corrispondono le visioni dei soggetti sociali che le hanno realizzate: modi di vita, intenzioni, soluzioni a problemi ritenuti importanti, ma anche condizioni socioeconomiche diverse. E ognuna produce effetti diversi sugli esseri umani, rispondendo in modo diverso al loro bisogno fondamentale di sicurezza e orientamento.

Il primo diagramma rappresenta l'edificazione spontanea lungo un asse viario: singoli promotori costruiscono su singoli lotti, lungo una via. Ai tempi in cui i materiali di co-



Figura 1 – L'edificazione spontanea lungo un asse viario.

struzione venivano trasportati su pesanti carri trainati da cavalli da tiro, le strade lastricate erano la condizione necessaria e sufficiente per realizzare questo tipo di morfologia, perché costituivano l'unico modo per poter raggiungere il cantiere senza rimanere bloccati nel fango. Si può trattare di un viale che esce dalla città, o di una strada che collega due villaggi. Ogni lotto è di dimensioni tali che lo sforzo economico per poterlo edificare può essere gestito da un singolo o da una famiglia. È il tipico ordine spaziale spontaneo, che si incontra nei villaggi lungo le vie, lungo gli spazi che collegano insediamenti di esseri umani di qualsiasi grandezza. L'informazione e la comunicazione non sono problematiche, si identifica immediatamente, senza alcuno sforzo cognitivo, dove è la facciata e l'ingresso. Se le distanze sono tali da non risultare problematiche a piedi, si tratta di insediamenti di immediata comprensibilità, rassicuranti, il cui disordine apparente si distribuisce lungo spazi comprensibili, non problematici. La situazione cambia con l'avvento di mezzi di locomozione individuali come l'automobile e la conseguente urbanizzazione a nastro, poten-

zialmente infinita. L'aumento dimensionale illimitato incontra confini precisi nella capacità degli esseri umani di comprendere, che è limitata. Per cui ci si potrà ancora “sentire a casa”, magari solo in una parte del “nastro” di realtà costruita, e non oltrepassarne volentieri una certa distanza.

Il secondo diagramma rappresenta la città densa, come la conosciamo dalla tradizione storica, compresa la sua variante ottocentesca, nelle maggiori città europee.

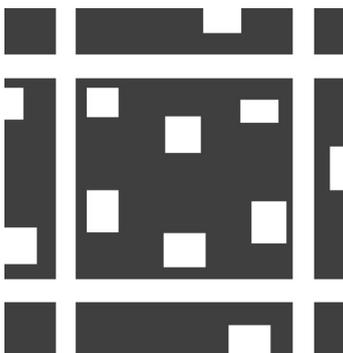


Figura 2 – La città densa, come la conosciamo dalla tradizione storica.

Anche qui i singoli lotti, per poter essere edificati, devono essere raggiungibili da una strada lastricata e sono di dimensioni controllabili dallo sforzo economico di una singola famiglia: per esempio la tipica “casa d’affitto” berlinese costituiva l’investimento di piccoli commercianti e artigiani per la vecchiaia, per quando non avrebbero più lavorato. Si trattava di un sistema di previdenza tradizionale, prima che venissero inventati – alla fine del XIX secolo – quel-

li basati sul risparmio bancario, pensionistico e sulle assicurazioni obbligatorie e non. Per garantire una riuscita economica lo spazio del lotto doveva essere utilizzato al massimo, appartamenti e locali da affittare trovavano posto sia nell'edificio principale su strada, le cui facciate costituivano il fronte stradale, sia in ali laterali nel cortile e in ulteriori edifici paralleli al primo, che formavano cortili in successione, occupando la profondità del lotto. Una media di circa quaranta appartamenti in affitto vi trovavano posto, abitati da affittuari di ceto diverso, variando i livelli dell'affitto degli spazi localizzati in facciata, o nei retri, nonché ai diversi piani. In tal modo la casa d'affitto rappresentava un'unità di vicinato socialmente mista. Anche qui, nessuna ambiguità comunicativa, nessun disorientamento possibile: i comportamenti si rapportano quasi naturalmente a ingressi identificabili che non pongono problemi.

Queste case nascono dalla preoccupazione previdenziale di chi le ha realizzate: i promotori – che spesso abitano negli spazi migliori della casa e vi lavorano nelle manifatture e officine poste nei cortili – le costruiscono in quanto meccanismi capaci di fruttare denaro. Attraverso la moltiplicazione di mesi e metri quadrati gli affittuari finanziano la rendita di chi vi investe. Nascono dunque sulla base dell'ansia nei confronti del futuro. Tuttavia la preoccupazione ha effetti positivi imprevisti: la densità produce identità e vicinato, strutture sociali relativamente protette, in cui le persone si conoscono e stabiliscono una rete di aiuti informali e di controllo sociale, il che significa, in pratica, che i bambini giocano in cortile e che estranei vengono immediatamente riconosciuti. Il vicinato è un meccanismo di appartenenza.

La commistione tipica della città densa diviene oggetto di attacchi ideologici da parte di sostenitori di un nuovo ti-

po di centro abitato, quello delle ville extraurbane, proprio a partire dagli anni in cui, per esempio, a Berlino esplose la crescita della città densa ottocentesca. Sulla critica feroce al piano Hobrecht, che delinea il tracciato stradale e disegna i lotti dell'espansione urbana, nasce di fatto la nuova disciplina urbanistica: forse per la prima volta una disciplina nasce sulla base dell'avversione per l'oggetto del suo studio, la città.

La nuova disciplina non riconosce un valore intrinseco alla densità del tessuto storico, non ne vede i vantaggi sociali né psicologici. Eppure la densità di esseri umani è la caratteristica fondamentale della città e il suo grande vantaggio, il motivo primo della sua attrazione. Moltiplicare gli spazi in altezza e in profondità accorcia i percorsi e rende disponibili in un raggio di pochi chilometri moltissimi altri soggetti con cui poter entrare in relazione ogni giorno, a basso costo di energia: li si raggiunge a piedi. Un vicinato denso è la base di un controllo sociale a basso costo che crea sicurezza, stabilità, fiducia, reti di conoscenze e di capacità, orientamento immediato. La commistione sociale mette a disposizione di tutti risorse, competenze, servizi e funzioni diverse.

Il terzo schema è quello di un modello di città che vuole essere un'alternativa alla città densa che critica, e si presenta come un "negativo" del secondo. Gli spazi che lì erano costruiti sono ora spazi vuoti, giardini; quelli che erano i passaggi, i vuoti, sono invece qui gli spazi costruiti: è lo schema spaziale dei quartieri di ville con giardino che fanno la loro comparsa a partire dalla seconda metà degli anni sessanta dell'Ottocento. Anche qui i singoli lotti sono costruiti da una famiglia, ma l'edificio si trova al centro del lotto,

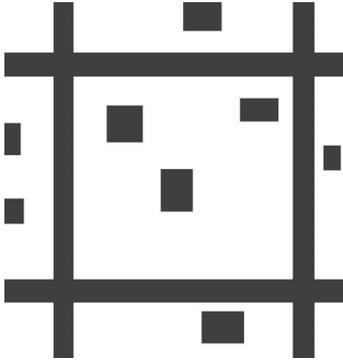


Figura 3 – Un modello di città che vuole essere un'alternativa alla città densa.

non ne costituisce i margini, e questa famiglia abita da sola tutto il lotto. La densità urbana crolla, non si ha alcuna prossimità spaziale con i vicini, che sono ben lontani, al di là dello steccato, al centro del loro lotto.

Il ceto rampante di fabbricanti che hanno superato la dimensione della piccola officina non tollera più la vicinanza spaziale dei propri lavoranti: la famiglia del “capitalista” va in calesse, non a piedi, e infatti abita ben al di là delle porte della città, dove singoli imprenditori acquistano vasti terreni ex-agricoli per lottizzarli secondo il modello del quartiere di ville. Questo modello sottolinea la diversità dal resto della società: chi abita qui teme la feccia, i poveri, i questuanti, che del resto, appiedati come sono, non arrivano certo a disturbare questi idillici quartieri.

In questi quartieri il verde domina la percezione: le case, in mezzo al giardino, vi si ritirano e nascondono. Per la strada non si incontra nessuno, non esistono officine; le famiglie e i loro bambini sono al sicuro, dietro a siepi e cancelli. Chi non abita qui non vi passa per caso. Ma nemme-

no chi vi abita passeggia: la strada serve a coprire una distanza, per raggiungere la propria casa, e chiudersi il cancello e poi la porta alle spalle, al sicuro dal mondo. L'interazione con gli altri non è più una risorsa ma un fastidio.

Questa morfologia è quella tipica di una società della diversificazione sociale e di ceti che si possono permettere di lasciare molti metri quadrati a verde, invece di sfruttarli con la densità che era tipica delle case d'affitto. Molto prima che una legislazione urbanistica lo confermasse, sono stati i contratti privati a garantire agli acquirenti che simili quartieri conservassero questo carattere, escludendo per il futuro l'edificazione in forma compatta.

La quarta immagine simboleggia lo spazio urbano denso, ma "progettato" secondo figure urbane forti, di quei quartieri della fine dell'Ottocento prodotti da un intervento unitario dalle prime grandi immobiliari. Queste ne gestiscono l'urbanizzazione, disegnano viali e piazze, li alberano, e vendono i singoli lotti a promotori e imprese, spesso assie-



Figura 4 – Lo spazio urbano denso, ma "progettato" secondo figure urbane forti.

me ai progetti e al finanziamento per realizzarli. Si costruisce lungo i margini di un intero isolato, lasciando dietro alle facciate ampi spazi interni adibiti a giardino. Qui si nota priorità e volontà estetiche: a differenza della città densa “spontanea”, che cresce per via dell’accostamento degli sforzi di piccoli promotori singoli, si realizzano spazi monumentali, per un ceto economicamente a metà strada tra quello popolare, operaio, bottegaio e artigiano della città densa e quello di quartieri alti di ville fuori città. La città assume qui forme ben precise, che aumentano la qualità e quindi il prezzo delle case: piazze, giardini, fontane, panchine e vialetti fanno la loro comparsa, gli edifici continuano a realizzare, con le facciate, il continuum stradale, ma le strade diventano viali, ne esistono di più ampie e di minori, secondo gerarchie spaziali che rispecchiano immediatamente quelle sociali. Questa società crede infatti nelle gerarchie e le conferma: ognuno ha un suo ruolo e un suo posto.

I vicini di casa sono del medesimo ceto sociale, non vi è commistione, né quindi timore di brutti incontri, si tratta di uno spazio protetto e di qualità, case dense ma non troppo, che al loro interno nascondono ampi giardini, spazi protetti alla vista, di esclusivo utilizzo degli abitanti.

La monumentalità esprime orgoglio e la necessità di ornamenti, assieme all’autoritarismo tipico di questa società, nascondono la preoccupazione di un ceto medio che si sente meno sicuro di sé di quel che vuole dare a vedere.

Questi quartieri, per esistere, implicano lo sviluppo del potere finanziario di grandi banche, che mettono a disposizione i notevoli investimenti necessari a grandi società immobiliari per realizzarli: implicano la nascita del modello astratto del capitalismo moderno. Ma la città non si nega, né il suo valore. Anzi le facciate monumentali lo sotto-

lineano: la densità ripaga gli investimenti ed è controllata, crea spazi di qualità che attirano clientela pagante, soddisfatta di essere qui.

Il quinto schema è quello degli “insediamenti” che superano l’idea di città compatta e di un edificato che crea, attraverso le sue facciate, lo spazio della strada. Nascono negli anni venti, sul crollo della società ottocentesca dopo la Prima guerra mondiale, e sono la conseguenza costruita dell’ideologia antiurbana della seconda metà dell’Ottocento.



Figura 5 – Insediamenti che superano l’idea di una città compatta.

Questi insediamenti sono pensabili solo in presenza di un potere centrale di grandi società che gestisce interi territori, urbanizzandoli con una morfologia del tutto indipendente dal disegno delle strade, e che ubbidisce invece a logiche formali – la composizione architettonica di pieni e vuoti e l’esposizione alla luce e al sole.

Mentre i quartieri degli anni venti restano, nelle dimensioni, relativamente percepibili a chi vi abita, quelli che se-

guono il medesimo modello dopo la Seconda guerra mondiale sembrano realizzare pura cubatura. La composizione assume un valore estetico sulla carta, come progetto, ma gli spazi risultano disorientanti alla percezione del passante: chi cammina non è più accompagnato da alcuna “strada” in cui facciate ben precise indichino dove ci si trovi, gli ingressi vanno cercati o identificati senza uno schema chiaro che li metta a disposizione di chi passa.

Si tratta di quartieri che possono funzionare solo nella società della piena occupazione del secondo dopoguerra, come “luoghi funzionali” all’abitare, separati da quelli funzionali al lavoro, allo svago, alla cultura. Possono esistere solo grazie a una società benestante che finanzia – e sottovaluta – i costi di trasporto e i costi sociali di un gran numero di persone, i pendolari che vivono qui. Vaste fasce di popolazione vengono espulse dalla città e quindi dalla società, in questi cosiddetti quartieri dormitorio.

Oggi molti di essi sono ghetti in cui abita chi non riesce ad andarsene: pericolosi, in quanto le dimensioni vanno ben al di là di quanto la mente di chi vi abita possa elaborare, per cui il vicinato non viene percepito come tale, non ci si conosce e non vi si produce fiducia e contatto comunitario, né identificazione.

Chi non vi abita non ha alcun motivo per andarci, chi lo fa si perde, in un labirinto di spazi né pubblici né privati; pure distanze tra corpi edificati senza alcun rapporto con un disegno di città identificabile, che possa orientare. Nessuna facciata delimita le strade, gli ingressi sono difficili da comprendere immediatamente, a meno che non ci si sposti in automobile. L’angoscia che vi si prova ha a che fare, credo, con la mancanza di sfondi a cui potersi riferire e affezionare, di facciate che forniscano punti di orientamen-

to, e non solo con la paura di incontrare malintenzionati in un deserto urbanizzato in cui nessuno bada agli altri, in cui tutti sono estranei.

A partire dagli anni venti sono apparsi, in alcune grandi città, i primi edifici costruiti non per durare per un tempo indefinito, ma per motivi pratici e commerciali: contenitori di funzioni, edifici a perdere. Sembra che rinunciare a costruire pensando a soluzioni durature implichi l'accettazione della provvisorietà e del valore effimero di ogni cosa che produciamo.

Solo con il moderno degli anni sessanta e settanta la dimensione di simili tendenze le rende un fenomeno evidente in ogni paese. La Repubblica Democratica Tedesca mise in atto per esempio uno sforzo economico straordinario per risolvere il problema degli alloggi per tutti; tuttavia una soluzione quantitativa del tema dell'abitazione non si può dare, poiché questa si limita a produrre nuovi comportamenti, cioè un aumento del consumo di metri quadrati: se la casa costa poco, si moltiplica la domanda di case da parte delle persone che abitano da sole. Questi non-luoghi, le periferie inquietanti e sempre uguali, i quartieri-dormitorio ne sono la conseguenza.

Oggi molti di questi quartieri sono semivuoti e si inizia a demolirli, alla ricerca di soluzioni per mutare la percezione sociale di zone geograficamente centrali che ospitano edilizia a perdere, esteticamente periferica.

Le cinque morfologie urbane di base corrispondono a mondi differenti, al risultato di trattative tra soggetti sociali con visioni diverse di spazi urbani e di modi di vita. Esse comunicano influenze diverse su chi le percepisce. L'attuale fenomeno della città diffusa mi pare una commistione

tra la terza e la quinta figura, ed esprime il bisogno di distanza delle persone le une dalle altre e la loro disponibilità a dipendere, nel quotidiano, da mezzi di trasporto privati. Mancano in essa le reti sociali presenti nella città storica, e di fronte a un'economia che sta abbandonando l'illusione di una piena occupazione e ai suoi costi energetici, ci dovremo porre il problema, prima o poi, di come vivere, trasformare o abbandonare questi spazi (La Cecla 2008).

Quella città malsana e densa da cui l'ideologia antiurbana moderna voleva salvare gli abitanti assume il significato di un'eredità culturale irripetibile e rappresenta un modello di risparmio energetico: la densità abbassa le dispersioni di energia e calore, e ci si può muovere a piedi e in bicicletta.

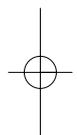
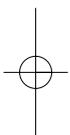
Il benessere che viviamo nelle città storiche ha a che vedere con la sensazione di conferma delle nostre proporzioni di esseri umani, che in modo subliminale ognuno di noi registra: non servono mezzi meccanici per muoversi. Sono fatte a nostra immagine e ci comunicano che ci rispettano, che andiamo bene proprio così come siamo fatti, con le nostre risorse e caratteristiche.

BIBLIOGRAFIA

- Arielli Emanuele, 2003, *Pensiero e progettazione. La psicologia cognitiva applicata al design e all'architettura*, Bruno Mondadori, Milano.
- , 2006, *Cognizione e comunicazione. Le basi psicologiche dell'interazione umana*, il Mulino, Bologna.
- Baroni Maria Rosa, 1998, *Psicologia ambientale*, il Mulino, Bologna.
- Bonaiuto Marino, Bilotta Elena e Fornara Ferdinando, 2004, *Che cos'è la psicologia architettonica*, Carocci, Roma.
- Botta Mario, Crepet Paolo e Zois Giuseppe, 2007, *Dove abitano le emozioni*, Einaudi, Torino.

- de Botton Alain, 2002, *Le consolazioni della filosofia* (2001), Ugo Guanda, Parma.
- , 2008, *Architettura e felicità* (2006), Ugo Guanda, Parma.
- Casey Edward S., 1997, *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley.
- Emery Nicola, 2008, *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Casagrande, Bellinzona.
- Goodman Nelson, 1988, *Vedere e costruire il mondo* (1978), Laterza, Roma-Bari.
- Hewstone Miles, Stroebe Wolfgang e Stephenson Geoffrey M., 2002, *Introduzione alla psicologia sociale* (1996²), il Mulino, Bologna.
- Hillman James, 1999, *Politica della bellezza*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- Jüngst Peter, 2000, *Territorialität und Psychodynamik: eine Einführung in die Psychogeographie*, Psychosozial, Gießen.
- La Cecla Franco, 2008, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Layard Richard, 2005, *Happiness: Lessons from a New Science*, Penguin, New York.
- Legrenzi Paolo, 2002, *La mente*, il Mulino, Bologna.
- Marson Anna, 2008, *Archetipi di territorio*, Alinea, Firenze.
- Masiero Roberto, 1999, *Estetica dell'architettura*, il Mulino, Bologna.
- Nettle Daniel, 2007, *Happiness. Felicità, i segreti dietro il tuo sorriso* (2005), Giunti, Firenze.
- Nussbaum Martha, 2004, *L'intelligenza delle emozioni* (2001), il Mulino, Bologna.
- Porteous Douglas J., 1990, *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto.
- Richter Peter G., 2004, *Architekturpsychologie. Eine Einführung*, Pabst, Lengerich-Berlin-Bremen.
- Rocca Ettore, a cura di, 2008, *Estetica e architettura*, il Mulino, Bologna.
- Rodaway Paul, 1994, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*, Routledge, London-New York.
- Russell Bertrand, 1997, *La conquista della felicità* (1930), TEA, Milano.

- Scarpa Ludovica, 1996, *Crescita urbana, assistenza e liberalismo. Berlino nell'Ottocento*, FrancoAngeli, Milano.
- , 2004, *Strumenti mentali*, Cafoscarina, Venezia.
- Tuan Yi-Fu, 1993, *Passing Strange and Wonderful: Aesthetics, Nature, and Culture*, Island Press, Washington.



Stampato nel mese di febbraio 2010
per conto di *et al.* S.r.l.
da Fotoincisione Varesina, Varese

