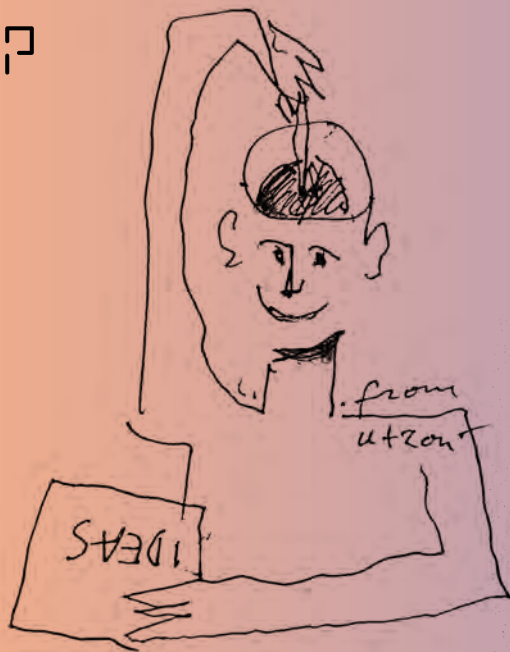


ALBERTO CAMPO BAEZA  
JUHANI PALLASMAA

# Otto meditazioni di architettura

*traduzione e cura  
dell'edizione italiana di*  
MATTEO ZAMBELLI

fi  
FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS



## **Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design**

La Firenze University Press, in collaborazione con il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, promuove e sostiene la collana *Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design*. Questa iniziativa si propone di offrire un contributo alla ricerca nazionale e internazionale sul progetto in tutte le sue dimensioni, teoriche e pratiche. I volumi della collana sono valutati secondo le migliori policy editoriali internazionali e raccolgono i risultati delle ricerche di studiosi dell'Università di Firenze e di altre istituzioni nazionali e internazionali. *Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design* supporta pienamente la pubblicazione ad accesso aperto come strumento ideale per condividere idee e conoscenze in ogni campo di ricerca con un approccio aperto, collaborativo e senza scopo di lucro. Le monografie e i volumi miscelanei ad accesso aperto consentono alla comunità scientifica di ottenere un elevato impatto nella ricerca, nonché una rapida diffusione.



ricerche | architettura, pianificazione, paesaggio, design

### **Editor-in-Chief**

**Francesco Valerio Collotti** | University of Florence, Italy

### **Scientific Board**

**Gianpiero Alfarano** | University of Florence, Italy; **Barbara Aterini** | University of Florence, Italy; **Carla Balocco** | University of Florence, Italy; **Susanna Caccia Gherardini** | University of Florence, Italy; **Maria De Santis** | University of Florence, Italy; **Letizia Dipasquale** | University of Florence, Italy; **Giulio Giovannoni** | University of Florence, Italy; **Lamia Hadda** | University of Florence, Italy; **Anna Lambertini** | University of Florence, Italy; **Francesca Mugnai** | University of Florence, Italy; **Luisa Rovero** | University of Florence, Italy; **Marco Tanganelli** | University of Florence, Italy

### **International Scientific Board**

**Daniela Bosia** | Politecnico di Torino; **Nicola Braghieri** | EPFL - Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne, Switzerland; **Lucina Caravaggi** | University of Rome La Sapienza, Italy; **Federico Cinquepalmi** | ISPRA, The Italian Institute for Environmental Protection and Research, Italy; **Margaret Crawford**, University of California Berkeley, United States; **Maria Grazia D'Amelio** | University of Rome Tor Vergata, Italy; **Francesco Saverio Fera** | University of Bologna, Italy; **Carlo Francini** | Comune di Firenze, Italy; **Sebastian Garcia Garrido** | University of Malaga, Spain; **Medina Lasansky** | Cornell University, United States; **Jesus Leache** | University of Zaragoza, Spain; **Heather Hyde Minor** | University of Notre Dame, United States; **Tomaso Monestiroli** | Politecnico di Milano; **Danilo Palazzo** | University of Cincinnati, United States; **Pablo Rodríguez Navarro** | Universitat Politècnica de València, Spain; **Ombretta Romice** | University of Strathclyde, Scotland; **Silvia Ross** | University College Cork, Ireland; **Monica Rossi-Schwarzenbeck** | Leipzig University of Applied Sciences, Germany; **Jolanta Sroczynska** | Cracow University of Technology, Poland; **Hua Xiaoning** | Nanjing University

### **Emeritus Board**

**Paolo Felli** | Emeritus Professor, University of Florence  
**Saverio Mecca** | Emeritus Professor, University of Florence  
**Raffaele Paloscia** | Emeritus Professor, University of Florence  
**Maria Concetta Zoppi** | Emerita Professor, University of Florence



JUHANI PALLASMAA  
ALBERTO CAMPO BAEZA

*traduzione e cura  
dell'edizione italiana di*  
MATTEO ZAMBELLI

**Otto  
meditazioni di  
architettura**



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DIDA**  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA

Otto meditazioni di architettura / Alberto Campo Baeza, Juhani Pallasmaa;  
traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli. - Firenze :  
Firenze University Press, 2024.  
(Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design ; 33)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221505245>

ISSN 2975-0342 (print)

ISSN 2975-0350 (online)

ISBN 979-12-215-0523-8 (Print)

ISBN 979-12-215-0524-5 (PDF)

ISBN 979-12-215-0525-2 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0524-5

#### *Peer Review Policy*

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series  
(DOI: 10.36253/fup\_best\_practice.3).


#### *Referee List*

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website  
(DOI: 10.36253/fup\_referee\_list).

#### *Firenze University Press Editorial Board*

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

*FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI: 10.36253/fup\_best\_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International  
(CC BY-NC-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>).

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

#### *in copertina*

Juhani Pallasmaa, Schizzo del cranio di un uccello marino. Disegno a matita su un foglio di taccuino per schizzi, dimensioni 225 x 225 mm

Alberto Campo Baeza, Disegno derivato da uno schizzo di Jørn Utzon

#### *fonti testi originali*

vedi pag. 173 (Juhani Pallasmaa), pag. 291 (Alberto Campo Baeza)

#### *published by*

**Firenze University Press**

Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

© 2024 Author(s)

#### *graphic design*

**didacommunicationlab**

DIDA Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
via della Mattonaia, 14, 50121,  
Firenze, Italy

Alice Trematerra  
Violante Salvatici

Stampato su carta di pura cellulosa  
*Fedrigoni Arcoset 120g, 300g*



*This book is printed on acid-free paper  
Printed in Italy*

<b>Scrivere di architettura</b>	<b>1</b>
Matteo Zambelli	
<b>JUHANI PALLASMAA</b>	
<b>1. Il significato etico ed esistenziale della bellezza</b>	<b>11</b>
Bellezza, estetizzazione e novità	11
L'etica del limite	13
La bellezza nella scienza	14
L'essenza olistica della bellezza	15
Intelligenza ed esperienza	18
L'arte e il mondo	19
L'arte e il suo passato	20
Una prospettiva biologica	21
Bellezza, empatia e integrità	22
<b>2. Il tocco della luce.</b>	
<b>Materialità e tattilità dell'illuminazione</b>	<b>25</b>
Vivere lo spazio	25
Il tocco multisensoriale	26
Luce e luogo	26
Luce e ombra	27
Luce architettonica	30
Luce contenuta, luce liquefatta	30
Luce e colore	36
Luce nera	40
Luce alienante	41
Elogio delle ombre	41
La consistenza della luce	46

### **3. Lo spazio del tempo.**

<b>Il tempo mentale in architettura</b>	<b>49</b>
Il tempo nella scienza e nella narrativa	49
Lo spazio-tempo moderno	50
Il collasso del tempo	51
Musei del tempo	55
La percezione senza tempo	58
Perfezione e imperfezione	59
Acqua e tempo	64
Simbolo e realtà	65
Arte e novità	65
Tempo invertito	67
Il tempo biologico in architettura	68

### **4. Senso del sé, memoria e immaginazione.**

<b>Paesaggi del ricordo e del sogno</b>	<b>71</b>
La prospettiva temporale in architettura	71
Architettura e memoria	72
Il potere mentale dei frammenti	74
Spazialità e situazionalità della memoria	75
Il mondo vissuto	82
Esperienza come scambio	83
Memoria incarnata	87
Memoria ed emozione	88
Lentezza e memoria - velocità e oblio	89
Amnesia architettonica	90
I tempi dell'arte	91

### **5. Novità, tradizione e identità.**

<b>Contenuto e significato esistenziale in architettura</b>	<b>93</b>
L'estasi della novità	94
Tradizione e radicalità	100
L'identità culturale	102
Architettura e identità come processi evolutivi	103
Tradizione e innovazione	105

Il terreno della cultura	106
Il compito dell'architettura	107
<b>6. Saggezza e modestia</b>	<b>111</b>
<b>7. Spiritualità in architettura.</b>	
<b>Architettura, arte e sacralità esistenziale</b>	<b>119</b>
Il compito mentale dell'architettura	119
La sacralità nell'esperienza artistica e religiosa	121
Il territorio della sacralità artistica	122
L'esperienza del sublime	125
La comprensione incarnata	131
Immagini di forma, materia e immaterialità	137
Voci di oggetti	138
Bellezza e bontà	144
Sacralità e luce	145
Esperire l'architettura	146
La sacralità degli ambienti	148
La realtà monodimensionale	149
<b>8. La complessità della semplicità.</b>	
<b>La struttura interna dell'immagine artistica</b>	<b>153</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>174</b>
<b>Crediti fotografici</b>	<b>179</b>
<b>Luce occidentale</b>	<b>185</b>
Paolo Zermani	
<b>ALBERTO CAMPO BAEZA</b>	
<b>1. Bellezza.</b>	
<b>Alla ricerca incessante della bellezza</b>	<b>191</b>
Obiettivo	191
Ragioni. Cervantes, Goya, Goethe	192
Platone e Sant'Agostino	195
Ricerca. Precisione e trascendenza	196

Utilitas, Firmitas, Venustas	198
Pantheon, Alhambra, Padiglione di Barcellona	205
Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Wright	210
Mel'nikov, Barragán, Shakespeare	211
Fame di bellezza	213
Bellezza, libertà, memoria	213
Conclusione	214
<b>2. Luce.</b>	
<b>Architectura sine luce nulla architectura est</b>	<b>215</b>
Sulla natura materiale della luce. Sulla luce come materia e materiale	215
<i>Sine luce nulla!</i>	219
Le tavole della luce	220
La prova del fuoco	222
Con molte luci contemporaneamente	232
Conclusione	233
<b>3. Tempo.</b>	
<b>La sospensione del tempo</b>	<b>235</b>
Sul tempo. Sull'ineffabile sospensione del tempo	235
Il tempo dell' <i>Utilitas</i> . La funzione	236
Il tempo della <i>Firmitas</i> . La costruzione	239
Il tempo della <i>Venustas</i> . La bellezza	239
Il tempo della memoria. La permanenza	240
Storia	241
Il Rothko dagli occhi blu	242
La musica capace di fermare il tempo	242
Una sorta di scomparsa: il cinema	243
Il segreto della creazione artistica	243
<b>4. Memoria.</b>	
<b>Aula ingenti memoriae</b>	<b>247</b>
La nostra tanto bistrattata memoria	247
La memoria mette in relazione	250
Sul godimento intellettuale e sulla memoria	251

Il potere dell'anima	254
Il ventre dell'architetto	255
La memoria della casa	255
Dalle tracce alle rovine	259
Conclusione	259
<b>5. Universalità.</b>	
<b>Sulla resa e sull'universalità</b>	<b>263</b>
T.S. Eliot, Gasset e Sota	263
Nota bene	267
<b>6. Saggezza.</b>	
<b>Sulla saggezza dell'architetto</b>	<b>271</b>
Informazioni	272
Conoscenza	273
Saggezza	275
Sulla saggezza dell'architettura	275
Saggezza nella storia dell'architettura	280
Conclusione	281
<i>Addendum</i>	281
<b>7. Divina proporzione</b>	<b>283</b>
<b>8. Essenzialità.</b>	
<b>Di più con meno</b>	<b>285</b>
Idea	285
Luce	285
Spazio	288
Precisazioni I	288
Precisazioni II	289
<b>Bibliografia</b>	<b>292</b>
<b>Crediti fotografici</b>	<b>294</b>

J U  
H A N I

**Otto  
meditazioni di  
architettura**

P A L  
L A  
S M A  
A



Matteo Zambelli

Università degli Studi di Firenze  
matteo.zambelli@unifi.it

È da anni che cerco di pubblicare una raccolta di saggi del mio caro amico Juhani Pallasmaa su temi che considero fondativi per la formazione del buon architetto. I saggi li avevo scelti fra le migliaia, puntualmente catalogati, che popolano il suo archivio, a cui mi aveva dato accesso in occasione di un periodo in cui Juhani e Hannele, la moglie, nel 2016 mi avevano ospitato nella loro casa a Helsinki e, per un paio di giorni, nella *summer house* sul lago a Sammatti dove ho dormito proprio nel *cabanon*, un volume autonomo della casa, dove ha spesso scritto i suoi libri. I saggi raccolti erano necessari per completare *Inseminations. Seeds for Architectural Thoughts*<sup>1</sup>, la versione inglese, aggiornata e ampliata, del libro *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*<sup>2</sup>, da me ideato e tradotto qualche anno prima, che raccoglie il pensiero di Juhani Pallasmaa scomposto in frammenti, autosufficienti dal punto di vista del contenuto, organizzati in ordine alfabetico a mo' di enciclopedia.

Per una serie di ragioni congiunturali non eravamo mai riusciti a realizzare la raccolta che agognavo pubblicare in italiano. Poi un giorno, come faccio ciclicamente per la passione che nutro per l'architettura e gli scritti di Alberto Campo Baeza, ho visitato il suo sito e, fra le news, veniva dato risalto a un libro che non conoscevo. Era stato pubblicato da poco, nel 2023, si intitolava *Siete lecciones de arquitectura*<sup>3</sup>. Le lezioni erano dedicate a sette temi fondamentali dell'architettura. In ambito calcistico, ma vale anche per gli altri sport, la parola "fondamentali" utilizzata come sostantivo sta a significare la tecnica di base che ogni calciatore deve possedere se vuole fare carriera; quindi, *mutatis*

---

<sup>1</sup> Juhani Pallasmaa, Matteo Zambelli, *Inseminations. Seeds for Architectural Thoughts*, Wiley & Sons, London 2020.

<sup>2</sup> Juhani Pallasmaa, *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*, Pendragon, Bologna 2011.

<sup>3</sup> Il libro in spagnolo è scaricabile dal link: <https://www.campobaeza.com/books/siete-lecciones-de-arquitectura/> (ultimo accesso: 06/2024). Il libro in inglese, praticamente identico, dal titolo *Re-writing about Architecture* è scaricabile dal link: <https://www.campobaeza.com/books/rewriting-about-architecture/> (ultimo accesso: 06/2024).

*mutandis*, i fondamentali sono le conoscenze di base che un architetto deve possedere, e rispetto alle quali deve confrontarsi, se vuole aspirare a diventare un professionista di spessore.

I temi delle sette lezioni erano: “Sapienza”, “Bellezza”; “Tempo”, “Memoria”, “Luce”, “Godimento intellettuale” e “Rinuncia e universalismo”.

Serendipità volle che sei dei sette temi fossero gli stessi di alcuni dei saggi che avevo raccolto dall’archivio di Pallasmaa. A quel punto, soddisfatto e infervorato, sono ritornato alla carica con Juhani e gli ho proposto di pubblicarli e tradurli in italiano assieme a quelli di Alberto Campo Baeza. Quello a cui aspiravo era un confronto fra due grandi architetti-pensatori sugli stessi temi, un’idea ancora più entusiasmante di quella iniziale. La risposta di Pallasmaa non si fece attendere, era stimolato dall’idea, perché conosceva personalmente, e stimava molto, Alberto – assieme avevano tenuto conferenze e fatto lezione in diverse occasioni – e aveva pure letto alcuni suoi scritti, ma, fatalità, non quelli che gli proponevo pubblicare in abbinata ai suoi<sup>4</sup>, e lo definiva “uno scrittore colto e poetico” (*he is a well-read and poetic writer*).

Ci fu un altro accadimento “serendipico”. Pallasmaa era il presidente di una giuria che aveva da poco attribuito ad Alberto Campo Baeza il prestigioso e munifico premio “The Daylight Award”, che gli sarebbe stato conferito a Copenhagen il 16 maggio del 2024.

Si trattava ora di coinvolgere Alberto, che non conoscevo personalmente. Rispose immediatamente alla mia proposta con un “Mille grazie” e subito dopo, con un’altra e-mail, con un triplice “Grazie, grazie, grazie”.

Quindi ci siamo dati appuntamento a Copenhagen per definire assieme, *de visu*, alcune questioni relative al libro.

Per prima cosa abbiamo tolto il saggio sul godimento intellettuale, perché Pallasmaa non aveva scritto nulla al proposito; al suo posto ne abbiamo inserito uno dedicato all’essenzialità. Poi abbiamo portato il numero dei saggi a otto, nonostante Alberto nicchiasse e premesse per mantenerne “solo” sette, perché considerava il sette un “bel” numero; sono stato io a chiedere di aggiungere il tema della dimensione religiosa e sacrale dello spazio.

Abbiamo quindi deciso di inserire le immagini, laddove fossero state funzionali al testo. Nel caso di *Siete lecciones de arquitectura* di Campo Baeza, come in altri libri

---

<sup>4</sup> Pallasmaa rimase stupito e compiaciuto nell’apprendere che lui e Alberto Campo Baeza avessero scritto sugli stessi temi ognuno all’insaputa dell’altro.

– riferendomi a quelli pubblicati in italiano: *L'idea costruita*<sup>5</sup>, *Principia architectonica*<sup>6</sup> e *Palinsesto architettonico*<sup>7</sup>–, le immagini erano già presenti, si trattava di una selezione di foto di edifici storici e di opere d'arte, a cui Alberto faceva riferimento nei suoi testi, e di schizzi e immagini di alcuni suoi progetti, di cui non sempre necessariamente parlava, ma che esplicitavano gli argomenti da lui trattati, ne erano la reificazione *sub specie* architettonica; rappresentavano l'interpretazione e la traslazione dei concetti da lui espressi a parole nel metalinguaggio dell'architettura. Era un modo per far capire ai suoi lettori l'unità di pensiero e azione, l'unità di teoresi e poiesis, che lo caratterizza come pensatore-architetto.

I saggi di Pallasmaa erano privi di foto. La ragione è presto spiegata: la maggior parte dei suoi saggi vengono scritti in occasione di conferenze, da lui tenute in tutto il mondo, per le quali normalmente prepara a parte uno *slideshow* di immagini mandato in *loop* durante la lettura del testo del suo intervento. In ogni caso, al di là di quanto appena detto, le sue parole sono talmente evocative che in linea di massima non necessitano di alcun apparato iconografico, anche perché, a mio avviso, Pallasmaa utilizza le parole proprio con l'intento di stimolare il lettore ad associare, in autonomia, il suo testo al proprio bagaglio di immagini. Alcuni suoi libri non hanno praticamente immagini, e qui cito una selezione di quelli tradotti in italiano: *Gli occhi della pelle*<sup>8</sup>, *La mano che pensa*<sup>9</sup>, *L'immagine incarnata*<sup>10</sup>, *Lampi di pensiero* e *Frammenti. Collage e discontinuità nell'immaginario architettonico*<sup>11</sup>.

A proposito del ruolo evocativo della parola, Pallasmaa mi ha raccontato che «Negli ultimi vent'anni ho mirato, per i miei scritti, a qualità letterarie, capaci di suscitare emozioni: di rado ci si commuove per un ragionamento logico, mentre una formulazione poetica ha l'opportunità di coinvolgere emotivamente il lettore. Bellezza, significato e verità sono collegati. Quand'ero molto giovane il mio ideale era la precisione, ma in seguito ho appreso che ha un suo valore anche un'espressione che susciti associazioni o perfino dubbi. Ho appreso il valore dell'incertezza e dell'insicurezza dai libri di Iosif Brodskij. Nei miei scritti spero di trasmettere sicurezze e dubbi»<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> Alberto Campo Baeza, *L'idea costruita*, LetteraVentidue, Siracusa 2012.

<sup>6</sup> Id., *Principia architectonica*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2018.

<sup>7</sup> Id., *Palinsesto architettonico*, LetteraVentidue, Siracusa 2022.

<sup>8</sup> Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, Jaca Book, Milano 2007.

<sup>9</sup> Id., *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone 2014.

<sup>10</sup> Id., *L'immagine incarnata*, Safarà Editore, Pordenone 2014.

<sup>11</sup> Id., *Frammenti. Collage e discontinuità nell'immaginario architettonico*, Giavedoni Editore, Pordenone 2012.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

L'ultima decisione ha riguardato il libro come manufatto, ossia la copertina e la disposizione del testo, il cui aspetto avrebbe dovuto essere funzionale a esprimere il confrontarsi dei due autori sugli stessi temi. Ho proposto a Campo Baeza e Pallasmaa un libro con doppia copertina, quindi privo della quarta di copertina, così che si potesse leggere iniziando da lato o dall'altro, semplicemente ribaltandolo di centottanta gradi. La ragione di tale scelta è, banalmente, che non volevo che un autore venisse prima dell'altro, anche se, per non far torto a nessuno, avrei potuto ricorrere all'ordine alfabetico (ovvio!). I due testi ribaltati, in realtà, stanno a significare due punti di vista differenti ma consonanti sui temi di fondo e, spesso, sull'approccio. Vediamo le differenze e le consonanze.

La prima differenza è quella relativa all'approccio. L'architetto Juhani Pallasmaa – il suo studio era arrivato ad avere una cinquantina di impiegati ed è stato fra i più grandi in Finlandia – è oggi noto soprattutto come saggista di successo – tant'è che i suoi libri sono stati tradotti in trentotto lingue –, a partire, in particolare, da due libri: *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*<sup>13</sup> e *Gli occhi della pelle*. Il punto di vista di Pallasmaa è quello della fenomenologia della percezione applicata all'architettura; punto di vista e approccio maturato dopo un periodo di insegnamento in Etiopia<sup>14</sup> che lo indusse ad abbandonare le raffinate astrazioni alla Mies van der Rohe, che generavano architetture etichettate in Finlandia come costruttiviste, per un'apparente somiglianza con le sperimentazioni del costruttivismo russo. Come mi ha rivelato in un'intervista<sup>15</sup>, il suo pensiero si è sviluppato a partire dal razionalismo quasi-scientifico, passando per gli interessi antropologici, per la psichiatria sociale e la psicanalisi e per la psicologia ambientale, fino alla fenomenologia, quando è rimasto folgorato dalla lettura di Maurice Merleau-Ponty, e, più recentemente, alle neuroscienze, che potrebbero aiutare gli architetti a progettare edifici capaci di essere di sostegno sia alla mente che al corpo.

Per Pallasmaa nella percezione dell'architettura sono importanti quelli che chiama i “sensi negletti” – ossia il tatto, l'udito, l'olfatto e il gusto –, negletti perché hanno avuto la peggio rispetto alla vista, il senso che domina nella percezione e nella concezione dell'architettura. Scrive l'autore al proposito: «Ero sempre più preoccupato di

<sup>13</sup> Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Perez-Gomez, *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*, William K Stout Publisher, San Francisco, California, 2007.

<sup>14</sup> Nel 1972-74 Juhani Pallasmaa ha insegnato architettura all'Università Hailè Selassie I di Addis Abeba.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

fronte alla pregiudiziale in favore della vista e alla soppressione degli altri sensi nel modo in cui l'architettura era concepita, insegnata e criticata, e dalla conseguente scomparsa di qualità sensoriali e sensuali in arte e in architettura»<sup>16</sup>. Pallasmaa è convinto «Del ruolo del corpo come luogo di percezione, pensiero e coscienza, e [della] rilevanza dei sensi nell'articolare, conservare e analizzare i responsi sensoriali e i pensieri»<sup>17</sup>. Secondo l'autore finlandese nella concezione e percezione dell'architettura bisogna lasciarsi guidare dai quattro sensi negletti – i sensi atmosferici, della visione sfocata e della visione periferica, ossia quelli che attraverso la carne di cui siamo fatti ci consentono percepire la “rotondità” della situazione, la sua dimensione gestaltica, e ci fanno diventare carne della stessa carne del mondo – portano alla fusione tra soggetto e oggetto, tra io e mondo.

Per Pallasmaa il tatto è il senso più importante perché «Tutti i sensi, vista compresa, sono estensioni del senso del tatto: i sensi sono specializzazioni del tessuto epidermico e tutte le esperienze sensoriali sono modi di toccare e, quindi, sono legate alla tattilità. Il nostro contatto col mondo avviene sulla linea di demarcazione del sé: attraverso parti specializzate della membrana che ci avvolge»<sup>18</sup>. Il nostro corpo, ci ricorda Pallasmaa, è “l'ombelico del mondo”, ossia «Vero luogo di riferimento, memoria, immaginazione e integrazione»<sup>19</sup>.

Alberto Campo Baeza ha tenuto le *Siete lecciones de arquitectura* fra l'8 febbraio e il 21 marzo 2023 presso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), in Calle Alcalá 13 a Madrid, in occasione del conferimento della Medaglia d'Onore RABASF alla Scuola di Architettura di Madrid ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). Le lezioni sono una riscrittura di testi redatti e pubblicati in altre occasioni, in particolare per i corsi in cui in cui insegnava come docente ordinario all'ETSAM, su alcuni temi da lui ritenuti centrali, fondamentali, per l'architetto. Campo Baeza rivela che «Inizialmente avevo dei dubbi sulla decisione di riscrivere i miei testi, pensando a quanto sarebbe stato complicato l'intero processo. Ma devo confessare che, con mia grande sorpresa, si è verificato il contrario. Riordinare e mettere a punto i miei testi riscrivendoli si è rivelata un'esperienza molto piacevole, un dono inaspettato»<sup>20</sup>. Riscriverli per lui è stato come «Perfezionare una poesia, in cui ogni strofa e ogni parola finemente

---

<sup>16</sup> Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, cit., p. 12.

<sup>17</sup> *Ivi*.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>20</sup> Alberto Campo Baeza, *Re-writing about Architecture*, Estudio Arquitectura Campo Baeza, Madrid 2020, p. 9.

accordata può dirci molto di più e suonare molto più chiara. Come accordare uno strumento musicale che, pur rimanendo lo stesso, acquisisce la capacità di suonare molto meglio dopo l'accordatura»<sup>21</sup>.

Il suo approccio alla scrittura mi sembra quello di chi cerca di spiegare il suo modo di vedere l'architettura e contemporaneamente far luce sulla genesi dei propri progetti. In Campo Baeza scrittura e fare sono profondamente intrecciati, sono consustanziali. Lo scrivere è indispensabile per il suo ruolo di insegnante, perché gli consente di razionalizzare le intuizioni così da poterle esplicitarle in modo chiaro e intellegibile, e il fare per il suo essere architetto, perché gli consente di dare materia ai propri pensieri con il linguaggio dei materiali e dello spazio che sono propri dell'architettura. Non a caso il titolo di un suo libro molto stimolante è proprio *L'idea costruita*. Nell'"Introduzione all'edizione italiana" Campo Baeza afferma: «Le parole in architettura sono sempre espressioni di quelle idee la cui costruzione è propria dell'architettura. Senza idee l'architettura è vana, vuota. *Architectura sine idea, vana architectura est*»<sup>22</sup>, poi aggiunge: «La trasmissione dell'architettura si fa attraverso la universalità delle opere costruite, le chiavi che la generano e con le quali questa architettura si sviluppa sono spesso nascoste, riservate. Mostrare queste chiavi, offrirle, scoprire le ragioni con le quali si sono concepite e illuminate queste idee la cui costruzione è l'architettura che facciamo, è quel che oggi ci proponiamo attraverso la versione italiana di questi scritti»<sup>23</sup>. Le due citazioni, insieme alla prossima, spiegano la possibile chiave di lettura per comprendere il senso dei saggi contenuti nel presente libro: «L'Architettura, al di là delle forme con cui ci appare, è idea che con tali forme si esprime. È idea materializzata con misure che si relazionano all'uomo, centro dell'Architettura. È idea costruita. La Storia dell'Architettura, lungi dall'essere solo una Storia delle forme, è fondamentalmente una Storia delle Idee Costruite. Le forme si disgregano col tempo ma le idee rimangono, sono eterne»<sup>24</sup>.

A proposito dell'intreccio fra scrittura e progetto, alla mia domanda se suoi scritti e il suo approccio teorico influissero e influiscano sulla sua pratica progettuale e viceversa, oppure se si tratti di realtà autonome, prive di vicendevole influsso, Juhani Pallasmaa mi ha risposto così: «Per me scrivere (cioè teorizzare) e progettare costituiscono due approcci paralleli ma indipendenti. Posso dire perfino che la mia intensa

---

<sup>21</sup> *Ivi.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 11.

carriera di scrittore ha reso man mano più difficile il lavoro progettuale acuendo il mio livello di consapevolezza critica e intellettuale. L'interesse che ho per il pensiero e la scrittura, però, ha esercitato solo un'influenza indiretta; mi ha reso anche più attento e – spero – un po' più saggio, e, cosa più importante, l'attività di teorico e scrittore mi ha reso più umile. Come dice Iosif Brodskij, la poesia (lo scriverla come il leggerla) ti insegna l'umiltà, e anche piuttosto in fretta, specialmente se sei uno che oltre a leggerla la scrive»<sup>25</sup>.

Oltre all'approccio e al senso della propria scrittura, un'altra differenza, che ci faceva notare Juhani quando ci siamo incontrati, sono i loro rispettivi riferimenti bibliografici da cui hanno tratto le numerose citazioni che intramezzano i loro testi e il loro procedere argomentativo. La maggior parte dei libri a cui fa riferimento Alberto Campo Baeza sono i classici latini – l'amato Marco Aurelio con i suoi *Pensieri*, Cicerone e Quintiliano – e greci – Aristotele del *Protreptico* e Platone –, Sant'Agostino, uno dei quattro padri della Chiesa occidentale, che non so se sia un caso, ma era uno degli autori che Mies van der Rohe amava spesso citare<sup>26</sup>, infine il Libro dei libri, la Sacra Bibbia, una sorta di filo rosso che cuce attraversandoli tutti i saggi.

Se i riferimenti bibliografici dell'architetto spagnolo sono i classici che ci portano molto indietro nel tempo, quelli di Juhani Pallasmaa sono prevalentemente contemporanei, e rimandano alla filosofia – cita John Dewey, Ludwig Wittgenstein, Gaston Bachelard, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty –, alla psicologia – Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e Anton Ehrenzweig –, alla poesia – Paul Valery, Rainer Maria Rilke e l'amatissimo Iosif Brodskij, la sua stella polare – e alla letteratura – Marcel Proust –, infine (si fa per dire) due autori a cui non manca mai di riferirsi nei propri libri: Igor Stravinskij con la *Poetica della musica* e Andrej Tarkovskij con *Scolpire il tempo*.

T.S. Eliot è l'unico autore condiviso da Campo Baeza e Pallasmaa, entrambi citano i due saggi fondamentali “Che cos'è un classico” e “Tradizione e talento individuale”, e i *Quattro Quartetti*, per il resto nella loro bibliografia non si trovano altri libri in comune (eccezion fatta per Paul Dirac e André Wogenscky).

Viste le differenze, veniamo ora alle consonanze. La prima è sicuramente una passione smodata per i libri. Campo Baeza rivela: «Amo i libri. La mia casa è piena di libri ovunque. Così piena che a volte ho pensato che se si mettono d'accordo tra loro, il giorno in

<sup>25</sup> Pallasmaa, *Frammenti*, cit., pp. 20-21.

<sup>26</sup> Secondo Reyner Banham più che altro per la sua formazione tedesca, che prevedeva lo studio dei classici. In Alex Beam, *Broken Glass. Mies van der Rohe, Edith Farnsworth, and the fight over a modernist masterpiece*, Random House Publishing Group, New York 2020, p. 33 (Edizione del Kindle).

cui meno me lo aspetto, mi butteranno fuori di casa. Al momento, stando insieme da tanto tempo, si parlano, chissà cosa si diranno! Ho usato e uso tuttora libri per preparare le mie lezioni, e li raccomando sempre»<sup>27</sup>. E Juhani Pallasmaa di rimando afferma, in aperta polemica con il frequente e quasi esclusivo accesso a internet come luogo della sorgente del sapere: «Provo diffidenza per questa fonte d'informazioni sradicata e di solito anche anonima. Mi fido dei libri, invece, e li amo: mi piace che il tipo di informazioni che danno si trovi da qualche parte (ho un'immagine fisica di gran parte dei novemila volumi della mia biblioteca), e di solito che ne sia l'autore un individuo con nome e cognome garantisce un valore di verità delle informazioni scritte. Nei libri c'è anche un senso di storicità stratificata della conoscenza, mentre internet è qualcosa di immateriale che sta là fuori da qualche parte, senza una causalità o una logica inerente. Gli attuali mezzi di ricerca frammentano la conoscenza in brandelli di informazione, mentre l'informazione è significativa solo quando viene contestualizzata; ossia quando l'informazione si trasforma in conoscenza. E la conoscenza diventa saggezza attraverso il contesto dell'esperienza di vita individuale»<sup>28</sup>. Un altro aspetto che accomuna Campo Baeza e Pallasmaa, accanto al ricco apparato di citazioni, è la quasi totale assenza di riferimenti bibliografici di settore, ossia della "letteratura d'architettura". In un periodo in cui (anche per necessità accademiche) si scrive molto d'architettura, mi pare che per i due autori il profluvio di pubblicazioni attuale sia pressoché ininfluenza e non ci siano testi significativi a cui gli autori facciano riferimento per le proprie argomentazioni. Le stelle polari Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Mel'nikov, Alvar Aalto, Louis Kahn, Barragán e Jørn Utzon vengono citati *en passant*, poi resta – veramente – poco altro, Steen Eiler Rasmussen e Peter Zumthor. È come se per entrambi gli autori la scrittura d'architettura si facesse senza la necessità di ricorrere alla letteratura della e sull'architettura, tant'è che entrambi scrivono di architettura riferendosi per lo più ad altre discipline, eteronome (si potrebbe forse dire), su cui pare fondarsi e dipendere il loro ragionare d'architettura.

Un'altra caratteristica che mi pare accomunare Campo Baeza e Pallasmaa è la consapevolezza che oggi, nell'epoca che rimane quella della postmodernità e del pensiero debole e nella società della frammentazione, della pluralità e dell'eccezione, non si dia la possibilità di costruzioni teoriche normative, forti e onnicomprehensive

<sup>27</sup> Introduzione a Campo Baeza, *Siete Lecciones*, cit. 9.

<sup>28</sup> Pallasmaa, *Frammenti*, cit., pp. 19-20.



(ossia da cui derivare l'organizzazione di tutta la realtà architettonica)<sup>29</sup> – tipiche della modernità classica –, i cui ultimi tentativi in tal senso probabilmente sono stati, proprio alla fine degli anni Sessanta, ma prima del Sessantotto, quelli di Aldo Rossi con *L'architettura della città* (1966)<sup>30</sup> e Robert Venturi con *Complessità e contraddizioni nell'architettura* (1966)<sup>31</sup>. Dopo di allora non riesco a individuare testi normativi e fondativi della disciplina dell'architettura, o almeno con l'intento di esserlo. Non credo che possano ambire a tanto (e forse non era neppure nelle loro intenzioni), per quanto importanti, testi come *The Language of Post-Modern Architecture*<sup>32</sup> (1977 e successive edizioni aggiornate) e *The Architecture of the Jumping Universe*<sup>33</sup> (1995) di Charles Jencks, neppure *Dopo l'architettura moderna*<sup>34</sup> (1980) di Paolo Portoghesi e tanto meno *Deconstructivist Architecture*<sup>35</sup>, catalogo dell'omonima mostra al MoMA di New York del 1988, e la raccolta di saggi di Bernard Tschumi dal titolo *Architettura e disgiunzione*<sup>36</sup> (1994) e neppure i testi di riferimento dell'architettura digitale come *Folding in Architecture*, numero della rivista «Architectural Design» n. 102, 1993, curato da Greg Lynn, *Folds, bodies & blobs: Collected essays*<sup>37</sup> (1998) e *Animate Form*<sup>38</sup> (1999) di Greg Lynn o *Diagram Diaries*<sup>39</sup> (1999) di Peter Eisenman, oppure il testo di James Wines, fondatore del gruppo SITE, *Green Architecture: The Art of Architecture in the Age of Ecology*<sup>40</sup> (2000). Forse la riposta a questa impossibilità, seppure non riferita alla scrittura, ma all'architettura, la si trova nella considerazione di Bernard Tschumi contenuta nel libro *Architettura e disgiunzione*: «Quando il filosofo Jean-François Lyotard parla della crisi delle grandiose narrazioni della modernità (“progresso”, “liberazione dell'umanità” ecc.), viene solamente prefigurata la crisi di qualunque narrazione, di qualunque discorso, di qualunque modalità di rappresentazione. La crisi di queste grandiose narrazioni, la loro coerente totalità, è anche la crisi dei limiti. Come avviene alla città contemporanea, non ci sono più confini che delineino un'interezza coerente e omogenea.

<sup>29</sup> Cfr. Ignasi de Solà Morales, “Architettura debole”, in «Ottagono» n. 92, 1989, pp. 87-117.

<sup>30</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Il Saggiatore, Milano 2018.

<sup>31</sup> Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1993.

<sup>32</sup> Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1971.

<sup>33</sup> Id., *The Architecture of the Jumping Universe*, Academy Editions, London 1997.

<sup>34</sup> Paolo Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1980.

<sup>35</sup> Mark Wigley, Philip Johnson (eds.), *Deconstructivist Architecture*, MoMA, New York 1988.

<sup>36</sup> Bernard Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005.

<sup>37</sup> Greg Lynn, *Folds, bodies & blobs: Collected essays*, La Lettre Volée, Bruxelles 1998.

<sup>38</sup> Id., *Animate Form*, Princeton Architectural Press, New York 1999.

<sup>39</sup> Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, Thames & Hudson, London 1999.

<sup>40</sup> James Wines, *Green Architecture: The Art of Architecture in the Age of Ecology*, Taschen, Köln 2000.

Al contrario, abitiamo uno spazio caratterizzato da fratture, fatto di accidenti, dove le figure sono disintegrate (dis-integrate). Piuttosto che una sensibilità sviluppata lungo i secoli attorno all'“apparire di un'immagine stabile” (“equilibrio”, “stabilità”, “armonia”), oggi preferiamo una sensibilità dello sparire di immagini instabili: innanzitutto con le pellicole cinematografiche (ventiquattro immagini al secondo), poi con la televisione e le immagini generate dal computer, e recentemente (in una stretta cerchia di architetti) con disgiunzioni, dislocazioni, decostruzioni [...]. La città e la sua architettura perdono i propri simboli: non ci sono più monumenti né linee direttrici né simmetrie antropomorfe, e al loro posto si trovano la frammentazione, la parcellizzazione, l'atomizzazione insieme alla sovrapposizione casuale di immagini che non intrattengono alcun rapporto di reciproca connessione, se non per il fatto di essere entrate in collisione. Non desta dunque meraviglia che alcuni progetti architettonici idealizzino l'idea dell'esplosione. [...] Non ci sono più certezze, né continuità. Sentiamo affermare che l'energia, così come la materia, è una struttura discontinua di punti: il punto, il quanto. Domanda: può il punto costituire l'unica certezza?»<sup>41</sup>.

I testi di Alberto Campo Baeza e Juhani Pallasmaa – non solo quelli qui di seguito pubblicati – sono appunto frammentari, deboli, periferici, privi di intenti normativi e rifondativi, sono pensieri, meditazioni sui temi fondamentali architettura, temi con quali ogni studente e architetto deve costantemente confrontarsi. Nel caso di Pallasmaa è stato lui stesso a confermarlo in un'e-mail del 23 marzo 2006, quando, a proposito della mia idea da cui nacque *Lampi di pensiero* e, in seguito, *Inseminations. Seeds for Architectural Thoughts*, ossia di frammentare i suoi saggi in modo da ottenere le monadi del suo pensiero, mi scrisse: «Devo dire che la tua idea di scomporre i miei saggi mi piace molto. Hai compreso particolarmente bene il mio approccio; non aspiro mai a una formulazione teorica completa e chiusa. Mi piacciono l'apertura, le associazioni e i ricordi, un certo grado di oscurità e l'idea del collage o dell'assemblaggio. Mi limito a osservare i fenomeni legati all'argomento che mi è stato dato e a riferire ciò che vedo. Ritengo che sia pretestuoso da parte mia aspirare a delle affermazioni definitive; ciò che vedi e cogli in ogni momento della tua vita dipende dalla tua situazione e da come sei concentrato. Come conseguenza di questa situazionalità, di tanto in tanto si è costretti a contraddire le proprie opinioni precedenti»<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Bernard Tschumi, “De-, Dis-, Ex-”, in Id., *Architettura e disgiunzione*, cit., pp.171-172.

<sup>42</sup> Il testo integrale in inglese della e-mail si trova in Pallasmaa, *Inseminations*, cit., p. 277.

---

# 1. IL SIGNIFICATO ETICO ED ESISTENZIALE DELLA BELLEZZA

---

*L'arte è realistica quando mira ad esprimere un ideale morale. Il realismo è l'aspirazione alla verità e la verità è sempre bellissima. Qui il criterio estetico coincide con quello etico.*

Andrej Tarkovskij<sup>1</sup>

*L'arte non è un piccolo saggio del mondo, è una trasformazione del mondo, una trasformazione incessante in direzione del bene.*

Rainer Maria Rilke<sup>2</sup>

## Bellezza, estetizzazione e novità

La bellezza e l'etica, così come le loro relazioni nascoste, sono senza dubbio temi fuori moda nel discorso artistico e architettonico attuale. In un periodo storico in cui si venerano la novità, le immagini accattivanti e le invenzioni formali, la prospettiva etica è stata accantonata e la dimensione etica è entrata raramente negli scritti recenti sull'arte e sull'architettura. Nella nostra epoca, *The Ethical Function of Architecture* del filosofo Karsten Harries è un raro esempio di interesse per la dimensione etica dell'architettura<sup>3</sup>. La qualità artistica è in genere considerata come un'espressione soggettiva e unica e, invece di suggerire una qualche risonanza etica, ci si aspetta che mostri immagini ed esperienze imprevedibili. In realtà, la bellezza e l'etica sono stati concetti problematici nelle arti per un secolo e mezzo, e gli artisti stessi hanno solitamente messo in discussione o respinto entrambe le nozioni. Nella nostra cultura ossessivamente consumistica la

---

<sup>1</sup> Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988, p. 106.

<sup>2</sup> Lettera di Rainer Maria Rilke al barone Jakob von Uexküll, 19 agosto 1909, in Rainer Maria Rilke, *Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900-1926* [Il silente e intimo nocciolo dell'arte: lettere 1900-1926], (Liisa Envald ed.), TAI-teos, Helsinki 1997, p. 41.

<sup>3</sup> Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.

bellezza si è trasformata in una deliberata manipolazione e seduzione estetica; tutto, dai prodotti agli ambienti, dalla personalità al comportamento, dalla politica alla guerra, è oramai estetizzato in modo manipolatorio. Siamo entrati nell'era del "capitalismo estetico", come recita il titolo di un libro del compianto Gernot Böhme, filosofo tedesco e amico mio, il quale è stato anche un pioniere dell'analisi filosofica delle atmosfere<sup>4</sup>. La nuova modalità del capitalismo implica una precisa e calcolata manipolazione delle apparenze, un invecchiamento programmato e la perdita di sincerità. Un tempo avevamo due stagioni della moda, ossia estate e inverno, poi quattro e ora otto. Possiamo chiederci se le mode architettoniche abbiano subito un'accelerazione simile. Inoltre l'architettura attuale, formalista e retoricamente drammatizzata, difficilmente aspira alla bellezza e alla serenità, poiché le esperienze dell'imprevisto, dello sbalorditivo e dell'*unheimlich*, o del vero e proprio squilibrio e della minaccia, sono spesso più evidenti nel suo immaginario. Nella cultura dell'attenzione tutto è permesso purché venga notato.

Nell'epoca moderna il requisito della bellezza è stato sostituito dall'ossessione per la novità. Paradossalmente, però, anche la novità si trasforma in ripetitività. «Poiché il nuovo è cercato solo per la sua novità, tutto diventa identico, perché non ha altre proprietà se non la sua novità», sottolinea il filosofo norvegese Lars Fr. H. Svendsen nel suo libro *Filosofia della noia*<sup>5</sup>. Tuttavia la bellezza è sempre in relazione con l'atemporalità, perché orienta la nostra coscienza alla permanenza e all'eternità. «Il "linguaggio della bellezza" è "il linguaggio di una realtà senza tempo"», sostiene il filosofo Karsten Harries<sup>6</sup>. E il poeta e scrittore Jorge Luis Borges afferma: «Penso che ci sia un'eternità nella bellezza»<sup>7</sup>.

Qual è il significato di questo netto allontanamento dell'arte e dell'architettura dalla bellezza, dall'etica e dalla vita? Nel suo libro *La disumanizzazione dell'arte*, José Ortega y Gasset, filosofo spagnolo, suggerisce che il soggetto dell'arte si è gradualmente spostato dalle "cose" alle "sensazioni" e, infine, alle "idee"<sup>8</sup>. Secondo Ortega tale sviluppo ha gradualmente indebolito il contenuto umano dell'arte. Indipendentemente dal fatto che si sia d'accordo o meno con l'analisi di Ortega, essa apre una

<sup>4</sup> Gernot Böhme, *Critique of Aesthetic Capitalism*, Mimesis International, Milano 2017.

<sup>5</sup> Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della noia*, Guanda, Parma 2004, p. 75.

<sup>6</sup> Karsten Harries, "Building and the Terror of Time", in «Perspecta: The Yale Architectural Journal», Vol. 19 (1982), p. 63, cit. in David Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1997, p. 253.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges, *L'invenzione della poesia. Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001, p. 112.

<sup>8</sup> José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, SE, Milano 2020.

riflessione sulla trasformazione dell'essenza dell'arte. Si tratta di un passaggio da rappresentazioni concrete e sensoriali di cose esistenti a espressioni artefatte e cognitive. Allo stesso tempo le espressioni artistiche si sono spostate verso il regno delle idee concettuali e delle immagini scientifiche. In uno sviluppo del genere il ruolo della bellezza è conseguentemente cambiato ed è difficile mettere in relazione la rappresentazione sensoriale e l'esperienza fenomenica della bellezza con le idee cerebrali e strumentalizzate delle espressioni artistiche attuali. L'arte e l'architettura sono diventate spesso autonome e consapevoli dei propri mezzi e dei propri fini. Si è perso anche il senso del *continuum* temporale. Invece di mediare tra realtà diverse, come la vita e gli ideali, le idee e i sentimenti, il tempo e l'atemporalità, l'arte si è trasformata in una realtà autonoma. Non sorprende che questi cambiamenti fondamentali nel pensiero e nell'orientamento artistico si applichino anche all'architettura.

### L'etica del limite

La bellezza sublime è stata la massima aspirazione dell'arte fino alla fine del Diciannovesimo secolo, ma l'attuale cultura consumistica quasi razionale e materialista considera l'arte come una deviazione culturale, una forma di intrattenimento e un investimento culturale oltre che monetario. Tuttavia sembra riemergere l'interesse per le connessioni tra etica ed estetica, verità e bellezza. Gli inquietanti problemi ambientali ed ecologici e le conseguenze di uno sviluppo tecnologico acritico, come l'eccessiva digitalizzazione, l'intelligenza artificiale e la manipolazione genetica, stanno risvegliando anche più ampie preoccupazioni etiche. È stata rivelata la drammatica influenza mentale sui bambini in età prescolare. Tant'è, per esempio, che chi ha utilizzato gli smartphone fin dalla prima infanzia non riesce a identificare i volti umani e a riconoscere le espressioni.

Allo stesso tempo, però, l'attenzione sta iniziando a spostarsi dall'architettura dell'abbondanza, forzata e rumorosa, ma mentalmente vuota, ai modi di costruire emergenti nei Paesi in via di sviluppo. Questa architettura della necessità è destinata a basarsi sui bisogni, sulla scarsità e sulle necessità reali. In tali modi di costruire la forma architettonica nasce ancora dai materiali e dalle modalità costruttive, non da idee estetizzate e distaccate e da complessità compositive senza senso. Mentre il profondo significato esistenziale sta scomparendo dalle costruzioni del mondo della ricchezza surreale, le costruzioni fortemente limitate dalle realtà del bisogno mediano ancora valori esistenziali ed etici. Questa architettura del limite esprime la bellezza della necessità in contrapposizione all'estetica senza limiti e alle mode in rapida evoluzione dell'abbondanza. Il

saggio consiglio di Leonardo da Vinci sul significato dei limiti, «La forza nasce dalla costrizione e muore con la libertà»<sup>9</sup>, è stato purtroppo dimenticato.

La prospettiva dell'avvicinarsi di catastrofi ecologiche, politiche e morali richiede una reintegrazione della sensibilità estetica ed etica. Al tempo stesso la nostra attenzione deve spostarsi dal soggettivo, esclusivo ed eccezionale alle preoccupazioni universali, mentali ed esistenziali. *The Ethical Function of Architecture* di Karsten Harries, così come molti altri libri di filosofia significativi degli ultimi decenni, per esempio *Sulla bellezza e sull'essere giusti* di Elaine Scarry<sup>10</sup> e *Poetic Justice* di Martha Nussbaum<sup>11</sup>, esplicitano preoccupazioni simili. Iosif Brodskij, poeta Premio Nobel, ha scritto spesso sulle interazioni di queste due dimensioni mentali e ha conferito il primato alla percezione estetica: «L'essere umano è una creatura estetica prima che etica»<sup>12</sup>. Egli considera il nostro istinto estetico all'origine dell'etica: «Ogni nuova realtà estetica ridefinisce la realtà etica dell'uomo. Giacché l'estetica è la madre dell'etica»<sup>13</sup>. Tuttavia per il poeta l'estetica significa qualcosa di più universale e autonomo della bellezza odierna, commercializzata e strumentalizzata, al servizio del desiderio, della convenzione, del consumo e del cambiamento forzato. Il libro di Brodskij su Venezia, *Fondamenta degli incurabili*<sup>14</sup>, contiene riflessioni stimolanti sul significato della bellezza e sulla sua perdita.

### La bellezza nella scienza

La bellezza, la ragione e la verità sono di solito considerate proprietà e nozioni esclusive e indipendenti, tuttavia possono benissimo condividere lo stesso fondamento mentale ed emotivo. La bellezza e la ragione sembrano essere approcci e criteri di giudizio altrettanto validi tanto nella scienza quando nell'arte. Erich Fromm, filosofo e psichiatra sociale, ci propone un'espressione sorprendente della fusione di bellezza e verità: «La bellezza non è l'opposto del "brutto" ma del "falso"»<sup>15</sup>. Il suo modo di vedere punta direttamente all'interconnessione dei criteri estetici ed etici.

<sup>9</sup> Cit. in Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1995, p. 56.

<sup>10</sup> Elaine Scarry, *Sulla bellezza e sull'essere giusti*, il Saggiatore, Milano 2001.

<sup>11</sup> Martha Nussbaum, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995.

<sup>12</sup> Iosif Brodskij, «Un volto non comune», in Id., *Profilo di Clío*, Adelphi, Milano 2003, p. 63.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>14</sup> Id., *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi, Milano 2008.

<sup>15</sup> Erich Fromm, *La rivoluzione della speranza. Per costruire una società più umana*, Bompiani, Milano 1982, p. 87 [in italico nel testo originale, N.D.T.].

Le aspirazioni estetiche sono principalmente legate al mondo delle arti, dell'architettura, del design e dello stile, ma la bellezza e l'eleganza del pensiero sono criteri essenziali anche in matematica, fisica e nelle altre scienze. La bellezza rappresenta qualità e integrità complete e sintetiche che non possono essere formalizzate ed espresse con altri mezzi. L'esperienza di una bellezza convincente e disarmante è una prova della correttezza, della coerenza e dell'armonia interna del fenomeno anche al di fuori dell'arte. La bellezza pura e disinteressata di un quadro di Piero della Francesca o di Johannes Vermeer va probabilmente al di là delle analisi e delle spiegazioni, perché penetra in ogni cellula dell'osservatore. «Sii come me», è, secondo Iosif Brodskij<sup>16</sup>, l'autorevole richiesta della grande poesia, e tale imperativo si applica a tutte le forme d'arte.

La bellezza è una qualità che appartiene pure alla matematica e alle scienze. Il fisico teorico Paul A.M. Dirac sosteneva che le teorie fisiche che esprimono la bellezza sono, con tutta probabilità, anche quelle corrette<sup>17</sup>. Il fisico Hermann Weyl, che completò le teorie quantistiche e probabilistiche, fece una confessione ancora più esplicita: «Il mio lavoro ha sempre cercato di combinare la verità con la bellezza, ma quando sono stato costretto a scegliere una delle due, ho scelto la bellezza»<sup>18</sup>. Oggi i matematici ricorrono alla nozione di “dirty proof”<sup>19</sup> (nel senso di “bruta”) quando si riferiscono a una prova matematica ottenuta grazie a un'immensa potenza di calcolo esorbitante le capacità umane di percezione e di comprensione intellettuale<sup>20</sup>. Percepisco la stessa “sporcizia” nei progetti architettonici generati dai computer o dagli algoritmi e nei testi prodotti dall'intelligenza artificiale.

### L'essenza olistica della bellezza

La bellezza non è un valore di superficie aggiunto all'essenza delle cose, perché esprime la coerenza, l'integrità, l'interezza e la completezza della cosa o del fenomeno. Non esiste una realtà estetica separata dalla realtà delle cose, poiché la bellezza nasce da una

<sup>16</sup> Iosif Brodskij, “Un'immodesta proposta”, in Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 2003, p. 43.

<sup>17</sup> Paul Dirac, “The Evolution of the Physicist's Picture of Nature”, in «Scientific American» n. 208, May 1963, pp. 45-53. Vedi anche: Id., *La bellezza come metodo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020.

<sup>18</sup> «In meinen Arbeit habe ich immer versucht, das Wahre mit den Schönen zu vereinen; wenn ich über das Eine oder das Andere entscheiden musste, habe ich stets das Schöne gewählt». La citazione è riportata sopra il busto di Hermann Weyl nell'Herman Weyl Zimmer all'ETH di Zurigo.

<sup>19</sup> Letteralmente “prova sporca” [N.D.T.].

<sup>20</sup> La nozione venne utilizzata da diversi matematici che parteciparono al convegno dal titolo “Simplicity in Arts and Mathematics: Ideals of Practice in Mathematics & the Arts”, City University of New York, Graduate Center, 3-5 April, 2013.

perfetta integrazione ed equilibrio di questa realtà. La nostra cultura attuale privilegia la potenza, la capacità cerebrale e la quantificazione, anche se le reazioni emotive e le intuizioni sono spesso le nostre modalità di comprensione più sintetiche, e la bellezza nasce dall'esperienza di un'entità complessa come singolarità integrata. La "comprensione" delle atmosfere è un esempio della nostra capacità di cogliere anche fenomeni non focalizzati, informi e diffusi, sperimentati simultaneamente attraverso tutti i nostri sensi. Nel complesso tendiamo a considerare le percezioni, le competenze e la comprensione come processi che procedono dai dettagli e dalle parti verso le entità. Questa idea semplicistica della dinamica della comprensione è purtroppo anche il metodo che prevale nell'educazione; ma le neuroscienze hanno stabilito che noi comprendiamo prima le entità, e sono queste a dare significato alle parti, il che scuote in modo radicale le fondamenta pedagogiche elementari comunemente accettate. Gli studenti di arte, architettura e design, per esempio, dovrebbero prima confrontarsi con opere d'arte reali e complete, e solo in seguito ricevere analisi intellettuali dettagliate sui fenomeni artistici in questione. L'esperienza sensoriale individuale dell'opera deve precedere l'analisi concettuale e la comprensione cognitiva. «Secondo l'emisfero destro, la comprensione deriva dal tutto, perché è solo alla luce del tutto che si può capire davvero la natura delle parti», sostiene Iain McGilchrist, terapeuta e filosofo, nel suo approfondito libro sulla mente umana<sup>21</sup>. La bellezza è un giudizio a tutto tondo su una cosa, nello stesso modo in cui cogliamo le caratteristiche dei luoghi e delle vaste situazioni ambientali attraverso il nostro senso atmosferico non focalizzato. Cogliamo i significati del mondo come entità integrate, non come una marea di stimoli non correlati. Cogliamo le entità prima di comprendere i dettagli. Quando entro in un luogo, il luogo entra contemporaneamente in me, il mio senso del sé e il luogo si fondono l'uno nell'altro. «Entro in un edificio, vedo uno spazio, ne colgo l'atmosfera e per alcune frazioni di secondo ho la sensazione di sapere cosa quell'edificio è», confessa Peter Zumthor<sup>22</sup>. La bellezza è una qualità immateriale, esperienziale e mentale, che suggerisce una "cosità" distinta: la cosità sensuale e mentale della bellezza. Nell'esatto momento in cui la bellezza nasce dall'integrazione delle cose, sembra tuttavia possedere una sua esistenza indipendente. Come ha sostenuto l'artista della luce James Turrell, anche la luce

<sup>21</sup> Iain McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la formazione dell'Occidente*, UTET, Torino 2022, p. 364 (Edizione del Kindle).

<sup>22</sup> Peter Zumthor, *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano 2007, p. 11.



può proiettare una “cosità” nella nostra esperienza<sup>23</sup>. La bellezza, come l’atmosfera, è una qualità esperienziale complessa, che si incontra e si coglie in modo sintetico, incarnato, multisensoriale ed emotivo, piuttosto che essere compresa attraverso una lettura intellettuale e analitica. Nel momento in cui sperimentiamo la bellezza, essa non rimane fuori di noi, ma diventa parte del nostro stesso essere. «Sii come me», è l’imperativo della poesia secondo Iosif Brodskij<sup>24</sup>.

Di solito esperiamo i fenomeni e le creature della natura come belli in quanto esito di un’evoluzione senza tempo, sono entità complete, integrate e autosufficienti, e fanno tutte parte della narrazione segreta della vita. In quanto esseri biologici, anche noi siamo l’esito delle stesse leggi e degli stessi processi della natura, di conseguenza l’apprezzamento della natura come bella è nella nostra stessa costituzione. La dimensione temporale della realtà è sorprendentemente poco compresa al di fuori della mera cronologia storica. Di solito siamo del tutto inconsapevoli dei segni della nostra evoluzione biologica nei nostri corpi, ma ancora oggi sono presenti dei resti di branchie nei polmoni, dei resti di coda nella spina dorsale e dei triangoli rosa agli angoli degli occhi, ossia i punti in cui erano attaccate le palpebre che si muovevano orizzontalmente quando eravamo lucertole. Nel complesso dovremmo finalmente riconoscere che le emozioni e le esperienze di bellezza fanno parte del dominio dell’“intelligenza esistenziale”, che implica un giudizio globale del fenomeno percepito. Con questa nozione mi riferisco alla potente espressione di Merleau-Ponty, «La carne del mondo»<sup>25</sup>. Noi esistiamo nella carne del mondo – come il cuore esiste nel nostro corpo –, non al di fuori di essa in qualità di spettatori. Il filosofo Mark Johnson fa un’osservazione degna di nota: «Non c’è cognizione senza emozione, anche se spesso non siamo consapevoli dell’aspetto emotivo del nostro pensiero»<sup>26</sup>. Secondo lui le emozioni sono la fonte del significato primordiale: «Le emozioni non sono cognizioni di secondo piano; sono piuttosto modelli affettivi del nostro

<sup>23</sup> James Turrell, *The Thingness of Light*, (Scott Poole ed.), Architecture Edition, Blacksburg, Virginia, 2000.

<sup>24</sup> Brodskij, “Un’immodesta proposta”, cit., p. 43.

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty illustra la sua nozione di “carne” in *Il visibile e l’invisibile* (Bompiani, Milano 2007), nel saggio “Carne del mondo – Carne del corpo – Essere”: «Ciò significa che il mio corpo è fatto della medesima carne del mondo [...] e che, inoltre, di questa carne del mio corpo è partecipe il mondo» (p. 260), e nel saggio “L’intreccio – Il chiasma”: «La carne (quella del mondo o la mia) [è una] trama che ritorna in sé e si accorda con se stessa» (p. 162). La nozione di “carne” deriva dal principio dialettico dell’intreccio del mondo col sé. Egli parla anche di “ontologia della carne” come conclusione ultima della sua iniziale fenomenologia della percezione. Questa ontologia comporta che il significato sia dentro e fuori, soggettivo e oggettivo, spirituale e materiale.

<sup>26</sup> Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2007, p. 9.

incontro con il mondo attraverso i quali assimilano il significato delle cose a un livello primordiale»<sup>27</sup>. In quanto architetti dovremmo percepire anche le dimensioni e i significati primordiali degli edifici e delle abitazioni. Le emozioni unificano le qualità etiche ed estetiche e conferiscono loro un significato esistenziale vissuto. «È solo con il cuore che si può vedere bene. L'essenziale è invisibile agli occhi», afferma il leggendario pilota Antoine de Saint-Exupéry nel suo libro più conosciuto, *Il Piccolo Principe*<sup>28</sup>.

### Intelligenza ed esperienza

Nel suo libro *Intelligence Reframed* lo psicologo Howard Gardner individua dieci categorie di intelligenza al di là delle caratteristiche misurate dal test standard del QI: l'intelligenza linguistica, logico-matematica, musicale, corporeo-cinestetica, spaziale, interpersonale, intrapersonale, naturalistica, spirituale e filosofico-esistenziale<sup>29</sup>. Sulla base delle mie esperienze personali e delle mie intuizioni, desidero aggiungere a questo già stimolante elenco dello psicologo altre cinque categorie di intelligenza: l'intelligenza estetica, emotiva, atmosferica, immaginativa ed esistenziale. Tutte le categorie di intelligenza sono fondamentali in architettura, e un docente di architettura saggio utilizza l'intera gamma di intelligenze nel suo metodo di insegnamento. È evidente che anche nei campi creativi e nella loro formazione, le complessità dell'intelligenza umana, le capacità incarnate ed emotive, le essenze dei fenomeni della bellezza e del giudizio etico vengono difficilmente comprese, per non parlare della natura complessa, emotiva e in gran parte inconscia del processo creativo.

La realtà poetica e artistica di un'opera d'arte non è nell'oggetto materiale e fisico, ma nella sua interiorizzazione attraverso l'esperienza e l'identificazione individuale; la bellezza deve essere sperimentata ed esperita. Come scrisse il poeta John Keats: «Nulla diviene mai reale fino a quando non viene sperimentato»<sup>30</sup>. Questo è anche il punto di vista fondamentale sostenuto nel libro di John Dewey *Arte come esperienza* del 1934: «Nel modo comune di vedere, l'opera d'arte viene identificata spesso con l'edificio, il libro, il dipinto o la statua nel loro esistere separati

<sup>27</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>28</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano 2011.

<sup>29</sup> Howard Gardner, *Intelligence Reframed: Multiple Intelligencies for the 21st Century*, Basic Books, New York 1999, pp. 41-43.

<sup>30</sup> Cit. in "Frase di John Keats", in <https://www.frasicelabri.it/frasi-di/john-keats> (ultimo accesso: 05/2024).

dall'esperienza umana. Visto che l'opera d'arte vera e propria è ciò che è il prodotto della e nella esperienza, tale conclusione non agevola la comprensione [...]. Quando si separano gli oggetti artistici sia dalle condizioni della loro origine, sia dalle condizioni secondo le quali essi operano nell'esperienza, viene costruito un muro attorno a loro che ne rende quasi opaca la significatività generale di cui si occupa la teoria estetica»<sup>31</sup>. L'arte, così come l'architettura, articola ed esprime il mondo delle esperienze vissute e media l'essenza mentale umana di questi stessi incontri. Un vero artista o un vero progettista non raffigura un dettaglio o un aspetto isolato del mondo, perché ogni vera opera d'arte è un microcosmo, un mondo completo a sé stante o, per dirla con le parole del regista Andrej Tarkovskij, «Un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua»<sup>32</sup>. Ogni vera opera d'arte, ivi compresa l'architettura, proietta un mondo intero. Tale senso esistenziale del mondo e la sua interazione con il sé sono le aree di apprendimento più difficili e più significative per una persona creativa. Purtroppo questa fondamentale inclusività e relazionalità dell'architettura si è persa quasi del tutto.

### L'arte e il mondo

Sostengo con fermezza che l'arte non è una mera estetizzazione, ma una forma di autentico pensiero esistenziale sul mondo e sul nostro essere in quel mondo attraverso le immagini e i mezzi incarnati e poetici caratteristici della forma d'arte in questione. «Come potrebbero dire, sia il pittore che il poeta, qualcosa di diverso dal loro incontro con il mondo?», si chiede Maurice Merleau-Ponty sottolineando la centralità esistenziale dell'arte<sup>33</sup>. Dobbiamo chiederci di conseguenza: come potrebbe l'architetto esprimere qualcos'altro? È significativo che, come Dewey, Merleau-Ponty non consideri l'opera materiale o eseguita come l'obiettivo dell'arte. Infatti afferma: «Non vediamo le opere d'arte, ma vediamo secondo loro»<sup>34</sup>. Un punto di vista simile trasforma l'arte in un atto di mediazione; essa parla innanzitutto di qualcosa di diverso da sé; il significato dell'arte è sempre dietro e oltre l'opera stessa. Una concezione del genere rifiuta pure l'idea comune dell'arte intesa come espressione di sé dell'artista. L'arte è infatti un mezzo relazionale che ci parla delle essenze del mondo vissuto o, forse più precisamente, dell'essere umano in questo mondo; l'arte esprime l'esistenza umana nel mondo, non il mondo

<sup>31</sup> John Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, p. 31.

<sup>32</sup> Tarkovskij, cit., p. 104.

<sup>33</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Segni*, il Saggiatore, Milano 2003, p. 83.

<sup>34</sup> McGilchrist, cit., p. 952. In realtà quella sopra riportata non è una frase di Merleau-Ponty, ma di McGilchrist, che parafrasa una citazione del filosofo francese [N.D.T.].

terapeutico della fisica o di altre scienze. Balthus (Balthazar Klossowsky de Rola), uno dei migliori pittori realisti del secolo scorso, sottolinea come il significato del mondo sia il vero soggetto dell'artista: «Se un'opera si limita a esprimere la personalità che l'ha creata, si tratta di un'opera che era inutile creare [...]. Esprimere il mondo e capirlo, ecco ciò che a me pare interessante»<sup>35</sup>. In un altro contesto il pittore sviluppa ulteriormente il suo punto di vista: «La grande pittura deve avere un significato universale. Oggi non è più così ed è per questo che voglio restituire alla pittura l'universalità e l'anonimato perduti, perché più un quadro è anonimo, più è reale»<sup>36</sup>. Si tratta di un'argomentazione stimolante contro la concezione dell'arte intesa come espressione del sé o come estetizzazione consapevole.

### L'arte e il suo passato

Anche in questo caso la prospettiva etica entra nel dominio dell'arte e dell'architettura. Come tutte le arti, l'arte di costruire riguarda contemporaneamente il mondo vissuto e le storie e i significati stratificati della forma d'arte stessa. Tutte le arti portano con sé le proprie tradizioni senza tempo lungo il loro percorso verso il futuro. Le opere significative sono conversazioni che attraversano il tempo e le opere veramente radicali aprono a nuovi modi di leggere e vivere le opere d'arte storiche. Picasso ci ha aperto gli occhi in merito al modo di vedere le pitture rupestri di venticinquemila anni fa. Tutti i grandi artisti rivelano l'essenza esistenziale dell'arte attraverso gli strati della storia dell'arte registrata. Aldo van Eyck, l'architetto strutturalista, si rifiutò di tenere la sua lezione inaugurale all'Università di Delft sul tema propostogli a proposito dell'influenza di Giotto su Cézanne, tenne invece una lezione sull'influenza di Cézanne su Giotto<sup>37</sup>. Questo esempio apre alla simultaneità del mondo dell'arte. Uno dei miei più cari amici era il leggendario designer e artista finlandese Tapio Wirkkala; egli mi rivelò che il suo maestro più importante fu Piero della Francesca, ma Piero morì quattrocentoventitré anni prima che Tapio nascesse. È la sorprendente simultaneità del mondo dell'arte che ci dà l'opportunità di scegliere i nostri maestri all'interno di tutta la storia dell'arte. Personalmente ho appreso dagli artisti della scuola senese e dai cubisti.

Come conseguenza di questa prospettiva temporale multipla, anche l'architettura

<sup>35</sup> Claude Roy, *Balthus*, Little Brown and Company, Boston – New York – Toronto 1996, p. 18.

<sup>36</sup> *Ivi*.

<sup>37</sup> Aldo van Eyck in una conversazione privata con l'autore avvenuta nel 1982 [N.D.A.].

deve avere una doppia attenzione: per il mondo vissuto e per le tradizioni mitiche del costruire. Le attuali tecnologie estremamente sofisticate tendono a indebolire i profondi significati inconsci e i contenuti fondamentali, mitici e inconsci, ma nascosti, del costruire, che riecheggiano in tutte le grandi opere d'architettura. Tutte le opere significative sono senza tempo e riguardano sempre, contemporaneamente, il passato, il presente e il futuro.

### Una prospettiva biologica

La realtà estetica è stata estesa anche ai fenomeni biologici. È noto che alcuni criteri selettivi, che potrebbero essere considerati scelte estetiche, come la simmetria e i segni di salute e forza, fra gli animali sono fattori essenziali nella selezione del compagno. Anche alcuni comportamenti “estetici”, rituali e costruzioni intenzionali vengono utilizzati per attrarre un compagno, come il palloncino di seta vuoto della mosca palloncino (*Hilara sartor*) esibito di fronte alla femmina, oppure gli enormi nidi, detti pergolati, allestiti e decorati dagli uccelli giardinieri (*Ptilonorhynchidae*). Nel costruire le decorazioni davanti all'ingresso del pergolato, l'uccello utilizza una falsa prospettiva, o prospettiva invertita, per esagerarne le dimensioni percepite agli occhi della potenziale compagna. Un altro esempio notevole del ruolo dell'estetica nel mondo animale è il canto e la danza di gruppo eseguiti in modo coordinato dai maschi di manachino blu (*Chiroxiphia caudata*) al cospetto della potenziale compagna. Gli uccelli maschi praticano per tutta la vita questa performance lirica fondamentale<sup>38</sup>.

Il recente libro *L'evoluzione della bellezza* di Richard O. Prum<sup>39</sup> ripropone il secondo libro di Charles Darwin sull'evoluzione, intitolato *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, pubblicato nel 1871<sup>40</sup>, tredici anni dopo il celebre *On the Origin of Species* del 1858<sup>41</sup>. Darwin diede alle stampe il suo secondo libro dopo essersi convinto che i principi selettivi della sua prima teoria non spiegavano tutte le variazioni tra le specie animali, compreso il proverbiale caso della coda del pavone, che aveva causato incubi a Darwin al momento di scrivere *L'origine delle specie*. In epoca vittoriana un libro che suggeriva la scelta estetica autonoma come motivo sessuale, praticata dalla femmina,

<sup>38</sup> Per le decorazioni delle costruzioni animali vedi: Juhani Pallasmaa, *L'architettura degli animali*, FUP, Firenze 2021.

<sup>39</sup> Richard O. Prum, *L'evoluzione della bellezza*, Adelphi, Milano 2020.

<sup>40</sup> Il libro originale è: Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, John Murray, London 1871 (trad. it., *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Newton Compton, Roma 2011).

<sup>41</sup> Il libro originale è: Id., *On the Origin of Species*, John Murray, London 1859 (trad. it., *L'origine delle specie*, Bollati Boringhieri, Torino 2011).

non poteva nemmeno essere preso in considerazione. Tuttavia gli scienziati hanno recentemente dimostrato con la modellazione matematica che, in effetti, la combinazione delle due teorie di Darwin spiega pienamente tutte le varietà tra le specie animali, compresa la coda del pavone. Sorprendentemente il giudizio estetico individuale è un “principio di scelta” fondamentale anche nel mondo animale.

La nozione di Biofilia, “scienza ed etica della vita”, introdotta e articolata dal biologo Edward O. Wilson, estende la responsabilità etica al di là del regno dell’interazione umana, fino al nostro dovere di mantenere la biodiversità<sup>42</sup>. Anche Semir Zeki, un neurobiologo all’avanguardia, collega l’estetica all’evoluzione biologica, suggerendo la fattibilità di «Una teoria estetica a base biologica», nel suo libro *La visione dall'interno. Arte e cervello*<sup>43</sup>. Con l’intuizione e il coraggio di un poeta, Iosif Brodskij condivide il punto di vista dello scienziato: «Il fine dell’evoluzione – ci crediate o no – è la bellezza, che sopravvive a tutto e genera verità per il semplice fatto di essere una fusione di ciò che è mentale e di ciò che è sensuale»<sup>44</sup>.

### Bellezza, empatia e integrità

Abbiamo la capacità inconscia di identificarci con gli altri esseri viventi e persino con gli oggetti e i fenomeni della nostra percezione, come le situazioni umane e spaziali, e di proiettare su di loro noi stessi e le nostre emozioni. Integriamo innumerevoli aspetti di ogni situazione e luogo in un’esperienza atmosferica, sulla quale si fondano il nostro umore e le nostre aspettative. «Sii come me», è l’imperativo della poesia secondo Iosif Brodskij<sup>45</sup>. Simuliamo perfino i singoli personaggi dei grandi romanzi e condividiamo momentaneamente i loro destini, le loro vite, le loro condizioni di vita e le loro emozioni. Esperire un’opera d’arte è uno scambio: l’opera ci presta la sua autorevolezza e la sua magia, mentre noi prestiamo all’opera le nostre emozioni. Le neuroscienze hanno associato tale atto di rispecchiamento e scambio inconscio ai nostri “neuroni specchio”<sup>46</sup>.

Recenti ricerche sui mondi mentali e sulle capacità di diversi animali, dai polli ai cani e ai ratti, fino alle balene e ai calamari, hanno già rivelato un’intelligenza,

<sup>42</sup> Edward O. Wilson, *Biofilia. Il nostro legame con la natura*, Piano B Edizioni, Prato 2021.

<sup>43</sup> Semir Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 17.

<sup>44</sup> Iosif Brodskij, “Un’immodesta proposta”, in Id., *Dolore e ragione*, cit., p. 43.

<sup>45</sup> Ivi.

<sup>46</sup> I neuroni specchio furono scoperti dal gruppo di ricerca di Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese all’Università di Parma più di trent’anni fa.

un'immaginazione, un senso del tempo e reazioni emotive inaspettate. Un po' inaspettatamente l'empatia è una capacità che possiedono anche gli animali, come sostiene Frans de Waal nel libro *L'età dell'empatia*<sup>47</sup>. La recente ricerca sulla comunicazione chimica e sulla collaborazione degli alberi e dei funghi estende il campo della comunicazione intenzionale ben oltre i nostri mondi mentali<sup>48</sup>.

Il grande valore etico e l'uguaglianza umana dell'arte è che siamo in grado di sperimentare le nostre emozioni riflesse dalle menti più profonde e sensibili della storia umana. Non riflettiamo solo i pensieri, i sentimenti e le esperienze dei vivi, perché la nostra immaginazione empatica può riportare in vita anche i morti. Possiamo percepire attraverso la pelle, i muscoli e le emozioni di Michelangelo, vedere attraverso gli occhi di Piero della Francesca, ascoltare attraverso le orecchie di Johann Sebastian Bach e sentire attraverso il cuore di Rainer Maria Rilke. Come suggerisce il maestro Rilke, arte e bellezza non sono solo aggettivi, ma costituiscono il nucleo stesso di una vita umana e dignitosa. La bellezza è la qualità e il carattere sintetici e integrati di un fenomeno simile alla qualità etica umana dell'integrità. La nozione di integrità si riferisce anche alla singolarità, alla coerenza interna e all'autonomia di una cosa, di un comportamento o di un fenomeno. Nel 1954, all'età di ottantacinque anni, Frank Lloyd Wright formulò il compito mentale dell'architettura come segue: «Ciò che è più necessario nell'architettura attuale è quella stessa cosa che è più necessaria nella vita: l'integrità. Proprio come in un essere umano, l'integrità è la qualità più profonda di un edificio [...]. Se ci riusciremo, avremo reso un grande servizio alla nostra natura morale – la psiche – della nostra società democratica [...]. Difendete l'integrità nei vostri edifici e difenderete l'integrità non solo nella vita di coloro che hanno realizzato gli edifici, ma anche, socialmente, un rapporto di reciprocità inevitabile»<sup>49</sup>.

Le parole del maestro sono ancora più valide oggi, a settant'anni di distanza. Dobbiamo puntare all'integrità, e l'integrità si esprime attraverso la bellezza.

---

<sup>47</sup> Frans de Waal, *L'età dell'empatia*, Garzanti, Milano 2011.

<sup>48</sup> Peter Wohlleben, *La vita segreta degli alberi*, Macro Edizioni, Cesena 2022.

<sup>49</sup> Frank Lloyd Wright, "Integrity: In a House as in an individual", in Id., *The Natural House*, Horizon Press, New York 1954, pp. 129-138. Il testo è stato ripubblicato in Id., *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, (selected by Edgar Kaufman and Ben Raeburn), Horizon Press, New York 1960, pp. 292-293.





---

## 2. IL TOCCO DELLA LUCE.

### MATERIALITÀ E TATTILITÀ DELL' ILLUMINAZIONE

---



Bambino  
che soffia su  
un tizzone,  
Georges  
de la Tour,  
1640 circa

*Siamo nati dalla luce. Le stagioni sono percepite attraverso la luce. Conosciamo il mondo solo in quanto evocato dalla luce, e da qui nasce il pensiero che la materia sia luce spenta. Per me la luce naturale è l'unica luce, perché esprime uno stato d'animo – offre un terreno di accordo comune per l'uomo –, ci mette in contatto con l'eterno. La luce naturale è l'unica luce che rende l'architettura architettura.*

Louis Kahn<sup>1</sup>

*Con la sua sola luce, la casa è umana, vede come un uomo, è un occhio aperto sulla notte.*

Gaston Bachelard<sup>2</sup>

### Vivere lo spazio

Come afferma Louis Kahn nella citazione di apertura del saggio, le esperienze dello spazio e della luce sono inseparabili e non esiste una vera esperienza architettonica dello spazio senza la luce, se non le esperienze limitate e specifiche della spazialità colte nella completa oscurità solo attraverso l'udito, il tatto o l'olfatto. Anche in questi casi l'esperienza spaziale si riferisce di solito alle caratteristiche dello spazio acquisite attraverso la vista e la luce. Nel suo libro fondamentale *Architettura come esperienza*<sup>3</sup> Steen Eiler Rasmussen ricorda la potente percezione acustica dei tunnel sotterranei di Vienna, ambientazione memorabile del film *Il terzo uomo* (1949) di Carol Reed con Orson Welles come protagonista: «Le orecchie ricevono l'impresione sia della lunghezza, sia della forma cilindrica del tunnel»<sup>4</sup>. È significativo che l'ultimo capitolo del libro di Rasmussen sia intitolato “Ascoltare l'architettura”.

---

<sup>1</sup> Cit. in Henry Plummer, “Poetics of Light”, in «A+U», Extra Edition, December 1987, Tokyo, p. 135.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, p. 62.

<sup>3</sup> Steen Eiler Rasmussen, *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 250.

Allo stesso modo possiamo sentire le forme specifiche dei chiostri romanici e delle cattedrali gotiche attraverso i loro echi potenti ed evocativi. Le note morenti di un canto gregoriano misurano la profondità e l'altezza della cattedrale, e il crescendo di un tema di fuga da parte dell'organo accentua la trama delle volte e degli ornamenti barocchi. Nel buio silenzioso della notte l'eco dei nostri passi sulle strade lastricate di un'antica città, riflesso dai muri logori, crea una piacevole esperienza spaziale e un profondo senso di appartenenza.

Nella sua famosa serie di dipinti della Cattedrale di Rouen, Claude Monet trasforma la pietra in una vibrazione atmosferica di luce che si rivolge alla pelle trasmettendo sensazioni di umidità e temperatura con la stessa forza con cui parla alla retina.

### Il tocco multisensoriale

Tutte le esperienze sensoriali sono fondamentalmente esperienze tattili; tocchiamo con gli occhi, con le orecchie, con il naso e con la lingua così come con la pelle. Oltre ai cinque sensi aristotelici, misuriamo e tocchiamo il mondo con i sensi della gravità, dell'equilibrio, del *continuum* temporale e del sé. Come osserva Merleau-Ponty a proposito dei dipinti di Paul Cézanne, essi ci fanno sperimentare «Come il mondo ci tocca»<sup>5</sup>. Fondamentalmente noi tocchiamo il mondo con il nostro senso esistenziale.

Tutte le esperienze reali di architettura sono incarnate e multisensoriali. Maurice Merleau-Ponty descrive poeticamente l'essenza multisensoriale simultanea dell'esperienza: «La mia percezione non è quindi una somma di dati visivi, tattili, uditivi, io percepisco in modo indiviso con il mio essere totale, colgo una struttura unica della cosa, un'unica maniera di esistere che parla contemporaneamente a tutti i miei sensi»<sup>6</sup>.

### Luce e luogo

Ogni spazio e luogo specifici hanno la propria luce caratteristica e la luce è spesso la qualità che condiziona più direttamente il nostro umore. La luce è l'elemento più

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Il dubbio di Cézanne", in Id., *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 2004, p. 38. Nell'edizione italiana la traduzione della citazione è "come il mondo ci concerne"; nel testo in inglese riportato da Juhani Pallasmaa la frase è "how the world touches us". Qui ho preferito tradurre "touches" con "tocca", per una migliore corrispondenza al senso inteso dall'autore finlandese [N.D.T.].

<sup>6</sup> Id., "Il cinema e la nuova psicologia", in Id., *Senso e non senso*, cit., p. 71.

potente in grado di influenzare l'atmosfera di un luogo, il fattore più completo per comprendere il carattere dello spazio, del luogo e dell'ambiente. Basti pensare alla gioia e all'energia rivitalizzante della luce del mattino, o alla luce romantica, ma debole, della sera, alla luce fredda di una notte illuminata dalla luna e alla luce colorata ed emotiva dell'alba e del tramonto. I nostri sensi e i nostri ritmi corporei sono sintonizzati e calibrati sui cicli giornalieri e stagionali della luce, come tutta la vita sul nostro pianeta. La luce può perfino caratterizzare intere regioni geografiche, come le drammatiche differenze tra l'ardente luce verticale delle aree equatoriali e la malinconica luce orizzontale delle regioni polari. La luce estiva senza notte dei Paesi del Nord è magica e inebriante, mentre la scarsa luce nell'oscurità continua della notte invernale polare sembra emanare dal basso, perché la neve riflette la luce fioca del firmamento e la rende misteriosamente visibile. Una delle esperienze di luce più sublimi che possiamo vivere in qualsiasi luogo è l'aurora boreale, la luce del Nord, le cui cortine elettroniche fluorescenti o colorate possono raggiungere l'altezza vertiginosa di oltre trecento chilometri.

La luce controlla i processi vitali e da essa dipendono perfino alcune attività ormonali fondamentali. Ha un effetto profondo sul nostro umore, sull'attività e sul livello di energia. Nei Paesi nordici, durante i mesi più bui dell'inverno, vengono occasionalmente utilizzate delle luci artificiali speciali sia nelle case private sia nei caffè per compensare la mancanza di luce diurna e per stimolare le nostre attività ormonali fondamentali.

### Luce e ombra

La luce e l'ombra che l'accompagna conferiscono ai volumi, agli spazi e alle superfici il loro carattere e la loro forza espressiva, rivelando le forme, il peso, la durezza, la consistenza, l'umidità, la levigatezza e la temperatura dei materiali. Il gioco di luci e ombre collega inoltre gli spazi architettonici alle dinamiche del mondo fisico e naturale, alle stagioni e alle ore del giorno. «Esiste qualcosa di più misterioso della chiarezza?... Qualcosa di più capriccioso della distribuzione sulle ore e sugli uomini?» si chiede Paul Valéry<sup>7</sup>. La luce naturale dà vita all'architettura e collega il mondo materiale con le dimensioni cosmiche. La luce è il respiro cosmico dello spazio e dell'universo.

La luce ha le sue atmosfere, i suoi ambienti e le sue espressioni; è sicuramente il più effimero ed emotivo dei mezzi dell'espressione architettonica. Nessun altro mezzo nell'arte del costruire – configurazione spaziale, forma, geometria, proporzione, colore o dettaglio – può esprimere estremi emotivi altrettanto profondi e sottili, che vanno dalla

---

<sup>7</sup> Paul Valéry, *Eupalinos o l'Architetto*, Mimesis, Milano – Udine 2011, p. 42.

malinconia alla gioia, dal dolore all'estasi, dalla tristezza alla beatitudine. L'occasionale e riuscita fusione della luce fredda della metà settentrionale del cielo e di quella calda del cielo meridionale in un unico spazio può dare origine a un'esperienza di felicità estatica. Da giovane architetto intendevo la luce solo come un fenomeno quantitativo, ma ho imparato a capire che, in realtà, essa esprime le qualità più sottili, metafisiche ed emotive. Oggi cerco di portare la luce naturale nelle zone più buie dei miei edifici, dove viene vissuta come un dono speciale e un segno della generosità dell'architetto.

La luce e l'ombra articolano lo spazio in sottospazi e luoghi, e il loro gioco conferisce allo spazio il proprio ritmo, il proprio senso della scala e dell'intimità. Come disse Constantin Brancusi: «L'arte deve dare d'improvviso, tutta d'un colpo, la scossa vitale, la sensazione che si sta respirando»<sup>8</sup>; in architettura questa sensazione di respirare è mediata dalla luce. La luce dirige il movimento e l'attenzione creando gerarchie, aree di interesse e punti focali. I quadri di Rembrandt e Caravaggio dimostrano il potere della luce nel definire una gerarchia e un centro di riferimento. Nei loro dipinti le figure umane e gli oggetti sono avvolti in un abbraccio rilassante di luce morbida e ombra misericordiosa. Nei dipinti di Georges de la Tour e Louis Le Nain la luce di una sola candela è sufficiente a creare uno spazio intimo e circoscritto e un forte senso di concentrazione. La luce della candela, grazie al suo carattere fluttuante, è particolarmente tattile e sembra toccare gli oggetti e le superfici come un dolce massaggio. La luce delle candele crea un intero universo di intimità. Non c'è da stupirsi che Gaston Bachelard abbia scritto un intero libro sulla luce della candela<sup>9</sup>.

Tempo fa ho fatto esperienza di una delle opere d'arte più belle che abbia mai visto, si trattava della *Pesatrice di perle (o Donna con una bilancia)* di Johannes Vermeer (1664), esposta nella Alte Pinakothek di Monaco. Avevo visto il dipinto forse vent'anni prima alla National Gallery of Art di Washington, ma non mi aveva colpito con la stessa intensità e nobiltà d'animo di adesso. La luce entra dietro la tenda dall'angolo in alto a sinistra, abbraccia la stanza molto delicatamente, illumina le parti bianche del vestito della donna con un bagliore sacro e raccoglie gli oggetti e le perle sul tavolo come si colgono le bacche da un prato. Non è solo una luce per gli occhi: questa luce rilassante penetra direttamente nel cuore.

<sup>8</sup> Cit. in Eric Shanes, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York 1989, p. 67.

<sup>9</sup> Gaston Bachelard, *La fiamma di una candela*, SE, Milano 2018.



↑  
Pesatrice di perle  
(o Donna con una  
bilancia),  
Johannes Vermeer,  
1664

## Luce architettonica

Nei contesti architettonici la luce ha caratteristiche drammaticamente diverse, come esemplificano il singolare disco metafisico dell'illuminazione che scivola sulle pareti a cassettoni del Pantheon; il fogliame immateriale di forme, ornamenti e luce delle chiese barocche bavaresi; l'insieme sinfonico delle perforazioni colorate che attraversano la spessa parete sud della Cappella a Ronchamp di Le Corbusier; la luce dolcemente avvolgente e terapeutica della Chiesa Vuoksenniska, nota come Chiesa delle Tre Croci, di Alvar Aalto. La luce ritmicamente vibrante e musicale delle chiese di Juha Leiviskä in Finlandia è come se fosse Mozart stesso a suonarla. L'impiego del colore riflesso da parte di Leiviskä aggiunge un'ulteriore dimensione di vibrante sensualità. I migliori esempi di luce architettonica trasformano le costruzioni architettoniche in delicati strumenti per suonare la musica della luce.

## Luce contenuta, luce liquefatta

La luce tende a essere esperienzialmente ed emotivamente assente – vediamo l'oggetto piuttosto che la luce –, la luce è contenuta dallo spazio o resa concreta dalla superficie che illumina. «Il sole non sa quanto è grande finché i suoi raggi non colpiscono il fianco di un edificio o splende all'interno di una stanza», suggerisce Louis Kahn<sup>10</sup> facendo eco a Wallace Stevens, il poeta americano. Attraverso una materia mediatrice, come la nebbia, la foschia, il fumo, la pioggia, la neve o il gelo, la luce si trasforma in una sostanza illuminante virtuale. L'impatto emotivo della luce risulta particolarmente intensificato quando viene percepita come sostanza; la luce liquefatta si percepisce come un velo umido sulla pelle e sembra addirittura penetrare nei suoi stessi pori.

I dipinti di J.M.W. Turner e Claude Monet esemplificano questa avvolgente luce atmosferica resa tangibile dall'umidità dell'aria. Le composizioni con la luce naturale di Alvar Aalto la riflettono spesso per mezzo di una superficie curva bianca. Il chiaroscuro creato dalle superfici arrotondate di Aalto conferisce alla luce una matericità esperienziale, una plasticità e una presenza evidenziata. Questa luce ha un peso, una temperatura, una tattilità e una consistenza specifici. È modellata in modo da sembrare materia.

Anche i piacevoli apparecchi per l'illuminazione artificiale, come quelli progettati



**Casa Gilardi**,  
Luis Barragán,  
Città del Messico,  
1975-77

*pagine seguenti*  
**Chiesa del  
buon Pastore**,  
Helander Leiviskä  
Architects, Juha  
Leiviskä, Western  
Pakila, Helsinki,  
2003

<sup>10</sup> Louis I. Kahn, "L'armonia tra uomo e architettura", in Id., *Pensieri sull'architettura: Scritti 1931-1974*, Einaudi, Torino 2023 (Edizione del Kindle).













**Chiesa delle  
tre croci**, Alvar  
Aalto, Imatra,  
1956-58



**Chiesa della  
luce**, Tadao  
Ando, Ibaraki, 1989







**The weather project**, Olafur Eliasson, Tate Modern, Londra, 2003

da Poul Henningsen e Alvar Aalto, articolano e plasmano la luce, come se ne rallentassero la velocità e la facessero riflettere giocosamente avanti e indietro tra le superfici curve e i bordi del corpo illuminante. Le strette fessure del tetto degli edifici di Tadao Ando e Peter Zumthor costringono la luce in sottili superfici direzionali che tagliano l'oscurità dello spazio come veli o lame immateriali. Negli edifici di Luis Barragán, come la Cappella del Convento dei Cappuccini a Città del Messico, la luce si trasforma in un liquido dai colori caldi, che suggerisce persino qualità sonore, evocando un immaginario mormorio, tant'è che lo stesso architetto scrive del «Placido mormorio interno del silenzio»<sup>11</sup>. Le luci, i colori e i riflessi della Casa Gilar di Barragán creano un vero miracolo visivo, un'astrazione architettonica che non sembra appartenere alla nostra realtà terrena; questa luce è un'Annunciazione.

Le suggestive installazioni dell'artista islandese-danese Olafur Eliasson, come il *Weather Project* alla Tate Modern di Londra nel 2003, e le sculture di Eduardo Chillida scolpite in alabastro bianco e traslucido sono ulteriori esempi della magia della luce nell'arte contemporanea capace di ispirare l'architettura.

La luce può anche mediare le sensazioni di peso o di assenza di peso. Nella Chiesa di St. Hallvard di Kjell Lund a Oslo l'oscurità e il peso dello spazio, sotto il tetto sferico sospeso di cemento, sono accentuati dalle scarse fonti di illuminazione e si avverte il peso minaccioso di un diluvio. L'aria della Menil Collection di Renzo Piano a Houston, in Texas, si bagna di una luce omogenea che sembra eliminare del tutto la forza di gravità.

*pagine seguenti*  
**Piazza di arrivo alla Cranbrook Academy**, Juhani Pallasmaa, Bloomfield Hills, Michigan, 1994

**Istituto Finlandese a Parigi**, Juhani Pallasmaa (in collaborazione con Roland Schweitzer), Parigi, 1986-91

## Luce e colore

Tuttavia le trasformazioni, le materializzazioni e i miracoli della luce ancora più inaspettati avvengono nelle opere d'arte. Le vetrate colorate della Cappella di Santa Maria del Rosario progettata e decorata da Henry Matisse a Vence e molte delle opere luminose di James Turrell trasformano la luce in aria colorata invocando delicate sensazioni di contatto con la pelle, di temperatura e di oscillazione; questi spazi ci fanno sentire immersi in una sostanza trasparente e colorata che trasforma la luce e il colore in una sensazione aptica. Possiamo galleggiare nel colore come galleggiamo nell'acqua. La retina è una specializzazione locale del tessuto cutaneo originario

<sup>11</sup> Discorso ufficiale tenuto in occasione della cerimonia per il conferimento del Premio Pritzker 1980. Ristampato in Raul Rispa (ed.), *Barragán: The Complete Works*, Thames & Hudson, London 1995, p. 205.









del feto e, in effetti, possiamo imparare a distinguere una mezza dozzina di colori grazie alla pelle della nostra schiena. L'impiego di Steven Holl della luce riflessa e del colore crea la sensazione di una miscela pulsante di colore e luce, una condizione che paradossalmente esalta sia l'immaterialità sia la concretezza della luce. È una luce che accarezza, che respira e che guarisce, capace di metterci in contatto con la natura costantemente mutevole della luce del giorno e di proiettare un'atmosfera cosmica.

### Luce nera

Gli artisti hanno creato un altro paradosso dell'illuminazione: la luce nera. Alcuni dipinti di Ad Reinhardt appaiono come rettangoli neri, finché il nostro sguardo prolungato non riconosce una minuscola sfumatura luminosa nell'oscurità del quadro, e appare un'immagine sottilissima. Tuttavia non riusciamo a decidere se la forma a croce, che i nostri occhi riescono a malapena a figurarsi, esista davvero nel dipinto stesso o se sia una mera illusione ottica sulla nostra retina. Allo stesso modo i dipinti quasi neri di Mark Rothko nella Cappella Rothko a Houston ci invitano a un fenomeno di limite esperienziale; questa volta ci sembra di assistere al confine tra la vita e la morte, tra l'esistenza e la non esistenza. Questa luce scura non è forse il presagio stesso dell'altro mondo che intravediamo nell'oscurità del dipinto di Arnold Böcklin *L'isola dei morti*? «Vedo la luce nera» furono le ultime parole di Victor Hugo<sup>12</sup>, lo scrittore francese.

Oltre alla pittura, è il cinema a offrirci esempi stimolanti di luce atmosferica capace di creare un'ambientazione particolare, così come esempi della minaccia dell'ombra e del buio. Nella sequenza di *Nostalghia* (1983) di Andrej Tarkovskij il protagonista, il poeta russo Andrej Gorchakov, entra nella sua camera d'albergo a Bagno Vignoni e crea distrattamente e involontariamente una straordinaria musica da camera fatta di luce semplicemente accendendo e spegnendo varie sorgenti luminose. È inutile chiedersi il "significato" di questa sequenza cinematografica: è semplicemente di una bellezza mozzafiato e metafisica, come se stessimo assistendo allo spegnimento e all'accensione delle luci dell'universo. Vi si possono leggere gli echi della nostalgia del poeta per la sua casa in Russia, della sua alienazione dal mondo e

<sup>12</sup> Victor Hugo ha descritto la maestosità dell'oscurità nella sua poesia *Dernière Gerbe* (26 novembre 1876): "O tenebre, il cielo è un recinto tetro / Di cui si chiude la porta e di cui l'anima possiede la chiave; / E la notte si divide a metà, essendo diabolica e santa, / Tra Iblis, l'angelo nero, e Cristo, l'essere umano stellato".



da sé stesso e del suo peggioramento di salute, ma tutto ciò poco conta rispetto all'atmosfera e all'aura esistenziale di tale musica di luce.

### Luce alienante

Purtroppo, attualmente la luce viene di frequente trattata esclusivamente come un fenomeno quantitativo dagli studi di architettura ordinari; i regolamenti edilizi e gli standard di progettazione di solito specificano i livelli minimi di illuminazione richiesti e le dimensioni delle finestre, ma non definiscono i livelli massimi di luminanza o le qualità desiderate della luce, come l'orientamento, la temperatura, il colore o la riflessione. Inoltre i nostri edifici tendono a consentire una quantità eccessiva di luce e a distribuir-la in modo troppo uniforme, indebolendo così il senso del luogo, dell'intimità e della segretezza. Uno spazio uniformemente illuminato e privo di ombre ha un effetto nauseante e alienante. Non c'è da stupirsi che un mezzo potente per rompere le difese dell'io negli interrogatori e nelle torture politiche e criminali sia l'impiego di una luce spietatamente intensa. Nel corso di milioni di anni il nostro sistema visivo si è adattato alla luce proveniente dall'alto, non dal basso. Verso la fine di *2001: Odissea nello spazio* (1968) di Stanley Kubrick, la stanza, decorata in stile quasi rococò e illuminata dal basso attraverso il pavimento di vetro, è davvero inquietante, perché inverte la direzione naturale della luce; sembra la luce della morte e della fine del mondo.

Fin dalla metà del Diciannovesimo secolo la modernità è stata ossessionata dalle grandi superfici di vetro e, di conseguenza, da livelli di illuminazione esagerati. Non a caso Luis Barragán, l'alchimista dell'architettura moderna, sosteneva che la maggior parte degli edifici moderni sarebbe più gradevole con solo metà della superficie vetrata. «L'impiego di enormi vetrate [...] priva i nostri edifici dell'intimità, dell'effetto dell'ombra e dell'atmosfera. Gli architetti di tutto il mondo si sono sbagliati nelle proporzioni che hanno assegnato alle grandi vetrate o agli spazi che si aprono verso l'esterno [...]. Abbiamo perso il senso della vita intima e siamo stati costretti a vivere una vita pubblica, essenzialmente fuori casa»<sup>13</sup>.

### Elogio delle ombre

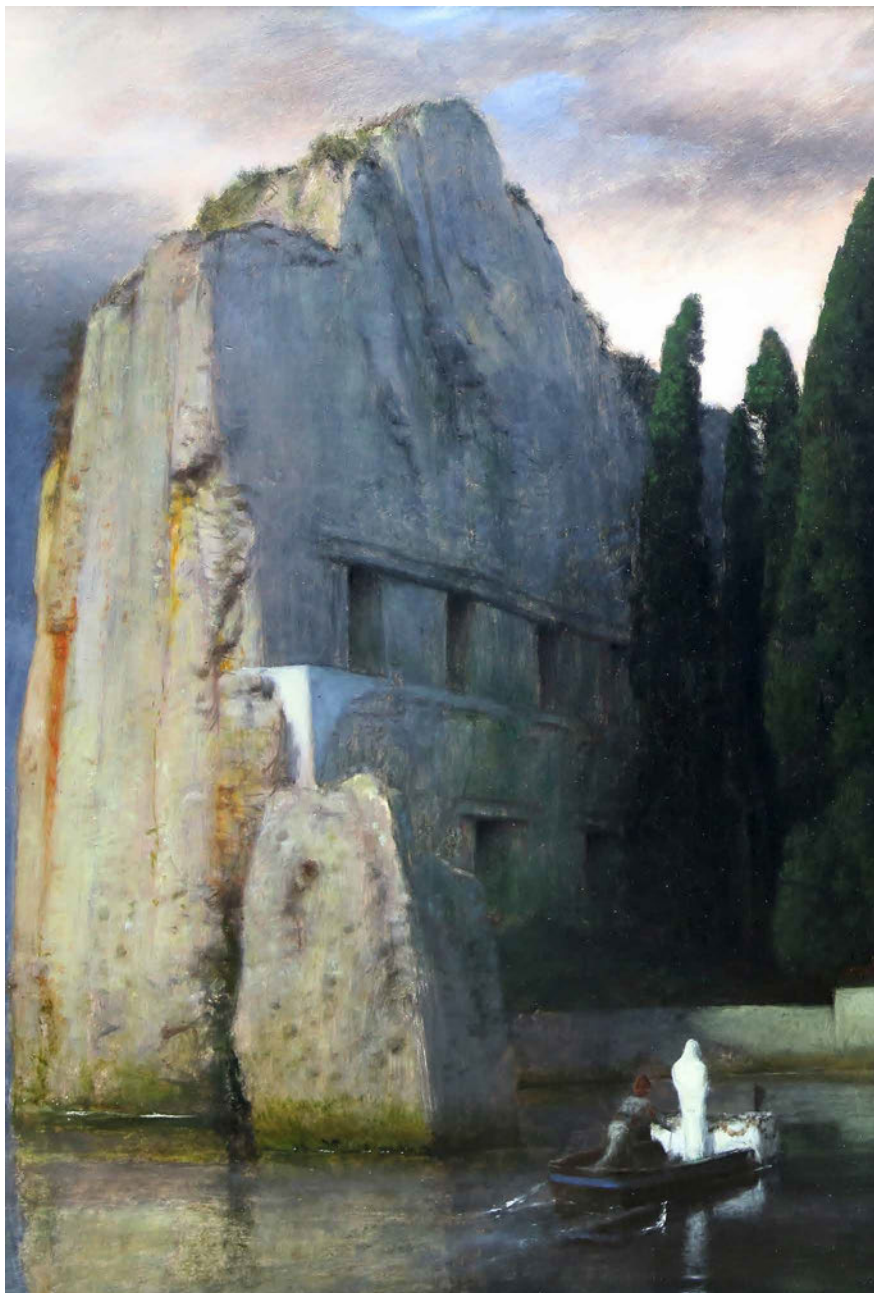
L'insostituibile valore dell'oscurità e dell'ombra è la lezione del libro illuminante di Jun'ichirō Tanizaki, *Libro d'ombra*. Lo scrittore sottolinea come anche la cucina

---

<sup>13</sup> Alejandro Ramirez Ugarte, "Intervista a Luis Barragán" (1962), in Enrique X. de Anda Alanis, *Luis Barragán: Clásico del Silencio*, Colección Somosur, Bogotá 1989, p. 242.



**L'isola dei  
morti**, Arnold  
Böcklin, 1883



*pagina seguente*  
**Chiesa di San  
Pietro**, Sigurd  
Lewerentz,  
Klippan,  
1962-66







giapponese dipenda dalle ombre e sia inseparabile dall'oscurità, come quando lo *yōkan* «Viene posto in un recipiente per dolci laccato e immerso nell'oscurità, dove il colore della superficie è appena distinguibile. Prendi in bocca la sua sostanza fresca e liscia, ed è come se l'oscurità stessa della stanza si sciogliesse sulla tua lingua»<sup>14</sup>. Si tratta di un'altra metamorfosi sensoriale; l'oscurità si tramuta in gusto e profumo.

La luce acquisisce un valore e un potere emotivo maggiori rispetto all'ombra e all'oscurità. Nella primordiale capanna di fumo del contadino finlandese, nera come la pece, la luce di una singola finestrella sembra un gioiello splendente, un dono di grazia offerto al suo inquilino sotto forma di un diamante di luce radiosa incastonato su uno sfondo di stuoia scura annerita da decenni di fumigazione. Al confronto la luce eccessiva di una parete di vetro contemporanea è di solito una fonte di irritazione sensoriale e provoca sovente una diffusa inibizione della vista a causa del livello di illuminazione dolorosamente eccessivo.

La luce e il bianco sono associati alla salute e alla vitalità, e l'epoca moderna aspira all'abbondanza di luce. Contrariamente all'aspirazione modernista prevalente, la Sala del Consiglio del Municipio di Säynätsalo di Alvar Aalto e gli spazi ecclesiastici di Sigurd Lewerentz creano un'oscurità rilassante che facilita l'esperienza della concentrazione e della meditazione. In entrambi i casi l'oscurità è messa in risalto dalle superfici di mattoni scuri e ruvidi che sembrano assorbire tutta la luce riflessa. Nella Chiesa di San Pietro di Sigurd Lewerentz a Klippan la profonda fessura nel pavimento di mattoni, con l'acqua che gocciola lentamente nell'oscurità della terra da una gigantesca conchiglia marina bianca, riecheggia ed accentua l'oscurità e la profondità vertiginosa dello spazio dell'universo, lo spazio del nulla e dell'eternità. L'oscurità del pavimento è una tomba aperta e una caduta senza fine, però è altresì una finestra sull'eternità.

Le ombre profonde e l'oscurità sono essenziali, perché attenuano la nitidezza della visione, rendono ambigua la profondità e la distanza e invitano a visioni periferiche inconsce e a fantasie tattili. «L'ombra stessa è della luce»<sup>15</sup>, osservava Frank Lloyd Wright. Normalmente non siamo consapevoli dei potenti ingredienti tattili e incarnati delle nostre percezioni visive, ma il crepuscolo rivela questi sensi negletti. Anche se non ne siamo consapevoli, la nostra pelle ha mantenuto la capacità di percepire e identificare la luce e il colore, e queste capacità sensoriali, normalmente sopresse, sembrano attivarsi

<sup>14</sup> Tanizaki Jun'ichirō, *Libro d'ombra*, Marsilio Editori, Venezia 2002, p. 50.

<sup>15</sup> Cit. in Robert McCarter, *Frank Lloyd Wright: A Primer on Architectural Principles*, Princeton Architectural Press, New York 1991, p. 284.

in caso di perdita o di indebolimento della vista. Il buio libera anche il nostro senso della fantasia e dell'immaginazione.

La vista si attiva e si affina al crepuscolo. Come sottolinea James Turrell, il processo evolutivo ha messo a punto l'occhio umano per il crepuscolo piuttosto che per la luce del giorno. Oggi i normali livelli di illuminazione sono talmente alti che la piena capacità visiva viene inibita dalla chiusura automatica della pupilla. Paradossalmente la nostra cultura venera la vista e la visibilità, ma allo stesso tempo indebolisce le nostre capacità visive a causa dell'impiego di una luce eccessiva.

### La consistenza della luce

La luce è intesa come un fenomeno puramente ottico, ma è essenzialmente legata anche alla percezione aptica. James Turrell, l'artista della luce, parla di conseguenza della "cosità della luce"<sup>16</sup>. «Fondamentalmente creo spazi che catturano la luce e la trattengono per la tua percezione fisica [...]. È [...] una realizzazione che gli occhi toccano, che gli occhi percepiscono. E quando gli occhi sono aperti e si permette questa sensazione, il tatto trabocca dagli occhi come un sentimento»<sup>17</sup>, sottolinea l'artista americano. Le opere luminose di Turrell si basano completamente sulle qualità esperienziali della luce e sulle caratteristiche del nostro meccanismo percettivo, ma suscitano anche esperienze spaziali che riorientano il nostro giudizio su figura e sfondo, vicino e lontano, orizzonte e verticalità. Le sue opere trasformano la luce in una sostanza che sembra possedere qualità aptiche e una sensazione di materialità, consistenza e peso propri. Turrell concretizza anche l'età della luce. Tendiamo a pensare alla luce come a un fenomeno del tempo presente, la definizione stessa del qui e ora. Eppure, a volte, i dispositivi luminosi di Turrell selezionano della luce dal firmamento che può essere incredibilmente antica; egli giustamente parla di "luce antica". Può trattarsi di una luce che ha viaggiato attraverso l'oscurità abissale dell'universo per migliaia di anni. In questo contesto potremmo parlare di "archeologia della luce".

James Carpenter, un altro artista della luce, fa un'affermazione simile sulla tattilità della luce: «C'è una tattilità in qualcosa che è immateriale che trovo piuttosto straordinaria. Con la luce si ha a che fare con una lunghezza d'onda puramente

<sup>16</sup> James Turrell, *The Thingness of Light*, (Scott Poole ed.), Architecture Edition, Blacksburg, Virginia, 2000, pp. 1-2.

<sup>17</sup> *Ivi*.

elettromagnetica che passa attraverso la retina, eppure è tattile. Ma non si tratta di una tattilità che coinvolge fundamentalmente qualcosa che si può prendere o trattenere [...]. L'occhio tende a interpretare la luce e ad attribuirle una sorta di sostanza che, in realtà, non c'è»<sup>18</sup>.

Abitiamo contemporaneamente due domicili: il mondo fisico della materia e dell'esperienza sensoriale, da un lato, e il mondo mentale delle realtà psichiche, delle immaginazioni, delle idee e delle intenzioni, dall'altro. I due mondi costituiscono un *continuum*, una singolarità esistenziale. Oltre ai suoi scopi utilitari, il compito profondo dell'architettura è quello di «Rendere visibile come il mondo ci tocca», scrive Merleau-Ponty<sup>19</sup> a proposito dei dipinti di Paul Cézanne. Il mondo ci tocca, e noi tocchiamo il mondo, principalmente grazie alla luce. «Attraverso la vista tocchiamo le stelle e il sole», osserva poeticamente Martin Jay riferendosi a Maurice Merleau-Ponty<sup>20</sup>.



*La luce e l'ombra sono gli altoparlanti di questa architettura di verità, tranquillità e forza. Nulla di più potrebbe aggiungersi ad essa.*

Le Corbusier<sup>21</sup>



*Il culto della luce è intessuto in tutta l'esistenza umana [...], anche oggi, spesso inconsapevolmente, ne siamo dominati. Dalla semi-morte del sonno la luce del giorno ci risveglia alla vita: “vedere la luce”, “vedere la luce del sole”, “essere nella luce” significa vivere; “vedere la luce” significa nascere; “allontanarsi dalla luce” significa morire.*

Hermann Usener<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Lawrence Mason, Scott Poole, Pia Sarpaneva, James Carpenter (eds.), *James Carpenter*, Architecture Edition, Blacksburg, Virginia, 2005, p. 5.

<sup>19</sup> Vedi nota 5.

<sup>20</sup> Cit. in David Michael Levin, *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1993, pag. 14.

<sup>21</sup> Le Corbusier a proposito dell'abbazia di Le Thoronet vicino a Lorgues, a Var, in Francia. Cit. in Plummer, cit., p. 67.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 195.







---

### 3. LO SPAZIO DEL TEMPO .

#### IL TEMPO MENTALE IN ARCHITETTURA

---



Cappella di  
San Nicolao,  
Peter  
Zumthor,  
Colline  
dell'Eifel,  
Colonia,  
2005-2007

*È come se lo spazio, consapevole [...] della propria inferiorità rispetto al tempo, gli rispondesse con l'unica proprietà che il tempo non possiede: la bellezza.*

Iosif Brodskij<sup>1</sup>

*Il tempo presente e il tempo passato  
Son forse presenti entrambi nel tempo futuro,  
E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato  
Se tutto il tempo è eternamente presente  
Tutto il tempo è irredimibile.  
T.S. Eliot<sup>2</sup>*

#### Il tempo nella scienza e nella narrativa

Il tempo è la dimensione più misteriosa della realtà fisica e della coscienza umana. Appare evidente nel contesto della vita quotidiana, ma è incomprensibile nelle analisi scientifiche e filosofiche più profonde. Sant'Agostino ha fatto un'osservazione appropriata sul mistero fondamentale del tempo: «Che cosa è, allora, il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se dovessi spiegarlo a chi me ne chiede, non lo so»<sup>3</sup>.

Il tempo è oggetto di fascino sia per lo scrittore sia per lo scienziato e, in effetti, oggi i sogni dello scrittore di narrativa e dello scienziato sono difficilmente distinguibili l'uno dall'altro; entrambi suggeriscono molteplici realtà del tempo. Nel suo delizioso libretto sui molteplici volti del tempo, intitolato *Einstein's Dreams*<sup>4</sup>, il professore di fisica e scrittore Alan Lightman immagina due dozzine di realtà diverse del tempo, per esempio: il

---

<sup>1</sup> Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi, Milano 1991, p. 41.

<sup>2</sup> T.S. Eliot, "Burnt Norton", in Id., *Quattro quartetti*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1986, pp. 261.

<sup>3</sup> Sant'Agostino, *Le confessioni*, BUR, Milano 2012 (Edizione del Kindle).

<sup>4</sup> Alan Lightman, *Einstein's Dreams*, Pantheon Books, New York 1993.

tempo circolare, il tempo che scorre irregolarmente in gorghi e rivoli come un ruscello, il tempo invertito, il tempo come qualità invece che come quantità, e il tempo che prende la forma di un usignolo. D'altra parte oggi gli astrofisici teorizzano la possibilità di viaggiare nel tempo attraverso "wormhole attraversabili" e la "propulsione a curvatura". Parlano seriamente di "protezione della cronologia" e di "macchine del tempo". Secondo i teorici della gravità quantistica, se osservati abbastanza da vicino, anche lo spazio e il tempo ordinari si dissolvono in un pasticcio bollente che chiamano "schiuma spaziotemporale"<sup>5</sup>.

Alcuni teorici della gravità quantistica sostengono addirittura che lo spazio e il tempo sono molto probabilmente una sorta di illusione, o un'approssimazione che verrà sostituita da qualche idea più fondamentale in futuro. A prescindere dai vertiginosi salti di fantasia della fisica odierna, nel suo libro *Breve storia della mia vita* Stephen Hawking confessa con modestia: «Anche se si scoprisse che il viaggio nel tempo è impossibile, sarebbe importante capire perché è impossibile»<sup>6</sup>.

La nostra concezione comune del tempo sembra essere evaporata sotto lo scrutinio della scienza e, in effetti, oggi in fisica esistono diverse teorie sul tempo. Esistono pure scale di tempo molto diverse, come il tempo cosmico, il tempo geologico, il tempo evolutivo, il tempo culturale e il tempo esperienziale umano. E tutti sappiamo quanto il tempo esperienziale possa essere flessibile e variare in funzione della condizione umana, o dell'orizzonte, attraverso la quale misurare il suo scorrere.

### Lo spazio-tempo moderno

Lo spazio e il tempo, così come il *continuum* spazio-temporale, sono stati temi centrali nelle teorie dell'arte e dell'architettura fin dai primi anni del secolo scorso. Il nuovo concetto di spazio-tempo è al cuore, ad esempio, del libro fondamentale di Sigfried Giedion *Spazio, tempo e architettura*, pubblicato originariamente nel 1941. «Lo spazio nella fisica moderna è concepito in relazione ad un punto di vista mobile; non quale entità assoluta e statica del sistema barocco di Newton. E nell'arte moderna, per la prima volta dal Rinascimento in poi, una nuova concezione dello spazio conduce ad un consapevole arricchimento dei nostri modi di percepire lo spazio.

<sup>5</sup> Dennis Overbye, "Remembrance of Things Future: The Mystery of Time", in «New York Times», June 28, 2005. Articolo consultabile al link: <https://www.nytimes.com/2005/06/28/science/remembrance-of-things-future-the-mystery-of-time.html> (ultimo accesso: 05/2024).

<sup>6</sup> Stephen Hawking, *Breve storia della mia vita*, Mondadori, Milano 2013 (Edizione del Kindle).

Tutto questo trovò la realizzazione più completa nel cubismo», sostiene Giedion<sup>7</sup>. I capolavori del cubismo esemplificano la nuova integrazione di spazio e tempo attraverso il movimento e la frammentazione delle immagini. Secondo Giedion questa nuova concezione fu formulata per la prima volta dal matematico Hermann Minkowski, il quale nel 1908 affermò che: «D'ora innanzi lo spazio solo o il tempo solo sono condannati a sparire come ombre; soltanto una specie di unione fra essi conserverà la loro esistenza»<sup>8</sup>. Il cubismo, in effetti, storicamente emerse subito dopo questa proclamazione del matematico e gettò le basi della coscienza artistica moderna.

Nei primi anni del Diciannovesimo secolo, scrittori, poeti, pittori, scultori e architetti progressisti abbandonarono l'idea di un mondo esterno oggettivo e statico, come esemplificato dalla rappresentazione prospettica, per entrare nella realtà dinamica ed esperienziale della percezione e della coscienza umana che fonde realtà e sogno, attualità e memoria.

In ogni caso non è mia intenzione scrivere qui delle speculazioni fisiche o filosofiche sull'essenza del tempo, o della dimensione del tempo intesa in termini di osservatore mobile che sintetizza il suo mosaico dinamico di osservazioni. Farò piuttosto alcune osservazioni sul significato del tempo come dimensione mentale nei fenomeni artistici e nell'architettura. Potrei definire il mio tema come “psiche e poetica del tempo”. Marcel Proust sostiene che: «Come esiste una geometria nello spazio, c'è anche una psicologia nel tempo»<sup>9</sup>.

### Il collasso del tempo

I filosofi della postmodernità, come David Harvey, hanno identificato i cambiamenti verificatisi nella nostra percezione e comprensione dello spazio e del tempo. Hanno, per esempio, evidenziato una curiosa inversione, o scambio, delle due dimensioni fisiche: la spazializzazione del tempo. A mio avviso si è verificata anche l'altra inversione: la temporalizzazione dello spazio. Le due inversioni sono esemplificate dal fatto che oggi misuriamo comunemente lo spazio attraverso l'unità di tempo e viceversa. Daniel Bell sottolinea come l'organizzazione dello spazio abbia preso il sopravvento sul tempo pure come preoccupazione fondamentale dell'estetica: «[L'organizzazione dello spazio è divenuta] il principale problema estetico della cultura della metà del xx secolo, così

<sup>7</sup> Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano 1989, p. 426.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>9</sup> Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Vol. VI: *La fuggitiva*, Rizzoli, Milano 1994, p. 285.

come il problema del tempo (in Bergson, Proust e Joyce) era il problema estetico principale dei primi decenni di questo secolo»<sup>10</sup>.

L'era postmoderna ha portato anche un nuovo fenomeno curioso: il collasso o l'implosione dell'orizzonte temporale sullo schermo piatto del presente. Oggi possiamo parlare in modo appropriato di simultaneità del mondo. Nel 1989 David Harvey scrive della "compressione spazio-temporale"<sup>11</sup> e ritiene che: «In questi ultimi vent'anni abbiamo conosciuto un'intensa fase di compressione spazio-temporale che ha avuto un effetto disorientante e dirompente sulle pratiche politico-economiche, sui rapporti di forza fra le classi e sulla vita culturale e sociale»<sup>12</sup>.

Con il processo di compressione spazio-temporale il tempo ha perso la sua profondità esperienziale, la sua plasticità, per così dire. Il collasso è causato dall'incredibile accelerazione del tempo nel mondo contemporaneo. La velocità è il prodotto più significativo dell'attuale fase della cultura industriale. Tale sviluppo ha dato origine a una "filosofia della velocità", esemplificata dagli scritti di Paul Virilio<sup>13</sup>, il quale chiama la sua scienza della velocità "dromologia". Secondo il filosofo francese l'architettura contemporanea non esprime l'assenza di spazio e tempo, quanto piuttosto un concetto di spazio temporale che domina le nostre vite. L'estetica della velocità, tuttavia, è stata introdotta già nei primi decenni del secolo scorso. «La magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità», dichiarò Filippo Tommaso Marinetti nel suo *Manifesto del futurismo*<sup>14</sup>.

Coop Himmelb(l)au proclama un'"architettura della desolazione", un'estetica architettonica della velocità, della compressione, della frammentazione e della morte: «L'estetica dell'architettura di morte, lenzuoli bianchi. L'architettura della morte improvvisa sul marciapiedi. Morte da cassa toracica sfondata dallo sterzo. La via del proiettile che trapassa la mano dello spacciatore sulla Quarantaduesima. L'estetica dell'architettura del bisturi del chirurgo affilato come un rasoio. L'estetica del sesso nei peep-show in plastica lavabile. Delle lingue mozze e degli occhi senza lacrime»<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> Daniel Bell, *The Cultural Condition of Capitalism*, cit. in David Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1997, p. 247.

<sup>11</sup> Harvey, cit., in particolare nella Parte III "L'esperienza dello spazio e del tempo".

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>13</sup> Per esempio Paul Virilio, *Estetica della sparizione*, Liguori Editore, Napoli 1992.

<sup>14</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del futurismo*, in Guido Davico Bonino, *Manifesti futuristi*, Rizzoli, Milano 2009, p. 42.

<sup>15</sup> Cit. in Anthony Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 87.

La vertiginosa accelerazione del tempo esperienziale degli ultimi decenni è piuttosto facile da riconoscere rispetto al tempo lento e paziente dei grandi romanzi classici russi, tedeschi e francesi del Diciannovesimo secolo. Basti citare la descrizione dolorosamente lenta dei sette anni di permanenza di Hans Castorp nel sanatorio di Berghof nel romanzo di Thomas Mann *La montagna incantata*, o le tremilacinquecento pagine della *Ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust.

Italo Calvino commenta in modo interessante l'accelerazione del tempo avvenuta nel secolo scorso: «I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso: la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esploso»<sup>16</sup>.

È sorprendente la lamentazione dell'Abbé Lamennais sulla scomparsa del tempo, scritta già nel 1819: «L'uomo non legge più. Non c'è più tempo. Lo spirito è richiamato da tutte le direzioni, simultaneamente; bisogna rispondere rapidamente altrimenti sparisce. Ma ci sono cose che non possono essere dette o comprese rapidamente, e sono esattamente queste le più importanti per l'uomo. Tale movimento incalzante, che non lascia che l'uomo si concentri su qualcosa, alla fine manda in frantumi l'intera ragione umana»<sup>17</sup>. Vi propongo questa testimonianza letteraria, risalente a due secoli fa, per assicurarvi che il problema dell'accelerazione del tempo ha radici profonde nella storia della cultura moderna. La nostra perdita del tempo è conseguenza di un processo storico.

Marcel Proust fa un commento interessante sull'alterazione della nostra coscienza del tempo a partire dall'epoca romana: «Da quando esiste la ferrovia, la necessità di non perdere il treno ci ha insegnato a tener conto dei minuti, mentre presso gli antichi Romani, per i quali non soltanto l'astronomia era più sommaria ma anche la vita meno convulsa, la nozione, non dei minuti, ma anche delle ore fisse esisteva appena»<sup>18</sup>.

Vorrei sottolineare un cambiamento fondamentale che si è verificato di recente in un dettaglio minuscolo e banale: la differenza nella lettura del tempo attraverso un orologio tradizionale e un orologio digitale (la mia citazione deriva da un libro intitolato *Pensieri sulla fine dei tempi*, pubblicato all'inizio del millennio): «Su un orologio tradizionale, l'ora che leggi si iscrive nel cerchio del tempo: ti ricordi subito ciò che hai fatto durante

<sup>16</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979, p. 8.

<sup>17</sup> Cit. in René Huyghe, *Dialogue avec le visible. Connaissance de la peinture*, Flammarion, Paris 1955, p. 53.

<sup>18</sup> Proust, cit., Vol. IV: *Sodoma e Gomorra*, p. 372.

la giornata, dov'eri questa mattina, che ora era quando hai incontrato quel tuo amico. Ti ricordi dell'ora in cui il giorno comincia a calare e vedi quanto tempo ti resta prima di andare a letto – la coscienza tranquilla di una giornata intensa, con la certezza che domani il tempo ricomincerà la propria corsa intorno al tuo orologio. Ma se hai soltanto un piccolo rettangolo, sei costretto a vivere in una serie di istanti, perdendo la vera misura del tempo»<sup>19</sup>. Questa è la differenza esperienziale fondamentale tra la misurazione analogica e quella digitale. Ciò che essenzialmente si perde con l'orologio digitale è la natura ciclica del tempo naturale.

È significativo che sia cambiata anche la nostra posizione corporea rispetto al flusso del tempo. I Greci avevano capito che il futuro arrivava da dietro le loro spalle e il passato si allontanava davanti ai loro occhi. Noi abbiamo girato il viso verso il futuro e il passato sta scomparendo dietro le nostre spalle<sup>20</sup>.

La cosa più drammatica, tuttavia, è che sembriamo perdere addirittura la memoria. Milan Kundera fa un'osservazione in tal senso: «Il grado di lentezza è direttamente proporzionale all'intensità della memoria; il grado di velocità è direttamente proporzionale all'intensità dell'oblio»<sup>21</sup>. Il mio saggio riguarda essenzialmente le virtù e i benefici della lentezza, o della alchimia del tempo<sup>22</sup>, per ricorrere a un'espressione di Marcel Proust.

Abbiamo tutte le ragioni per essere spaventati dalla scomparsa e dall'astrazione del tempo e dal fenomeno curiosamente correlato: l'espansione della noia. Non mi addentrerò in questo argomento, se non facendo riferimento a un recente libro sulla filosofia della noia del filosofo norvegese Lars Fr. H. Svendsen<sup>23</sup>. Vorrei suggerire che abbiamo perso la capacità di abitare il tempo, o di risiedere nel tempo. Siamo stati spinti fuori dal tempo, dallo spazio esperienziale del tempo. Il tempo si è trasformato in un vuoto, in opposizione a «Una sensazione quasi tattile del tempo»<sup>24</sup> negli scritti di Proust, per esempio. Viviamo sempre più al di fuori del *continuum* del tempo, abitiamo solo nello spazio. È tragico, infatti, che mentre con il pensiero

*pagine seguenti*  
**Complesso**  
**templare di**  
**Karnak, Luxor, XIX**  
 secolo a.C.

<sup>19</sup> Jean-Claude Carrière, “Le domande della sfinge”, in Catherine David, Frédéric Lenoir, Jean-Philippe de Tonnac (a cura di), *Pensieri sulla fine dei tempi*, Bompiani, Milano 1999, p. 136.

<sup>20</sup> Robert M. Pirsig, “An Author and Father looks Ahead at the Past”, in «The New York Times Book Review», March 4, 1984. L'articolo è consultabile al link: <https://www.nytimes.com/1984/03/04/books/an-author-and-father-looks-ahead-at-the-past.html> (ultimo accesso: 04/2024).

<sup>21</sup> Milan Kundera, *La lentezza*, Adelphi, Milano 2007, p. 45.

<sup>22</sup> Proust, cit., Vol. VII: *Il tempo ritrovato*, p. 489.

<sup>23</sup> Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della noia*, Guanda, Parma 2004.

<sup>24</sup> Carrière, cit., p. 183.

scientifico siamo entrati nell'era dello spazio quadridimensionale, o multidimensionale, veniamo riportati esperienzialmente allo spazio euclideo limitato alle sue tre dimensioni spaziali. Al giorno d'oggi la sostanza del tempo sembra esistere solo come reperto archeologico nelle opere letterarie, artistiche e architettoniche delle epoche passate. Allo stesso modo il silenzio originario del mondo esiste solo in frammenti, ma, come suggerisce Max Picard, il filosofo del silenzio, siamo spaventati da tutti i frammenti<sup>25</sup>. Siamo ugualmente spaventati dai frammenti di silenzio e di tempo.

### Musei del tempo

Allo stesso modo in cui possiamo incontrare una sorprendente presenza del tempo, quasi come se fosse un liquido immobile e pesante, leggendo il racconto *La steppa* di Anton Čechov (in realtà più un romanzo per la sua lunghezza) sperimentiamo un tempo lento e denso quando entriamo in un chiostro romanico o in una cattedrale medievale, o camminiamo vista le strade di una vecchia città. Nel suo leggendario romanzo Proust descrive la dimensione temporale gradualmente liberata dalla chiesa di Combray: «Tutto ciò rendeva per me la chiesa qualcosa di estremamente diverso dal resto della città: un edificio che occupava, se così si può dire, uno spazio a quattro dimensioni – la quarta era quella del tempo – che guidava il suo vascello attraverso i secoli che, di campata in campata, di cappella in cappella, sembrava conquistare, superare, non soltanto pochi metri, ma epoche successive dalle quali usciva vittorioso»<sup>26</sup>.

Nei capolavori del modernismo si assiste a una graduale accelerazione del tempo, negli edifici decostruzionisti a un'ulteriore accelerazione della velocità. I celebri edifici del nostro tempo sembrano spesso correre come se il tempo stesse per scomparire del tutto. Ogni epoca e ogni edificio ha le sue caratteristiche di velocità, di senso del tempo e del silenzio. Ci sono spazi lenti e pazienti, così come edifici veloci e frettolosi. Ci sono anche spazi e edifici muti, silenziosi e garruli.

Ogni esperienza artistica veramente emozionante – antica, moderna o contemporanea – sembra sospendere il tempo e aprire le cortine dell'esperienza su una durata calma e placida. Vorrei suggerire che la lentezza e il silenzio dell'esperienza appartengono, in generale, alla grandezza artistica profonda. Quando ho visitato il grande peristilio del tempio di Karnak a Luxor, ho avuto la sensazione che la mia intera personalità, il mio

<sup>25</sup> «Il silenzio non esiste più come un *mondo*, ma soltanto frammentato, residuo di un mondo e, in quanto residuo, spaventa l'uomo», in Max Picard, *Il mondo del silenzio*, Servitium Editrice, Troina (En) 1988, p. 184 [in italico nell'originale, N.D.T.].

<sup>26</sup> Proust, Vol. I: *Dalla parte di Swann*, cit., p. 148.









senso del sé diviso, svaporasse mentre mi fondevo con lo spazio, con il tempo e con la materia dell'epoca dei faraoni. Come Paul Valéry fa notare a Socrate in uno dei suoi dialoghi: «Non ti sembrava che [...] il tempio [sic!]»<sup>27</sup> ti avvolgesse da ogni parte?»<sup>28</sup> Ho sperimentato una simile scomparsa della realtà temporale – le categorie separate di passato, presente e futuro – quando mi sono trovato di fronte ai magnifici dipinti monocromi scuri di Mark Rothko nella Cappella Rothko a Houston, in Texas. I suoi spazi dipinti invitano lo spettatore in un profondo spazio senza tempo, alla soglia dell'essere e del non essere. Conducono il visitatore all'approdo finale del tempo. L'artista e docente americana Sanda Iliescu scrive in modo perspicace della peculiare essenza percettiva e mentale del tempo poeticizzato: «Nelle esperienze estetiche pare che il tempo rallenti, consentendo ai nostri ricordi e alle nostre percezioni di fondersi. A differenza del tempo cronologico, che si occupa di azioni e conseguenze, il tempo estetico è una superficie stratificata dove sono impressi sia il presente (ciò che si vede, si tocca, si odora, si gusta, si sente) sia il passato, ossia ciò che si ricorda e si rimedita. Presente e passato traboccano fluidamente, e nessuno dei due opera o è rievocato nell'interesse dell'altro. Il tempo, piuttosto che un viaggio preciso da intraprendere, diventa una superficie che tocchiamo, piena di segni e riccamente tessuta»<sup>29</sup>.

### La percezione senza tempo

A prescindere dalla sua natura effimera e mistica, il tempo è il fluido cruciale della nostra vita mentale. Non viviamo in una realtà stabile e oggettiva; viviamo in una realtà mentale che continua a scorrere avanti e indietro tra realtà, sogno e immaginazione. La nostra realtà mentale non ha confini definiti, né ordine temporale o categorie fisse. Nel suo libro fondamentale, ma purtroppo dimenticato, *The psycho-analysis of artistic vision and hearing: An Introduction to a Theory of Unconscious Perception*, pubblicato per la prima volta nel 1953, Anton Ehrenzweig parla di una coscienza “senza tempo”, o modalità di percezione, come condizione necessaria

<sup>27</sup> Nell'edizione francese e spagnola di *Eupalinos* (il libro è consultabile al link <https://semprenel-desierto.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/valery-paul-eupalinos-ou-l-architecte.pdf>), la frase di Valéry in francese è: «Ne te semblait-il pas [...] que le tempus lui-même t'entourait de toutes parts?» (p. 42) e in spagnolo è: «No te parecía [...] que el tiempo mismo te rodeaba por todas espertes?» (p. 43). La frase dall'inglese riportata da Pallasmaa è «Did it not seem to you that [...] time itself surrounded you on all sides» (Paul Valéry, *Dialogues*, Pantheon books, New York 1956, p. 94). Nella versione italiana edita da Mimesis (vedi nota seguente) “tempus” è stato tradotto con “tempio”, credo che si tratti di un refuso. La giusta traduzione di “tempus” è “tempo” [N.D.T.].

<sup>28</sup> Paul Valéry, *Eupalinos o l'Architetto*, Mimesis, Milano – Udine 2011, p. 33.

<sup>29</sup> Sanda Iliescu, *Eight Aesthetic Propositions*, manoscritto inedito, 2006, p. 23.

per il pensiero creativo<sup>30</sup>. L'associazione, il ricordo e il sogno senza tempo, infatti, sembrano essere anche la condizione del nostro normale sognare a occhi aperti e del pensiero concentrato; in quegli stati mentali ci affranchiamo dalla progressione del tempo. Ehrenzweig cita una lettera di Wolfgang Amadeus Mozart come esempio impressionante di ascolto senza tempo. Il compositore descrive la graduale disintegrazione del tempo lineare nel suo processo creativo: «Allargo [la composizione] sempre di più, e alla fine diventa quasi finita nella mia testa, anche quando è un pezzo lungo, così che posso vederla tutta in un solo sguardo nella mia mente, come se fosse un bel quadro o un bell'essere umano; in questo modo non la sento affatto nella mia immaginazione come una successione – in questo modo deve venire dopo –, ma tutta in una volta, per così dire. È una festa rara! Tutto l'inventare e il fare si svolge in me come in un bel sogno. Ma il meglio di tutto è *sentirlo tutto* insieme»<sup>31</sup>. Provate a immaginare di sentire tutto il *Flauto Magico* o il *Requiem* in una volta sola, un'intera composizione musicale compressa in un unico volume di suono! La descrizione di Mozart fa pensare all'inimmaginabile compressione dell'intero universo al momento stesso del Big Bang.

### Perfezione e imperfezione

Il tempo ha un'importanza mentale fondamentale anche a causa della nostra paura inconscia della morte. Non viviamo solo nello spazio e nel luogo, ma abitiamo anche nel tempo. Il filosofo Karsten Harries sottolinea l'essenziale realtà mentale del tempo nell'arte dell'architettura: «L'architettura non riguarda soltanto l'addomesticamento dello spazio, essa è anche una forte difesa contro il “terrore del tempo”. Il “linguaggio della bellezza” è “il linguaggio di una realtà senza tempo”»<sup>32</sup>. Il nostro desiderio e la nostra ricerca della bellezza sono un tentativo inconscio di eliminare temporaneamente la realtà dell'erosione, dell'entropia e della morte. La bellezza è una promessa; un'esperienza di bellezza promette un'esistenza di qualità e valori permanenti. Jorge Luis Borges fa un'osservazione pregnante in tal senso: «Penso che ci sia un'eternità nella bellezza»<sup>33</sup>. Ma Paul Valéry lancia un monito attraverso le parole di Fedro nel dialogo *Eupalinos o l'Architetto*: «Ciò che c'è di più bello è necessariamente tirannico...»<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Anton Ehrenzweig, *The psycho-analysis of artistic vision and hearing: An introduction to a theory of unconscious perception*, Sheldon Press, London 1975.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 107-108.

<sup>32</sup> Karsten Harries, “Building and the Terror of Time”, in «Perspecta: The Yale Architectural Journal», Vol. 19 (1982), p. 63, cit. in Harvey, cit., p. 253.

<sup>33</sup> Jorge Luis Borges, *L'invenzione della poesia. Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001, p. 112.

<sup>34</sup> Valéry, cit., p. 27.



Casa sulla cascata (o Casa Kaufmann), Frank Lloyd Wright, Mill Run, Stewart Township, Fayette County, Pennsylvania 1936-39

Inoltre Valéry non è d'accordo con Borges sulla permanenza della bellezza, poiché scrive: «Ciò che esiste di più bello non si trova nell'eterno!»<sup>35</sup>. Fa riflettere questo disaccordo fondamentale tra due maestri della poesia.

Mentre sogniamo la vita eterna attraverso immagini di bellezza e perfezione senza tempo, abbiamo bisogno di esperienze che segnino e misurino il corso del tempo; abbiamo bisogno di essere convinti della profondità e della disponibilità del tempo. Le tracce dell'erosione e dell'usura ci ricordano il destino ultimo del mondo fisico e biologico, la “morte orizzontale”<sup>36</sup> – per usare una nozione di Gaston Bachelard –, ma ci collocano anche concretamente nel flusso del tempo. Il tempo si trasforma in una sensazione aptica; il tempo diventa una percezione della pelle. La materia esprime il tempo, mentre la forma, soprattutto quella geometrica, esprime lo spazio. Un sassolino tenuto sul palmo della mano trasmette l'esperienza del tempo materializzato. Non possiamo vivere mentalmente in uno spazio senza luogo, ma non possiamo nemmeno esistere in una durata senza tempo. I nostri ambienti contemporanei, altamente tecnologici e costruiti con materiali artificiali, di solito non mediano le tracce del tempo e della storia. Invece di promuovere il radicamento e il senso di appartenenza, evocano una sensazione di alienazione, distacco e mancanza di empatia. Confrontando il paesaggio urbano contemporaneo con le città storiche, possiamo distinguere un tempo piatto da un tempo denso, il tempo come assenza dal tempo come presenza confortante.

La coscienza umana è in equilibrio fra Eros e Thanatos, ed è uno dei compiti mentali dell'architettura mediare tra le due polarità. Paul Valéry sostiene che: «Due cose non cessano di minacciare l'umanità: l'ordine e il disordine»<sup>37</sup>. La ricerca della perfezione deve essere bilanciata da tracce di imperfezione. John Ruskin ci mette sull'avviso che: «L'imperfezione è in qualche modo essenziale a tutto ciò che conosciamo della vita. È il segno della vita in un corpo mortale, ossia di una condizione di processualità e cambiamento. Niente di ciò che vive è, o può essere, rigidamente perfetto; parte è in decadimento, parte nascente [...]. E in tutte le cose che sono vive ci sono certe irregolarità e certe deficienze che non sono solo segno di vita, ma risorse di bellezza»<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>36</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Milano 2006, p. 13.

<sup>37</sup> Paul Valéry, fonte bibliografica non identificata [N.D.A.].

<sup>38</sup> John Ruskin, *The Lamp of Beauty. Writings on Art*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980, p. 238, cit. in Gary J. Coats, *Erik Asmussen Architect*, Byggförlaget, Stockholm 1997, p. 230.





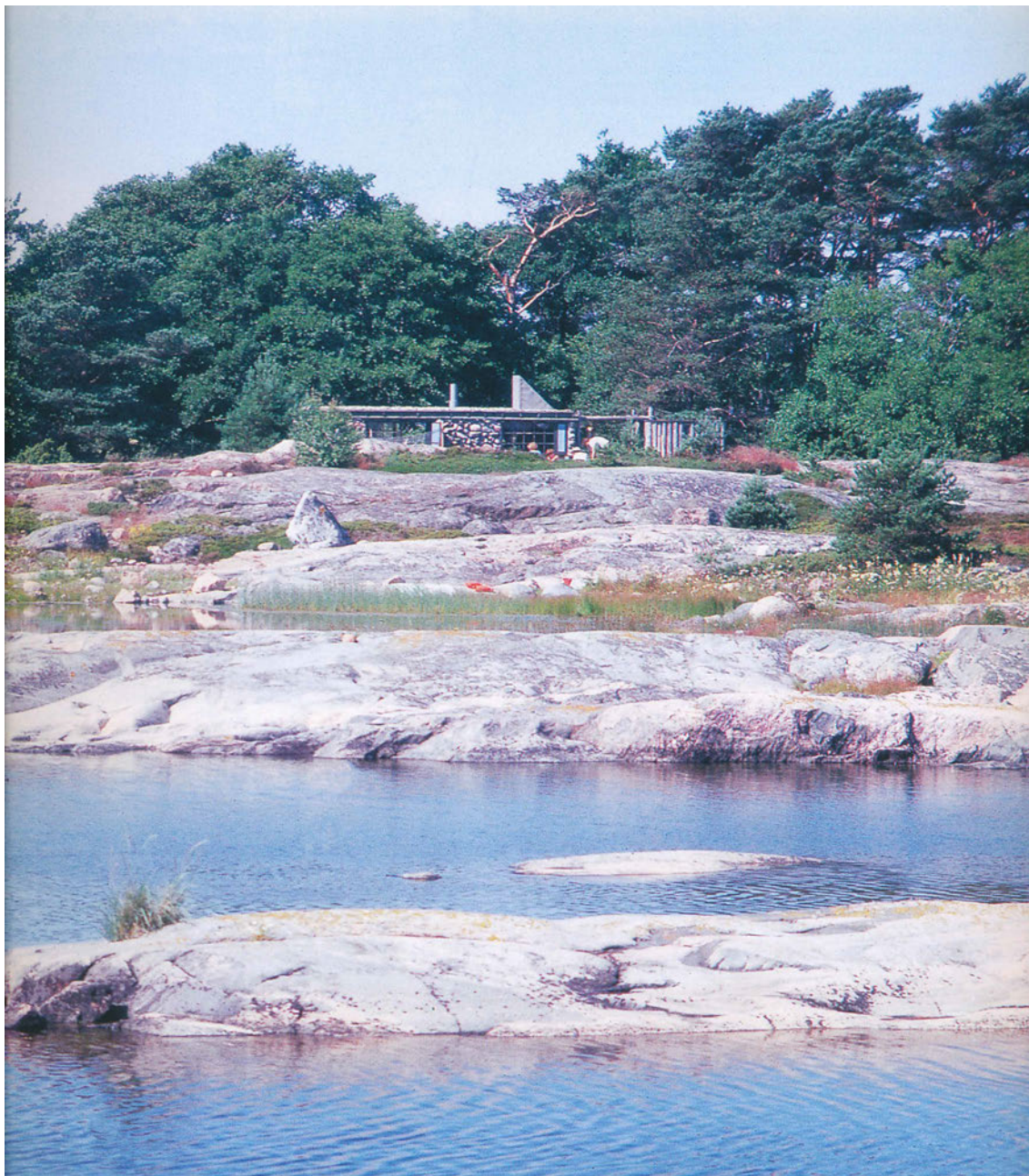




**Giardino delle  
sculture**, Carlo  
Scarpa, Giardini  
della Biennale,  
Venezia, 1952



**Atelier estivo  
per il pittore  
Tor Arne**, Juhani  
Pallasmaa,  
Isola di Vänö,  
Finlandia, 1970





L'architettura ha bisogno di dispositivi specifici per esprimere la durata e il tempo. Il fascino delle rovine artificiali del Diciottesimo secolo è un esempio del tentativo di espandere la scala del tempo architettonico. Un elemento che in qualche modo evoca inaspettatamente il tempo in contrapposizione all'architettura è l'acqua.

### Acqua e tempo

Iosif Brodskij attribuisce un significato sorprendente al tempo: «Ho sempre aderito all'idea che Dio sia tempo, o almeno che lo sia il Suo spirito»<sup>39</sup>. Fa altre associazioni intriganti: «Penso, molto semplicemente, che l'acqua sia l'immagine del tempo»<sup>40</sup> e «Acqua è uguale a tempo, e l'acqua offre alla bellezza il suo doppio»<sup>41</sup>. Nell'immaginazione del poeta, Dio, il tempo, l'acqua e la bellezza sono collegati per creare un ciclo misterioso, o una sorta di Mandala. Associazioni del genere non sono però solo di Brodskij, anche Gaston Bachelard e Adrian Stokes, per esempio, fanno proposte simili. L'acqua è anche un'immagine ricorrente in varie forme d'arte. Si pensi alla fusione di immagini d'acqua e allo straordinario senso del tempo, della spiritualità e della malinconia nei film di Andrej Tarkovskij, o alla dolce e ipnotica lentezza dei dipinti d'acqua di Claude Monet, o alle architetture d'acqua di Sigurd Lewerentz, Carlo Scarpa e Luis Barragán. L'acqua che gocciola da una conchiglia gigante nella ferita scura del pavimento in mattoni della Chiesa di San Pietro a Klippan di Lewerentz, l'architettura subacquea della Cappella della Tomba Brion di Scarpa, i veli d'acqua riflettenti e le immagini di acqua scrosciante negli edifici di Luis Barragán evocano un'esperienza di durata amplificata e percepita. La superficie riflettente dell'acqua nasconde la sua profondità, come il presente nasconde il passato e il futuro. L'immagine vitale dell'acqua contiene anche le immagini mortali del diluvio e della siccità. Siamo sospesi tra gli opposti di nascita e morte, utopia e oblio.

Le immagini dell'acqua si trasformano in strumenti per concretizzare il passaggio e la persistenza del tempo. Il dialogo tra architettura e acqua è davvero erotico. Tutte le città che dialogano con l'acqua esercitano un fascino particolare. Come osserva Stokes: «L'esitazione dell'acqua rivela l'immobilità architettonica»<sup>42</sup>. Lo scroscio della cascata nella nella Fallin-

---

<sup>39</sup> Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi, Milano 1991, p. 40.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>42</sup> Adrian Stokes, *The Critical Writings of Adrian Stokes*, Vol. II, Thames & Hudson, London 1978, p. 88.

gwater di Frank Lloyd Wright crea un fitto intreccio sensuale, quasi un tessuto di ingredienti visivi e sonori, con l'architettura e con la foresta che la avvolge; si dimora comodamente in una durata naturale accanto al cuore pulsante della realtà stessa.

### Simbolo e realtà

Le due idee che hanno dato luogo a equivoci fondamentali sull'essenza dei fenomeni artistici sono: l'arte intesa come simbolo e l'arte vista come novità. Le opere artistiche e architettoniche non si limitano a simboleggiare qualcosa di esterno a loro stesse, ma creano una realtà e *sono* quest'altra realtà. «[Una] poesia [...] non è una parafrasi o una metafora della realtà, bensì una realtà essa stessa», sostiene Brodskij<sup>43</sup>. Un'opera d'arte o di architettura non è un simbolo che rappresenta o ritrae indirettamente qualcosa al di fuori di sé: è un'*immagine della realtà*, o una *realtà ideata*, che si colloca direttamente nella nostra sfera esistenziale e nella nostra coscienza. Diventa parte di noi e noi diventiamo parte di essa. L'architettura, inoltre, crea una propria realtà alterata, in cui le percezioni e le esperienze dello spazio, della durata e della gravità si trasformano. L'architettura proietta orizzonti specifici di percezione e comprensione. Gli edifici condizionano la nostra lettura del tempo; come le arti cinematografiche o letterarie, possono accelerare, rallentare, fermare e invertire il tempo. I grandi edifici non sono simboli o metafore temporali, ma musei e depositi del tempo. Quando entriamo in un grande edificio il suo particolare silenzio e la sua modalità temporale orientano le nostre esperienze e le nostre emozioni. In effetti la profondità dell'intero tempo culturale è misurata ed è espressa principalmente dalle costruzioni architettoniche. Immaginate quanto sarebbe superficiale e senza scala il nostro senso della storia senza l'immagine delle piramidi egizie nella nostra mente. Questo è vero indipendentemente dal fatto che abbiamo mai visto una piramide nella realtà. Le strutture architettoniche hanno una funzione fondamentale come strutture mentali exteriorizzate e come estensioni delle nostre memorie e coscienze individuali e collettive. Sono strumenti per cogliere e sostenere la storia e il tempo e per comprendere la realtà sociale e culturale e le istituzioni umane.

### Arte e novità

Nel suo intrigante libro *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, Gaston Bachelard spiega lo sviluppo del pensiero scientifico come una

---

<sup>43</sup> Iosif Brodskij, "Novant'anni dopo", in Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 2003, p. 217.

transizione dall'animismo attraverso il realismo, il positivismo, il razionalismo e il razionalismo complesso fino al razionalismo dialettico<sup>44</sup>. A suo avviso questa è l'orbita chiusa del pensiero scientifico. «L'evoluzione filosofica di una conoscenza scientifica particolare è un movimento che attraversa tutte queste dottrine nell'ordine che abbiamo indicato»<sup>45</sup>, sostiene il filosofo.

Significativamente il pensiero artistico aspira a svilupparsi nella direzione opposta. Un'immagine artistica si muove dalla comprensione realista, razionale e analitica verso una comprensione mitica e animistica del mondo. La scienza e l'arte, quindi, sembrano superarsi in direzioni opposte lungo lo stesso *continuum*. Mentre il pensiero scientifico progredisce e si differenzia, il pensiero artistico cerca di tornare a una comprensione oceanica del mondo, indifferenziata ed esperienzialmente singolare. L'immaginazione artistica cerca espressioni capaci di mediare l'intera complessità dell'esperienza esistenziale umana attraverso immagini singolari. In questo senso l'arte è una tautologia perpetua. Continua a ripetere uno stesso messaggio: l'esperienza di essere un essere umano in questo mondo. Il compito paradossale di unire singolarità e universalità si realizza attraverso immagini poetiche che vengono sperimentate e vissute piuttosto che analizzate e comprese.

Il nostro tempo è ossessionato dalle idee di unicità e novità, e l'arte – in particolare quella del nostro tempo – è solitamente apprezzata e giudicata soprattutto per la sua novità imprevista. Tuttavia non riesco a pensare a un solo artista profondo che avrebbe scritto di questo tipo di interesse per il futuro, escludendo i futuristi per i quali l'interesse per il futuro era un motivo semireligioso. «Nessun vero scrittore ha mai cercato di essere contemporaneo», sostiene opportunamente Borges<sup>46</sup>. Nessun vero artista o architetto è interessato a nozioni così superficiali e prive di significato come contemporaneità e libertà. Ogni volta che qualcuno inizia a parlare con entusiasmo di libertà in un'impresa artistica, sorge spontanea la domanda: libertà da cosa e libertà per cosa? «La forza nasce dalla costrizione e muore con la libertà», ci insegnava già Leonardo da Vinci<sup>47</sup>.

---

<sup>44</sup> Gaston Bachelard, *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, Pellicanolibri, Catania 1978, pp. 16-18.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>46</sup> Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern, Frank MacShane (eds.), *Borges on Writing*, The Ecco Press, Hopewell, New Jersey, 1994, p. 53.

<sup>47</sup> Cit. in Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1995, p. 56.

### Tempo invertito

«Perché quando si scrivono versi, l'uditorio più immediato non sono i propri contemporanei – o i posteri, figuriamoci – bensì i predecessori», confessa Brodskij<sup>48</sup>. Nessun lavoro creativo autentico si svolge in un punto zero o in un vuoto culturale o mentale: il lavoro creativo si svolge nel *continuum* e nelle tradizioni della cultura, in un dialogo costante con i grandi predecessori. L'artista profondo cerca consiglio e approvazione tra i morti, non tra i contemporanei, per non parlare della ricerca di compiacere il futuro lettore, spettatore o abitante. Di conseguenza il passato, la profondità del tempo, è la vera dimensione mentale del lavoro artistico. «So però – anche se in modo molto oscuro – che ogni opera d'arte, che vuole attingere i livelli più alti, deve, con pazienza e applicazioni infinite, ripercorrere fin dall'attimo del concepimento i millenni, raggiungere, se possibile, la notte immemorabile popolata di quei morti che si riconosceranno in essa», scrive Jean Genet<sup>49</sup>. Invece di aspirare a fantasie futuristiche, l'artista si sforza di recuperare la coscienza indifferenziata del bambino e la singolarità dell'esistenza umana. L'artista difende la storicità dell'essere umano e desidera fondersi nuovamente con il mondo.

La qualità magica dell'arte sta proprio nel suo disconoscere l'elemento del tempo progressivo, causale o lineare. Tutte le grandi opere d'arte superano l'abisso del tempo e ci parlano al presente. «Un artista vale migliaia secoli», scrive Valéry<sup>50</sup>. Una pittura rupestre dell'età della pietra si confronta con i nostri occhi e con la nostra mente con la stessa forza vitale e attualità di qualsiasi opera dei nostri giorni, proprio perché il tempo come cronologia o causalità non ha senso nell'arte. L'arte è fondamentalmente un'espressione esistenziale che porta l'osservatore a confrontarsi con la propria esistenza con i sensi acuti e con maggiore coraggio.

Invece di essere interessata alla contemporaneità, l'arte è guidata dall'aspirazione a un ideale, a un modo ideale di coscienza e di essere. Il desiderio dell'ideale non è un anelito sentimentale, è una ricerca di un mondo esperienzialmente singolare in cui l'opposizione tra oggetto e soggetto scompare, è questo il regno della bellezza. La ricerca dell'artista è fonte di profonda umiltà e incertezza. Come scrive saggiamente Brodskij: «L'incertezza, dovete sapere, è la madre della bellezza. Secondo un'altra definizione, la

<sup>48</sup> Iosif Brodskij, "Lettera ad Orazio", in Id., *Dolore e ragione*, cit., p. 61.

<sup>49</sup> Jean Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*, Il melangolo, Genova 1992, pp. 10-11.

<sup>50</sup> Cit. in Wallace Stevens, "Two Prefaces. Gloire du long désir, Idées", in Paul Valéry *Dialogues*, Pantheon Books, New York 1956, p. XIII.

bellezza è qualcosa che non vi appartiene»<sup>51</sup>. La bellezza non può essere posseduta, ma solo incontrata. Allo stesso modo il significato artistico non può essere inventato, ma solo riscoperto, identificato e riarticolato.

### Il tempo biologico in architettura

Siamo innanzitutto esseri biologici e storici la cui programmazione genetica si estende per milioni di anni nel passato della razza umana. Le nostre reazioni istintive alle situazioni e alle qualità spaziali si fondano sulle condizioni di vita delle innumerevoli generazioni dei nostri predecessori. Le sensazioni umane di direzione, di sopra e sotto, di buio e luce, di sicurezza e minaccia, di piacere e disagio, di orizzontalità e verticalità, di vicinanza e lontananza, ecc. sono tutte radicate nel nostro inconscio condiviso collettivamente. Possiamo vivere in una città ed essere profondamente impegnati nelle realtà tecnologiche e digitali attuali, ma le nostre reazioni incarnate continuano a essere fondate nel nostro passato senza tempo; c'è ancora un cacciatore, un raccoglitore, un pescatore e un agricoltore nascosto nei geni di ognuno di noi, e l'architettura deve riconoscere questa profonda storicità dell'umanità. Una simile storicità bioculturale definisce una prospettiva critica rispetto all'odierna preferenza per la novità e all'entusiasmo acritico per le realtà digitali e virtuali. La ricerca scientifica sull'essenza biologica ed evolutiva dell'estetica e della bellezza è appena iniziata<sup>52</sup>, ma il poeta e l'artista conoscono già la profondità di simili fenomeni. «Il fine dell'evoluzione – ci crediate o no – è la bellezza», dichiara Iosif Brodskij<sup>53</sup> con la sicurezza di un grande poeta.

È probabile che il fondamento storico dell'architettura si trovi decisamente più in profondità di quanto non suggerisca la nostra attuale comprensione delle poche migliaia di anni di storia dell'architettura. È evidente che le origini dell'architettura sono al di là della storia e dei resoconti verbali, sono nel profondo passato antropologico dell'umanità. A mio avviso il compito etico dell'architettura è quello di difendere la nostra essenza biologica e la nostra storicità per radicarci nelle realtà mentali essenziali della vita. A mio avviso è questa la prospettiva temporale più importante per l'arte dell'architettura.

<sup>51</sup> Iosif Brodskij, “Su 1° settembre 1939 by W.H. Auden”, in Id., *Il canto del pendolo*, Adelphi, Milano 1987, p. 157.

<sup>52</sup> Si veda, per esempio, Ingo Rentschler, Barbara Herzberger, David Epstein, *Beauty and the Brain: Biological Aspects of Aesthetics*, Birkhäuser Verlag, Basilea – Boston – Berlino 1988.

<sup>53</sup> Iosif Brodskij, “Un'immodesta proposta”, in Id., *Dolore e ragione*, cit., p. 43.

•

*Come conseguenza dell'annientamento del tempo, lo spazio pubblico viene sostituito dall'immagine pubblica.*

Paul Virilio<sup>54</sup>

•

*Il linguaggio è un aspetto diluito della materia. Manipolandolo in un'armonia o, anche, in una disarmonia, il poeta [...] passa nel regno della materia pura – o, se si vuole, del tempo allo stato puro – con più rapidità di quanto si possa fare in ogni altro genere di lavoro.*

Iosif Brodskij<sup>55</sup>

•

*Essere consapevole è non essere nel tempo  
Ma solo nel tempo il momento nel giardino delle rose  
Il momento sotto la pergola dove la pioggia batteva,  
Il momento nella chiesa piena di correnti d'aria all'ora che il fumo ristagna,  
Possono essere ricordati, mischiati al passato e al futuro  
Solo col tempo si conquista il tempo.*

T.S. Eliot<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Cit. da Mika Määttänen in Paul Virilio, *Katoamisen estetiikka* [Estetica della sparizione], (Mika Määttänen ed.), Gaudeamus, Tampere 1994, p. 127. La versione italiana, Paul Virilio, *Estetica della sparizione*, Liguori Editore, Napoli 1992, non ha l'introduzione di Mika Määttänen, quindi la traduzione della citazione è mia [N.D.T.].

<sup>55</sup> Iosif Brodskij, "Il miagolio di un gatto", in Id., *Profilo di Clío*, Adelphi, Milano 2003, pp. 261-262.

<sup>56</sup> T.S. Eliot, "Burnt Norton", cit., p. 267.







---

## 4. SENSO DEL SÉ, MEMORIA E IMMAGINAZIONE. PAESAGGI DEL RICORDO E DEL SOGNO

---



Sir John  
Soane  
Museum,  
John Soane,  
Lincoln's  
Inn Field 13,  
Londra, 1808-  
09 e 1812

### La prospettiva temporale in architettura

Di solito l'architettura è vista in termini futuristici; i nuovi edifici vengono intesi come una sonda e una forma di proiezione di una realtà non prevedibile, e la qualità architettonica è direttamente associata al suo grado di novità e unicità. La modernità, in generale, è stata dominata da questa tendenza futuristica. Tuttavia l'apprezzamento della novità non è probabilmente mai stato tanto ossessivo come nel culto attuale per l'immaginario architettonico spettacolare. Nel nostro mondo globalizzato la novità non è solo un valore estetico e artistico, ma una necessità strategica della cultura del consumo e, di conseguenza, un ingrediente inseparabile della nostra surreale cultura materialistica. Le costruzioni dell'uomo però hanno altresì il compito di preservare il passato e di permetterci di sperimentare e di cogliere il *continuum* della cultura e della tradizione. Non esistiamo solo in una realtà spaziale e materiale, ma abitiamo anche realtà culturali, mentali e temporali. La nostra realtà esistenziale e vissuta è una condizione densa, stratificata e in costante oscillazione. L'architettura è essenzialmente una forma d'arte di conciliazione e mediazione e, oltre a collocarci nello spazio e nel luogo, i paesaggi e gli edifici articolano le nostre esperienze di durata e di tempo tra le polarità di passato e futuro. Infatti insieme all'intero *corpus* della letteratura e delle arti, i paesaggi e gli edifici rappresentano la più importante forma di esternalizzazione della memoria umana. Capiamo e ricordiamo chi siamo attraverso le nostre costruzioni, sia materiali che mentali. Giudichiamo anche le culture a noi estranee e passate attraverso le prove fornite dalle strutture architettoniche da loro prodotte. Gli edifici proiettano narrazioni epiche.

Oltre a scopi pratici, le strutture architettoniche svolgono un importante compito esistenziale e mentale: addomesticano lo spazio per l'occupazione umana trasformando uno spazio anonimo, uniforme e illimitato in luoghi distinti carichi di significato umano e, cosa altrettanto importante, rendono tollerabile il tempo infinito dando alla durata la sua misura umana. Come sostiene il filosofo Karsten Harries, «L'architettura aiuta a sostituire la realtà priva di significato con una realtà trasformata teatralmente, o meglio

architettonicamente, che ci attira e, mentre ci abbandoniamo a essa, ci concede un'illusione di significato [...]. Non possiamo vivere con il caos. Il caos deve essere trasformato in cosmo»<sup>1</sup>. «L'architettura non riguarda soltanto l'addomesticamento dello spazio, essa è anche una forte difesa contro il "terrore del tempo"», afferma il filosofo in un altro contesto<sup>2</sup>.

Nel complesso gli ambienti e gli edifici non servono solo per ragioni pratiche e utilitaristiche, ma strutturano anche la nostra comprensione del mondo. «Una tale casa [...] è uno strumento per affrontare il cosmo», afferma Gaston Bachelard<sup>3</sup>. La nozione astratta e indefinibile di cosmo è sempre presente e rappresentata nel nostro paesaggio immediato. Ogni paesaggio e ogni edificio è un mondo condensato, una rappresentazione microcosmica.

### Architettura e memoria

Tutti ricordiamo il modo in cui le immagini architettoniche venivano utilizzate come dispositivi mnemonici dagli oratori dell'antichità. Le strutture architettoniche reali, così come le semplici immagini e le metafore architettoniche ricordate, servono da significativi dispositivi mnemonici in tre modi diversi: in primo luogo materializzano e conservano il corso del tempo e lo rendono visibile; in secondo luogo concretizzano il ricordo, contenendo e proiettando memorie; in terzo luogo stimolano e ispirano a ricordare e a immaginare. Memoria e fantasia, ricordo e immaginazione sono in relazione e hanno sempre un contenuto situazionale e specifico. Chi non ricorda difficilmente può immaginare, perché la memoria è il terreno dell'immaginazione. La memoria è anche il terreno dell'identità personale: siamo ciò che ricordiamo.

Gli edifici sono magazzini e musei del tempo e del silenzio. Le strutture architettoniche hanno la capacità di trasformare, accelerare, rallentare e fermare il tempo. Possono anche creare e proteggere il silenzio, come da richiesta di Søren Kierkegaard: «Create dunque silenzio!»<sup>4</sup> Secondo Max Picard, il filosofo del silenzio, «Nulla ha

<sup>1</sup> Karsten Harries, "Thoughts on a Non-Arbitrary Architecture", in David Seamon (ed.), *Dwelling, Seeing and Designing: Toward a Phenomenological Ecology*, State University of New York Press, Albany 1993, p. 47.

<sup>2</sup> Karsten Harries, "Building and the Terror of Time", in «Perspecta: The Yale Architectural Journal», Vol. 19 (1982), p. 63, cit. in David Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1997, p. 253.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, p. 73.

<sup>4</sup> Cit. in Max Picard, *Il mondo del silenzio*, Servitium Editrice, Troina (En) 1988, p. 202. Kierkegaard scrive: «Lo stato attuale del mondo, la vita intera è malata. Se fossi medico e mi si chiedesse un

tanto mutato l'essenza umana quanto la perdita del silenzio»<sup>5</sup>. «Il silenzio non esiste più come un *mondo*, ma soltanto frammentato, residuo di un mondo»<sup>6</sup>. L'architettura deve conservare la memoria del mondo del silenzio e proteggere i frammenti esistenti di questo stato ontologico fondamentale. Entrando in un monastero romanico possiamo ancora sperimentare il silenzio benigno dell'universo.

Esistono, naturalmente, particolari tipi di edifici, come i monumenti commemorativi, le tombe e i musei, deliberatamente concepiti e costruiti allo scopo di conservare ed evocare ricordi ed emozioni specifiche; gli edifici possono serbare sensazioni di dolore ed estasi, di malinconia e gioia, così come di paura e speranza. Tutti gli edifici mantengono la nostra percezione della durata e della profondità temporale e registrano e suggeriscono narrazioni culturali e umane. Non possiamo concepire o ricordare il tempo come una mera dimensione fisica; possiamo solo cogliere il tempo attraverso le sue attualizzazioni, ossia le tracce, i luoghi e gli eventi degli accadimenti temporali. Iosif Brodskij sottolinea un'altra carenza della memoria umana quando scrive delle immagini composite di città nella memoria umana e trova queste città sempre vuote: «[La città della memoria] è vuota perché per l'immaginazione è più facile evocare un'architettura che un essere umano»<sup>7</sup>. È la ragione intrinseca per la quale noi architetti tendiamo a pensare all'architettura più in termini di esistenza materiale che di vita e di situazioni umane che si svolgono negli spazi che abbiamo progettato?

Le strutture architettoniche agevolano la memoria; la nostra comprensione della profondità del tempo sarebbe decisamente più debole, per esempio, senza l'immagine delle piramidi nella nostra mente. La sola immagine di una piramide segna e concretizza il tempo. Ricordiamo anche la nostra infanzia in gran parte attraverso le case e i luoghi in cui abbiamo vissuto. Abbiamo proiettato e nascosto parti della nostra vita nei paesaggi e nelle case in cui abbiamo vissuto, esattamente come gli oratori collocavano gli argomenti dei loro discorsi nel contesto di edifici immaginati. Il ricordo di luoghi e stanze stimola il ricordo di eventi e persone. «Ero il figlio di quella casa, mi riempiva il ricordo dei suoi odori, la frescura dei suoi vestiboli, mi riempivano le voci che un tempo l'animavano. Persino il canto delle rane negli stagni, che veniva a raggiungermi qui», ricorda Antoine de Saint-Exupéry, il leggendario pilota e scrittore, dopo essere precipitato con il suo aereo in un deserto di sabbia in Nord Africa<sup>8</sup>.

---

consiglio, risponderci: create il silenzio! Fate tacere gli uomini».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 184 [in italico nel testo originale, N.D.A.].

<sup>7</sup> Iosif Brodskij, "Un posto come un altro", in Id., *Profilo di Clío*, Adelphi, Milano 2003, p. 39.

<sup>8</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*, Mursia, Milano 2007, p. 67.

## Il potere mentale dei frammenti

Nel suo romanzo *I quaderni di Malte Laurids Brigge* Rainer Maria Rilke racconta in modo altrettanto commovente un lontano ricordo di casa e di sé stesso che nasce nella memoria del protagonista stimolata dai frammenti dell'abitazione del nonno: «Così come la ritrovo nel mio ricordo filtrato dall'infanzia, non è un edificio; è tutta a sezioni; qui una sala, là un'altra, e qui un tratto di corridoio che non collega i due spazi, ma è conservato di per sé, come frammento. In tal modo tutto è disperso dentro di me [...]. Tutto questo è ancora dentro di me e non cesserà mai di esserlo. È come se l'immagine di questa casa mi fosse piombata addosso da altezze sconfinite schiantandosi al mio interno»<sup>9</sup>. L'immagine ricordata sorge gradualmente, pezzo per pezzo, da frammenti di memoria, come un quadro cubista dipinto emerge da motivi visivi indipendenti.

Ho scritto dei miei ricordi dell'umile casa contadina di mio nonno e ho sottolineato che la casa della memoria della mia prima infanzia è un collage di frammenti, di odori, di condizioni di luce, di sensazioni specifiche di intimità e di chiusura, ma raramente di ricordi visivi precisi e completi. I miei occhi hanno dimenticato ciò che hanno visto un tempo, il mio corpo, invece, lo ricorda ancora.

Gli edifici e i loro resti suggeriscono storie del destino umano, sia reali che immaginarie. Le rovine ci stimolano a pensare a vite ormai estinte e a immaginare il destino dei loro occupanti estinti. Le rovine e gli ambienti erosi hanno un particolare potere evocativo ed emotivo; ci costringono a ricordare e a immaginare. L'incompletezza e il frammento possiedono uno speciale potere evocativo. Nelle illustrazioni medievali e nei dipinti rinascimentali le ambientazioni architettoniche vengono spesso rappresentate con un semplice spigolo di muro o con l'apertura di una finestra, ma il frammento isolato è sufficiente a evocare l'esperienza di un intero ambiente costruito. È il segreto dell'arte del collage, ma pure alcuni architetti, come John Soane e Alvar Aalto, hanno sfruttato questo potere emotivo del frammento architettonico. La descrizione di Rilke delle immagini della vita vissuta in una casa demolita, suscitate dai resti e dalle macchie lasciate sul muro di cinta della casa vicina, è un'incredibile testimonianza dei modi della memoria umana: «Proprio le pareti offrivano la visione più indimenticabile. La vita tenace di quelle stanze non si era lasciata calpestare. Era ancora lì, si aggrappava ai chiodi rimasti, stava sul resto largo un palmo dei pavimenti, si era rintanata negli angoli, dove esisteva ancora un po' di spazio interno. La

*pagine seguenti*  
**Torre Eiffel**,  
Gustave Eiffel,  
Parigi, 1887-89

**Cattedrale di San Babilio**, Barma e Postnik Jakovlev, Mosca, 1555-61

**Taj Mahal**, Ustad Ahmad Lahauri, Agra, 1632

<sup>9</sup> Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Mondadori, Milano 1988, p. 51.

si poteva vedere nei colori che lentamente, anno dopo anno, aveva trasformato: l'azzurro in un verde ammuffito, il verde in grigio e il giallo in un vecchio bianco stantio che marciva»<sup>10</sup>.

### Spazialità e situazionalità della memoria

I nostri ricordi sono spazializzati e situazionali, sono legati a luoghi ed eventi. È difficile ricordare, per esempio, una fotografia familiare o iconica come un'immagine bidimensionale sulla carta fotografica; tendiamo a ricordare l'oggetto, la persona o l'evento raffigurato nella sua piena realtà spaziale. È ovvio che il nostro spazio esistenziale non è mai uno spazio pittorico bidimensionale, ma è uno spazio vissuto e multisensoriale saturato e strutturato da ricordi e intenzioni. Raramente mi sono trovato in disaccordo con le opinioni di Iosif Brodskij, uno dei miei numi tutelari, ma devo dissentire dal poeta quando sostiene che dopo aver visto edifici turistici, come l'Abbazia di Westminster, la Torre Eiffel, San Basilio, il Taj Mahal o l'Acropoli, «Ne conserviamo non l'immagine tridimensionale ma quella stampata» e quando conclude che «A voler essere precisi, noi non ricordiamo un posto, ma la sua cartolina»<sup>11</sup>. Non ricordiamo la cartolina, ma il luogo reale che vi è raffigurato. Un'immagine ricordata è sempre qualcosa di più dell'immagine stessa vista una volta. A mio avviso Brodskij presenta la questione in modo sbrigativo, forse fuorviato dalle idee di Susan Sontag sul potere dell'immagine fotografata nel suo libro fondamentale *Sulla fotografia*<sup>12</sup>.

Immagini, oggetti, frammenti, cose insignificanti, tutti servono come centri di condensazione per i nostri ricordi. Jarkko Laine, poeta finlandese, scrive a proposito del ruolo degli oggetti nella sua memoria: «Mi piace guardare queste cose. Non vi cerco un piacere estetico [...] e neanche ne rievoco le origini: tutto ciò non è importante. Ma perfino così esse suscitano memorie di oggetti reali e immaginari. Una poesia è qualcosa che suscita memorie di cose reali e immaginarie [...]. Le cose alla finestra si comportano come poesie. Sono immagini che non riflettono nulla [...]. Io canto le cose alla finestra»<sup>13</sup>. L'importanza degli oggetti nei nostri processi mnemonici è la principale ragione per la quale ci piace circondarci di oggetti familiari o particolari; essi espandono e rafforzano il regno dei ricordi e, alla fine, il nostro stesso senso del sé. Pochi degli oggetti che possediamo sono davvero necessari per scopi strettamente utilitaristici; la loro funzione è

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

<sup>11</sup> Brodskij, "Un posto come un altro", cit., pp. 33-34.

<sup>12</sup> Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978.

<sup>13</sup> Jarkko Laine, "Tikustaa asiaa" [Avviare una conversazione], in «Parnasso» n. 6, 1982, pp. 323-324.





















sociale e mentale. «Io sono ciò che mi sta intorno», sostiene Wallace Stevens<sup>14</sup>, mentre Noël Arnaud, un altro poeta, afferma che: «Io sono lo spazio in cui sono»<sup>15</sup>. Queste formulazioni condensate di due poeti sottolineano l'intreccio tra il mondo e il sé, nonché il terreno esteriorizzato del ricordo e dell'identità.

Una stanza può anche essere personalizzata e resa propria trasformandola in un luogo del sogno; le azioni della memorizzazione e del sogno sono interrelate. Come afferma Bachelard: «[La casa] fornisce riparo alla *rêverie*, protegge il sognatore, ci consente di sognare in pace»<sup>16</sup>. Una qualità fondamentale di un paesaggio, di una casa e di una stanza è la sua capacità di evocare e contenere una sensazione di sicurezza, familiarità e intimità e di stimolare le fantasie. Non siamo capaci di immaginazione profonda all'aperto, nella natura selvaggia; l'immaginazione profonda richiede l'intimità concentrata di una stanza. Per me la vera misura della qualità di una città è se riesco a immaginare di innamorarmene.

### Il mondo vissuto

Non viviamo in un mondo oggettivo di materia e di fatti, come il comune realismo ingenuo tende a supporre. La modalità dell'esistenza tipicamente umana si svolge nei mondi delle possibilità, plasmata dalla nostra capacità di ricordare, fantasticare e immaginare. Viviamo in mondi mentali, in cui il materiale e lo spirituale, così come l'esperienza, il ricordo e l'immaginazione, si fondono costantemente l'uno nell'altro. Di conseguenza la realtà vissuta non segue le regole dello spazio e del tempo come vengono definite e misurate dalla scienza fisica. Vorrei sostenere che il mondo vissuto è fondamentalmente “non scientifico”, se misurato con i criteri della scienza empirica occidentale. In realtà il mondo vissuto è più vicino di qualsiasi descrizione scientifica alla realtà del sogno. Per distinguere lo spazio vissuto dallo spazio fisico e geometrico, possiamo chiamarlo spazio esistenziale. Lo spazio esistenziale vissuto è strutturato sulla base dei significati, delle intenzioni e dei valori riflessi su di esso da un individuo, consciamente o inconsciamente; lo spazio esistenziale è una qualità unica interpretata attraverso la memoria e l'esperienza dell'individuo. Ogni esperienza vissuta si realizza nell'interfaccia tra ricordo e intenzione, tra percezione e fantasia, tra memoria e desiderio. T.S. Eliot mette in evidenza l'importante

<sup>14</sup> Wallace Stevens, “Teoria”, in Id., *Harmonium. Poesie 1915-1955*, Einaudi, Torino 1994, p. 105.

<sup>15</sup> Cit. in Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 168.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 34.

accoppiamento degli opposti alla fine del suo quarto quartetto, “Little Gidding”: «Ciò che chiamiamo il principio è spesso la fine / E finire è cominciare. [...] Non cesseremo di esplorare / E alla fine dell’esplorazione / Saremo al punto di partenza / Sapremo il luogo per la prima volta»<sup>17</sup>.

D’altra parte i gruppi collettivi o addirittura le nazioni condividono alcune esperienze di spazio esistenziale che costituiscono le loro identità collettive e il loro senso di appartenenza. Forse siamo tenuti insieme dai nostri ricordi comuni più che da un senso innato di solidarietà. Vorrei ricordare qui il famoso studio sociologico di Lawrence Halbwachs che ha rivelato che la facilità di comunicazione reciproca tra gli anziani parigini che vivevano in un quartiere preciso si basava sulla loro ricca e condivisa memoria collettiva. Lo spazio vissuto è anche l’oggetto e il contesto del fare e del vivere l’arte e l’architettura. L’arte proietta una realtà vissuta, non semplici rappresentazioni simboliche della vita. Il compito dell’architettura, inoltre, è «Rendere visibile come il mondo ci tocca», come scrisse Merleau-Ponty<sup>18</sup> a proposito dei dipinti di Paul Cezanne. Viviamo nella “carne del mondo”<sup>19</sup>, per usare una nozione del filosofo francese, e i paesaggi e l’architettura strutturano e articolano questa carne esistenziale dandole orizzonti e significati specifici.

### Esperienza come scambio

L’esperienza di un luogo o di uno spazio è sempre uno scambio curioso: quando mi stabilisco in uno spazio, lo spazio si stabilisce in me. Vivo in una città e la città abita in me. Siamo in uno scambio costante con i nostri ambienti; interiorizziamo l’ambiente e contemporaneamente proiettiamo i nostri corpi, o aspetti dei nostri schemi corporei, sull’ambiente. Memoria e attualità, percezione e sogno si fondono. Questo segreto

<sup>17</sup> T.S. Eliot, “Little Gidding”, in Id., *Quattro quartetti*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1986, pp. 317 e 319.

<sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty, “Il dubbio di Cézanne”, in Id., *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 2004, p. 38. Nell’edizione italiana la traduzione della citazione è “come il mondo ci concerne”; nel testo in inglese riportato da Juhani Pallasmaa la frase è “how the world touches us”. Qui ho preferito tradurre “touches” con “tocca”, per una migliore corrispondenza al senso inteso dall’autore finlandese [N.D.T.].

<sup>19</sup> Maurice Merleau-Ponty illustra la sua nozione di “carne” in *Il visibile e l’invisibile* (Bompiani, Milano 2007), nel saggio “Carne del mondo – Carne del corpo – Essere”: «Ciò significa che il mio corpo è fatto della medesima carne del mondo [...] e che, inoltre, di questa carne del mio corpo è partecipe il mondo» (p. 260), e nel saggio “L’intreccio – Il chiasma”: «La carne (quella del mondo o la mia) [è una] trama che ritorna in sé e si accorda con se stessa» (p. 162). La nozione di “carne” deriva dal principio dialettico dell’intreccio del mondo col sé. Egli parla anche di “ontologia della carne” come conclusione ultima della sua iniziale fenomenologia della percezione. Questa ontologia comporta che il significato sia dentro e fuori, soggettivo e oggettivo, spirituale e materiale.

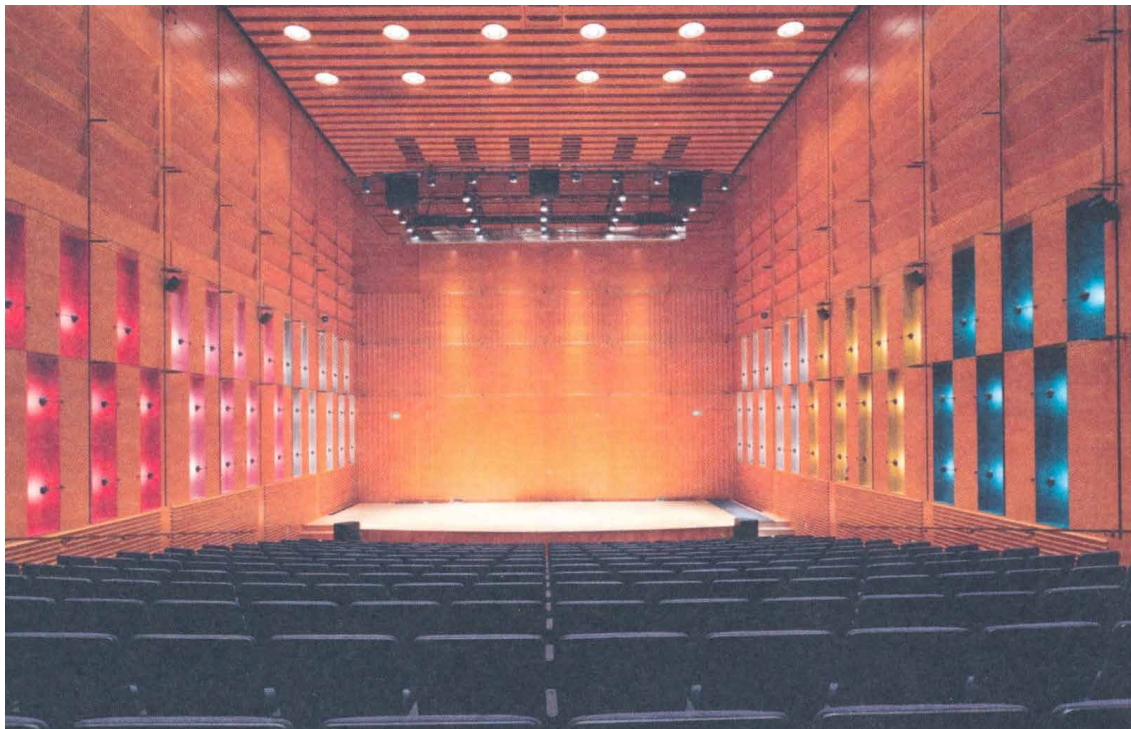


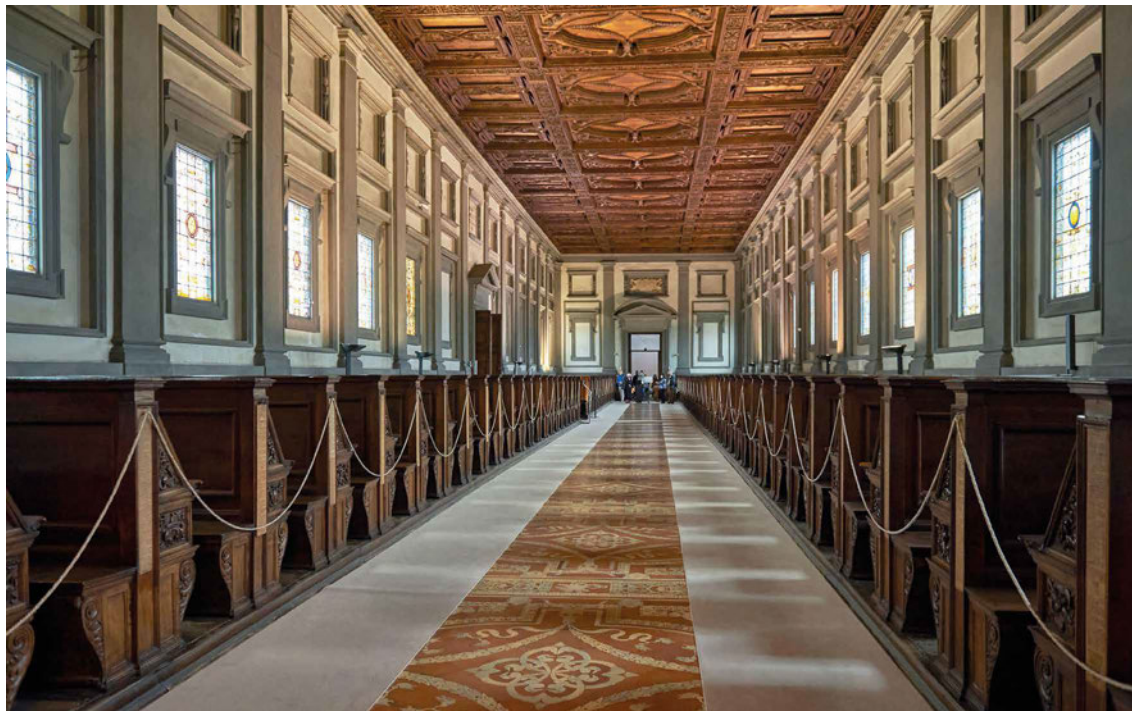


**Il crematorio con  
le sue cappelle  
nel cimitero  
nel bosco,**  
Erik Gunnar  
Asplund e Sigurd  
Lewerentz,  
Stoccolma, 1940



**Sala concerti  
del Korundi Art  
Center, Juhani  
Pallasmaa,**  
Rovaniemi, 2010





**Biblioteca  
Laurenziana,**  
Michelangelo  
Buonarroti,  
Firenze, 1519-71

intreccio e questa identificazione fisica e mentale accadono anche in tutte le esperienze artistiche. Secondo Iosif Brodskij ogni poesia dice al lettore «Sii come me»<sup>20</sup>. Qui sta il potere etico di tutte le opere d'arte autentiche: le interiorizziamo e le integriamo con il nostro stesso senso del sé. Una bella opera musicale, poetica o architettonica diventa parte del mio io fisico e morale. Lo scrittore ceco Bohumil Hrabal fornisce una vivida descrizione di questa associazione corporea nell'atto di leggere: «Perché io quando leggo in realtà non leggo, io infilo una bella frase nel beccuccio e la succhio come una caramella, come se sorvegliassi a lungo un bicchierino di liquore, finché quel pensiero in me si scioglie come alcool, si infiltra dentro di me così a lungo che mi sta non soltanto nel cuore e nel cervello, ma mi cola per le vene fino alle radici dei capillari»<sup>21</sup>.

Ricordare non è solo un evento mentale, ma anche un atto di incarnazione e proiezione. I ricordi non sono nascosti solo nei segreti processi elettrochimici del cervello, ma anche nello scheletro, nei muscoli e nella pelle. Tutti i nostri sensi e tutti i nostri organi pensano e ricordano.

### Memoria incarnata

Posso ricordare le centinaia di camere d'albergo in giro per il mondo che ho temporaneamente abitato durante i miei cinque decenni di viaggi, con i loro mobili, i loro colori e la loro illuminazione, perché ho investito e lasciato parti del mio corpo e della mia mente in quelle stanze anonime e insignificanti. Il protagonista della *Ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust ricostruisce in modo simile la propria identità e il proprio luogo attraverso la memoria incarnata: «Il mio corpo, troppo intorpidito per muoversi, cercava, aderendo alla propria stanchezza, di ritrovare la posizione delle sue membra per desumerne la direzione del muro, il posto dei mobili, per ricostruire e dare un'identità alla stanza in cui si trovava. La sua memoria, memoria delle sue costole, dei suoi ginocchi, delle sue spalle, gli presentava successivamente parecchie delle stanze dove aveva dormito, mentre attorno ad esso muri invisibili, cambiando posto secondo la forma della stanza immaginata, turbinavano nelle tenebre [...]. Lui – il mio corpo – si ricordava di ognuno il tipo di letto, la posizione delle porte, la presa di luce delle finestre, l'esistenza di un corridoio, con il pensiero che ne avevo quando mi ci ero addormentato e che ritrovavo al risveglio»<sup>22</sup>. Ci imbattiamo in un'esperienza che richiama alla mente una composizione cubista frammentata. Ci viene insegnato a pensare alla memoria come a una capacità cerebrale, ma l'atto della memoria coinvolge tutto il nostro corpo.

<sup>20</sup> Iosif Brodskij, "Un'immodesta proposta", in Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 2003, p. 43.

<sup>21</sup> Bohumil Hrabal, *Una solitudine troppo rumorosa*, Einaudi, Torino 1991, p. 3.

<sup>22</sup> Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Vol. 1: *Dalla parte di Swann*, Rizzoli, Milano 1994, p. 90.

«La memoria del corpo è [...] il centro naturale di qualsiasi resoconto sensibile del processo mnemonico», sostiene il filosofo Edward S. Casey nel suo libro fondamentale *Memorizing: A Phenomenological Study*, e conclude che: «Non esiste memoria senza memoria del corpo»<sup>23</sup>. A mio avviso potremmo dire ancora di più: il corpo non è solo il luogo del ricordo, ma è anche il luogo e il medium di tutto il lavoro creativo, incluso quello dell'architetto.

### Memoria ed emozione

Oltre a essere dispositivi per la memoria, i paesaggi e gli edifici sono pure amplificatori di emozioni; rafforzano le sensazioni di appartenenza o alienazione, di invito o rifiuto, di tranquillità o disperazione. Un paesaggio o un'architettura non possono tuttavia creare sentimenti. Attraverso la loro autorità e la loro aura evocano e rafforzano le nostre emozioni e ce le restituiscono come se queste nostre sensazioni avessero una sorgente esterna. Nella Biblioteca Laurenziana di Firenze mi confronto con il senso della mia melancolia metafisica risvegliato e proiettato dall'architettura di Michelangelo. L'ottimismo che provo avvicinandomi al Sanatorio di Paimio è il mio senso di speranza evocato e rafforzato dall'architettura ottimista di Alvar Aalto. La collina del boschetto della meditazione del Cimitero del bosco di Stoccolma di Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, per esempio, evoca uno stato di desiderio e di speranza attraverso un'immagine che è invito e promessa. Questa immagine architettonica del paesaggio evoca contemporaneamente ricordo e immaginazione, come l'immagine pittorica composita dell'*Isola dei morti* di Arnold Böcklin. Tutte le immagini poetiche sono condensazioni e microcosmi.

«La casa, ancora più del paesaggio, è “uno stato d'animo”», suggerisce Bachelard<sup>24</sup>. In effetti scrittori, registi, poeti e pittori non si limitano a rappresentare paesaggi o case come inevitabili scenari geografici e fisici degli eventi delle loro storie; cercano di esprimere, evocare e amplificare le emozioni umane, gli stati mentali e i ricordi attraverso rappresentazioni mirate di ambienti, sia naturali che artificiali. «Dato un muro: che cosa succede dietro», si chiede il poeta Jean Tardieu<sup>25</sup>, ma noi architetti raramente ci preoccupiamo di immaginare cosa succede dietro i muri che abbiamo eretto. I muri concepiti dagli architetti sono di solito mere costruzioni estetizzate

<sup>23</sup> Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2000, pp. 148 e 172.

<sup>24</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 98.

<sup>25</sup> Cit. in Georges Perec, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 50.



e noi vediamo il nostro mestiere in termini di progettazione di strutture estetiche piuttosto che di dispositivi per evocare percezioni, sentimenti e fantasie.

Gli artisti sembrano cogliere l'intreccio tra luogo e mente umana, memoria e desiderio, molto meglio di noi architetti, ed è per tale ragione che queste altre forme d'arte possono essere una fonte d'ispirazione così stimolante per il nostro lavoro e per la nostra formazione in architettura. Non ci sono lezioni migliori della straordinaria capacità delle condensazioni artistiche di evocare immagini microcosmiche del mondo che i racconti di Anton Čechov e Jorge Luis Borges, o le minuscole nature morte di Giorgio Morandi, composte da poche bottiglie e qualche tazza appoggiate su un tavolo.

### Lentezza e memoria - Velocità e oblio

«C'è un legame segreto fra lentezza e memoria, fra velocità e oblio [...]. Il grado di lentezza è direttamente proporzionale all'intensità della memoria; il grado di velocità è direttamente proporzionale all'intensità dell'oblio», suggerisce Milan Kundera<sup>26</sup>. Con l'attuale vertiginosa accelerazione della velocità del tempo e la costante velocizzazione della nostra realtà esperienziale, siamo seriamente minacciati da una generale amnesia culturale. Alla fine, oggi, con la nostra vita accelerata possiamo solo percepire, non ricordare. Nella società dello spettacolo possiamo solo meravigliarci, non ricordare. La velocità e la trasparenza indeboliscono il ricordo, ma sono state fascinazioni fondamentali della modernità fin dal proclama di Filippo Tommaso Marinetti contenuta nel *Manifesto del futurismo* di quasi un secolo fa: «Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità»<sup>27</sup>, e nella profezia di Karl Marx: «Si dissolve nell'aria tutto ciò che vi era [...] di stabile»<sup>28</sup>. Oggi anche l'architettura persegue la sensazione di velocità, la seduzione e la gratificazione istantanea, e di conseguenza diventa autistica. La confessione architettonica di Coop Himmelb(l)au illustra questa aspirazione all'azione architettonica drammatizzata e alla velocità: «L'estetica dell'architettura di morte, lenzuoli bianchi. L'architettura della morte improvvisa sul marciapiedi. Morte da cassa toracica sfondata dallo sterzo. La via del proiettile che

<sup>26</sup> Milan Kundera, *La lentezza*, Adelphi, Milano 2007, p. 45.

<sup>27</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del futurismo*, in Guido Davico Bonino, *Manifesti futuristi*, Rizzoli, Milano 2009, p. 42.

<sup>28</sup> «Si dissolvono tutti i rapporti stabili e irrigiditi, con il loro seguito di idee e di concetti antichi e venerandi, e tutte le idee e i concetti nuovi invecchiano prima di potersi fissare. Si dissolve nell'aria tutto ciò che vi era di corporativo e di stabile, è profanata ogni cosa sacra, e gli uomini sono finalmente costretti a guardare con occhio disincantato la propria posizione e i propri reciproci rapporti», in Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifesto del partito comunista*, Laterza, Bari 1972, p. 59.



trapassa la mano dello spacciatore sulla Quarantaduesima. L'estetica dell'architettura del bisturi del chirurgo affilato come un rasoio. L'estetica del sesso nei peep-show in plastica lavabile. Delle lingue mozze e degli occhi senza lacrime»<sup>29</sup>.

A mio avviso, tuttavia, l'architettura è una forma d'arte intrinsecamente lenta e tranquilla, a bassa energia emotiva rispetto alle arti drammatiche dell'impatto affettivo improvviso. Il suo ruolo non è quello di creare figure o sentimenti forti da sbattere in primo piano, ma di stabilire cornici di percezione e orizzonti di comprensione. Il compito dell'architettura non è quello di farci piangere o ridere, ma di sensibilizzarci, per poter percepire tutti gli stati emotivi. L'architettura è necessaria per fornire il terreno e lo schermo di proiezione del ricordo e dell'emozione.

Credo in un'architettura capace di rallentare e concentrare l'esperienza umana invece di accelerarla o disperderla. A mio avviso l'architettura deve salvaguardare la memoria e proteggere l'autenticità e l'indipendenza dell'esperienza umana. L'architettura è fondamentalmente una forma d'arte di emancipazione capace di farci capire e ricordare chi siamo.

### Amnesia architettonica

Esistono diversi tipi di architettura in relazione alla memoria: una che non è in grado di ricordare o di toccare il passato e un'altra che evoca un senso di profondità e continuità. Esiste pure un'architettura che cerca di ricordare in modo letterale, come le opere architettoniche del postmodernismo, e un'altra che genera l'impressione di un tempo profondo e di una continuità epica senza alcun riferimento formale diretto, come le opere di Alvar Aalto, Dimitris Pikionis e Carlo Scarpa. Sono prodotti di una "chimica poetica", per usare una suggestiva nozione di Bachelard<sup>30</sup>. Ogni opera significativa e vera si pone in un dialogo rispettoso con il passato, sia lontano che prossimo. Nello stesso momento in cui l'opera si difende come microcosmo unico e completo, rivive e rivitalizza il passato. Ogni vera opera d'arte occupa un tempo denso e stratificato invece della semplice contemporaneità.

Esiste un'altra dimensione della memoria architettonica. Le immagini o le esperienze architettoniche hanno una loro storicità e ontologia. L'architettura inizia con la creazione di un piano orizzontale, di conseguenza, il pavimento è l'elemento più

<sup>29</sup> Cit. in Anthony Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 87.

<sup>30</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Milano 2006, p. 58.

“antico” e potente dell’architettura. Il muro è più arcaico della porta o della finestra e, di conseguenza, proietta un significato più profondo. La modernità ha sofferto di un altro tipo di amnesia, poiché gli elementi e le immagini architettoniche sono diventati astratti e distaccati dalle loro origini e dalle loro essenze ontologiche. Il pavimento, per esempio, ha dimenticato la sua origine di terra livellata e si è trasformato in mero piano orizzontale. In realtà, come suggerisce Bachelard, le realizzazioni umane dell’era tecnologica hanno dimenticato del tutto la verticalità, trasformandosi in mera orizzontalità. I grattacieli di oggi sono costituiti da orizzontalità sovrapposte e hanno smarrito il senso della verticalità, la differenza ontologica fondamentale tra il sotto e il sopra, tra l’inferno e il paradiso. Inoltre il pavimento e il soffitto sono diventati piani orizzontali identici. La finestra e la porta sono spesso semplici buchi nel muro. Non è mia intenzione approfondire il tema della storicità delle immagini architettoniche e dell’attuale amnesia architettonica derivante dalla perdita della storicità delle esperienze, mi limito a segnalare il significato mentale di questa dimensione.

### I tempi dell’arte

Mi permetto di suggerire che nella sua essenza il lavoro artistico è orientato verso il passato piuttosto che verso il futuro. Brodskij sembra sostenere il mio punto di vista quando afferma che: «C’è qualcosa di palesemente atavico nel processo stesso del ricordare, se non altro perché questo processo non è mai lineare. E poi, più uno ricorda più è vicino, forse, a morire»<sup>31</sup>.

In ogni esperienza significativa gli strati temporali interagiscono; ciò che si percepisce interagisce con quanto si ricorda, il romanzo va in cortocircuito con l’arcaico. Un’esperienza artistica risveglia sempre il bambino dimenticato annidato nella persona adulta. Nell’architettura e nell’arte attuali ci sono immagini fabbricate, piatte e prive di eco emotiva, ma si trovano pure immagini inedite che entrano in risonanza con il ricordo. Queste ultime sono misteriose e familiari, oscure e chiare al tempo stesso. Ci commuovono attraverso i ricordi e le associazioni, le emozioni e l’empatia che risvegliano in noi. La novità artistica può emozionarci solo se tocca qualcosa che già appartiene al nostro essere. Ogni opera artistica profonda nasce sicuramente dalla memoria, non da un’invenzione intellettuale priva di radici. Le opere artistiche aspirano a riportarci a un mondo oceanico indiviso e indifferenziato. Questo è l’*Omega* di cui scrive Teilhard de Chardin, ossia «Il punto dal quale il mondo sembra perfetto e corretto»<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Iosif Brodskij, “Meno di uno”, in Id., *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 2008, p. 40.

<sup>32</sup> Cit. in Timo Valjakka (ed.), *Juhana Blomstedt. Muodon arvo* [Juhana Blomstedt. Il significato della

Di solito siamo indotti a pensare che gli artisti e gli architetti debbano rivolgersi ai futuri lettori, spettatori e utenti dei loro prodotti. Iosif Brodskij è molto categorico, di fatto, in merito alla prospettiva temporale del poeta: «Perché quando si scrivono versi, l'uditorio più immediato non sono i propri contemporanei – o i posteri, figuriamoci – bensì i predecessori»<sup>33</sup>. «Nessun vero scrittore ha mai cercato di essere contemporaneo», sostiene in modo simile Jorge Luis Borges<sup>34</sup>. Un punto di vista del genere apre un'altra prospettiva essenziale sul significato e sul ruolo del ricordo; tutto il lavoro creativo è una collaborazione con il passato e con la saggezza della tradizione. «Tutti i veri romanzieri prestano orecchio a questa saggezza sovraperonale, e ciò spiega come mai i grandi romanzi siano sempre un po' più intelligenti dei loro autori», sostiene Milan Kundera nell'*Arte del romanzo*<sup>35</sup>. La stessa osservazione vale anche per l'architettura; i grandi edifici sono il frutto della saggezza dell'architettura, sono il prodotto di una collaborazione, spesso inconsapevole, con i nostri grandi predecessori tanto quanto sono opere dei loro singoli creatori. Solo le opere che sono in dialogo vitale e rispettoso con il proprio passato possiedono la capacità mentale di sopravvivere al tempo e di stimolare gli spettatori, gli ascoltatori, i lettori e gli occupanti del futuro.

---

forma], Painatuskeskus, Helsinki 1995, pagine non numerate.

<sup>33</sup> Iosif Brodskij, "Lettera ad Orazio", in Id., *Dolore e ragione*, cit., p. 61.

<sup>34</sup> Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern, Frank MacShane (eds.), *Borges on Writing*, The Ecco Press, Hopewell, New Jersey, 1994, p. 53.

<sup>35</sup> Milan Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1988, p. 219.

---

## 5. NOVITÀ, TRADIZIONE E IDENTITÀ. CONTENUTO E SIGNIFICATO ESISTENZIALE IN ARCHITETTURA

---

Oggi giorno l'interesse per il significato della tradizione è generalmente visto come una forma di nostalgia e di conservatorismo; nella nostra epoca, ossessionata dal progresso, i nostri occhi sono fissati esclusivamente sul presente e sul futuro. Negli ultimi decenni, l'unicità e la novità sono diventati i criteri di qualità prevalenti in architettura, nel design e nell'arte. La coerenza e l'armonia dei paesaggi e delle città insieme alla loro ricca stratificazione storica non sono più considerati obiettivi essenziali dell'architettura. L'unicità artistica e l'invenzione formale hanno infatti sostituito la ricerca di un significato esistenziale e di un impatto emotivo, per non parlare del desiderio di una dimensione spirituale o di bellezza.

Nel suo discorso di accettazione del Premio Pritzker 2012 a Pechino, il vincitore cinese Wang Shu confessò di aver iniziato la sua carriera con architetture il cui linguaggio, allora in auge, era quello postmoderno e decostruzionista, ma di essersi poi reso conto che il suo Paese stava perdendo il legame con la tradizione e l'identità culturale cinese. Dopo questa presa di coscienza si è sforzato di legare la propria architettura alle lunghe e profonde tradizioni culturali della Cina<sup>1</sup>. Si è trattato di un messaggio inaspettatamente esplicito proferito alla presenza di alti funzionari cinesi.

Nei suoi lavori più recenti Wang Shu è riuscito a realizzare edifici, come il Campus Xiangshan e il Museo Storico di Ningbo, che paiono ricollegarsi alle invisibili correnti di immagini e tradizioni cinesi senza tempo. Quegli edifici non riecheggiano alcun attributo formale distintivo del ricco passato architettonico del Paese, ma evocano atmosfere e stati d'animo capaci di far percepire la profondità del tempo e il radicamento nella storia. Un simile senso di radicamento non si basa su un linguaggio formale o su allusioni, ma sulla

---

<sup>1</sup> Citazione memorizzata dal discorso ufficiale di Wang Shu tenuto in occasione della cerimonia per il conferimento del Premio Pritzker per l'architettura nella Grande Sala del Popolo a Pechino il 25 maggio 2012 [N.D.A.].

logica architettonica stessa, sulla sua struttura culturale profonda, per così dire. Questa architettura proietta anche esperienze confortanti e arricchenti di partecipazione a un *continuum* storico ricco di significati. L'impiego ripetuto da parte dell'architetto di materiali riciclati, come vecchi mattoni e tegole, parla di mestieri ereditati, di lavoro disinteressato e senza tempo, e di un senso di identità collettiva e condivisa che viene trasmesso alle generazioni future.

La visita agli edifici di Wang Shu mi ha fatto ricordare i potenti edifici del Parlamento di Louis Kahn a Dacca, che proiettano un'autorevole condensazione di tradizioni senza età e contemporanee, geometriche e mistiche, europee e orientali. L'architettura di Kahn in Bangladesh riesce a dare un'identità culturale orgogliosa e ottimista a un nuovo Stato islamico dalle tradizioni remote. Esempi del genere dimostrano che un atteggiamento rispettoso nei confronti delle tradizioni non implica un tradizionalismo regressivo, ma il loro riconoscimento come fonte di significato, di ispirazione e radicamento emotivo.

### L'estasi della novità

La perdita del senso della storicità e dell'identità evolutiva sta chiaramente diventando una delle principali preoccupazioni in numerosi Paesi che si sviluppano al ritmo accelerato delle attuali strategie aggressive di investimento, dei metodi di costruzione speculativi e delle mode architettoniche universali. Ma la novità è un'aspirazione e un criterio di qualità rilevante nell'arte e nell'architettura? È concepibile un futuro senza il suo passato costitutivo?

La nostra cultura consumistica, edonistica e ultramaterialistica sembra smarrire la capacità di identificare le essenze della vita e dell'esperienza e di esserne profondamente colpita. La qualità, le sfumature e le sottigliezze espressive sono sostituite da aspetti quantificabili come le dimensioni, la rumorosità, la provocatorietà e la stranezza. L'interesse per l'unicità e la novità sposta l'incontro artistico da un'esperienza genuina e autonoma a un giudizio comparativo e quasi razionale. La speculazione intellettuale subentra alla sincerità emotiva e alla qualità esperienziale viene sostituita in modo impercettibile dalla valutazione quantitativa.

Ci si aspetta che la novità evochi interesse ed eccitazione, mentre qualsiasi riferimento alle tradizioni della forma d'arte in questione, per non parlare del tentativo intenzionale di rafforzare il *continuum* della tradizione, è visto come reazionario e fonte di noia. Già negli anni Ottanta Germano Celant, uno dei critici postmoderni,

utilizzava nozioni quali “contemporaneismo”<sup>2</sup>, “ipercontemporaneo”<sup>3</sup>, “terrore della contemporaneità”, “vertigine della *nowness*” e si riferiva a «Quell’ansia patologica e conformista che fa del presente [...] un quadro di riferimento assoluto, [...] una verità indiscutibile»<sup>4</sup>. Oggi possiamo senza dubbio parlare di “vertigine della novità” quando pensiamo alla scena artistica e architettonica del primo decennio del terzo millennio. Nuove immagini artistiche continuano a emergere come una “una pioggia ininterrotta d’immagini”, per ricorrere a un’espressione di Italo Calvino<sup>5</sup>.

La ricerca costante e ossessiva della novità si è già trasformata in una evidente ripetitività e monotonia; inaspettatamente la ricerca dell’unicità sembra sfociare nell’uniformità, nella ripetizione e nella noia. La novità è una qualità formale di superficie, priva di un’eco mentale più profonda capace di trasmettere energia all’opera e alla sua ripetuta esperienza. Il filosofo norvegese Lars Fr. H. Svendsen sottolinea questo fenomeno paradossale nel suo libro *Filosofia della noia*: «In questo obiettivo si cerca sempre qualcosa di nuovo per evitare la noia del vecchio. Ma poiché il nuovo è cercato solo per la sua novità, tutto diventa identico, perché manca di tutte le altre proprietà tranne la novità»<sup>6</sup>. La “noia del vecchio” viene sostituita dalla noia del nuovo.

La novità artistica è generalmente associata alla radicalità: ci si aspetta che il nuovo superi le idee precedenti in termini di qualità ed effetto e che scacci dal trono la tradizione dominante. Ma c’è davvero un progresso identificabile nell’arte e nell’architettura, o stiamo solo assistendo a un cambiamento di approccio alle motivazioni esistenziali fondamentali? Qual è la qualità che ci fa esperire una pittura rupestre di venticinquemila anni fa con lo stesso effetto e lo stesso impatto di un’opera dei nostri giorni? L’arte non è sempre stata impegnata a esprimere la condizione esistenziale umana? L’arte non dovrebbe essere orientata verso le domande senza tempo dell’esistenza piuttosto che verso il fascino del momento e della moda? L’arte e l’architettura non dovrebbero ricercare le essenze profonde e permanenti dell’esistenza umana invece di cercare ossessivamente di generare un’esperienza di novità passeggera? Non credo che nessun artista profondo sia direttamente interessato alla novità o all’espressione di sé, perché l’arte è troppo impegnata in questioni esistenziali profonde per preoccuparsi di aspirazioni così passeggere.

---

<sup>2</sup> Germano Celant, *Inespressionismo. L’arte oltre il contemporaneo*, Costa & Nolan, Genova 1988, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>5</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993, p. 3.

<sup>6</sup> Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della noia*, Guanda, Parma 2004, p. 75.















pagine  
precedenti  
**Parlamento  
Nazionale del  
Bangladesh,**  
Louis Kahn,  
Dhaka, 1961-82

«Nessun vero scrittore ha mai cercato di essere contemporaneo», afferma senza mezzi termini Jorge Luis Borges<sup>7</sup>.

Di solito la novità è correlata all'estrema individualità e all'espressione di sé, ma l'espressione di sé è un altro obiettivo discutibile dell'arte. In effetti dalla nascita della modernità, l'arte e l'architettura sono state viste sempre più come aree di autoespressione. Tuttavia Balthus (conte Balthasar Klossowski de Rola), uno dei migliori pittori figurativi del Ventesimo secolo, esprime un punto di vista opposto: «Se un'opera si limita a esprimere la personalità che l'ha creata, si tratta di un'opera che era inutile creare [...]. Esprimere il mondo e capirlo, ecco ciò che a me pare interessante»<sup>8</sup>. In seguito il pittore riformulò la sua argomentazione così: «La grande pittura deve avere un significato universale. Oggi non è più così ed è per questo che voglio restituire alla pittura l'universalità e l'anonimato perduti, perché più un quadro è anonimo, più è reale»<sup>9</sup>. Facendo eco al punto di vista del pittore, possiamo dire che dobbiamo restituire all'architettura anche l'universalità e l'anonimato perduti, perché meno l'architettura è soggettiva, più è reale e più ha la capacità di sostenere le nostre identità individuali. Più un'opera è soggettiva, più si concentra sulla soggettività dell'autore; al contrario le opere aperte al mondo forniscono un terreno di identificazione per gli altri. Basti pensare al senso di certezza del reale evocato dalle tradizioni edilizie vernacolari di tutto il mondo.

Balthus disprezza anche l'autoespressione come obiettivo dell'arte: «La modernità, iniziata in senso proprio con il Rinascimento, ha determinato la tragedia dell'arte. L'artista è emerso come individuo e il modo tradizionale di dipingere è scomparso. Da quel momento in poi l'artista ha cercato di esprimere il proprio mondo interiore, che è un universo limitato. Cerca di mettere al potere la sua personalità e usa i dipinti come mezzo di autoespressione»<sup>10</sup>. La preoccupazione del pittore si applica chiaramente anche all'architettura, anche se gli architetti raramente scrivono sulle dimensioni mentali del proprio lavoro.

### Tradizione e radicalità

Nelle sue lezioni ad Harvard del 1939 Igor Stravinskij, l'arcimodernista e

<sup>7</sup> Norman Thomas di Giovanni, Daniel Halpern, Frank MacShane (eds.), *Borges on Writing*, The Ecco Press, Hopewell, New Jersey, 1994, p. 53.

<sup>8</sup> Claude Roy, *Balthus*, Little Brown and Company, Boston – New York – Toronto 1996, p. 18.

<sup>9</sup> *Ivi*.

<sup>10</sup> *Ivi*.

l'arciradicale della musica, inaspettatamente critica aspramente il radicalismo artistico e il rifiuto della tradizione: «L'insubordinazione si vanta del contrario ed elimina la costrizione con la speranza, sempre delusa, di trovare nella libertà il principio della forza: vi trova solo l'arbitrio dei capricci e i disordini della fantasia, perde così ogni specie di controllo, si disorienta»<sup>11</sup>. Secondo il compositore, il rifiuto della tradizione elimina il terreno comunicativo dell'arte: «Il capriccio individuale, l'anarchia intellettuale che tendono a regolare il mondo in cui viviamo isolano l'artista dai suoi simili e lo condannano ad apparire agli occhi del pubblico come un mostro: un mostro di originalità, inventore della propria lingua, del proprio vocabolario e dell'interno sistema che regge la propria arte; l'uso di materiali collaudati e di forme stabilite è comunemente vietato; arriva a parlare un idioma senza relazioni con il mondo che lo ascolta; la sua arte diventa veramente unica, nel senso che non può essere comunicata e che è chiusa in se stessa»<sup>12</sup>. Il fatto che *La sagra della primavera* di Stravinskij fosse considerata così radicale all'epoca, tanto che la prima a Parigi nel 1913 si trasformò in una sommossa culturale, dà un ulteriore significato al punto di vista del compositore in merito alla dialettica fra tradizione e radicalismo artistico.

Vorrei ribadire che la novità e l'unicità da sole non sono certo aspirazioni rilevanti per l'arte. Le opere d'arte significative sono espressioni esistenziali incarnate che articolano esperienze ed emozioni della nostra situazione umana condivisa. Le opere d'arte, dalla poesia alla musica, dalla pittura all'architettura, sono rappresentazioni metaforiche dell'incontro esistenziale dell'uomo con il mondo e la loro qualità deriva dal contenuto esistenziale dell'opera, cioè dalla sua capacità di ripresentare e attualizzare, esperienzialmente ed energeticamente, questo stesso incontro. Le grandi opere d'architettura e d'arte ristrutturano, sensibilizzano e arricchiscono le nostre esperienze di incontro con il mondo. Come sottolinea significativamente Maurice Merleau-Ponty: «Non vediamo le opere d'arte, ma vediamo secondo loro»<sup>13</sup>. Un'articolazione fresca e sensibile delle questioni artistiche fondamentali conferisce all'opera la sua particolare forza emotiva e

<sup>11</sup> Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1995, p. 56.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>13</sup> Cit. in Iain McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la formazione dell'Occidente*, UTET, Torino 2022, p. 952 (Edizione del Kindle). McGilchrist non riporta la citazione letterale di Merleau-Ponty, ma scrive: «Come Merleau-Ponty sostiene che non vediamo le opere d'arte, ma vediamo secondo loro, in modo che, pur essendo esse fondamentali per ciò che vediamo, è ugualmente fondamentale che divengano trasparenti nel processo, viviamo nel mondo secondo il corpo, che ha anch'esso bisogno di una sua trasparenza, per permetterci di essere pienamente vivi», *Ibid.* pp. 952-953 [N.D.T.].



vitale. Constantin Brancusi formula enfaticamente l'obiettivo dell'arte: «L'arte deve dare d'improvviso, tutta d'un colpo, la scossa vitale, la sensazione che si sta respirando»<sup>14</sup>. L'esigenza di questo maestro scultore vale anche per l'architettura; un'architettura che non evoca sensazioni di vita rimane un mero esercizio formalista. I criteri e i preconetti formali, culturali e sociologici, come l'unicità, hanno solo un valore subordinato rispetto al compito mentale dell'arte. Quando l'arte è vista nella sua dimensione esistenziale, l'unicità come qualità formale perde il suo significato.

Anche un altro arciradiale, il poeta immaginista Ezra Pound confessa il suo rispetto per la tradizione e per il *continuum* storico delle varie forme d'arte, sottolineando l'importanza delle origini ontologiche di ciascuna forma d'arte: «La musica inizia ad atrofizzarsi quando si allontana troppo dalla danza [...]. La poesia inizia ad atrofizzarsi quando si allontana troppo dalla musica»<sup>15</sup>. Allo stesso modo, a mio avviso, l'architettura si trasforma in mera estetica visiva e formalista quando si allontana dalle sue ragioni originarie finalizzate a addomesticare lo spazio e il tempo per l'occupazione umana attraverso distinti incontri primordiali, come con i quattro elementi, con la gravità, con la verticalità e l'orizzontalità, nonché attraverso la rappresentazione metaforica dell'atto del costruire. L'architettura appassisce in un gioco formale senza senso quando perde l'eco dei miti e delle tradizioni eterne del costruire. Invece di rappresentare la novità, la vera architettura ci rende consapevoli dell'intera storia del costruire e ristrutturata la nostra lettura del *continuum* temporale. La prospettiva che oggi viene spesso ignorata è che l'architettura struttura la nostra comprensione del passato così come suggerisce immagini del futuro. Ogni capolavoro illumina nuovamente la storia della forma d'arte e ci fa vedere le opere precedenti sotto una nuova luce. «Perché quando si scrivono versi, l'uditorio più immediato non sono i propri contemporanei – o i posteri, figuriamoci – bensì i predecessori»<sup>16</sup>.

### L'identità culturale

L'identità culturale, il senso di radicamento e di appartenenza sono un fondamento insostituibile della nostra stessa umanità. Le nostre identità non dialogano solo con i nostri ambienti fisici e architettonici, poiché cresciamo come membri di innumerevoli contesti e identità culturali, sociali, linguistiche, geografiche ed estetiche. Le nostre identità non sono legate a cose isolate, ma al *continuum* della cultura e della vita;

<sup>14</sup> Cit. in Eric Shanes, *Brancusi*, Abbeville Press, New York 1989, p. 67.

<sup>15</sup> Ezra Pound, *ABC of Reading*, New Directions Publishing Corporation, New York 1987, p. 14.

<sup>16</sup> Iosif Brodskij, "Lettera ad Orazio", in Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 2003, p. 61.

le nostre vere identità non sono momentanee, ma hanno una loro storicità e continuità. Invece di essere semplici aspetti occasionali di sfondo, tutte queste dimensioni, e sicuramente decine di altre caratteristiche, costituiscono la nostra stessa personalità. L'identità non è un dato di fatto o un'entità chiusa, è uno scambio: quando mi stabilisco in un luogo, il luogo si stabilisce in me. Gli spazi e i luoghi non sono semplici tappe della nostra vita, ma sono "chiasmaticamente" intrecciati, per usare una nozione di Maurice Merleau-Ponty. Come sostiene il filosofo francese: «Il mondo è tutto dentro e io sono tutto fuori di me»<sup>17</sup>. Oppure, come conclude Ludwig Wittgenstein: «Io sono il mio mondo»<sup>18</sup>. Il significato che attribuisco alla tradizione, non solo come senso generale della storia culturale, ma anche come necessità di comprendere la specificità e la località della cultura, solleva preoccupazioni critiche nei confronti dell'odierna pratica incauta di progettare in culture estranee per meri interessi commerciali. Come hanno dimostrato in modo convincente antropologi come Edward T. Hall, i codici delle culture sono così profondamente radicati nell'inconscio umano e nel comportamento preriflessivo che le essenze della cultura richiedono una vita per essere apprese. Abbiamo davvero il diritto di realizzare i nostri progetti in culture molto diverse dalla nostra solo per i nostri interessi economici? Non è forse un'altra forma di colonizzazione?

### Architettura e identità come processi evolutivi

Sia chiaro, non patrocino il tradizionalismo nostalgico o il conservatorismo, ma desidero semplicemente sostenere che il *continuum* della cultura è un ingrediente essenziale – anche se per lo più inconsapevole – della nostra vita e del nostro lavoro creativo individuale. Il lavoro creativo è sempre collaborazione: è collaborazione con innumerevoli altri pensatori, architetti e artisti, ma è collaborazione anche nel senso di riconoscere con umiltà e orgoglio il proprio ruolo nel *continuum* della tradizione. Ogni innovazione di pensiero – sia nelle scienze sia nelle arti – è destinata a nascere da questo terreno e a proiettarsi nuovamente su questo contesto più onorevole. Chiunque lavori nella sfera mentale e creda di essere arrivato da solo alla sua realizzazione è semplicemente egocentrico e ingenuo.

Le opere d'arte o d'architettura nascono nel *continuum* della cultura e cercano il loro ruolo e la loro posizione in quel *continuum*. Jean Genet esprime in modo toccante questa idea di presentare l'opera alla tradizione: «So però – anche se in modo molto oscuro

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2005, p. 522.

<sup>18</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in Id., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009, 5.63, p. 89.

– che ogni opera d’arte, che vuole attingere i livelli più alti, deve, con pazienza e applicazioni infinite, ripercorrere fin dall’attimo del concepimento i millenni, i millenni raggiungere, se possibile, la notte immemorabile popolata di quei morti che si riconosceranno in essa»<sup>19</sup>. Quando un’opera di apparente straordinaria unicità non viene accettata nella galleria in continua espansione della tradizione artistica, sarà rapidamente dimenticata come una mera curiosità momentanea. D’altra parte anche l’opera più originale e rivoluzionaria, capace di toccare qualità esistenziali essenziali, in aggiunta alla novità e al valore d’urto iniziale, alla fine va a rafforzare il *continuum* della tradizione artistica e ne diventa parte. È il paradosso di base della creazione artistica: le opere più radicali finiscono per chiarire e rafforzare la tradizione. Il filosofo catalano Eugenio d’Ors dà una formulazione memorabile a questo paradosso: «Tutto ciò che non è tradizione è plagio»<sup>20</sup>. La frase criptica del filosofo implica che le opere d’arte che non sono sostenute e continuamente rivitalizzate dalla costante circolazione sanguigna della tradizione sono destinate a rimanere semplici plaghi nel regno della novità arrogante e pretenziosa. Opere simili non hanno una forza artistica vitale e sono destinate a trasformarsi in mere curiosità del passato.

La difesa più eloquente e convincente della tradizione è sicuramente contenuta nel saggio di T.S. Eliot “Tradizione e talento individuale” (1929), ma oggi la sua saggezza è stata tristemente dimenticata. Il poeta afferma che la tradizione non è una “cosa” statica da ereditare, conservare o possedere, poiché la vera tradizione deve essere reinventata e ricreata da ogni nuova generazione. Invece di dare valore alla mera storia fattuale, il poeta sostiene l’importanza di “un senso storico”, di una dimensione mentale internazionalizzata. È questo senso storico che lega l’artista e l’architetto al *continuum* della cultura e fornisce la spina dorsale del suo linguaggio e della sua comprensibilità. Le questioni fondamentali dell’identità in termini di domande “chi siamo” e “qual è il nostro rapporto con il mondo” sono costitutive. Il senso storico implica anche significati culturali collettivi e una finalità sociale. È questo senso storico che conferisce alle opere profonde la loro umiltà, pazienza e calma autorità, mentre le opere che aspirano disperatamente alla novità e all’unicità appaiono sempre arroganti, tese e impazienti. Sebbene il saggio di T.S. Eliot sia stato spesso citato, vorrei riportare il suo messaggio più essenziale, che oggi, nell’era della

<sup>19</sup> Jean Genet, *L’atelier di Alberto Giacometti*, Il melangolo, Genova 1992, pp. 10-11.

<sup>20</sup> Stravinskij, cit., p. 42. La frase è del filosofo catalano Eugenio d’Ors, ma Stravinskij non accenna alla sua fonte. Anche Luis Buñuel cita questa frase in *Dei miei sospiri estremi* (SE, Milano 2008), dove riferisce la fonte corretta della citazione a d’Ors.

globalizzazione, è oltremodo pertinente: «La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare; chi vuole impossessarsene deve conquistarla con molta fatica. Esige che si abbia, anzitutto, un buon senso storico, cosa che è quasi indispensabile per chiunque voglia continuare a fare il poeta dopo i venticinque anni; avere il senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere [progettare, N.D.A.] non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura [architettura, N.D.A.] [...] ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo. Il possesso del senso storico, che è il senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-atemporale e del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore [un architetto, N.D.A.]. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità. Nessun poeta, nessun artista di nessun'arte, preso per sé solo, ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà su di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo; bisogna collocarlo, per accedere a confronti e contrapposizioni, tra i poeti del passato»<sup>21</sup>.

Le argomentazioni del poeta chiariscono che il lavoro creativo è sempre destinato a essere una collaborazione, uno sforzo collettivo dell'artista con i suoi contemporanei e con i suoi predecessori. Le opinioni dei pensatori d'arte che cito nel saggio sminuiscono anche il mito del genio solitario e isolato. Le grandi opere d'arte e di architettura non possono nascere dall'ignoranza culturale, ma sbocciano in seno alla storia nell'evoluzione di quella forma d'arte. I capolavori emergono dotati di una capacità di confronto e dialogo eterni.

### Tradizione e innovazione

Ribadisco che non intendo elogiare la tradizione per una forma di nostalgia del passato. Non sto nemmeno scrivendo del tradizionalismo come alternativa all'invenzione individuale, ma di un'incarnazione dell'essenza della tradizione come presupposto necessario per una creatività pregnante. Scrivo del valore della tradizione in ragione del suo significato fondamentale per il corso della cultura e dell'identità umana, così come per le arti o per qualsiasi altra impresa creativa. La tradizione mantiene e salvaguarda la saggezza esistenziale collettiva accumulata da innumerevoli generazioni. Inoltre dà una direzione affidabile al nuovo e ne mantiene la comprensibilità e il significato.

È evidente che i significati artistici non possono essere inventati, in quanto si tratta per lo

<sup>21</sup> T.S. Eliot, "Tradizione e talento individuale", in Id., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 2010, pp. 69-70.

più di incontri esistenziali inconsci e preriflessivi di esperienze umane primordiali, di emozioni e miti. Come ha scritto Álvaro Siza: «Gli architetti non inventano nulla, trasformano la realtà»<sup>22</sup>. Nel caso dello stesso Siza, il suo atteggiamento di umiltà ha prodotto in architettura qualità più durature rispetto alla sicurezza di sé di molti suoi celebri colleghi che hanno deliberatamente assunto il ruolo di innovatori formali radicali. Il *continuum* della tradizione è il terreno da cui nasce ogni significato umano. Il significato architettonico è sempre contestuale, relazionale e temporale. Le grandi opere ottengono la loro densità e la loro profondità dall'eco del passato, al contrario la voce dei prodotti della novità superficiale rimane flebile, incomprensibile e priva di significato.

### Il terreno della cultura

La tradizione è per lo più un sistema non cosciente che organizza e mantiene un senso di storicità, contesto, coerenza, gerarchia e significato nel costante flusso in avanti della cultura. La coerenza della tradizione è creata dalle solide fondamenta della cultura, non da caratteristiche o idee singolari e isolate.

Il rapido crollo di questa base mentale collettiva negli ultimi decenni è già un serio ostacolo per la formazione nei contesti creativi. È difficile, anzi spesso del tutto impossibile, insegnare l'architettura quando non esiste una tradizione di conoscenza ereditata in relazione alla quale le nuove conoscenze possano essere comprese e strutturate. La frantumazione della conoscenza in fatti e informazioni isolate, dovuta al dominio dei nuovi mezzi di ricerca digitali, rafforza la mancanza di un background culturale integrato e dà luogo a una rapida frammentazione della visione del mondo. Un'ampia conoscenza della letteratura e delle arti classiche è stata un ingrediente cruciale per la comprensione della cultura come sfondo e contesto per il pensiero innovativo e la creatività artistica. Come si fa a insegnare l'architettura e l'arte quando la menzione di qualsiasi nome o fenomeno storicamente importante viene accolta con uno sguardo ignorante? Le nostre identità personali non sono oggetti, non sono cose; le nostre identità sono processi dinamici che si basano sul nucleo di una tradizione culturale ereditata. Il senso del sé può nascere solo dal contesto della cultura e della sua storicità.

Nell'architettura d'avanguardia contemporanea, ampiamente pubblicizzata e applaudita, l'unicità formale è ricercata *ad absurdum* a scapito della logica funzionale,

<sup>22</sup> Cit. in Kenneth Frampton, "Introduction", in Id., *Labour, Work and Architecture: Collective Essays on Architecture and Design*, Phaidon Press, London 2002, p. 18.

strutturale e tecnica, come pure a scapito delle realtà percettive e sensoriali umane. Le entità architettoniche sono concepite come oggetti astorici, distaccati e disincarnati dal loro contesto, dalle motivazioni sociali e dal dialogo con il passato.

Probabilmente le società e le nazioni non possiedono la capacità di imparare, ma solo gli individui. È triste osservare come una città dopo l'altra, un Paese dopo l'altro, sembrano commettere gli stessi errori fondamentali che altri, leggermente più avanti nello sviluppo culturale ed economico, hanno già commesso in passato. In particolare l'estasi della ricchezza sembra accecare le società, farle sottovalutare o trascurare la propria storia, le proprie tradizioni e la propria identità. Nel caso delle società contemporanee diventate ricche da poco, è come se, nel momento dell'improvvisa opulenza, si vergognassero del proprio passato, a prescindere dalla propria integrità umana e dalle qualità dei suoi ambienti. È come se improvvisamente volessero dimenticare chi sono e da dove provengono. La perdita del senso della tradizione vissuta mette in gioco la nostra stessa identità e il nostro senso della storicità. Siamo esseri fondamentalmente storici, sia biologicamente che culturalmente. Ed è affatto ragionevole pensare che tutti noi abbiamo milioni di anni; il nostro corpo ricorda il nostro intero passato evolutivo attraverso le sue reliquie biologiche presenti nel nostro corpo, come il coccige, vestigio della nostra vita arboricola, la plica semilunare degli occhi, vestigio della nostra vita sauriana, e i resti delle branchie, vestigio nei polmoni della nostra primordiale vita marina.

Nel suo libro sulla lentezza Milan Kundera sostiene che il dimenticare è in relazione diretta con la velocità, mentre il ricordare richiede lentezza<sup>23</sup>. Il cambiamento ossessivamente accelerato della moda e dello stile di vita rende mentalmente difficile l'accumulo di tradizione e memoria. Come ha suggerito Paul Virilio, il prodotto principale delle società contemporanee sembra essere la velocità. In effetti due delle caratteristiche inquietanti dell'epoca postmoderna, secondo filosofi come David Harvey e Fredrik Jameson, sono l'assenza di profondità e la mancanza di una visione globale delle cose<sup>24</sup>.

### **Il compito dell'architettura**

Il compito primario dell'architettura continua a essere quello di difendere e rafforzare l'integrità e la dignità della vita umana e di fornirci un punto di ancoraggio esistenziale nel mondo. La prima responsabilità dell'architetto è sempre nei confronti del paesaggio o del contesto urbano ereditato; un'architettura di spessore deve valorizzare il suo

<sup>23</sup> Milan Kundera, *La lentezza*, Adelphi, Milano 2007.

<sup>24</sup> Cfr. David Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1997 e Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.





**Villa Mairea,**  
Alvar Aalto,  
Noormarkku,  
1937-39



**Moduli 225,**  
sistema  
industriale  
prefabbricato  
per la  
realizzazione  
di case per  
vacanze,  
Juhani  
Pallasmaa (in  
collaborazione  
con Kristian  
Gullichsen),  
1968-72.  
Un modello  
dimostrativo  
fu realizzato,  
come  
padiglione  
espositivo  
temporaneo,  
vicino alla  
Villa Mairea  
di Alvar Alto

contesto più ampio e conferirgli nuovi significati e qualità estetiche. Un'architettura responsabile migliora il paesaggio del luogo in cui si trova e conferisce nuove qualità ai suoi vicini architettonici minori, invece di degradarli. Entra sempre in dialogo con le condizioni preesistenti; gli edifici di spessore non sono monologhi egocentrici. Gli edifici mediano narrazioni profonde di cultura, luogo e tempo, e l'architettura, in sintesi, è sempre una forma d'arte epica. Il contenuto e il significato dell'arte – anche della poesia più condensata, del dipinto minimale o della casa più semplice – sono epici nel senso che rappresentano una metafora dell'esistenza umana nel mondo.

Il fascino della novità è caratteristico del modernismo in generale, ma questa ossessione non è mai stata così indiscussa come nella nostra epoca del consumismo e del materialismo surreale. L'inevecchiamento progettato dei prodotti così come l'idolatria della giovinezza sono meccanismi psicologici deliberati al servizio di un consumo sempre più accelerato. Tuttavia queste caratteristiche sono anche gli ingredienti dell'odierna patologia mentale collettiva. Anche l'architettura sta promuovendo sempre più stili di vita, immagini e personalità distinte, invece di rafforzare il senso del reale e del sé dell'individuo.

Il compito dell'architettura non è quello di creare mondi da sogno, ma di rafforzare le causalità essenziali, i processi di radicamento e il senso del reale. Il fascino della novità è profondamente legato all'ideologia autodistruttiva del consumo e della crescita illimitata. Invece di contribuire a città e paesaggi significativi e coordinati, le strutture delle imprese di oggi (e quasi tutto è considerato impresa nel mondo del capitale fluido) si trasformano in pubblicità commerciali egocentriche e autoindulgenti. Mentre gli edifici responsabili sono profondamente radicati nella storicità del luogo in cui si trovano e contribuiscono al senso del tempo e del *continuum* culturale, gli attuali monumenti dell'egoismo e della novità appiattiscono il senso della storia e del tempo. L'esperienza di appiattimento della realtà ci lascia come estranei al nostro stesso domicilio; nel mezzo dell'abbondanza attuale siamo diventati consumatori della nostra stessa vita e siamo sempre più senza casa. Eppure, come insisteva Aldo van Eyck, «L'architettura dovrebbe facilitare il ritorno a casa dell'uomo»<sup>25</sup>.

Le grandi opere possiedono una freschezza senza tempo e presentano il loro enigma incarnato sempre di nuovo, come se stessimo guardando l'opera per la prima volta: più grande è un'opera, più forte è la sua resistenza al tempo. Come suggerisce Paul

<sup>25</sup> Herman Hertzberger, Addie van Roijen-Wortmann, Francis Strauven (eds.), *Aldo van Eyck*, Stichting Wonen, Amsterdam 1982, p. 65.



Valéry: «Un artista vale migliaia di secoli»<sup>26</sup>. La novità ha un ruolo di mediazione nel rivelare la dimensione esistenziale attraverso metafore fresche e inaspettate. La novità senza tempo è una qualità delle opere artistiche e architettoniche esclusivamente nel senso dell'immagine perennemente ricaricata e rienergizzata. È qui che anche l'anonimato si trasforma in un valore specifico. Tali opere costituiscono il regno della tradizione e sono rafforzate dall'autorità e dall'aura di questo *continuum*. Personalmente mi piace rivisitare più volte alcuni capolavori della pittura e dell'architettura, così come rileggere i miei libri preferiti, per ritrovarmi ogni volta ugualmente affascinato e commosso. Ho avuto la fortuna di visitare la Villa Mairea di Alvar Aalto nella comunità industriale di Noormarkku numerose volte nel corso di mezzo secolo, ma a ogni nuova visita questo miracolo architettonico mi accoglie con la stessa freschezza e uno stimolante senso di attesa e meraviglia. È il potere di una vera tradizione artistica quello di fermare il tempo e di reintrodurre il già noto con una nuova seducente freschezza e intimità. Questo è anche il tipo di architettura che rinvigorisce sia l'abitante sia il visitatore occasionale, consolidando il suo senso dell'essere e dell'identità.



*Nell'epoca nostra [...] sta sviluppandosi una nuova specie di provincialismo [...] non di spazio, ma di tempo: per cui la storia non è la cronaca delle invenzioni umane via via superate e messe da parte, e il mondo proprietà esclusiva dei vivi, una proprietà di cui i morti non possiedono azioni.*

T.S. Eliot<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Paul Valéry, *Dialogues*, Pantheon Books, New York 1956, p. XIII.

<sup>27</sup> T.S. Eliot, "Che cos'è un classico?", in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1986, p. 975.

*Dov'è la saggezza che abbiamo perduto sapendo?*  
*Dov'è la sapienza che abbiamo perduto nell'informazione?*  
T.S. Eliot<sup>1</sup>

Nella nostra cultura attuale, che venera l'informazione, la conoscenza e la competenza, la saggezza viene di solito considerata un'intelligenza particolarmente acuta. Tuttavia la saggezza non è legata a queste capacità o qualità mentali. Inoltre l'odierna comprensione dell'intelligenza stessa è purtroppo limitata, in quanto viene solitamente definita come una capacità cerebrale distinta misurata con il test del quoziente intellettivo, il *qi*. Lo psicologo Howard Gardner ha suggerito dieci criteri aggiuntivi al test d'intelligenza standard<sup>2</sup>. Nelle mie lezioni e nei miei saggi ho aggiunto altre cinque dimensioni dell'intelligenza – l'intelligenza estetica, emotiva, atmosferica, immaginativa, esistenziale – al già lungo elenco di criteri di intelligenza definiti dallo psicologo. La più importante delle cinque capacità da me aggiunte è, a mio avviso, l'intelligenza esistenziale, che nasce da un senso ricco e profondo della vita<sup>3</sup>. La saggezza è più strettamente legata al campo dell'esperienza di vita completo e accumulato nell'intelligenza esistenziale, che è particolarmente pertinente nella pratica dell'architettura; la vita stessa proietta il terreno dinamico dell'architettura.

La saggezza si presenta nella forma di un atteggiamento tranquillo, modesto, volto

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot, *Cori da "La Rocca"*, "Coro I", in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1986, p. 221.

<sup>2</sup> Howard Gardner, *Intelligence Reframed: Multiple Intelligencies for the 21st Century*, Basic Books, New York 1999, pp. 41-43. Gardner elenca dapprima sette categorie di intelligenza: intelligenza linguistica, logico-matematica, musicale, corporeo-cinestetica, spaziale, interpersonale, intrapersonale; ma in seguito aggiunge altre tre categorie: intelligenza naturalistica, spirituale e filosofico-esistenziale.

<sup>3</sup> Nei miei scritti ho aggiunto tre categorie, l'intelligenza emotiva, estetica ed etica, al lungo elenco delle capacità cognitive umane proposte dallo psicologo.

all'osservazione e all'ascolto, mai ambizioso, rumoroso, arrogante o aggressivo. È una modalità nascosta, sintetica ed etica, di esperienza vissuta e di visione creativa. Questo atteggiamento nasce da una marcata estraneità e distanza, unita a un'identificazione empatica con la situazione. La saggezza ha la forma di un verbo piuttosto che di un sostantivo; la saggezza è un'energia etica silenziosa. È una forma di comprensione intuitiva e interiorizzata, naturale, esistenziale e vissuta. La vera saggezza fonde anche giudizi etici ed estetici. Iosif Brodskij, poeta Premio Nobel, sottolinea l'interazione di queste due qualità mentali, perché l'uomo è un essere estetico prima che etico «Perché l'estetica è la madre dell'etica, e non il contrario»<sup>4</sup>. Il primato del giudizio etico suggerito dal poeta fa riflettere. Anche lo psichiatra sociale Erich Fromm ha associato le qualità della bellezza e della verità: «La bellezza non è l'opposto del "brutto" ma del "falso"»<sup>5</sup>.

Invece di una valutazione fattuale e intellettuale di cose distinte, la saggezza comporta un giudizio vissuto, interiorizzato ed emotivamente sentito, un allontanamento e, da una certa distanza, un'identificazione chiara e simultanea con le questioni. L'osservazione e il giudizio saggio fondono, o respingono, i dettagli e le caratteristiche secondarie della situazione. La fusione istintiva di dettagli ed entità, di somiglianze e differenze, è simile alla nostra percezione atmosferica, che integra esperienze sensoriali, anche innumerevoli, in un'unica esperienza inconsciamente omogenea e vissuta. L'osservazione saggia integra generalità, conoscenza, valutazione etica ed empatia in un giudizio unico, oltre a prevedere le conseguenze di scelte alternative. La saggezza collega intuizione e visione, generalità e specificità, giudizio etico e associazione empatica, vicinanza ed estraneità, sguardo in avanti e responsabilità; è, in sostanza, il giudizio esistenzialmente interiorizzato di un estraneo. Invece di una valutazione intellettualizzata delle cose, è un giudizio vissuto e valutato esistenzialmente. Un po' inaspettatamente, come suggerisce Brodskij, la saggezza è altresì vicina all'esperienza della bellezza, che è un giudizio allo stesso modo integrato, capace di fondere intelletto ed emozione con giudizi sensoriali ed estetici. La bellezza coinvolge anche la coscienza del tempo: «Il linguaggio della bellezza [è] il linguaggio di una realtà senza tempo», suggerisce il filosofo Karsten Harries<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Iosif Brodskij, "Un'immodesta proposta", in Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 2003, p. 44.

<sup>5</sup> Erich Fromm, *La rivoluzione della speranza. Per costruire una società più umana*, Bompiani, Milano 1982, p. 87 [in corsivo nell'originale, N.D.A.].

<sup>6</sup> Karsten Harries, "Building and the Terror of Time", in «Perspecta: The Yale Architectural Journal», Vol. 19, 1982, pp. 59-69, cit. in David Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano



Mentre la conoscenza si fonda sulla certezza, la saggezza nasce dall'accettazione del dubbio e dell'incertezza, come pure dell'incombente possibilità del fallimento; la saggezza è fragile e modesta. Non è necessariamente il risultato di un percorso di istruzione specifico, di un'abilità qualificata o di una posizione sociale; un pescatore, un cacciatore, un agricoltore e un artigiano di tipo tradizionale possono possedere una notevole saggezza silenziosa e incarnata nel proprio lavoro, nel senso della vita e nelle relazioni umane. Anche il senso naturale della bellezza è mediato dalle tradizioni; le società tradizionali hanno costruito edifici armoniosi e realizzato oggetti belli senza alcuna educazione estetica o intenzionalità specifiche. In genere le tradizioni sono portatrici di saggezze silenziose e non formalizzate, mediate dalle esperienze vissute, sensoriali e pratiche, e dall'intelligenza accumulata, nascosta e senza parole della vita stessa, e fondate sulla comprensione silenziosa delle entità e delle interazioni delle cose e dei loro imminenti destini. La conoscenza e le abilità sono fatti distinti e focalizzati, mentre la saggezza nasce da una relazione generale e da una prospettiva naturale e positiva di sostegno alla vita. La saggezza ha pure una dimensione estetica, perché la saggezza profonda è miracolosa, ammirevole, davvero toccante e bella. Inoltre la saggezza si fonda sempre sulla verità.

Nelle nostre culture postindustriali, frammentate in innumerevoli specializzazioni isolate, abbiamo particolarmente bisogno delle visioni unificanti e della guida della saggezza esistenziale. Le culture umane sono insiemi specifici di credenze e di saggezza collettiva, sviluppati e accumulati nel tempo. Generalmente ci si attende la saggezza dai filosofi, dagli scrittori, dai poeti e dai leader religiosi e politici, che dovrebbero avere una visione globale della società e della cultura e dei loro destini. Con il costante aumento delle informazioni, l'enorme sfera del pensiero politico, del processo decisionale e dell'azione, ha particolarmente bisogno di saggezza. Ci si aspetta che le decisioni politiche si basino su un giudizio di sintesi e di mediazione tra punti di vista e aspirazioni opposte e contrastanti. Eppure è proprio questa la qualità che di solito manca nei discorsi e nei processi decisionali attuali. Senza dubbio la saggezza dovrebbe essere considerata un requisito necessario per i decisori politici. Oltre alla sensibilità tecnica, estetica ed empatica, anche l'architetto ha bisogno della saggezza umana. L'architettura opera tanto nella sfera delle esperienze, delle emozioni e dei valori umani quanto negli atti fisici della costruzione, e la progettazione architettonica implica una valutazione, una scelta e un processo decisionale continui.



La nostra cultura attuale sta correndo sconsideratamente verso un futuro oscuro, come, per esempio, la totale informatizzazione e l'impiego sempre più diffuso dell'intelligenza artificiale, ignorando il fatto scientifico attualmente accertato secondo cui occorrono circa cinquantamila anni perché una capacità umana acquisita diventi parte del genoma umano; dal punto di vista biologico siamo irrimediabilmente lenti nella nostra evoluzione naturale. Con la velocità dello sviluppo tecnologico stiamo sopprimendo le nostre capacità e i nostri ritmi biologici. È evidente che il divario tra la nostra essenza biologica e la nostra tecnocultura, tra i nostri obiettivi e i nostri valori autocostruiti, sta crescendo drammaticamente. Nell'attuale cultura quasi razionale della persuasione, dell'insistenza e della manipolazione, la saggezza è una qualità in via di estinzione. Viviamo in una cultura di costante focalizzazione dell'attenzione e di contemporanea accelerazione della velocità; di conseguenza stiamo perdendo le visioni generali vaste e profonde, quelle che potrebbero supportare la saggezza. L'attenzione e la conoscenza umane stanno diventando sempre più focalizzate, abbiamo invece bisogno di vedute ampie di comprensione e di saggezza, per sopravvivere come specie.

Una persona saggia si mantiene al di fuori del centro dell'azione, perché la vera comprensione nasce dall'interiorizzazione e dalla comprensione di grandi entità attraverso osservazioni simultanee e inconciliabili, dalla fusione di attenzione periferica e di attenzione focalizzata, nonché da visioni simultanee nel tempo, proiettate in avanti e indietro. Nella nostra intossicazione per il futuro prossimo stiamo perdendo le saggezze stratificate del tempo e della vita passata.

Le società tecnologiche sono divise in innumerevoli domini di competenza non correlati; individui e gruppi che si presume conoscano e padroneggino aree sempre più ristrette di conoscenza o attività specifiche. La persona saggia cerca una visione delle cose globale e non focalizzata, perché una visione nitida e concentrata trasformerebbe la persona in un esperto e in uno specialista con una visione ristretta. La competenza è una capacità focalizzata e limitata, mentre la saggezza nasce da una comprensione diffusa e completa dell'essenza situazionale del problema in questione. La competenza è valida solo all'interno della sua area limitata e vincolata, mentre la saggezza è la capacità di cogliere entità e causalità ampie e complesse, di solito composte anche da dimensioni e dettagli contrastanti. In sintesi strutturare una situazione con caratteristiche inconciliabili da un punto di vista logico richiede un atteggiamento e una capacità diversi dalla competenza. Molti dei compiti fondamentali del governo e della società, come le decisioni politiche, la gestione, la

pianificazione e l'architettura, sono caratterizzati da realtà, intenzioni e interessi contrastanti. Le situazioni reali della vita culturale e sociale di solito fondono numerose dimensioni della realtà e, di conseguenza, non possono essere risolte solo attraverso la competenza, l'intelletto, la ragione o la logica.

Nel 1955, nella sua conferenza inaugurale come membro dell'Accademia di Finlandia, Alvar Aalto sottolineò l'inconciliabilità della struttura interna dei compiti architettonici: «È sempre presente la chiara *conditio sine qua non* della creazione [...]. Arrivare a una soluzione armonica di problemi contrastanti [...]. Praticamente in ogni occasione progettuale affiorano decine, spesso centinaia, a volte migliaia di elementi contrastanti che solo la volontà dell'uomo obbligherà a interagire in armonia, armonia che può essere raggiunta solo attraverso l'arte»<sup>7</sup>. Aalto vedeva nell'arte l'abilità della mediazione e della sintesi artistica, ma la sua affermazione potrebbe benissimo terminare con le parole “solo attraverso la saggezza”.

L'architettura è indubbiamente un campo che richiede più saggezza che competenza, poiché di solito riguarda innumerevoli vite umane, attività, esperienze e valori che non nascono dalla logica. L'architettura si basa sempre su una visione della vita futura. Al giorno d'oggi l'architettura è spesso vista come una mera soluzione di problemi, come conseguenza i progetti d'architettura sono comunemente chiamati “soluzioni” dagli architetti stessi. Il ricorso a una nozione del genere trasforma l'architettura in una questione di risoluzione razionale di equazioni, rivelando un fraintendimento fondamentale dell'architettura. L'arte dell'architettura crea significati e valori esperienziali e relazionali che non nascono dalla logica, ma da visioni e convinzioni personali. Un'opera architettonica è una confessione personale piuttosto che la soluzione di un problema. L'architettura non risolve nulla, perché media le nostre relazioni (movimenti, azioni, condizioni fisiche e sensoriali, nonché le nostre relazioni e le nostre esperienze mentali e valoriali) con il mondo, sia naturale sia artificiale; l'architettura apre, collega, concilia e facilita, non risolve problemi. L'architettura è una mediazione incarnata e mentale inevitabile e insostituibile tra noi e il mondo, non riguarda un problema dato o chiuso da risolvere con intelligenza, abilità o competenza. L'arte dell'architettura crea valori umani che non possono essere proiettati intellettualmente. Infatti Maurice Merleau-Ponty sostiene in modo significativo che: «Non vediamo le opere d'arte, ma

---

<sup>7</sup> Alvar Aalto, “Arte e tecnica”, in Id., *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna 1987, p. 112.

vediamo secondo loro»<sup>8</sup>. Questa affermazione rivela l'essenza relazionale, mediatrice e dialogica di tutte le opere artistiche, in particolare dell'architettura. Le opere d'arte riguardano sempre qualcosa di diverso dal loro io materiale, e l'architettura concerne il mondo, e la vita e i valori umani proprio in quel mondo. Comunque la vera architettura si confronta con una situazione che non esiste ancora, in quanto l'architettura media la comprensione della storicità e del tempo ed è contemporaneamente impegnata nella vita potenziale del futuro.

Iosif Brodskij, il poeta Premio Nobel, è critico nei confronti della nostra cultura della competenza: «Nel ramo dello scrivere ciò che si accumula non è pratica ma incertezze»<sup>9</sup>. Secondo il poeta anche i maestri artigiani sono impegnati nelle incertezze piuttosto che nelle certezze dell'esperto. La saggezza riconosce l'evoluzione e il cambiamento dei fenomeni attraverso il tempo e contiene una comprensione temporale che fonde la prospettiva temporale nel suo giudizio. Per il saggio il tempo perde la sua cronologia lineare e diventa plasmabile. Nella realtà delle idee e delle espressioni artistiche il tempo rinuncia alla sua natura assoluta; un'opera artistica, che può avere venticinquemila anni, come le pitture rupestri di Lascaux, è mentalmente altrettanto vivida, potente e commovente quanto qualsiasi opera d'arte attuale. D'altra parte i capolavori del nostro tempo spesso valorizzano opere che possono avere centinaia di anni. Il mondo dell'arte è un campo del tempo presente continuo e dell'interazione infinita, e la storia dell'arte è una fonte insostituibile di saggezza e grazia estetizzata. Non a caso Paul Valéry afferma: «Un artista vale migliaia di secoli»<sup>10</sup>, mentre il filosofo Karsten Harries scrive: «L'architettura non riguarda soltanto l'addomesticamento dello spazio [...]. Essa è anche una forte difesa contro il “terrore del tempo”. “Il linguaggio della bellezza” è “il linguaggio di una realtà senza tempo”»<sup>11</sup>.

Le conoscenze e le abilità possono essere studiate, insegnate e apprese, ma la

<sup>8</sup> Cit. in Iain McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la formazione dell'Occidente*, UTET, Torino 2022, p. 952 (Edizione del Kindle). McGilchrist non riporta la citazione letterale di Merleau-Ponty, ma scrive: «Come Merleau-Ponty sostiene che non vediamo le opere d'arte, ma vediamo secondo loro, in modo che, pur essendo esse fondamentali per ciò che vediamo, è ugualmente fondamentale che divengano trasparenti nel processo, viviamo nel mondo secondo il corpo, che ha anch'esso bisogno di una sua trasparenza, per permetterci di essere pienamente vivi», *Ibid.* pp. 952-953 [N.D.T.].

<sup>9</sup> Iosif Brodskij, “Meno di uno”, in *Id.*, *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 2008, p. 27.

<sup>10</sup> Cit. in Wallace Stevens, “Two Prefaces. Gloire du long désir, Idées”, in Paul Valéry, *Dialogues*, Pantheon Books, New York 1956, p. XIII.

<sup>11</sup> Harries, cit., p. 253.

saggezza cresce e matura da sola attraverso la vita vissuta, il lavoro intenso e l'esperienza. Nella sua essenza la saggezza è sempre contestuale; la persona saggia vede e sente il fenomeno nel proprio contesto globale, nelle sue interazioni, dinamiche e potenzialità. Nelle società tradizionali la saggezza si basava sulla conoscenza mitica e simbolica ereditata culturalmente o sulla magia, mentre nella nostra sedicente età della ragione è un dono umano eccezionale e raro. La saggezza non è una costruzione mentale concettualizzata e strutturata, è una capacità naturale di percepire le essenze, le gerarchie e le interazioni delle cose. La saggezza è il nostro sesto senso.

La leggendaria lettera scritta nel 1854 dal capo indiano Seattle e indirizzata a un uditorio d'eccezione, che comprendeva il primo governatore del Territorio di Washington, è un umiliante esempio di saggezza germogliato da un'autentica esperienza di vita. È un documento storico della contrapposizione tra intelligenza e saggezza: l'uomo bianco voleva comprare la terra su cui storicamente vivevano gli indiani, ma l'uomo rosso non riusciva neppure a capire quel desiderio. «Come potete acquistare o vendere il cielo, il calore della terra? L'idea ci sembra strana. Se noi non possediamo la freschezza dell'aria, lo scintillio dell'acqua sotto il sole come è che voi potete acquistarli? Ogni parco di questa terra è sacro per il mio popolo. Ogni lucente ago di pino, ogni riva sabbiosa, ogni lembo di bruma dei boschi ombrosi, ogni radura, ogni ronzio di insetti è sacro nel ricordo e nell'esperienza del mio popolo. La linfa che cola negli alberi porta con sé il ricordo dell'uomo rosso»<sup>12</sup>. La saggezza nasce dalla sicurezza emotiva vissuta, da un acuto senso di identità e solidarietà, non dal controllo intellettuale dei fatti, delle questioni legali o della proprietà.

La saggezza è solitamente in relazione con l'età e con l'esperienza di vita, perché solo le esperienze di vita profondamente stratificate e interiorizzate possono preparare una persona all'attenzione diffusa, all'imparzialità e al giudizio non focalizzato, che sono condizioni necessarie. La saggezza richiede di dimenticare, così come di ricordare. Per sua natura è una qualità individuale, è difficilmente una virtù collettiva. L'opinione comune oggi suggerisce che le decisioni responsabili in situazioni impegnative necessitino dell'intelligenza, ma le capacità emotive, empatiche ed esistenziali sono più essenziali. Le scelte di saggezza si basano di solito su certezze emotive e visionarie, piuttosto che razionali. Il filosofo Mark Johnson sostiene che: «Le emozioni non sono cognizioni di secondo piano; sono piuttosto modelli affettivi del nostro incontro con il mondo attraverso

---

<sup>12</sup> La lettera è consultabile al seguente link: <https://www.caiviterbo.it/files/Lettera-capo-indiano-Seattle.pdf> (ultimo accesso: 06/2024).

i quali recepiamo il significato delle cose a un livello primordiale [...]. Le emozioni sono una parte fondamentale del significato umano»<sup>13</sup>. La saggezza fonde conoscenza ed emozione, intelligenza e memoria, ragione e visione, certezza e dubbio, così come l'incarnato e il mentale. Richiede anche l'immaginazione e, di fatto, la saggezza è fondamentalmente un'abilità immaginativa e un dono immaginativo. L'immaginazione è parte integrante della saggezza, visto che il saggio è capace di immaginare e di vivere in modo fantasioso situazioni potenziali senza parole e concetti. Ma, soprattutto, la saggezza ha una componente etica ed estetica essenziale, visto che non c'è saggezza senza giudizio etico e responsabilità morale. La saggezza è innanzitutto un dono esistenziale – nasce dall'intuizione poetica ed etica esistenziale – ed è senza dubbio la più alta e rara delle qualità umane.

---

<sup>13</sup> Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2007, pp. 18 e 66.

---

## 7. SPIRITUALITÀ IN ARCHITETTURA. ARCHITETTURA, ARTE E SACRALITÀ ESISTENZIALE

---

*Ignoro il miracolo della fede, ma vivo sovente in quello dell'espace indicible, coronamento dell'emozione plastica.*

Le Corbusier<sup>1</sup>

*L'architettura non ha presenza [...]. Quello che esiste è un'opera di architettura o una composizione musicale che l'artista offre alla sua arte nel santuario dell'espressione, che mi piace chiamare il Tesoro delle Ombre.*

Louis I Kahn<sup>2</sup>

*Affermo che il sacro ha bisogno dell'architettura per non appassire, e che allo stesso modo l'architettura ha bisogno del sacro.*

Karsten Harries<sup>3</sup>

### Il compito mentale dell'architettura

Di solito il compito ontologico dell'architettura è considerato quello di fornire un riparo fisico dalle minacce esterne e dagli elementi naturali. Tuttavia possiamo affermare che il compito più fondamentale dell'architettura è creare l'esperienza del luogo, definire la nostra posizione e il nostro domicilio in relazione allo spazio "naturale" indifferenziato, senza luogo e senza significato, che si estende all'infinito. Le costruzioni architettoniche ci collocano nel e ci focalizzano sul mondo e ci forniscono un'inquadratura o

---

<sup>1</sup> Cit. in André Wogenscky, "Espace indicible", in Id., *Le mani di Le Corbusier*, Mancosu Editore, Roma 2004, p. 126.

<sup>2</sup> Louis I. Kahn, "Spazio e ispirazioni", in Id., *Pensieri sull'architettura: Scritti 1931-1974*, Einaudi, Torino 2023 (Edizione del Kindle).

<sup>3</sup> Karsten Harries, "Untimely Meditations on the Need for Sacred Architecture", in Karla Cavarra Britton (ed.), *Constructing the Ineffable*, Yale University Press, New Haven 2010, p. 49.



un orizzonte per percepire e comprendere la nostra condizione esistenziale. L'esperienza del luogo implica la percezione della configurazione spaziale come una *gestalt*, un'immagine o un'atmosfera distinta che può essere identificata o nominata e sulla quale si può proiettare uno specifico significato umano. I luoghi esperienziali del nostro mondo vitale strutturano la nostra consapevolezza così come la comprensione di noi stessi; non possiamo esistere mentalmente in un non-luogo. «Io sono lo spazio in cui sono», scrive dice il poeta francese Noël Arnaud<sup>4</sup>.

Di solito l'architettura viene considerata come l'arte di organizzare lo spazio, ma essa struttura e addomestica sia lo spazio che il tempo per essere vissuta e abitata. Come sostiene il filosofo Karsten Harries: «L'architettura non riguarda soltanto l'addomesticamento dello spazio [...]. Essa è anche una forte difesa contro il "terrore del tempo". "Il linguaggio della bellezza" è "il linguaggio di una realtà senza tempo"»<sup>5</sup>. Le città, gli edifici e i luoghi strutturano anche la nostra esperienza del tempo conferendo al tempo naturale senza misura e senza fine una scala umana così da rendere concepibile il *continuum* temporale per la mente umana. La storicità e la durata del mondo materiale, con i suoi processi di invecchiamento, usura e patina, si trasformano in strumenti di misurazione del tempo. La sedimentazione temporale delle strutture costruite dall'uomo ha quindi un compito mentale significativo. Con la sua storicità stratificata l'habitat umano materializza e concretizza il passaggio del tempo e della vita.

Gli edifici sono dispositivi strumentali e al tempo stesso espressioni artistiche, oggetti di utilità e di contemplazione metafisica. Da tempi immemorabili le strutture architettoniche hanno anche concretizzato le gerarchie e segnato i mondi delle divinità e dei mortali. Rudolf Wittkower descrive così l'intento metafisico dell'architettura rinascimentale: «La fede nella corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, nella struttura armonica dell'universo, nella intelligibilità di Dio per mezzo dei simboli matematici del centro, del cerchio e della sfera, tutte queste idee strettamente interconnesse, che avevano radice nell'antichità e che facevano parte dei principî indiscussi della filosofia e della teologia medioevale, acquistarono vita nuova nel Rinascimento»<sup>6</sup>. Ma, come in tutte le altre forme d'arte, l'essenza dell'espressione ar-

<sup>4</sup> Cit. in Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006, p. 168.

<sup>5</sup> Karsten Harries, "Building and the Terror of Time", in «Perspecta: The Yale Architectural Journal», Vol. 19, 1982, pp. 59-69, cit. in David Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1997, p. 253.

<sup>6</sup> Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1994, p. 31.

chitettonica risiede nella condizione esistenziale umana, nell'enigma stesso della vita e delle origini.

Oltre ai suoi scopi pratici l'architettura marca i domini dell'ineffabile e del numinoso. L'esperienza della sacralità architettonica è generata in egual misura: dall'immagine di un tempio greco nel paesaggio mediterraneo, metafora mondana dell'ordine cosmico; dal senso drammatico della materia e della gravità, della luce e dell'ombra di uno spazio a volta romanico; dall'innalzamento dello sguardo verso le altezze di una cattedrale gotica; dallo spazio illusorio e dal movimento evocato dalle strutture, dalle sculture e dai dipinti di una chiesa barocca; o dall'apertura dell'interno di una cappella ascetica moderna verso il paesaggio, capace di farci sperimentare il nostro collegamento con la natura e il cosmo. Sono tutte esperienze architettoniche che guidano la nostra attenzione e i nostri pensieri al di là delle essenze materiali e utilitaristiche della costruzione.

Sono tutte immagini familiari dell'architettura sacra, ma un'esperienza sacra può essere evocata anche da ambienti mondani senza alcuna intenzione specifica e deliberata di sacralità.

### La sacralità nell'esperienza artistica e religiosa

L'esperienza di spiritualità evocata da un'opera d'arte o di architettura è essenzialmente una categoria diversa dall'esperienza di sacralità religiosa. Quest'ultima è associata a luoghi, eventi, fenomeni od oggetti specifici (per esempio la Terra Santa, il Santo Sepolcro, l'Ultima Cena, lo Spirito Santo, la Santissima Trinità, i Santi Sacramenti, ecc.), che sono stati definiti sacri nella Sacra Parola o che sono stati altrimenti santificati da un ordine religioso. Quindi la sacralità religiosa implica l'incontro con un oggetto o con uno spazio che è stato specificamente nominato o designato come sacro. Al contrario la spiritualità invocata da un'opera artistica o architettonica secolare è un'esperienza esistenziale personale e individuale, che ottiene il suo impatto e la sua aura – per usare la nozione di Walter Benjamin – senza una specifica simbolizzazione o connotazione religiosa, ma attraverso la natura intrinseca dell'esperienza umana. Tale esperienza può derivare, per esempio, da un eccezionale senso del luogo o dello spazio, dalla purezza della forma, da un'intensa materialità o cromatismo, o da un'illuminazione trascendentale.

La rappresentazione narrativa o simbolica di eventi mitici e sacri è stata storicamente tra i temi centrali delle opere d'arte, ma, anche in tali rappresentazioni di eventi religiosi espliciti, l'esperienza effettiva della sacralità nasce da qualità artistiche, suggestioni e associazioni a prescindere da qualsiasi simbolizzazione religiosa intenzionale. Un'esperienza artistica e architettonica di spiritualità, svincolata da scopi devozionali



**Pollen from  
Hazelnut,**  
Wolfgang Laib,  
MoMA, New York,  
2013

intenzionali, sembra nascere da un'origine esperienziale senza nome e non intenzionale, innescata da un incontro sensibile tra il sé e il mondo. Un'esperienza del genere nasce dalla santità della vita stessa e da profonde esperienze esistenziali dell'essere.

### Il territorio della sacralità artistica

La bellezza evoca immagini di una realtà utopica e spiritualizzata. Le forme pure delle sculture di Constantin Brancusi non possiedono un esplicito contenuto religioso, ma a prescindere dal soggetto effettivo – per esempio una figura umana, un pesce, un uccello o la forma di un uovo primordiale –, la loro radiosa bellezza le fa apparire come manifestazione di un'alterità, di un mondo più perfetto e senza tempo. Allo stesso modo le opere contemporanee fatte con il polline, il miele e il latte di Wolfgang Laib essudano un'aura di fragilità e santità grazie alla loro purezza esperienziale e all'associazione con le origini della vita; appaiono anche come immagini dell'innocenza umana originaria.

Nella forma d'arte dell'architettura, perfino gli edifici costruiti per scopi terreni possono proiettare esperienze di sacralità, nello stesso modo in cui un dipinto straordinariamente bello, privo di un soggetto religioso intenzionale, può evocare l'aura di sacralità attraverso la purezza toccante della sua intenzionalità. Il cortile in marmo del Salk Institute di Louis Kahn a La Jolla, in California, visto contro la linea dell'orizzonte dell'Oceano Pacifico, trasforma il cielo intero nella volta celeste di questo spazio ascetico all'aperto, e l'autorevolezza dello spazio ammutolisce il visitatore invitandolo alla riflessione cosmica. Le minuscole strutture realizzate da Luis Barragán in Messico per scopi domestici e per altri scopi ordinari, come le stalle per i cavalli e gli abbeveratoi, creano allo stesso modo microcosmi onirici, immagini paradisiache e di trascendenza metafisica. Sebbene l'architettura operi nel mondo delle realtà, come il clima, la gravità, i materiali, i mezzi tecnici e le competenze, essa aspira sempre agli ideali. Senza questa tendenza interiore all'idealizzazione, l'architettura si trasforma in mera costruzione banale. Secondo Alvar Aalto, l'architettura profonda aspira sempre all'immagine del paradiso: «Anche l'architettura ha un pensiero recondito che la sostanzia: l'intento di creare un paradiso. È l'unico scopo delle nostre case [...]. Dietro ogni sforzo architettonico, degno di esserne simbolo, c'è la volontà di dimostrare che si vuole costruire per l'uomo il paradiso in terra»<sup>7</sup>.

*pagina seguente*  
**Salk Institute,**  
Louis Kahn, La  
Jolla, San Diego,  
California,  
1959-65

<sup>7</sup> Alvar Aalto, "Il paradiso dell'architetto", in id., *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*,







Il senso della spiritualità e della sacralità si può anche riscontrare in ambienti e oggetti vernacolari esteticamente poco consapevoli e senza pretese, come nella toccante fotografia di Walker Evans *The Burrough's Family Kitchen* (Hale County, Alabama, 1936). La purezza estetica e la razionalità utilitaristica, la sensualità e la moderazione possono fondersi in una bellezza virtuosa che si traduce in un senso di sacralità, come nell'architettura e negli oggetti dello stile Shaker. Una parvenza del sacro viene allo stesso modo evocata dall'interno nero come la pece della primordiale capanna senza camino dei contadini finlandesi, che proietta immagini di serenità e sacralità di una vita semplice e severa; il nero splendente della fuliggine sulle pareti si trasforma in un simbolo di santità, pulizia e purezza. L'essenza protettiva, rasserenante e focalizzata della casa raggiunge qui qualità metafisiche; la casa si trasforma in uno spazio di devozione e in un'espressione di gratitudine esistenziale.

### L'esperienza del sublime

L'esperienza della sacralità architettonica trae origine dalla specificità e dalla singolarità dello spazio, che esorbita dalla sfera della normalità quotidiana. Questa sacralità non è necessariamente intesa o simboleggiata in modo esplicito, nasce da significati esistenziali che noi stessi proiettiamo sullo spazio. Un paesaggio eccezionale, uno spazio urbano solenne o il semplice sito di una vecchia casa distrutta dal fuoco, già ricoperto dalla vegetazione, evocano impressioni e significati al di là del luogo comune. Incontri del genere accendono il fuoco della nostra immaginazione e proviamo empatia per la vita semplice vissuta in quegli ambienti. Quando un luogo o uno spazio trascende il suo mero scopo utilitaristico, suscita la nostra empatia e orienta la nostra consapevolezza oltre la realtà quotidiana. Una qualità straordinaria della mente umana è la capacità dell'immaginazione di riflettere significati particolari sulle nostre esperienze. È così che anche un'immagine non rappresentativa acquisisce il suo significato e le sue qualità esperienziali; noi "diventiamo" l'oggetto che stiamo osservando intensamente. Le attuali ricerche sui neuroni specchio suggeriscono che siamo neurologicamente attrezzati per simulare e imitare inconsciamente aspetti del nostro mondo attraverso il corpo, i sensi e l'immaginazione. Iosif Brodskij riconosce questo potere mimetico dell'immaginario artistico nel suggerire che ogni grande poesia comanda intenzionalmente al lettore: «Sii come me»<sup>8</sup>. Noi interiorizziamo la dignità e la bellezza dell'opera d'arte che

---

Zanichelli, Bologna 1987, p. 135.

<sup>8</sup> Iosif Brodskij, "Un'immodesta proposta", in Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 2003, p. 43.



**Voice of Fire,**  
Barnett Newman,  
1967, National  
Gallery of Canada,  
Ottawa

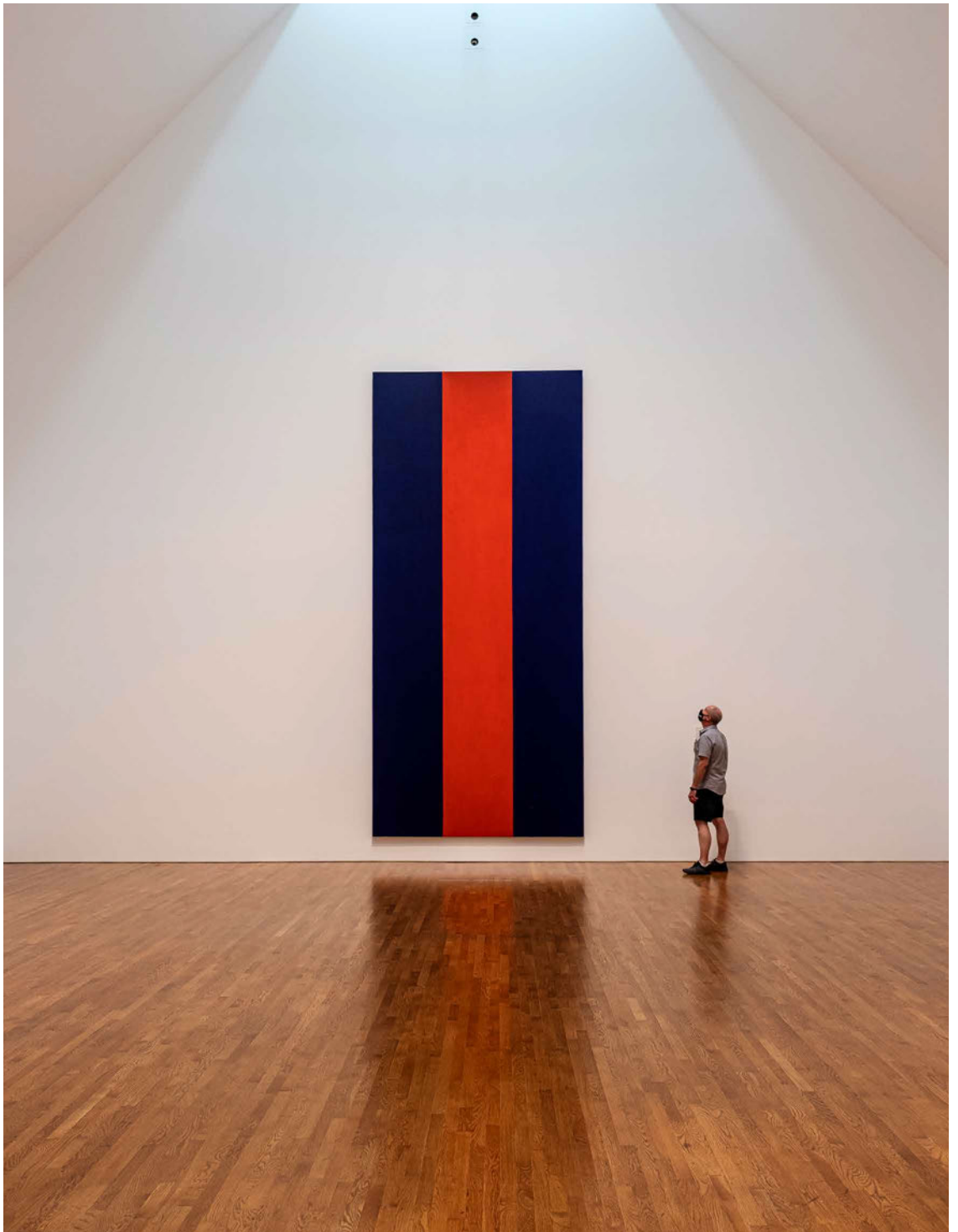
colpisce il lettore. Queste associazioni e questi significati inconsci guidano e dirigono persino le percezioni. Contrariamente alla concezione comune, la percezione non è una funzione autonoma e meccanica dei sensi, ma è definita e determinata dai significati che inconsciamente proiettiamo sul fenomeno percepito, e il percepito si fonde con l'immaginazione e le evocazioni della memoria.

Bellezze naturali, scenari particolari o anche specifiche condizioni meteorologiche spesso risvegliano sentimenti di serenità e sacralità. È significativo che le atmosfere della natura siano talvolta associate a spazi religiosi, come nelle espressioni “la chiesa della natura” o “il santuario della foresta”. Tali condizioni della natura appaiono perfette e significative, ed evocano la lettura dell'intenzionalità e, di conseguenza, l'esistenza del Creatore con i suoi disegni divini.

Fin dalla pittura di paesaggio romantica del Diciannovesimo secolo la nozione di bellezza sublime implica una visione del mondo che trascende la scala umana e che possiede qualità potenti, perfino terrificanti. I paesaggi enigmatici di Caspar David Friedrich e dei grandi paesaggisti americani del Diciannovesimo secolo esemplificano questa dimensione sublime dell'arte pittorica. L'esperienza di solenne serenità è espressa in modo analogo nelle opere d'arte del nostro tempo, come le immense tele di Barnett Newman e Mark Rothko. Nell'esperienza architettonica la categoria del sublime è associata a una scala che esorbita dalla misura umana, o a una severa semplicità e geometria. Le piramidi egizie o il Peristilio del Tempio di Karnak creano un silenzio sublime e assoluto attraverso le loro immense strutture in pietra dalla scala sovrumana. Sono strutture e spazi che paiono essere emersi prima della creazione del tempo. La geometria implacabile degli edifici di Louis Kahn e la perfezione estetica senza compromessi delle strutture di Mies van de Rohe evocano una bellezza altrettanto sublime, suggerendo un'aura di sacralità. Nella loro stessa assolutezza estetica questi edifici sembrano rivelare l'ordine metafisico e nascosto della realtà.

Anche Le Corbusier fa riferimento alle qualità dell'architettura che non possono essere espresse a parole: «Quando un'opera è al suo massimo di intensità, di proporzione di qualità di esecuzione, di perfezione, si produce un fenomeno di *espace indicible*: i luoghi si mettono a irraggiare, fisicamente, irraggiano. Determinano quello che chiamo l'*espace indicible*, cioè che non dipende dalle dimensioni ma dalla qualità di perfezione: è nel campo dell'ineffabile»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Cit. in Wogenscky, cit., p. 126.







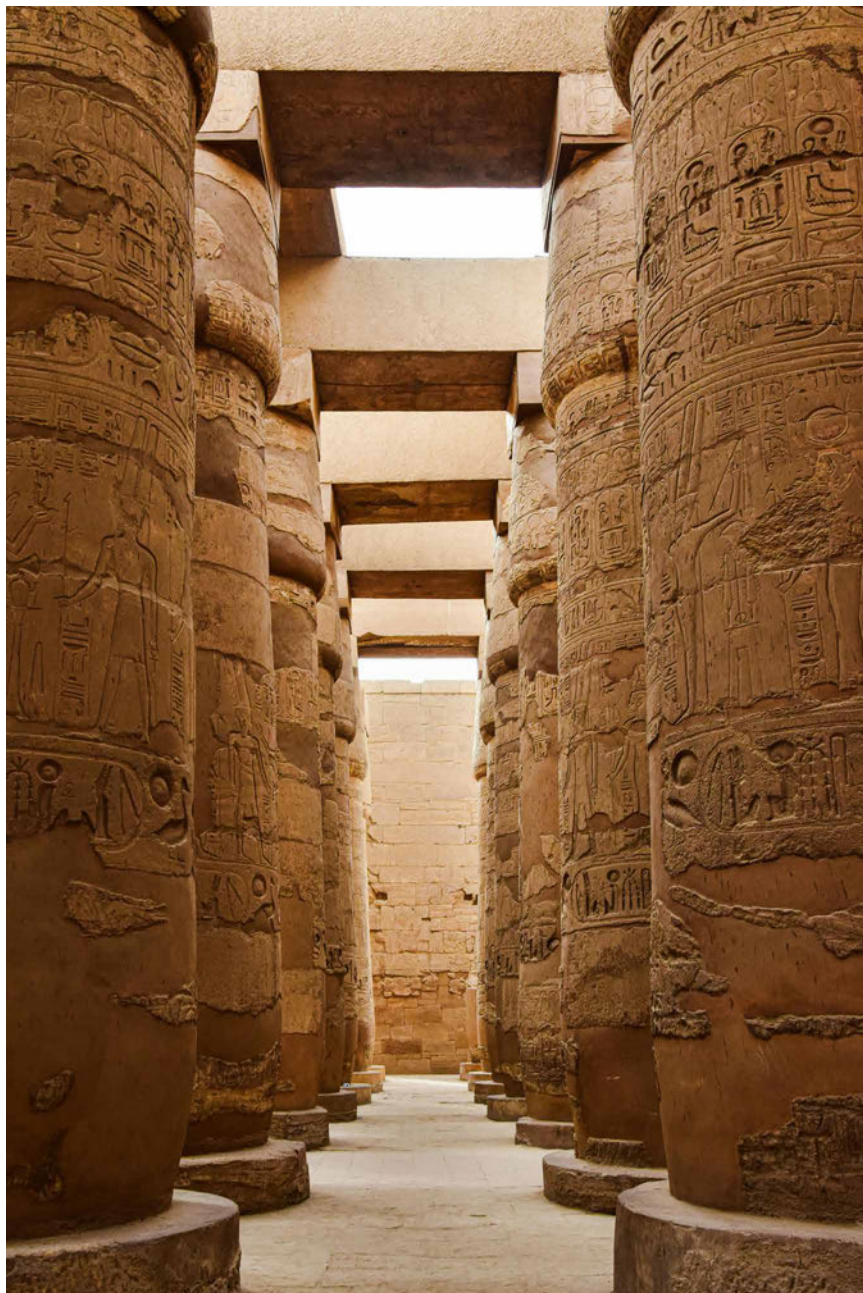






*pagine  
precedenti*  
**Le piramidi di  
Giza, Giza, 2600-  
2500 a.C.**

➔  
**Grande sala  
ipostila di  
Karnak, Luxor,  
1290-1224 a.C.**





### La comprensione incarnata

I significati artistici delle opere d'arte e di architettura non hanno un significato iconografico o intellettuale. Sono indicibili e oltre la mediazione verbale; ciò che non può essere detto confessa Le Corbusier. Sono generati dalle intenzioni e dalle esperienze dello spettatore. Il nostro stesso essere-nel-mondo si fonde con una comprensione incarnata e sensoriale attraverso la quale “comprendiamo” il “significato” della nostra condizione di vita e delle opere d'arte che incontriamo. «C'è incommensurabilità fra le essenze e i fatti, e chi inizia la sua indagine dai fatti non giungerà mai a trovare le essenze [...]. Infatti la comprensione non è una qualità venuta dal di fuori alla realtà umana, bensì la sua propria maniera d'esistere», scrive Jean-Paul Sartre<sup>10</sup>. La toccante affermazione di Sartre implica che la comprensione e il significato sono intrecciati nella nostra stessa esperienza esistenziale. Secondo la nozione poetica di Maurice Merleau-Ponty, «Viviamo nella carne del mondo»<sup>11</sup>. Ciò implica che non siamo estranei al e spettatori del nostro mondo, ma ingredienti inseparabili di questo stesso universo; il mondo si costituisce attraverso di noi e noi siamo attualizzati nel mondo. Infatti, come afferma Ludwig Wittgenstein, «Io sono il mio mondo»<sup>12</sup>.

L'apertura all'interpretazione e la ricchezza stratificata di associazioni sono gli ingredienti di tutte le opere artistiche significative. Non si tratta di argomenti intellettuali o di simboli convenzionalizzati, sono oggetti esistenziali, che si collocano direttamente nella nostra consapevolezza e nella nostra esperienza dell'essere. Come afferma Merleau-Ponty: «Non vediamo le opere d'arte, ma vediamo secondo loro»<sup>13</sup>. Un'opera

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2007, pp. 160 e 162.

<sup>11</sup> Maurice Merleau-Ponty illustra la sua nozione di “carne” in *Il visibile e l'invisibile* (Bompiani, Milano 2007), nel saggio “Carne del mondo – Carne del corpo – Essere”: «Ciò significa che il mio corpo è fatto della medesima carne del mondo [...] e che, inoltre, di questa carne del mio corpo è partecipe il mondo» (p. 260), e nel saggio “L'intreccio – Il chiasma”: «La carne (quella del mondo o la mia) [è una] trama che ritorna in sé e si accorda con se stessa» (p. 162). La nozione di “carne” deriva dal principio dialettico dell'intreccio del mondo col sé. Egli parla anche di “ontologia della carne” come conclusione ultima della sua iniziale fenomenologia della percezione. Questa ontologia comporta che il significato sia dentro e fuori, soggettivo e oggettivo, spirituale e materiale.

<sup>12</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in Id., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009, 5.63, p. 89.

<sup>13</sup> Cit. in Iain McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la formazione dell'Occidente*, UTET, Torino 2022, p. 952 (Edizione del Kindle). McGilchrist non riporta la citazione letterale di Merleau-Ponty, ma scrive: «Come Merleau-Ponty sostiene che non vediamo le opere d'arte, ma vediamo secondo loro, in modo che, pur essendo esse fondamentali per ciò che vediamo, è ugualmente fondamentale che divengano trasparenti nel processo, viviamo nel mondo secondo il corpo, che ha anch'esso bisogno di una sua trasparenza, per permetterci di essere pienamente vivi», *Ibid.* pp. 952-953 [N.D.T.].



**Senza titolo**,  
Jannis Kounellis,  
1980, Collection  
SMAK, Mus.e d'Art  
Contemporain,  
Gent

profonda riguarda sempre qualcosa di più del suo soggetto apparente o della sua essenza fisica. «Se il pittore ci presenta un campo o un vaso di fiori i suoi quadri sono finestre aperte sul mondo intero», scrive Jean-Paul Sartre<sup>14</sup>. In altre parole, invece di mediare la simbolizzazione, le opere d'arte profonde hanno un impatto diretto sul nostro senso esistenziale attraverso la simulazione incarnata e l'empatia. «Lo squarcio giallo del cielo al di sopra del Golgota il Tintoretto non l'ha scelto per *significare* l'angoscia, né tanto meno per *provocarla*; è angoscia e, insieme, cielo giallo. Non cielo d'angoscia, né cielo angosciato; è una angoscia fatta cosa, è un'angoscia trasformata in squarcio giallo del cielo», scrive Sartre<sup>15</sup> a proposito della *Crocifissione* di Jacopo Tintoretto (1565) sottolineando la magica “consistenza” degli effetti artistici.

Sperimentiamo momentaneamente il mondo e noi stessi come se fossimo riorientati e riarticolati dall'oggetto artistico. L'esperienza non è l'incontro con un oggetto esterno a noi, ma un intreccio tra l'oggetto e la nostra coscienza. L'esperienza è una sorta di scambio: noi proiettiamo le nostre emozioni e intenzioni sull'oggetto, mentre l'oggetto ci presta la sua autorità, la sua “aura”, che suscita in noi associazioni e sentimenti unici. Un'esperienza artistica potente è, prima di tutto, un incontro intenso con sé stessi. Infatti quando percepiamo una profonda malinconia nella sala delle scale della Biblioteca Laurenziana di Michelangelo a Firenze, ci troviamo in realtà di fronte alla nostra stessa, seppur nascosta, malinconia. La nostra esperienza esistenziale individuale viene momentaneamente rafforzata e amplificata attraverso la coscienza di un grande artista. È la generosità misericordiosa e l'uguaglianza dell'arte. Ci permette di percepire e identificare reazioni ed emozioni nascoste alla nostra coscienza quotidiana da codici culturali o da sensori inconsci personali.

Le opere d'arte ci schiudono canali di sentimento, comprensione e condivisione che non sarebbero disponibili senza l'opera artistica. Le opere d'arte ci presentano anche fenomeni di bellezza, spiritualità e trascendenza che altrimenti ci rimarrebbero indisponibili o inaccessibili, con tutta probabilità. L'esperienza artistica è un atto di compassione che si schiude al mondo.

Come spiega Jean-Paul Sartre: «Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri [...]. Così la lettura è un patto di generosità tra l'autore e il lettore»<sup>16</sup>. Lo stesso vale per l'architettura.

<sup>14</sup> Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Net, Milano 2004, p. 45.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 13-14 [in corsivo nell'originale, N.D.A.].

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 35 e 43.









*pagine  
precedenti*  
**Skyscape,**  
James Turrell,  
Salisburgo, 2006



**Portrait relief of  
Claude Pascal,**  
Yves Klein, 1962



### Immagini di forma, materia e immaterialità

Nel suo libro *Psicanalisi delle acque* Gaston Bachelard distingue tra “immaginazione formale” e “immaginazione materiale”<sup>17</sup> e suggerisce che la seconda è in grado di evocare risposte emotive più profonde della prima. La prima modernità si è concentrata sulla forma, mentre la materialità è diventata più centrale nelle espressioni artistiche degli ultimi decenni. Nelle opere di Jannis Kounellis, per esempio, materiali quotidiani come lastre di acciaio, rocce, sacchi di canapa, cumuli di carbone e carcasse di animali giungono a espressioni poetiche toccanti. Le sue opere emanano un senso di enigma e di destino e suggeriscono riti e rituali sacri. Le superfici monocromatiche e dorate dei dipinti di Yves Klein creano un’aura di santità, proprio come l’alone dorato dei santi nelle icone. I dipinti di Klein sono infatti icone prive di contenuti pittorici o di collegamenti con temi religiosi specifici. Anche le opere di luce eterea di James Turrell possiedono una presenza iconica, poiché guidano lo spettatore fino al limite delle sue capacità percettive e della sua esperienza dell’essere. La misteriosa luce dell’opera esiste fisicamente e oggettivamente, o sto invece assistendo a una proiezione illusoria del mio sistema nervoso? Sto guardando un miracolo? Cosa esiste veramente e oggettivamente, e cosa è vero nella mia prospettiva esperienziale ed esistenziale? La luce scura dei dipinti di Mark Rothko e di Ad Reinhardt conduce lo spettatore verso un altro confine, che si trova al di là delle definizioni intellettuali e verbali. Come sostiene Arthur Zajonc nel suo libro *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, non potremmo vedere la luce senza la nostra luce mentale interiore<sup>18</sup>. È un limite mentale oltre il quale sembrano prevalere nuove condizioni dell’essere e della consapevolezza. Qual è il terreno della comprensione esistenziale? Ho raggiunto il confine della mia stessa esistenza? «Vedo la luce nera», furono le ultime parole di Victor Hugo<sup>19</sup>.

La materialità dell’architettura e l’uniformità dei materiali evocano esperienze di serenità. La Chiesa di San Pietro a Klippan, vicino a Malmö, di Sigurd Lewerentz è costruita esclusivamente con mattoni scuri e bruciati. La chiesa è un mondo chiuso, un microcosmo architettonico che indirizza la consapevolezza e i pensieri del visitatore verso la riva

<sup>17</sup> Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red Edizioni 2006, p. 7.

<sup>18</sup> Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, Oxford University Press, New York – Oxford 1993, 5.

<sup>19</sup> Victor Hugo ha descritto la maestosità dell’oscurità nella sua poesia *Dernière Gerbe* (26 novembre 1876): “O tenebre, il cielo è un recinto tetro / Di cui si chiude la porta e di cui l’anima possiede la chiave; / E la notte si divide a metà, essendo diabolica e santa, / Tra Iblis, l’angelo nero, e Cristo, l’essere umano stellato”.



**Cappella della Santa Croce,**  
Pekka Pitkänen,  
Turku 1963-67

**Cappella sull'acqua,**  
Tadao Ando,  
Tomamu, 1988

ultima della vita. La sua materialità monolitica, più che la luce, conferisce allo spazio un'oscurità e un'ombra misteriose e terapeutiche. La crepa scura nel pavimento di mattoni porta la Madre Terra, la morte e l'aldilà alla nostra coscienza; al visitatore viene concesso uno sguardo nell'abisso ultimo del tempo. L'esperienza della nostalgia e del dolore rende umile il visitatore e lo integra con un senso di guarigione del tempo.

Gli ascetici spazi religiosi di Aarno Ruusuvuori e Pekka Pitkänen in Finlandia e di Tadao Ando in Giappone, realizzati in calcestruzzo, creano sensazioni simili di concentrazione spirituale attraverso la loro uniformità materiale e il loro vuoto, nonché attraverso l'estrema parsimonia e la dialettica di materia, spazio e luce. Il silenzio ha una voce autorevole in questi spazi ascetici.

### Voci di oggetti

Anche gli oggetti sono in grado di mediare significati metafisici e sacri senza fare riferimento alla simbologia convenzionale. Nel famoso interno di Walker Evans di una povera baracca di mezzadri del Sud degli Stati Uniti d'America una bacinella di latta e un asciugamano di lino bianco irradiano la nobiltà e la sacralità della vita umile. La povertà e la sofferenza proiettano una luminosità stranamente dignitosa. La dignità umana sembra emergere nella scarsità e nel bisogno, e scomparire nella prosperità e nell'abbondanza. Nel surreale materialismo e nel consumismo ossessivo contemporanei la dignità dell'anima umana viene perduta.

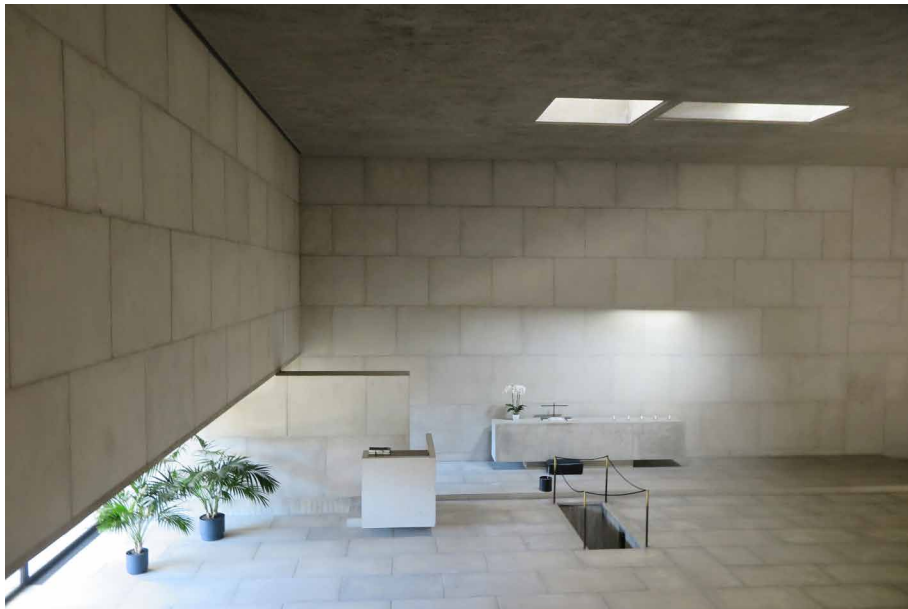
«Quanto più alto è il livello materiale della società, tanto maggiore è lo sforzo che essa deve dedicare allo sviluppo spirituale», sostiene il regista Andrej Tarkovskij<sup>20</sup>, profondamente religioso. «Ho la sensazione che l'umanità abbia smesso di avere fede in sé stessa [...]. Per me l'uomo è soprattutto un essere spirituale e lo scopo della vita è lo sviluppo di questo. Se l'uomo non è in grado di farlo, la società degenera», continua il regista<sup>21</sup>.

Gli oggetti quotidiani e utilitari in stile Shaker, così come quegli oggetti raffinati delle culture contadine tradizionali giapponesi e finlandesi, evocano immagini altrettanto commoventi della dignità e della santità della vita severa. La bellezza vera nasce dai limiti e dalla riduzione, piuttosto che da una scelta sfrenata e volontaria.

*pagine seguenti*  
**La nuova Chiesa di Hyvinkää,**  
Aarno  
Ruusuvuori,  
Hyvinkää, 1961

<sup>20</sup> Cit. in Anders Olofsson, "Nostalgia", in Magnus Bergh, Birgitta Munkhammar (eds.), *Tanken på en hemkomst* [L'idea del ritorno a casa], Alfa Beta Bokförlag, Stockholm 1986, p. 150.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 158.















pagine  
precedenti  
Chiesa di  
Myyrmäki, Juha  
Leiviskä, Vantaa,  
1984

Le bottiglie, i vasi e le tazze appoggiati sul piano di un tavolo nelle minuscole nature morte di Giorgio Morandi sono, infatti, straordinari testimoni del potere della riduzione e della compressione artistica; semplici oggetti domestici, incastonati nel loro morbido silenzio, bastano a rappresentare l'intero universo dell'esperienza umana. Per dirla con le parole del regista russo Andrej Tarkovskij: «Insomma, l'immagine non è questo o quel *significato* espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua»<sup>22</sup>. Queste immagini non raffigurano semplici oggetti comuni, ma l'enigma metafisico dell'esistenza umana. Esse pongono la misteriosa questione della natura dell'essere. Essere, esistere, è il verbo ultimo, e questi oggetti insignificanti condividono con noi questo atto misterioso e monumentale.

### Bellezza e bontà

L'esperienza dello spirituale in un fenomeno naturale o in un'opera d'arte e di architettura è il riflesso di un desiderio di sacralità e bellezza. Questa esperienza materializza il desiderio umano di una realtà che trascenda i limiti della nostra esistenza mortale, “la realtà senza tempo”, come suggerisce Karsten Harries. La bellezza fornisce la promessa di una modalità dell'esistenza al di là della temporalità, della mortalità e dei dubbi morali. Nell'esperienza artistica si fondono le categorie di bellezza, bontà e verità, perché l'esperienza della bellezza evoca e mantiene la possibilità di un mondo migliore. «Il fine dell'evoluzione – ci crediate o no – è la bellezza, che sopravvive a tutto e genera la verità per il semplice fatto di essere una fusione di ciò che è mentale e di ciò che è sensuale», scrive il poeta Iosif Brodskij<sup>23</sup>. E conclude affermando: «L'estetica è la madre dell'etica, e non il contrario»<sup>24</sup>.

L'esperienza della bellezza richiama le capacità di empatia e di compassione; l'opera diventa momentaneamente parte dell'esperienza personale dell'esistenza e del sé. La bruttezza o la bellezza espresse dall'immagine artistica si trasformano in esperienze del proprio corpo e della propria mente. Una cultura che perde il desiderio e l'apprezzamento della bellezza è sicuramente in procinto di smarrire la sua capacità empatica e compassionevole e la sua stessa forza vitale. Vivendo nel nostro tempo quasi razionale, abbiamo un disperato bisogno dell'emancipazione mentale che le dimensioni spirituali e artistiche possono offrire al pensiero, all'emozione e

<sup>22</sup> Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988, p. 104 [in corsivo nell'originale, N.D.A.].

<sup>23</sup> Brodskij, cit., p. 43.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 44.

all'immaginazione umane. Il concetto di estetica si è svuotato dei suoi echi etici, rituali e spirituali e si è appiattito nel puro piacere retinico. Come affermò notoriamente Frank Stella: «Quello che vedi è quello che vedi»<sup>25</sup>.

La bellezza profonda è sempre una promessa, uno sguardo su un mondo perfetto e senza tempo. «L'esperienza della bellezza dell'ambiente promette un autentico ritorno a casa», scrive ottimisticamente Harries<sup>26</sup>.

### Sacralità e luce

L'aura di spiritualità e di santità in uno spazio religioso deriva da varie proprietà esperienziali, come la scala, la forma, la materialità e il colore. Anche le qualità acustiche, così come le evocazioni del tatto e dei profumi, possono contribuire all'impressione di sacralità capace di staccarci dalla realtà ordinaria e di indirizzare la nostra coscienza verso sentimenti ed emozioni spirituali.

Eppure il mezzo più rarefatto ed espressivo nel linguaggio dell'architettura è la luce. Le emozioni umane supreme, come il dolore e la gioia, la malinconia e l'estasi, la tristezza e la beatitudine, possono venire espresse attraverso la luce, ma difficilmente attraverso gli ingredienti materiali dell'architettura. Un edificio è costruito con la materia, ma l'essenza del suo spazio è sempre determinata dall'illuminazione. Anche l'impressione di sacralità di uno spazio religioso dipende, di solito, dal carattere specifico della sua illuminazione. La luce religiosa rivela e guarisce, media e unifica. La luce contenuta e articolata all'interno dell'edificio religioso si differenzia dalla luce mondana "naturale" esterna nello stesso modo in cui lo spazio esistenziale si differenzia dallo spazio fisico.

«La luce da sola non produce illuminazione. Alla luce è necessario si accompagni l'oscurità per potere risplendere e dimostrare il proprio potere. L'oscurità che serve la brillantezza della luce e ne rivela il potere è tuttavia parte della luce [...]. Mentre attualmente tutto è avvolto da una luce omogenea, la mia attenzione è attirata dalle relazioni che sussistono tra luce e oscurità», così Tadao Ando<sup>27</sup> spiega le sue intenzioni nel progettare la sua chiesa di luce.

La Chiesa delle Tre Croci di Alvar Aalto a Imatra (1957) così come la più recente Chiesa

<sup>25</sup> Mostra dal titolo: "What You See Is What You See", Frank Stella e la Collezione Anderson al SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art), 11 giugno – 6 settembre 2004.

<sup>26</sup> Karsten Harries, "Transcending Aesthetics: Architecture and the Sacred", relazione tenuta nell'ambito della conferenza dal titolo "Transcending Architecture: Aesthetics and Ethics of the Numinous" presso la Catholic University of America, 7-8 ottobre 2011, manoscritto della conferenza, pp. 1-2.

<sup>27</sup> Tadao Ando, "Luce", in Francesco Dal Co, *Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2002, p. 471.



→  
La falesia di  
Bandiagara,  
Mali

Myyrmäki di Juha Leiviskä a Vantaa (1984) e la Chiesa Männistö a Kuopio (1992) in Finlandia sono esempi impressionanti di spazi religiosi contemporanei, in cui la luce crea un'atmosfera di dignità, integrità e speranza. La luce è allo stesso tempo messaggera della vita e della dimensione trascendente dell'aldilà. Gli spazi delle tre chiese evocano anche la luce rasserene e confortante del paesaggio nordico e della foresta; questi spazi ci riconducono alla Natura di ogni origine.

### Esperire l'architettura

Un'opera d'arte potente crea una sorta di cortocircuito della coscienza, indebolendo le nostre capacità razionali di deduzione e invitando a reazioni emotive primordiali. «La letteratura è fatta al confine tra il sé e il mondo, e nell'atto della creazione questa frontiera si ammorbidisce, diventa permeabile, permette al mondo di fluire nell'artista e all'artista di fluire nel mondo», scrive Salman Rushdie<sup>28</sup>. La fusione tra il mondo e il sé, qui descritta da uno scrittore, si applica a tutte le esperienze artistiche. Una fusione simile avviene nell'incontro con l'architettura, anche se l'impatto mentale dell'architettura appare di solito come una forma meno drammatica di comprensione inconscia, che dirige e condiziona l'atto stesso dell'esperienza. Non incontriamo il mondo o l'oggetto della nostra attenzione dall'esterno, come un'entità separata, ma condividiamo con esso la nostra stessa esistenza.

L'architettura inquadra e focalizza le percezioni e le esperienze esistenziali degli esseri umani fornendo loro un orizzonte distinto di comprensione e significato. Quando si guarda attraverso una finestra, il paesaggio è già preselezionato e previsto dall'edificio stesso. Una scena naturale o una condizione meteorologica è percepita in modo diverso quando viene inquadrata e interpretata attraverso un dispositivo architettonico rispetto a quando viene vissuta senza mediazione nel suo stato naturale. Gaston Bachelard critica in realtà il punto di vista di Martin Heidegger sull'ansia intrinseca dell'essere gettati nel mondo: «La casa [...] è il primo mondo dell'essere umano. Prima di essere "gettato nel mondo" come professano metafisiche sbrigative, l'uomo viene deposto nella culla della casa»<sup>29</sup>. Fin dall'inizio della nostra esistenza il nostro rapporto con il mondo è inevitabilmente articolato da strutture architettoniche.

<sup>28</sup> «Literature is made at the frontier between the self and the world, and in the act of creation that frontier softens, becomes permeable, allows the world to flow into the artist and the artist to flow into the world», in Salman Rushdie, "Is Nothing Sacred?" (1990). Saggio consultabile al link: <https://granta.com/is-nothing-sacred> (ultimo accesso: 05/2024).

<sup>29</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 35.



Il compito specifico dell'architettura ecclesiastica è quello di creare le condizioni mentali per il confronto con le essenze fondamentali della vita e della fede. L'impatto di uno spazio religioso – o di qualsiasi spazio architettonico che tocchi profondamente le nostre emozioni – nasce dal linguaggio corporeo, sensoriale e mentale dell'architettura stessa. Sir Colin St John Wilson spiega così il potere segreto e prereflessivo dell'architettura: «È come se fossi manipolato da un codice subliminale, che non può essere tradotto in parole, che agisce direttamente sul sistema nervoso e sull'immaginazione, mescolando allo stesso tempo le impressioni di significato con la vivida esperienza spaziale come se fossero una cosa sola. Sono convinto che il codice agisca in modo così diretto e intenso su di noi perché ci è stranamente familiare; è infatti il primo linguaggio che abbiamo appreso, molto prima delle parole, e che ora ci viene ricordato attraverso l'arte, la quale da sola possiede la chiave per farlo rivivere»<sup>30</sup>. I simboli religiosi servono a collegare lo spazio ecclesiastico a specifici contesti e idee teologiche, ma il vero impatto emotivo deriva dal linguaggio spaziale, materiale e sensoriale proprio dell'architettura. Si tratta di un linguaggio esistenzialmente fondato e incarnato, i cui significati precedono le parole e i concetti, come suggerisce St John Wilson. I significati architettonici sono ineffabili perché esprimono e articolano esperienze esistenziali precognitive e significati derivanti dal nostro essere-nel-mondo. L'architettura implica un pensiero metafisico autonomo attraverso immagini e impressioni proprie di questa forma d'arte della costruzione e del suo linguaggio tettonico che si rivolgono direttamente al corpo e alla mente.

### La sacralità degli ambienti

Visto che siamo in grado di identificare gli e di venire profondamente colpiti dagli spazi sacri appartenenti a culture a noi estranee, l'esperienza della sacralità architettonica deve trascendere i confini delle ideologie religiose. Quando l'incontro con la sacralità architettonica si distacca dalle connotazioni e dalle simbolizzazioni di specifiche religioni, si trasforma in un'esperienza metareligiosa ed esistenziale. Per quanto mi riguarda, l'incontro più toccante con la dimensione del sacro è stato una visita al Canyon di Bandiagara nel Mali, a sud del deserto del Sahara, per studiare l'architettura e i manufatti della cultura Dogon. Avevo la sensazione che ogni pietra, albero, oggetto e atto umano avesse uno scopo e un'origine divina. Solo in seguito ho

<sup>30</sup> Sir Colin St John Wilson, "Architecture – Public Good and Private Necessity", in «RIBA Journal», March 1979.

appreso che i Dogon, in realtà, ripetono le fasi della loro complessa cosmogonia in ogni loro atto quotidiano e, quindi, continuano la creazione del mondo ogni singolo giorno. Il loro mondo è una creazione continua, è sempre *in statu nascendi*, in un tempo presente divino del divenire. Anche i più piccoli aspetti della natura e della vita ottengono significati specifici da questo terreno mitico collettivamente compreso e incontestabile. Ho incontrato una sacralità silenziosa finanche nel giardino di sabbia rastrellata del Tempio Zen Ryōan-ji di Kyoto, con le sue quindici pietre ricoperte di muschio, disposte, quale unico elemento, su un campo rettangolare ricoperto di ghiaia. Questa natura morta minimale si trasforma in un'immagine ipnotica del cosmo e dell'autorità inattinabile del sacro. L'immagine passa dalle onde spumeggianti di un oceano primordiale alle cime delle montagne che punteggiano il paesaggio sublime di nuvole svolazzanti.

### La realtà monodimensionale

Il sentimento del sacro in architettura e nelle arti è una categoria dell'esperienza che nasce dall'incontro con un'esistenza senza tempo, archetipica o mitica. La nostra cultura mondana, materialista e ossessivamente razionalista si è tuttavia trasformata in uno stile di vita depressivo e insoddisfacente che imprigiona la vita in una realtà monodimensionale. Nel suo libro fondamentale *L'uomo a una dimensione* Herbert Marcuse<sup>31</sup> sostiene che i cittadini delle società industriali diventano essi stessi unidimensionali, poiché scompare la "seconda realtà" dell'esperienza umana e, insieme a questa riduzione, si perde l'antagonismo tra il mondo quotidiano e il mondo degli ideali. Egli usa l'espressione provocatoria "l'assalto dell'empiricista radicale". Secondo Marcuse la nostra cultura materialista e edonista aspira a fondere la dimensione degli ideali nella vita quotidiana e, quindi, a creare un paradiso in terra. Scrive Marcuse: «Ai giorni nostri l'aspetto nuovo è l'appiattirsi dell'antagonismo tra cultura e realtà sociale, tramite la distruzione dei nuclei d'opposizione, di trascendenza, di estraneità contenuti nell'alta cultura, in virtù dei quali essa costituiva *un'altra dimensione* della realtà. Codesta liquidazione della cultura a *due dimensioni* non ha luogo mediante la negazione ed il rigetto dei "valori culturali", bensì mediante il loro inserimento in massa nell'ordine stabilito, mediante la loro riproduzione ed esposizione su scala massiccia»<sup>32</sup>.

Questo triste sviluppo descritto dal famoso psichiatra sociale annulla persino il compito dei miti e dell'arte come mediatori tra le due realtà mentali ed esperienziali. Nella

<sup>31</sup> Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1999, p. 27.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 70 [in corsivo nell'originale, N.D.A.].











pagine  
precedenti  
Giardino di rocce  
del Tempio di  
Ryoanji, Kyoto,  
1500 circa

nostra cultura materialista e consumistica l'architettura è stata totalmente strumentalizzata e gli edifici non riescono a sostenere la dimensione spirituale e ideale della nostra vita mentale. Oltre a fornire un riparo per i nostri corpi e per le nostre attività, l'architettura dovrebbe anche ospitare i nostri sogni e i nostri ricordi e fornire un terreno per l'immaginazione e la speranza.

È evidente che il compito etico e umano dell'architettura e di tutta l'arte è quello di difendere l'autenticità e l'autonomia dell'esperienza umana, nonché l'esistenza del regno trascendentale, l'esperienza del sacro.

•

*L'esigenza più urgente dell'uomo moderno è scoprire la realtà e il valore del mondo interiore e soggettivo della psiche, scoprire la vita simbolica [...]. La vita simbolica è in qualche modo un prerequisito per la salute psichica.*

Edward F. Edinger<sup>33</sup>

•

*L'architettura non ha presenza. Solo un'opera di architettura ha presenza, e questa al suo meglio è un'offerta dell'architettura stessa [...]. L'architettura è la ricerca della verità [...]. A Bach interessava solo la verità. Una verità indefinibile, non misurabile. E così è per l'architettura. È una ricerca della verità<sup>34</sup>.*

Louis I. Kahn

---

<sup>33</sup> Edward F. Edinger, *L'Io e l'archetipo. L'individuazione e la funzione religiosa della psiche*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 2023, pp. 135 e 145.

<sup>34</sup> Louis Kahn, Conferenza alla Drexel University Architectural Society, Philadelphia, 5 novembre 1968, riportata in Richard Saul Wurman, *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, Rizzoli International Publications, Inc., New York 1986, pp. 27 e 208.

---

## 8. LA COMPLESSITÀ DELLA SEMPLICITÀ. LA STRUTTURA INTERNA DELL'IMMAGINE ARTISTICA

---

*I mezzi con cui si dipinge non possono mai essere abbastanza semplici. Mi sono sempre sforzato di diventare più semplice. Ma la massima semplicità coincide con la massima pienezza. Il mezzo più semplice libera lo sguardo della visione al massimo della chiarezza. E, a lungo andare, solo il mezzo più semplice è convincente. Ma da sempre c'è voluto coraggio per essere semplici. Credo che non ci sia al mondo niente di più difficile. Chi lavora con mezzi semplici non deve aver paura di diventare apparentemente banale.*

Henri Matisse<sup>1</sup>

*Rendere complicato ciò che è semplice è cosa banale; trasformare ciò che è complicato in qualcosa di semplice, incredibilmente semplice: questa è creatività.*

Charles Mingus, musicista jazz<sup>2</sup>

Tendiamo a pensare alla semplicità e alla complessità come a due poli opposti e mutualmente esclusivi. Quando si parla di fenomeni logici, questo punto di vista può essere accettabile, ma la nostra vita mentale e il nostro immaginario artistico non seguono le regole della razionalità e della logica. Mentre i processi logici si focalizzano, l'esplorazione artistica emotiva si apre e si allarga; un'entità logica è esclusiva, mentre un immaginario artistico aspira all'inclusività. L'obiettivo dell'arte è sempre quello di evocare qualcosa sull'entità dell'esperienza esistenziale umana. La nostra mente è un flusso costante di immagini, pensieri, associazioni, ricordi, emozioni e sogni. La fusione esistenziale e mentale di categorie inconciliabili è il regno essenziale dell'arte.

Nel suo libro *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*,

---

<sup>1</sup> Henri Matisse a colloquio con Gotthard Jedlich, 1952. Il testo è stato esposto nella mostra "Henri Matisse: Arabesque", Scuderia del Quirinale, Roma 2015.

<sup>2</sup> La citazione è contenuta in una lettera di Michael Matiisen inviata all'autore. La lettera è datata gennaio 2013.

Gaston Bachelard, filosofo francese della scienza e dell'immaginario poetico (il cui libro *La poetica dello spazio* è stato uno dei testi più influenti della teoria dell'architettura fin dalla sua pubblicazione nel 1958), sostiene che tutto il pensiero scientifico si sviluppa lungo un percorso predestinato: dall'animismo attraverso il realismo, il positivismo, il razionalismo e il razionalismo complesso fino al razionalismo dialettico<sup>3</sup>. «L'evoluzione filosofica di una conoscenza scientifica particolare è un movimento che attraversa tutte queste dottrine nell'ordine che abbiamo indicato», sostiene<sup>4</sup>. A mio avviso il pensiero artistico aspira ad avanzare nella direzione opposta; le arti si muovono dalla comprensione realista, razionale, intellettuale e analitica del mondo verso un'esperienza mitica e animistica unificante: l'arte cerca di ri-mitizzare, ri-incantare e ri-erotizzare il nostro rapporto con il mondo.

Paradossalmente la nozione di semplicità è comunemente utilizzata sia in senso peggiorativo sia per riconoscere una qualità distintiva. Anche la nozione di complessità ha una duplice essenza, implica sia qualcosa di caotico o irrisolto, sia un'unità sintetica di un complesso di fenomeni sfaccettati. Per confondere ulteriormente l'interazione delle due nozioni nelle arti, il significato fondamentale delle opere d'arte e di architettura esorbita sempre dall'opera materiale stessa, in quanto evoca e media relazioni e orizzonti di percezione, sentimento e comprensione. Come sottolinea Maurice Merleau-Ponty: «Non vediamo le opere d'arte, ma vediamo secondo loro»<sup>5</sup>. L'osservazione del filosofo si applica anche all'architettura; un edificio profondo inquadra e guida le nostre percezioni, le nostre azioni, i nostri pensieri e sentimenti, invece di essere l'obiettivo stesso. Proietta una narrazione epica della vita e della cultura umana. Di conseguenza l'intera complessità della vita diventa parte anche della più semplice delle opere artistiche o architettoniche. Come suggerisce Jean-Paul Sartre: «Se il pittore ci presenta un campo o un vaso di fiori i suoi quadri sono finestre aperte sul mondo intero»<sup>6</sup>. L'apertura al mondo del sentimento e dell'interpretazione è una qualità intrinseca di tutte le immagini artistiche profonde.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, Pellicanolibri, Catania 1978, pp. 16-18.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>5</sup> Cit. in Iain McGilchrist, *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la formazione dell'Occidente*, UTET, Torino 2022, p. 952 (Edizione del Kindle). McGilchrist non riporta la citazione letterale di Merleau-Ponty, ma scrive: «Come Merleau-Ponty sostiene che non vediamo le opere d'arte, ma vediamo secondo loro, in modo che, pur essendo esse fondamentali per ciò che vediamo, è ugualmente fondamentale che divengano trasparenti nel processo, viviamo nel mondo secondo il corpo, che ha anch'esso bisogno di una sua trasparenza, per permetterci di essere pienamente vivi», *Ibid.* pp. 952-953 [N.D.T.].

<sup>6</sup> Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Net, Milano 2004, p. 45.

Invece di analizzare e separare le cose, l'arte è fondamentalmente impegnata a fondere e unire gli opposti. Alvar Aalto, il maestro architetto finlandese, sosteneva che solo con l'unione degli opposti un'opera d'arte può arrivare ad avere un significato: «È sempre presente la chiara *conditio sine qua non* della creazione [...]. Arrivare a una soluzione armonica di problemi contrastanti [...]. Praticamente in ogni occasione progettuale affiorano decine, spesso centinaia, a volte migliaia di elementi contrastanti che solo la volontà dell'uomo obbligherà a interagire in armonia, armonia che può essere raggiunta solo attraverso l'arte»<sup>7</sup>. La forma d'arte dell'architettura è logicamente una categoria "impura", o "disordinata", perché contiene e fonde ingredienti di categorie contrastanti e persino inconciliabili, come materialità e sentimento, costruzione ed estetica, fatti fisici e credenze, conoscenza e sogni, passato e futuro, mezzi e fini. In effetti è difficile immaginare un'attività più complessa e intrinsecamente più conflittuale dell'architettura. Un tale insieme di fattori, aspetti, requisiti e preoccupazioni non correlati e in conflitto tra loro può essere portato a sintesi – o a "soluzione armonica", per usare la nozione di Aalto – solo attraverso un processo creativo basato su una profonda identificazione mentale, su metafore incarnate e sulla fusione di dubbio e certezza, di emozione e giudizio, di intuizione e sentimento, di credenza e desiderio. Il compito mediatore e riconciliatore dell'architettura è duplice: fonde una moltitudine di dimensioni in un'entità esperienziale e strutturata, e serve da elemento essenziale di fusione tra il mondo e il sé. In questa fusione incontriamo il miracolo dell'immagine e dell'immaginazione poetica. I progetti e le proposte architettoniche sono metafore spaziali vissute che hanno il loro impatto prevalentemente a livello prereflessivo e inconscio. Sir Colin St John Wilson, l'architetto della British Library la cui ex casa a Cambridge attualmente ospita l'archivio di Ludwig Wittgenstein, descrive questo impatto in modo convincente: «È come se fossi manipolato da un codice subliminale, che non può essere tradotto in parole, che agisce direttamente sul sistema nervoso e sull'immaginazione, mescolando allo stesso tempo le impressioni di significato con la vivida esperienza spaziale come se fossero una cosa sola. Sono convinto che il codice agisca in modo così diretto e intenso su di noi perché ci è stranamente familiare; è infatti il primo linguaggio che abbiamo appreso, molto prima delle parole, e che ora ci viene ricordato attraverso l'arte, la quale da sola possiede la chiave per farlo rivivere»<sup>8</sup>.

Le opere spaziali assolutamente riduzioniste dell'artista americano Fred Sandback

<sup>7</sup> Alvar Aalto, "Arte e tecnica", in Id., *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna 1987, p. 112.

<sup>8</sup> Colin St John Wilson, "Architecture – Public Good and Private Necessity", in «RIBA Journal», March 1979.





Fred Sandback  
at the University  
of Helsinki,  
Fred Sandback,  
Helsinki, 2023

esemplificano l'interazione percettiva tra un'immagine estremamente semplice e un'esperienza inaspettatamente complessa e sensorialmente sottile. Nella loro assenza materiale le sue opere sono quanto di più minimale possa esistere, solo poche linee sottili tese nello spazio. Potrebbero essere considerate “minimaliste”, ma l'artista stesso non amava questa etichetta e preferiva chiamare le sue opere “sculture” o “costruzioni”<sup>9</sup>. La nozione di minimalismo è decisamente problematica, perché di solito la sua caratterizzazione si basa su una comprensione puramente formalista dell'opera, o su un processo di deliberata semplificazione formale come preconcetto stilistico. Sandback definisce le sue opere come “semplici fatti” senza alcuna intenzione rappresentativa<sup>10</sup>. Tuttavia la dichiarazione dell'artista sulla sua intenzione cosciente non può annullare i processi percettivi e cognitivi che le sue opere mettono in moto nella mente dell'osservatore. Indipendentemente dall'opinione espressa dall'artista, le sue opere completano automaticamente la loro gestalt nella mente dell'osservatore e se ne vanno alla ricerca del proprio significato. Frank Stella ha descritto la sua intenzione con la celebre frase: «Quello che vedi è quello che vedi»<sup>11</sup>; ma nel fenomeno dell'arte quello che si sperimenta non è mai quello che si vede veramente. Un'opera profonda dischiude un vasto campo di immagini, significati, associazioni, ricordi e intuizioni. Ogni grande opera d'arte è uno scavo a cielo aperto. Alla luce degli attuali studi neurologici il processo del “vedere” è molto più complesso di quanto si sia ritenuto; il processo di percezione fonde sempre osservazione, memoria e immaginazione, ed è essenzialmente un atto creativo.

La complessità nascosta delle configurazioni spaziali di Sandback deriva dal nostro meccanismo percettivo, dal potere gestaltico della geometria e dalla convenzione della lettura della spazialità in un disegno, nonché dalle ambivalenze e dalle tensioni essenziali e inevitabili tra le realtà materiali e immaginative dell'arte. Inoltre siamo costantemente alla ricerca di significato, perché il dare significato è incorporato nel nostro stesso sistema percettivo. Le linee quasi immateriali di filo acrilico di Sandback, tese nello spazio, sono essenzialmente domande filosofiche: perché e come

<sup>9</sup> Fred Sandback, “Senza titolo”, in Friedeman Malsch, Christiane Meyer-Stoll (eds.), *Fred Sandback*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2005.

<sup>10</sup> «Una scultura realizzata con poche linee può sembrare all'inizio molto purista o geometrica. Il mio lavoro non è nessuna di queste cose. Le mie linee non sono distillazioni o perfezionamenti di nulla. Sono semplici fatti, aspetti della mia attività che non rappresentano nulla al di là di sé stessi. I miei pezzi si offrono come situazioni concrete, letterali, e non come indicazioni di un qualsiasi altro tipo di ordine», in *Ibid.*, p. 106.

<sup>11</sup> Mostra dal titolo: “What You See Is What You See”, Frank Stella e la Collezione Anderson al SFOMA (San Francisco Museum of Modern Art), 11 giugno – 6 settembre 2004.





**Fred Sandback**  
at the University  
of Helsinki,  
Fred Sandback,  
Helsinki, 2023









*pagine  
precedenti*  
**Dirk's Pod,**  
Richard Serra,  
Novartis-Campus,  
Basilea, 2005

nasce un'immagine spaziale e qual è la realtà di tale irrealtà mentale? Perché una cosa esiste e non esiste?

Le opere di Sandback sono essenzialmente disegni spaziali; le sue linee ci fanno vedere una figura dello spazio dalla forma specifica, un volume immaginario posato sul pavimento, appoggiato a una parete o sospeso per aria. Le linee collegate, disposte come configurazioni planari in un angolo della galleria o sospese tra le pareti, il soffitto e/o il pavimento, perdono la loro natura lineare di disegno e diventano spazi immateriali con la materialità ideata. L'aria all'interno della figura immaginaria sembra più densa e di consistenza leggermente diversa rispetto a quella esterna alla figura. Il piano inesistente acquista persino un colore e un peso esperienziale. Tale alchimia artistica è particolarmente efficace nelle costruzioni di quattro linee che ci fanno concepire un piano rettangolare appoggiato a una parete o lontano da essa. Il rettangolo immaginato si trasforma in una lastra di vetro trasparente, ma inesistente, e la costruzione sembra paradossalmente invocare un volume immaginario e annullare peso e gravità. Il "piano" inclinato verso l'esterno pare in procinto di cadere, mentre il "piano" appoggiato alla parete sembra piegarsi sotto il suo stesso peso. Queste esperienze o percezioni sono probabilmente il risultato della nostra capacità empatica dovuta ai nostri neuroni specchio e ai nostri sistemi percettivi; percepiamo il piano immaginario attraverso la nostra mimesi corporea inconscia, o simulazione incarnata, e il nostro senso combinato di equilibrio e gravità. Allo stesso modo sperimentiamo il peso e il movimento dei pezzi di acciaio di Richard Serra attraverso i nostri muscoli e le nostre ossa, la nostra pelle e il nostro senso dell'equilibrio. Rievochiamo ciò che vediamo attraverso la capacità empatica del nostro corpo. Senza esserne consapevoli diventiamo l'opera d'arte che stiamo contemplando, ascoltando o leggendo. «Sii come me», è la richiesta che ogni poesia fa al suo lettore, secondo Iosif Brodskij<sup>12</sup>, e tale identificazione inconscia si applica a tutta l'arte, architettura compresa. Tuttavia i trucchi e le illusioni visive sono mere dimostrazioni percettive dello psicologo o della magia dell'illusionista, mentre l'impatto artistico richiede un contenuto metaforico ed esistenziale. Le opere artistiche profonde riguardano sempre il mondo e la condizione di vita e la coscienza di chi le percepisce. Un'opera d'arte ci fa incontrare un mondo specifico, che non è simbolico, ma a tutti gli effetti reale. Quali sono le metafore nascoste nelle costruzioni di Sandback? Le sue opere non mettono forse in discussione i presupposti del realismo ingenuo e non ci rivelano forse la

<sup>12</sup> Iosif Brodskij, "Un'immodesta proposta", in Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 2003, p. 43.

relatività e la natura dialettica della nostra esperienza della realtà. Non viviamo in un mondo dato e oggettivo, ma in un mondo da noi creato, e questo mondo e il nostro io costituiscono un'entità e un *continuum*. «Insomma, l'immagine non è questo o quel *significato* espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua», suggerisce il grande regista russo Andrej Tarkovskij<sup>13</sup>.

Un'opera d'arte ha una doppia esistenza: si svolge nella sua realtà materiale ed esecutiva, da un lato, e in un mondo immaginativo di percezione, associazione, pensiero ed emozione, dall'altro. Di solito non vediamo la silhouette di una figura come una linea a sé stante, perché percepiamo l'oggetto fisico che racchiude e diamo un nome a quell'oggetto. Il concentrarci su un solo aspetto del nostro campo percettivo tende a farci perdere di vista gli altri. In prima battuta nella scultura non sperimentiamo neppure la sua materialità fisica, perché percepiamo il volume e la forma dell'opera nella sua realtà suggestiva e immaginativa. Allo stesso modo in un edificio non sperimentiamo uno spazio fisico privo di significato, siamo invece influenzati dall'articolazione dello spazio architettonico, che possiede intenzionalità e significati specifici. L'arte rende visibile l'invisibile e dà significato a ciò che non ne ha. La tensione tra queste due realtà è fondamentale per la magia dell'arte.

L'ideale supremo di tutta l'arte (e un'impossibilità, dobbiamo ammetterlo) è quello di fondere la complessità delle esperienze umane in un'immagine unica, o “il sentimento oceanico” di unità e unicità del bambino nel grembo della madre, come suggerisce il pensiero psicoanalitico. Rainer Maria Rilke scrive in modo toccante sugli ingredienti di questa condensazione poetica: «Perché i versi non sono, come crede la gente, sentimenti (che si acquistano precocemente), sono esperienze. Per scrivere un verso bisogna vedere molte città, uomini e cose, bisogna conoscere gli animali, bisogna capire il volo degli uccelli e comprendere il gesto con cui i piccoli fiori si aprono al mattino»<sup>14</sup>. Il poeta continua la sua lista di esperienze necessarie per scrivere un singolo verso della lunghezza di una pagina intera. Egli elenca strade che conducono a regioni sconosciute, incontri e separazioni inaspettate, malattie infantili e ritiri nella solitudine delle stanze, notti d'amore, grida di donne in travaglio e cura degli agonizzanti. Ma anche tutto questo insieme non è sufficiente a creare un verso. Secondo il poeta bisogna dimenticare tutto questo e avere la pazienza di aspettare il ritorno distillato di tali esperienze: «Solo quando diventano sangue in noi, sguardo e gesto, anonimi e non più distinguibili da noi stessi, soltanto allora può accadere che in un momento eccezionale si levi dal loro

<sup>13</sup> Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988, p. 104 [in corsivo nell'originale, n.d.a.].

<sup>14</sup> Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Mondadori, Milano 1988, pp. 47-48.



centro e sgorgi la prima parola di un verso»<sup>15</sup>. La potente descrizione del poeta chiarisce che una poesia non è un'invenzione formale; è un mondo costruito poeticamente. Nel regno mentale e artistico una forma speciale di complessità nella semplicità è l'archetipo. Il concetto ha origine nell'idea di Sigmund Freud dei "resti arcaici" della mente. Più tardi Carl C. Jung definì l'archetipo come la tendenza di un'immagine a evocare associazioni, sentimenti e significati distinti nella nostra memoria collettiva. Anche in questo caso l'apertura e la stratificazione del fenomeno mentale è essenziale: una ricchezza di associazioni mediate da un'immagine collettivamente identificabile, invece di un significato specifico e chiuso. Nel loro desiderio di fondere il passato mitico primordiale e l'attualità vissuta le opere d'arte tendono ad avvicinarsi al concetto di archetipo, ovvero a toccare un immaginario nascosto di potenza primordiale.

Barnett Newman, pittore espressionista astratto americano, ha intitolato alcuni dei suoi dipinti, costituiti da un unico elemento lineare sullo sfondo di un solo colore, *Onements*. L'artista condensa una moltitudine di esperienze esistenziali in un'immagine in definitiva semplice. Il dipinto di Kazimir Malevič di un quadrato nero su fondo bianco e i dipinti monocromatici di Yves Klein, così come gli spazi celesti di James Turrell, sono simili a *Onements*, che fondono la molteplicità delle esperienze in un unico insieme indivisibile. Non ci sono "elementi" in queste opere, ma solo la loro singolarità. Rappresentano la semplicità o la complessità?

Opere del genere traggono la propria ricchezza dalla loro natura enigmatica; sono inesauribili generatori di domande e sentimenti. L'esperienza dell'incontro con un'opera d'arte non è semplicemente una questione di guardare o ascoltare l'opera, il processo è una complessa interazione e scambio tra l'opera e la mente incarnata di chi la esperisce. Nel processo entrano elementi della memoria individuale, nonché significati e sentimenti archetipici; l'incontro svela strati dell'opera nello stesso momento in cui l'opera svela strati della mente di chi la percepisce. Nelle famose tele tagliate di Lucio Fontana, per esempio, l'azione violenta del tagliare è certamente presente come esperienza mimetica inconscia; quando guardo le sue opere sento la minacciosa affilatura della lama e il "dolore" della tela squarciata. La visione di un'opera d'arte non è dissimile da uno scavo archeologico in cui si scava simultaneamente nella profondità del reperto e nella mente di chi la percepisce.

La difficoltà di determinare qualcosa di semplice o complesso in un'opera d'arte deriva dal fatto che qualsiasi immagine artistica – un dipinto, una poesia, un brano musicale

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 48.



*pagina  
precedente*  
**Pollen from  
Hazelnut,**  
Wolfgang Laib,  
MoMA, New York,  
2013

→  
**Casa  
Wittgenstein,**  
Ludwig  
Wittgenstein,  
Vienna, 1926-28

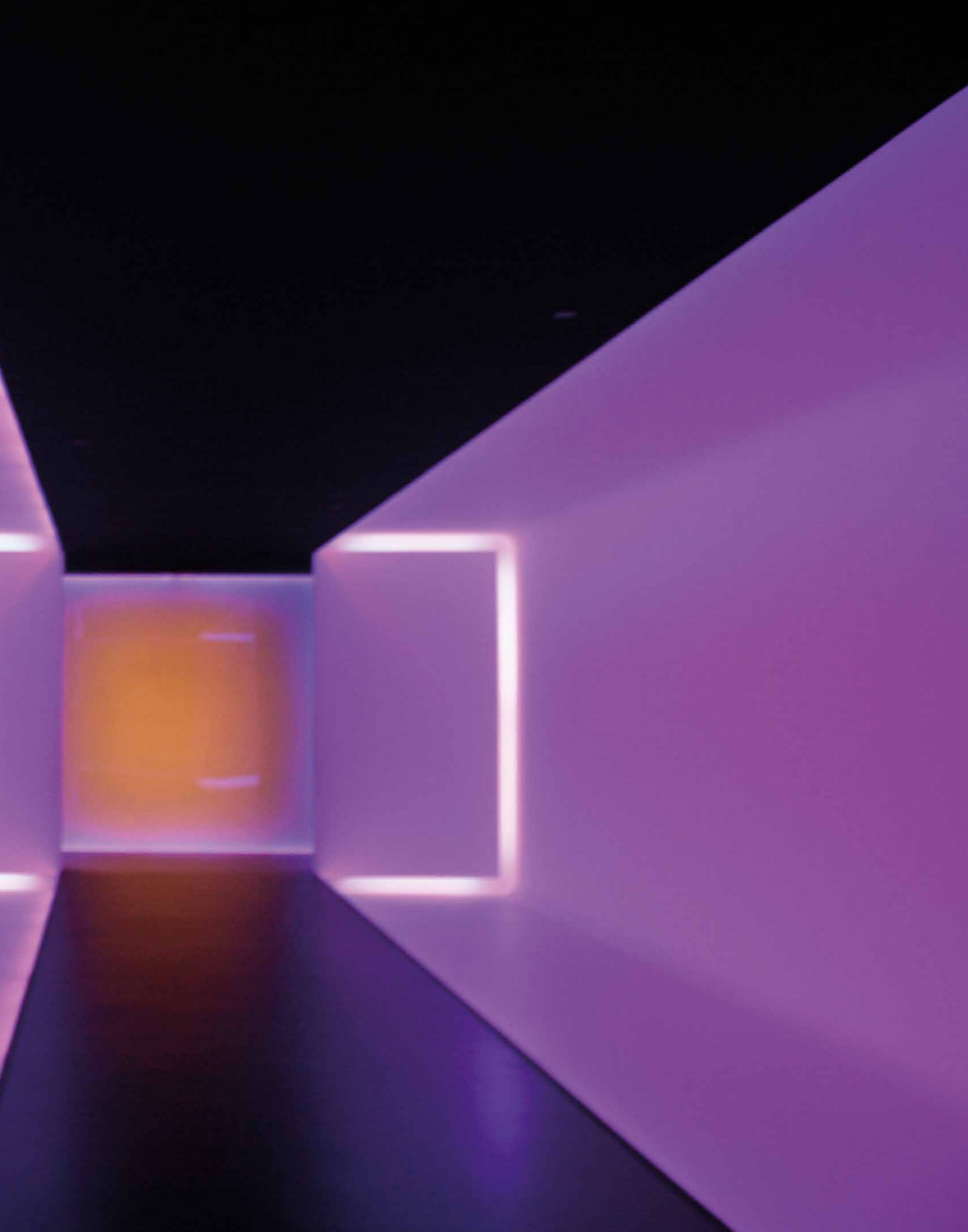
o uno spazio architettonico – esiste contemporaneamente in due mondi: in primo luogo come fenomeno materiale nel mondo fisico e in secondo luogo come immagine mentale nell'esperienza individuale e unica. Nel primo senso il *Quadrato nero* di Malevič è una semplice figura geometrica nera su sfondo bianco, eseguita dal pennello del pittore. Tuttavia la superficie dipinta, screpolata dal tempo, conferisce al quadro un senso di unicità e autenticità, di realtà e di età, al di là della sua essenza geometrica, come pure della sua autorevolezza e aura iconica. Gli antichi dipinti di icone possiedono un'autorevolezza e una radiosità simili. L'opera è in dialogo con le opere artistiche precedenti alla sua creazione e con quelle successive. La sua immagine mentale è molte cose allo stesso tempo capaci di collegarla a campi esistenziali, filosofici, metafisici, religiosi e simbolici. L'immaginazione e la ricerca autonoma di significato da parte dello spettatore mettono in moto un processo perpetuo di associazione e interpretazione. È l'indefinitezza e l'apertura provocatoria della suggestione poetica a conferirle ricchezza evocativa, senso della vita e complessità mentale. La semplicità si trasforma in complessità labirintica. Un'opera d'arte o un'architettura di valore è sempre un rizoma mentale infinito. Privato della suggestione enigmatica dell'immagine poetica, un quadrato rimane una mera figura geometrica senza vita, vuota di significati più profondi così come della capacità di evocare emozioni. La profonda semplicità architettonica condensa allo stesso modo immagini e significati. La geometria delle costruzioni e degli spazi architettonici si trasforma in mandala spaziali, dispositivi di mediazione tra il cosmo, il mondo e il sé. Anche in architettura la semplicità formale priva dell'intenzionalità poetica e della ricchezza di sentimenti si traduce in mera costruzione.

La Casa Wittgenstein, che Ludwig progettò e costruì a Vienna nel 1928, è un caso illuminante per quanto riguarda la necessaria interazione tra la semplicità formale e la complessità del contesto e del contenuto. Concepita da un importante filosofo del Ventesimo secolo, è senza dubbio il prodotto di un pensiero serio e preciso capace di ridurre tutti gli elementi architettonici alla loro essenza minima. Che Wittgenstein abbia fatto abbattere il soffitto del salone per farlo ricostruire tre centimetri più alto ci convince dell'ambizione architettonica senza compromessi dell'autore. Tuttavia l'edificio rimane curiosamente silente e privo di vita. Ciò che sembra mancare a questa architettura ultrarazionale è la complessità mentale e il dialogo contestuale, il senso di incarnazione e la sensualità poetica. «A me non interessa innalzare un edificio, ma piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici

*pagine seguenti*  
**The Light Inside,**  
James Turrell,  
MFAH, Huston,  
1999







possibili», confessava lo stesso Wittgenstein<sup>16</sup>. Sembra che proprio questa generalità razionalizzata faccia apparire la sua casa muta; sembra una formula logica per una abitazione piuttosto che per un edificio specifico e autentico nella “carne del mondo”, per usare la suggestiva nozione di Maurice Merleau-Ponty<sup>17</sup>. L’opera difficilmente è in grado di evocare associazioni o sentimenti, si limita a esistere come sé stessa e a riflettere il suo sistema di proporzioni e di struttura senza compromessi. L’odierna architettura minimalista comporta, di solito, l’applicazione di un preconcetto stilistico formale, mentre la semplicità e l’astrazione artistica significativa sono il risultato di un processo laborioso e graduale. La parola “astrazione” suggerisce in modo fuorviante una sottrazione o una riduzione di contenuti e di significato, ma un’astrazione artistica pregnante, che abbia la capacità di toccare le nostre emozioni e di stimolare il nostro immaginario, può nascere solo dal processo opposto di distillazione o compressione. Il maestro scultore Constantin Brancusi ci dà un consiglio pregarante: «La semplicità non è il fine dell’arte, anzi, vi si arriva nostro malgrado nel cercare un approccio alla natura intima delle cose; in fondo, la semplicità è complessa, e per capirne il senso bisogna essersi nutriti della sua essenza»<sup>18</sup>. Che cosa intende l’artista con “nostro malgrado”, suggerisce forse che la semplicità ha una sua gravità tale da spingere l’artista a perseguirla a prescindere dalla sua vera natura? Una vera astrazione condensa gli innumerevoli ingredienti dell’esplorazione creativa in una singolarità artistica. Allo stesso tempo l’opera prende una determinata distanza dalla soggettività dell’autore verso l’universalità e l’anonimato. Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), uno dei più grandi pittori figurativi del secolo scorso, fa un commento sorprendente e stimolante sull’espressione artistica: «Se un’opera si limita a esprimere la personalità che l’ha creata, si tratta di un’opera che era inutile creare [...]. Esprimere il mondo e capirlo, ecco ciò che a me pare interessante»<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 28.

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty illustra la sua nozione di “carne” in *Il visibile e l’invisibile* (Bompiani, Milano 2007), nel saggio “Carne del mondo – Carne del corpo – Essere”: «Ciò significa che il mio corpo è fatto della medesima carne del mondo [...] e che, inoltre, di questa carne del mio corpo è partecipe il mondo» (p. 260), e nel saggio “L’intreccio – Il chiasma”: «La carne (quella del mondo o la mia) [è una] trama che ritorna in sé e si accorda con se stessa» (p. 162). La nozione di “carne” deriva dal principio dialettico dell’intreccio del mondo col sé. Egli parla anche di “ontologia della carne” come conclusione ultima della sua iniziale fenomenologia della percezione. Questa ontologia comporta che il significato sia dentro e fuori, soggettivo e oggettivo, spirituale e materiale.

<sup>18</sup> Catalogo della mostra su “Constantin Brancusi” tenutasi alla Brummer Gallery di New York (1926), ora ripubblicato in Eric Shanes, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York 1989, p. 106.

<sup>19</sup> Claude Roy, *Balthus*, Little Brown and Company, Boston – New York – Toronto 1996, p. 18.



Più tardi Balthus riformulò la sua argomentazione: «La grande pittura deve avere un significato universale. Oggi non è più così ed è per questo che voglio restituire alla pittura l'universalità e l'anonimato perduti, perché più un quadro è anonimo, più è reale»<sup>20</sup>. È un'argomentazione che fa riflettere, ma lo stesso discorso potrebbe essere fatto per l'architettura. Nella sua ricerca ossessiva dell'unicità l'architettura attuale è spesso diventata priva di significato.

Tutte le opere d'arte significative sono microcosmi, rappresentazioni miniaturizzate e condensate di un mondo metaforico e idealizzato. Si tratta di un universo interno all'opera stessa, il *weltinnenraum*, per usare una bella nozione di Rilke<sup>21</sup>. L'immagine poetica continua a guidare la nostra mente verso contesti sempre nuovi; la chiarezza contiene un'invitante oscurità, e la semplicità formale si trasforma in una complessità esperienziale. «Esiste qualcosa di più misterioso della chiarezza?», si chiede il poeta Paul Valéry<sup>22</sup>. William James, psicologo americano visionario, descrive così l'essenziale fluidità e l'apertura dell'immaginario mentale: «Ogni immagine definita nella mente viene immersa e inzuppata nell'acqua corrente che le scorre tutt'intorno. Con essa va il senso delle sue relazioni, vicine e remote, l'eco morente di quando giunse a noi. Il significato, il valore dell'immagine, è tutto nella sua aura o penombra che la circonda e l'accompagna»<sup>23</sup>. La chiarezza ha valore nell'arte solo quando proietta un potente campo di associazioni e impressioni incrociate. La più semplice delle immagini poetiche, che nasce da un autentico processo di distillazione artistica, continua a suggerire immagini ed echi, e a cercare senza sosta nuovi significati.

L'immaginario associativo dell'arte è esistenziale più che estetico e si rivolge al nostro senso dell'essere nella sua interezza. Invece di offrire un mero piacere visivo, l'architettura stimola anche gli strati profondi della mente e del senso di sé, o, più precisamente, le vere immagini architettoniche evocano ricordi multisensoriali e incarnati, rendendo l'entità architettonica parte della nostra costituzione corporea e del nostro senso dell'esistenza. Attraverso il nostro corpo rievochiamo e imitiamo inconsciamente tutto ciò che

<sup>20</sup> *Ivi*.

<sup>21</sup> Liisa Envald (ed.), "Lukijalle" [Al lettore], in Rainer Maria Rilke, *Hiljaninen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900-1926* [Il silente e intimo nocciolo dell'arte: lettere 1900-1926], (Liisa Envald ed.), TAI-teos, Helsinki 1997, p. 8.

<sup>22</sup> Paul Valéry, *Eupalinos o l'Architetto*, Mimesis, Milano – Udine 2011, p. 42.

<sup>23</sup> William James, *Principles of Psychology* (1890), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983. Juhani Pallasmaa non è stato in grado di trovare il numero di pagina del libro da cui ha tratto la citazione di James. In italiano c'è una raccolta di stralci dall'opera di James dal titolo *Principi di psicologia*, Principato Editore, Milano 2004, nella quale non è presente la citazione, di conseguenza la traduzione è mia [N.D.T.].

incontriamo nel mondo; questo si chiama “simulazione incarnata”. Come hanno recentemente confermato gli studi neurologici, ogni opera d’arte e di architettura significativa modifica effettivamente il nostro cervello, il nostro comportamento e la nostra autocomprensione<sup>24</sup>.

Oltre che nella sfera delle arti, l’interazione tra semplicità e complessità è particolarmente sorprendente e stimolante nel mondo naturale e biologico. Qui l’interazione costante di principi e cause semplici crea un flusso infinito di sottili variazioni e complessità. La complessità del mondo biologico è normalmente sottovalutata perché tendiamo a sopravvalutare la nostra comprensione e i nostri risultati. Edward O. Wilson, il più importante mirmecologo del mondo e portavoce della biofilia, la scienza e l’etica della vita, sostiene che il “superorganismo” di una comunità di formiche tagliafoglie, che è una combinazione formica-fungo, «Rappresenta uno dei più formidabili congegni di orologeria prodotti dall’evoluzione, un meccanismo infaticabile, ripetitivo, preciso, più complicato di qualsiasi invenzione umana e vecchio al di là di ogni immaginazione»<sup>25</sup>. Non c’è da stupirsi che oggi si progettino complicati sistemi di traffico utilizzando i modelli comportamentali delle formiche e che si sviluppino nuovi tipi di computer superveloci utilizzando come modello la nostra stessa rete neurale. Al contempo Semir Zeki, neurobiologo e professore di neuroestetica, che ha applicato le recenti conoscenze delle neuroscienze ai fenomeni artistici, suggerisce «Una teoria estetica a base biologica»<sup>26</sup>. Cos’altro potrebbe essere la bellezza se non il principio ultimo della natura di portare complessità nella stupefacente coerenza di una bellezza apparentemente semplice. Iosif Brodskij esprime questo punto di vista con la sicurezza di un grande poeta: «Il fine dell’evoluzione – ci crediate o no – è la bellezza»<sup>27</sup>.

Vorrei concludere il mio saggio sull’interazione tra semplicità e complessità nelle arti con la potente e poetica affermazione di Constantin Brancusi sul requisito fondamentale di ogni vera opera d’arte: «L’arte deve dare d’improvviso, tutta d’un colpo, la scossa vitale, la sensazione che si sta respirando»<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Fred Gage cit. in John Paul Eberhard, “Architettura e neuroscienze: una doppia elica”, Sarah Robinson, Juhani Pallasmaa (a cura di), *La mente in architettura. Neuroscienze, incarnazione e il futuro del design*, FUP, Firenze 2021, pag. 138.

<sup>25</sup> Edward O. Wilson, *Biofilia. Il nostro legame con la natura*, Piano B, Prato 2021, p. 56.

<sup>26</sup> Semir Zeki, *La visione dall’interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 17.

<sup>27</sup> Brodskij, cit., p. 43.

<sup>28</sup> Cit. in Shanes, cit., p. 67.

Tutti i saggi sono stati raccolti dal curatore e traduttore dall'archivio di Juhani Pallasmaa a Helsinki.

I seguenti saggi sono stati scritti e presentati in occasione di conferenze: "Il significato etico ed esistenziale della bellezza", ACE/ANFA Center for Education, 27 marzo 2024; "Il tocco della luce: materialità e tattilità dell'illuminazione", Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 6 dicembre 2011; "Lo spazio del tempo: il tempo mentale in architettura University of Trondheim, 20 aprile 2007; "Senso del sé, memoria e immaginazione: paesaggi del ricordo e del sogno", Architecture & Phenomenology International Conference, Faculty of Architecture and Town Planning Technion, I.T.T., Haifa, 13-17 maggio 2007; "Novità, tradizione e identità: contenuto e significato esistenziale in architettura", symposium alla V&A di Londra dal titolo "Human Experience and Place: Sustaining Identity III, 10 giugno 2012; "La complessità della semplicità: la struttura interna dell'immagine artistica", convegno dal titolo "Simplicity – Ideals of Practice in Mathematics & the Arts", City University of New York, Graduate Center, 3-5 aprile 2013.

"Saggezza e modestia" è stato scritto appositamente per questo libro. "Spiritualità in architettura: architettura, arte e sacralità esistenziale", saggio scritto per una pubblicazione della Catholic University of America, Washington 2011.

- Aalto, Alvar, *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna 1987.
- Agostino [Sant’], *Le confessioni*, BUR, Milano 2012.
- Bachelard, Gaston, *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, Pellicanolibri, Catania 1978.
- Id., *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 2006.
- Id., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Red Edizioni, Milano 2006.
- Id., *La fiamma di una candela*, SE, Milano 2018.
- Bergh, Magnus; Munkhammar, Birgitta (eds.), *Tanken på en hemkomst* [L’idea del ritorno a casa], Alfa Beta Bokförlag, Stockholm 1986.
- Böhme, Gernot, *Critique of Aesthetic Capitalism*, Mimesis international, Milano 2017.
- Bonino, Guido Davico, *Manifesti futuristi*, Rizzoli, Milano 2009.
- Borges, Jorge Luis, *L’invenzione della poesia. Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2001.
- Brodskij, Iosif, *Il canto del pendolo*, Adelphi, Milano 1987.
- Id., *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi, Milano 1991.
- Id., *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 2003.
- Id., *Profilo di Clio*, Adelphi, Milano 2003.
- Id., *Fuga da Bisanzio*, Adelphi, Milano 2008.
- Buñuel, Luis, *Dei miei sospiri estremi*, SE, Milano 2008.
- Calvino, Italo, *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino 1979.
- Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano 1993.
- Casey, Edvard S., *Remembering: A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2000.
- Cavarra Britton, Karla (ed.), *Constructing the Ineffable*, Yale University Press, New Haven 2010.
- Celant, Germano, *Inespressionismo. L’arte oltre il contemporaneo*, Costa & Nolan, Genova 1988.
- Coats, Gary, J., *Erik Asmussen Architect*, Byggeförlaget, Stockholm 1997.
- Dal Co, Francesco, *Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2002.

- Darwin, Charles, *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Newton Compton, Roma 2011.
- Id., *L'origine delle specie*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- David, Catherine; Lenoir, Frédéric; de Tonnac, Jean-Philippe (a cura di), *Pensieri sulla fine dei tempi*, Bompiani, Milano 1999.
- de Anda Alanis, Enrique X., *Luis Barragán: Clásico del Silencio*, Colección Somosur, Bogotá 1989.
- de Waal, Frans, *L'età dell'empatia*, Garzanti, Milano 2011.
- Dewey, John, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007.
- di Giovanni, Norman Thomas; Halpern, Daniel; MacShane, Frank (eds.), *Borges on Writing*, The Ecco Press, Hopewell, New Jersey, 1994.
- Dirac, Paul, "The Evolution of the Physicist's Picture of Nature", in «Scientific American» n. 208, May 1963.
- Id., *La bellezza come metodo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020.
- Edinger, Edward F., *L'Io e l'archetipo. L'individuazione e la funzione religiosa della psiche*, Moretti & Vitali Editori, Bergamo 2023.
- Ehrenzweig, Anton, *The psycho-analysis of artistic vision and hearing: An introduction to a theory of unconscious perception*, Sheldon Press, London 1975.
- Eliot, T.S., *Opere*, Bompiani, Milano 1986.
- Id., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 2010.
- Frampton, Kenneth, *Labour, Work and Architecture: Collective Essays on Architecture and Design*, Phaidon Press, London 2002.
- Fromm, Erich, *La rivoluzione della speranza. Per costruire una società più umana*, Bompiani, Milano 1982.
- Gardner, Howard, *Intelligence Reframed: Multiple Intelligencies for the 21st Century*, Basic Books, New York 1999.
- Genet, Jean, *L'atelier di Alberto Giacometti*, Il melangolo, Genova 1992.
- Giedion, Sigfried, *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano 1989.
- Harries, Karsten, "Building and the Terror of Time", in «Perspecta: The Yale Architectural Journal», Vol. 19 (1982).
- Id., *The Ethical Function of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.
- Harvey, David, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano 1997.
- Hawking, Stephen, *Breve storia della mia vita*, Mondadori, Milano 2013.
- Hertzberger, Herman; van Rooijen-Wortmann, Addie; Strauven, Francis (eds.), *Aldo van Eyck*, Stichting Wonen, Amsterdam 1982.
- Hrabal, Bohumil, *Una solitudine troppo rumorosa*, Einaudi, Torino 1991.
- Iliescu, Sanda, *Eight Aesthetic Propositions*, manoscritto inedito, 2006.
- James, William, *Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- Johnson, Mark, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2007.
- Jun'ichirō, Tanizaki, *Libro d'ombra*, Marsilio Editori, Venezia 2002.
- Kahn, Louis I., *Pensieri sull'architettura: Scritti 1931-1974*, Einaudi, Torino 2023.



- Kundera, Milan, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1988.
- Id., *La lentezza*, Adelphi, Milano 2007.
- Laine, Jarkko, "Tikusta asiaa" [Avviare una conversazione], in «Parnasso» n. 6, 1982.
- Levin, David Michael, *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1993.
- Lightman, Alan, *Einstein's Dreams*, Pantheon Books, New York 1993.
- Malsch, Friedeman; Meyer-Stoll, Christiane (eds.), *Fred Sandback*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2005.
- Marcuse, Herbert, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1999.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich, *Manifesto del partito comunista*, Laterza, Bari 1972.
- Mason, Lawrence; Poole, Scott; Sarpaneva, Pia; Carpenter, James (eds.), *James Carpenter*, Architecture Edition, Blacksburg, Virginia, 2005.
- McCarter, Robert, *Frank Lloyd Wright: A Primer on Architectural Principles*, Princeton Architectural Press, New York 1991.
- McGilchrist, Iain, *Il padrone e il suo emissario. I due emisferi del cervello e la formazione dell'Occidente*, UTET, Torino 2022.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Segni*, il Saggiatore, Milano 2003.
- Id., *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 2004.
- Id., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2005.
- Id., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007.
- Nussbaum, Martha, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Beacon Press, Boston 1995.
- Ortega y Gasset, José, *La disumanizzazione dell'arte*, SE, Milano 2020.
- Overbye, Dennis, "Remembrance of Things Future: The Mystery of Time", in «New York Times», June 28, 2005.
- Pallasmaa, Juhani, *L'architettura degli animali*, FUP, Firenze 2021.
- Perec, Georges, *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- Picard, Max, *Il mondo del silenzio*, Servitium Editrice, Troina (En) 1988.
- Pirsig, Robert M., "An Author and Father looks Ahead at the Past", in «The New York Times Book Review», March 4, 1984.
- Plummer, Henry, "Poetics of Light", in «A+U», Extra Edition, December 1987, Tokyo.
- Pound, Ezra, *ABC of Reading*, New Directions Publishing Corporation, New York 1987.
- Proust, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto*, Rizzoli, Milano 1994.
- Prum, Richard O., *L'evoluzione della bellezza*, Adelphi, Milano, 2020.
- Raul Rispa (ed.), *Barragán: The Complete Works*, Thames & Hudson, London 1995.
- René Huyghe, *Dialogue avec le visible. Connaissance de la peinture*, Flammarion, Paris 1955.
- Rentschler, Ingo; Herzberger, Barbara; Epstein, David, *Beauty and the Brain: Biological Aspects of Aesthetics*, Birkhäuser Verlag, Basilea – Boston – Berlino 1988.
- Rilke, Rainer Maria, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Mondadori, Milano 1988.
- Id., *Hiljainen taiteen sisin: kirjeitä vuosilta 1900-1926* [Il silente e intimo nocciolo dell'arte: lettere 1900-1926], (Liisa Envald ed.), TAI-teos, Helsinki 1997.

- Robinson; Sarah; Pallasmaa, Juhani (a cura di), *La mente in architettura. Neuroscienze, incarnazione e il futuro del design*, FUP, Firenze 2021.
- Roy, Claude, *Balthus*, Little Brown and Company, Boston – New York – Toronto 1996.
- Rushdie, Salman, “Is Nothing Sacred?” (1990), in <https://granta.com/is-nothing-sacred> (ultimo accesso: 05/2024).
- Ruskin, John, *The Lamp of Beauty. Writings on Art*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1980.
- Saint-Exupéry (de), Antoine, *Terra degli uomini*, Mursia, Milano 2007.
- Id., *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano 2011.
- Sartre, Jean-Paul, *Che cos'è la letteratura*, Net, Milano 2004.
- Id., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2007.
- Scarry, Elaine, *Sulla bellezza e sull'essere giusti*, il Saggiatore, Milano 2001.
- Seamon, David (ed.), *Dwelling, Seeing and Designing: Toward a Phenomenological Ecology*, State University of New York Press, Albany 1993.
- Shanes, Eric, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York 1989.
- Sontag, Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978.
- St John Wilson, Sir Colin, “Architecture – Public Good and Private Necessity”, in «RIBA Journal», March 1979.
- Steen Elier Rasmussen, *Architettura come esperienza*, Pendragon, Bologna 2006.
- Stevens, Wallace, *Harmonium. Poesie 1915-1955*, Einaudi, Torino 1994.
- Stokes, Adrian, *The Critical Writings of Adrian Stokes*, Thames & Hudson, London 1978.
- Stravinskij, Igor, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1995.
- Svendsen, Lars Fr. H., *Filosofia della noia*, Guanda, Parma 2004.
- Tarkovskij, Andrej, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 1988.
- Turrell, James, *The Thingness of Light*, (Scott Poole ed.), Architecture Edition, Blacksburg, Virginia, 2000.
- Valéry, Paul, *Dialogues*, Pantheon books, New York 1956.
- Id., *Eupalinos o l'Architetto*, Mimesis, Milano – Udine 2011.
- Valjakka, Timo (ed.), *Juhana Blomstedt. Muodon arvo* [Juhana Blomstedt. Il significato della forma], Painatuskeskus, Helsinki 1995.
- Vidler, Anthony, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- Virilio, Paul, *Estetica della sparizione*, Liguori Editore, Napoli 1992.
- Wilson, Edward O., *Biofilia. Il nostro legame con la natura*, Piano B Edizioni, Prato 2021.
- Wittgenstein, Ludwig, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980.
- Id., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009.
- Wittkower, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1994.
- Wogenscky, André, *Le mani di Le Corbusier*, Mancosu Editore, Roma 2004.
- Wohlleben, Peter, *La vita segreta degli alberi*, Macro Edizioni, Cesena 2022.
- Wright, Frank Lloyd, *The Natural House*, Horizon Press, New York 1954.
- Id., *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, (selected by Edgar Kaufman and Ben Raeburn), Horizon Press, New York 1960.

Wurman, Richard Saul, *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, Rizzoli International Publications, Inc., New York 1986.

Zajonc, Arthur, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, Oxford University Press, New York – Oxford 1993.

Zeki, Semir, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Zumthor, Peter, *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano 2007.

### Capitolo 2

p. 24: Georges de la Tour, Bambino che soffia su un tizzone, 1640 circa

Public domain

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le\\_souffleur\\_%C3%A0\\_la\\_lampe\\_Georges\\_de\\_la\\_Tour.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_souffleur_%C3%A0_la_lampe_Georges_de_la_Tour.jpg)

p. 29: Johannes Vermeer, Pesatrice di perle

(o Donna con una bilancia), 1664

Public domain

<https://gaystockbridge617.getarchive.net/media/woman-with-a-balance-by-vermeer-2856ca>

p. 31: Luis Barragán, Casa Gilardi,

Città del Messico, 1975-77

Alamy Foto Stock: © Yueqi Li

<https://www.alamy.com/casa-gilardi-by-luis-barragan-in-mexico-city-image475609417.html>

pp. 32-33: Helander Leiviskä Architects,

Juha Leiviskä, Chiesa del buon Pastore,

Western Pakila, Helsinki, 2003

Wikimedia Commons: © Htm (CC BY-SA 3.0, Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported license)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior\\_of\\_Church\\_of\\_the\\_Good\\_Shepherd\\_Helsinki\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interior_of_Church_of_the_Good_Shepherd_Helsinki_01.jpg)

p. 34: Alvar Aalto, Chiesa delle tre croci,

Imatra, 1956-58

Flickr: © Jussi Toivanen (CC BY-NC-ND 2.0 DEED, Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.0 Generic)

<https://www.flickr.com/photos/144252506@N07/49929502938/in/photostream/>

p. 35: Tadao Ando, Chiesa della luce, Ibaraki,

Prefettura di Osaka, 1989

Flickr: © Mith Huang (CC BY 2.0, Attribution 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/mith17/6212766739>

p. 37: Olafur Eliasson, The weather project, Tate Modern,

Londra, 2003

Flickr: © Wonderferret (CC BY 2.0, Attribution 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/wonderferret/1430970635>

p. 38: Juhani Pallasmaa, Piazza di arrivo alla Cranbrook

Academy, Bloomfield Hills, Michigan, 1994

© Baltazar Korab, courtesy Juhani Pallasmaa

p. 39: Juhani Pallasmaa, (in collaborazione con Roland Schweizer), Istituto Finlandese a Parigi, Parigi, 1986-91

© Gérard Dufresne, courtesy Juhani Pallasmaa

pp. 42-43: Arnold Böcklin, L'isola dei morti, 1883

Wikimedia Commons: © Sailko (CC BY 3.0, Creative Commons Attribution 3.0 Unported license)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold\\_b%C3%B6cklin,\\_I%27isola\\_dei\\_morti,\\_1883\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arnold_b%C3%B6cklin,_I%27isola_dei_morti,_1883_02.jpg)

p. 44: Sigurd Lewerentz, Chiesa di san Pietro, Klippan, 1962-66

Flickr: © seier+seier (CC BY 2.0, Attribution 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/seier/2356005438>

p. 48: Peter Zumthor, Cappella di San Nicolao, Colline dell'Eifel, Colonia, 2005-2007

Flickr: © seier+seier (CC BY 2.0, Creative Commons, Attribution 2.0 Generic Deed)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Dark\\_side\\_of\\_the\\_moon\\_-\\_peter\\_zumthor\\_-\\_Flickr\\_-\\_seier-seier.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Dark_side_of_the_moon_-_peter_zumthor_-_Flickr_-_seier-seier.jpg)

### Capitolo 3

pp. 56-57: Complesso templare di Karnak, Luxor, XIX secolo a.C.

Wikimedia Commons: © Diego Delso (CC BY-SA 4.0, Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International Legal Code)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo\\_de\\_Karnak\\_Luxor\\_Egipto\\_2022-04-03\\_DD\\_161.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Templo_de_Karnak_Luxor_Egipto_2022-04-03_DD_161.jpg)

p. 61: Frank Lloyd Wright, Casa sulla cascata (o Casa Kaufmann), Mill Run, Stewart Township, Fayette County, Pennsylvania, 1936-39

Wikipedia: © Sxenko (CC BY 3.0, Creative Commons Attribuzione 3.0 Unported Deed)

[https://it.wikipedia.org/wiki/Casa\\_sulla\\_cascata#/media/File:Wrightfallingwater.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Casa_sulla_cascata#/media/File:Wrightfallingwater.jpg)

p. 62: Carlo Scarpa, Giardino delle sculture, Giardini della Biennale, Venezia, 1952

Wikimedia Commons: © Jean-Pierre Dalbéra (CC BY 2.0, Creative Commons Attribution 2.0 Generic license)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo\\_Scarpa\\_%28Giardini\\_Venise%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carlo_Scarpa_%28Giardini_Venise%29.jpg)

p. 63: Juhani Pallasmaa, Atelier estivo per il pittore Tor Arne, Isola di Vänö, Finlandia, 1970  
© Juhani Pallasmaa

p. 70: John Soane, Sir John Soane Museum, Lincoln's Inn Field 13, Londra, 1808-09 e 1812  
Alamy Foto Stock: © Archimage  
<https://www.alamy.com/stock-photo-interior-of-the-sir-john-soane-museum-in-lincolns-inn-london-78769677.html?imageid=3F036F01-148E-4B02-BCAC-4C1552B9FF82&p=52966&pn=1&searchId=aa0b149e2ea63ca1ca8c64a344a3533a&searchtype=0>

#### Capitolo 4

p. 76-77: Gustave Eiffel, Torre Eiffel, Parigi, 1887-1889  
Pexels: © Thorsten technoman (Public domain)  
<https://www.pexels.com/photo/picture-of-eiffel-tower-338515/>

p. 78-79: Barma e Postnik Jakovlev, Cattedrale di San Basilio, Mosca, 1555-1561  
Pexels: © Дмитрий Трепольский (Public domain)  
<https://www.pexels.com/it-it/foto/architettura-chiesa-storico-russia-8285167/>

p. 80-81: Ustad Ahmad Lahauri, Taj Mahal, Agra, 1632  
Pexels: © Roney John (Public domain)  
<https://www.pexels.com/it-it/foto/piscina-di-frente-al-taj-mahal-602607/>

p. 84: Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, Il crematorio con le sue cappelle nel cimitero nel bosco, Stoccolma, 1940  
Flickr: © Bruno Jargot (CC BY 2.0, Creative Commons Attribution 2.0 Generic Deed)  
<https://www.flickr.com/photos/bjargot/43231753935>

p. 85: Juhani Pallasmaa, Sala concerti del Korundi Art Center, Rovaniemi, 2010  
© Rauno Träskelin, courtesy Juhani Pallasmaa

p. 86: Michelangelo Buonarroti, Biblioteca Laurenziana, Firenze, 1519-71  
Alamy Foto Stock: © Yuri Turkov  
<https://www.alamy.com/visiting-laurentian-library-biblioteca-medicea-laurenziana-in-florence-italy-image546315506.html?imageid=28F31F2C-22D2-4F04-9FF4-2DF0BCE49F9B&p=195033&pn=2&searchId=17752a4ef7b990a031e8f301b4fac7e8&searchtype=0>

#### Capitolo 5

p. 96-97: Amateur Architecture Studio, Museo della storia, Ningbo, 2008  
Alamy Foto Stock: © Arcaid Images  
<https://www.alamy.com/exterior-view-of-the-ningbo-historic-museum-zhejiang-china-image396817997.html>

p. 98-99: Louis Kahn, Parlamento Nazionale del Bangladesh, Dhaka, 1961-82  
Flickr: © rushd13 (CC BY-ND 2.0, Creative Commons Attribution-NoDerivs 2.0 Generic Deed)  
<https://www.flickr.com/photos/mashfiq13/5936038912>

p. 109: Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormarkku, 1937-39  
Flickr: © Nimara (CC BY 2.0, Creative Commons Attribution 2.0 Generic Deed)  
<https://www.flickr.com/photos/nimara/26710745140>

p. 109: Juhani Pallasmaa (in collaborazione con Kristian Gullichsen), Moduli 225, sistema industriale prefabbricato per la realizzazione di case per vacanze, 1968-72  
© Patrick Degommier, courtesy Juhani Pallasmaa

#### Capitolo 7

p. 123: Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut, MoMA, New York, 2013  
Flickr: © Kaitlin (CC BY-ND 2.0, Creative Commons Attribution-NoDerivs 2.0 Generic Deed)  
<https://www.flickr.com/photos/kaitlinmarie/8608517994>

p. 124: Louis Kahn, Salk Institute, La Jolla, San Diego, California, 1959-65  
Flickr: © Jason Taellious (CC BY-SA 2.0, Attribution-ShareAlike 2.0 Generic DEED)  
<https://www.flickr.com/photos/dreamsjung/3021667238>

p. 127: Barnett Newman, Voice of Fire, 1967, National Gallery of Canada, Ottawa  
Flickr: © Timothy Neezam (CC BY-ND 2.0, Attribution-NoDerivs 2.0 Generic Deed)  
<https://www.flickr.com/photos/neesam/51396901376>

pp. 128-129: Le piramidi di Giza, Giza, 2600-2500 a.C.  
Pexels: © Matheus De Moraes Gugelmim (Public domain)  
<https://www.pexels.com/photo/pyramids-in-giza-in-egypt-20290834/>

p. 130: Grande sala ipostila di Karnak, Luxor, 1290-1224 a.C.  
Pexels: © AXP Photography (Public domain)  
<https://www.pexels.com/photo/hieroglyph-covered-sandstone-columns-in-the-karnak-great-hypostyle-hall-18991548/>

p. 133: Jannis Kounellis, Senza titolo, 1980, Collection SMAK, Musée d'Art Contemporain, Gent  
Flickr: © Jean-Pierre Dalbéra (CC BY 2.0, Creative Commons Attribution 2.0 Generic Deed)  
<https://www.flickr.com/photos/dalbera/48164265517/in/photostream/>

pp. 134-135: James Turrell, Sky Space, Salisburgo, 2006  
Wikimedia Commons: © Anton-kurt (CC BY-SA 3.0, Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported Deed)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sky\\_Space\\_Salzburg\\_05.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sky_Space_Salzburg_05.jpg)

p. 136: Yves Klein, Portrait relief of Claude Pascal, 1962  
Wikimedia Commons: © Lorenzofaoro (CC BY-SA 4.0, Attribution-ShareAlike 4.0 International Deed)  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yves\\_Klein\\_the\\_new\\_blue.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yves_Klein_the_new_blue.jpg)



p. 139: Pekka Pitkänen, Cappella della Santa Croce, Turku 1963-67

© Mikko Laaksonen

p. 139: Tadao Ando, Cappella sull'acqua, Tomamu, 1988  
Flickr: © 準建築人手札網站 (CC BY 2.0, Attribution 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/eager/5298044021/in/photostream/>

pp. 140-141: Aarno Ruusuvuori, La nuova chiesa di Hyvinkää, Hyvinkää, 1961

Flickr: © Jussi Toivanen (CC BY-NC-ND 2.0, Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/144252506@N07/51903872853/in/photostream/>

pp. 142-143: Juha Leiviskä, Chiesa di Myyrmäki, Vantaa 1984

Alamy Stock Photo: David Karlin

<https://www.alamy.com/stock-photo-the-white-interior-with-strong-vertical-lines-of-myyrmki-church-vantaa-124307784.html?imageid=D5F10B51-8F0B-4D96-8797-3A6E10E02CF8&p=354891&pn=1&searchId=54866751c39ffd28e62db0b293622c04&searchtype=0>

p. 147: La falesia di Bandiagara, Mali

Wikimedia Commons: © Ferdinand Reus (CC BY 2.0, Attribution 2.0 Generic Deed)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bandiagara\\_escarpment\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bandiagara_escarpment_1.jpg)

pp. 150-151: Giardino di rocce del Tempio di Ryōan-ji, Kyoto, 1500 circa

Wikimedia Commons: © Jean-Pierre Dalbéra (CC BY 2.0, Attribution 2.0 Generic Deed)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le\\_jardin\\_zen\\_du\\_temple\\_Ry%C3%B4an-ji\\_%28Kyoto,\\_Japon%29\\_%2832162405237%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_jardin_zen_du_temple_Ry%C3%B4an-ji_%28Kyoto,_Japon%29_%2832162405237%29.jpg)

## Capitolo 8

p. 157: Fred Sandback, "Fred Sandback at the University of Helsinki", Helsinki, 2023

© Saara Mansikkamäki / Helsingin Sanomat

pp. 158-159: Fred Sandback, "Fred Sandback at the University of Helsinki", Helsinki, 2023

© Andrés Villaveces

pp. 160-161: Richard Serra, Dirk's Pod, Novartis-Campus, Basilea, 2005

Alamy Foto Stock: © Michal Sikorski

<https://www.alamy.it/la-scultura-gigante-dirks-pod-di-richard-serra-ha-dedicato-questa-scultura-al-fotografo-dirk-reinartz-novartis-campus-basilea-svizzera-dirks-pod-sc-image596683974.html?imageid=212E1C1B-B311-4610-A0D3-5FD667D5BCE8&p=266810&pn=1&searchId=05eff594265f2b61edd95f00ae0c759c&searchtype=0>

p. 164: Barnett Newman, Voice of Fire, 1967, National Gallery of Canada, Ottawa

Wikimedia Commons: © Youngjim (CC BY-SA 4.0, Attribution-ShareAlike 4.0 International Deed)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voice\\_Of\\_Fire,\\_National\\_Art\\_Gallery,\\_2015.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voice_Of_Fire,_National_Art_Gallery,_2015.jpg)

p. 167: Ludwig Wittgenstein, Casa Wittgenstein, Vienna, 1926-28

Wikipedia: Aldo Ernstrunner (CC BY-SA 3.0 AT, Attribution-ShareAlike 3.0 Austria Deed)

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Wittgensteinhaus.jpg>

pp. 168-169: James Turrell, The Light Inside, MFAH, Houston, 1999

Flickr: © Ed Schipul (CC BY 2.0, Attribution 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/eschipul/186902644>

NESSUN ARCHITETTO DEGNO DI QUESTO NOME OPERA DA SOLO. EGLI OPERA INFATTI CON L'INTERA STORIA DELL'ARCHITETTURA "PRESENTE NEL SANGUE", COME SCRIVE THOMAS STEARNS ELIOT A PROPOSITO DEL LETTERATO CONSAPEVOLE DELLA TRADIZIONE DI CUI FA PARTE. È UN GRANDE DONO DELLA TRADIZIONE LA POSSIBILITÀ CHE ABBIAMO DI SCEGLIERCI I COLLABORATORI: POSSIAMO LAVORARE CON BRUNELLESCHI O MICHELANGELO, SE SIAMO ABBASTANZA SAGGI DA FARLO. SOLO LE OPERE CHE INTRATTENGONO UN DIALOGO VIVO E RISPETTOSO COL LORO PASSATO HANNO L'INTIMA CAPACITÀ DI SOPRAVVIVERE AL TEMPO E DI STIMOLARE ANCHE IN FUTURO I LETTORI, GLI ASCOLTATORI E GLI OCCUPANTI.

Juhani Pallasmaa,  
*Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*,  
Pendragon, Bologna 2011, p. 133





Alberto Campo Baeza e Juhani Pallasmaa confrontano le loro riflessioni sull'architettura unendo idealmente due vertici del continente, il sud e il nord, le due diverse luci sull'orizzonte dell'occhio e dell'anima.

È sul contorno di questo spazio geografico e culturale comune chiamato Europa, definito da grandi distanze e differenze, che essi si incontrano e sembrano essersi parlati da sempre.

Era quasi sera quando ho iniziato a leggere le riflessioni contenute nel libro e il sole stava tramontando dietro le colline appenniniche che cingono la Pianura Padana. Mi sono immaginato altri due tramonti, posti su paralleli differenti e differenti tempi, toni, colori. Come si possono vedere le stesse cose da punti di osservazione così distanti?

Qual è la radice comune che sostiene la condivisione?

Il primo elemento da considerare è certo il rapporto dell'opera d'arte con la realtà.

Nel suo prezioso libretto *L'opera d'arte*, del 1949, Romano Guardini sottolinea come «Una proprietà essenziale dell'opera d'arte è di non risiedere, col suo nucleo più proprio, nella realtà»<sup>1</sup>.

Il filosofo sottolinea come «Reali sono i suoi colori, i suoni che sono uditi, i materiali con cui sono costruiti gli edifici; però tutto questo non le è peculiare. La sua specificità consiste in quella compenetrazione fra essenza dell'uomo ed essenza dell'oggetto [...] che emerge nel manifestarsi dell'espressione. Essa non si trova nell'ambito della realtà, bensì in quello della rappresentazione – anche se da qui tende a inoltrarsi nel reale, ossia nei materiali plasmabili, e così a obiettivarsi. Con questo non vogliamo dire che sia reale solo ciò che è materiale; anche lo spirito è reale, anzi lo è in grado ancora superiore alla materia. Un atto di conoscenza è più reale di un cristallo o di un albero; tuttavia non è reale il suo contenuto: ciò che nel conoscere io ho interiormente dinanzi a me. Questo

---

<sup>1</sup> Romano Guardini, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Brescia 1988, p. 41.



è rappresentato, pensato, ciò significa però che non è reale. Analogamente si può dire dell'opera d'arte»<sup>2</sup>.

Guardini esemplifica la propria argomentazione riferendosi all'esempio di una cattedrale: «Anche il nucleo peculiare di una cattedrale non è reale. Reali sono le pietre, le trabeazioni, i rapporti statici. Quello che però l'architetto intendeva in senso proprio è di fatto qualcosa d'altro: uno spazio disposto in un certo modo, pieno di vita, anzi esso stesso vivo, un'essenza spaziale che pulsa e respira. Pilastri che costituiscono forze ascendenti; archi come spinte che continuamente si compiono; soffitti a volta che attuano l'opera di chiusura – ed esprimendosi in tutto questo, una determinata manifestazione di ciò che significa la “Casa di Dio tra gli uomini” [...]. Tutto questo ha carattere di allusione mediante cui l'artista fa comprendere allo spettatore quello che propriamente intende comunicare e che si trova di per sé in quello spazio irreali che l'uomo è in grado di aprire col suo sguardo e la sua rappresentazione in modo da entrare in un rapporto di tensione con la realtà»<sup>3</sup>.

Ma esiste anche un altro elemento che rende ragione della condivisione.

Posto che vi è una struttura seconda, più elevata della realtà, che caratterizza l'opera d'arte, e l'operare dei suoi autori, e che vi si accede pienamente soltanto sollevando quest'ultima dal peso della necessità e dell'ordinarietà, possiamo forse vedere nel pensiero di Campo Baeza e Pallasmaa, unendo e intrecciando l'uno all'altro, il frutto più elevato di un secolare canonico pensiero europeo, che si impianta nell'alveo della vicenda occidentale e da quello trae la propria radice e il proprio determinarsi condiviso.

Questa condizione “surreale” dell'opera d'arte che si eleva in un proprio volo prima di tornare a incidere su ciò che appartiene al mondo reale, non nasce tuttavia casualmente, ma si manifesta come conseguenza di una precisa condizione d'ambiente, un *humus* già consolidato dal tempo.

Appare così un'Europa che fonda le proprie misure dell'architettura su quelle della cultura, in una disposizione al continuo rimpianto, contrapposto al solo rimpianto come alla superficialità di gran parte del contemporaneo.

I flussi secolari sono gli ormeggi per evitare la catastrofe di un tempo senza memoria e senza storia, ancoraggi che non negano la mutata distanza delle cose e delle misure, ma vi si oppongono per costringerle a un senso e non solo a uno scopo.

<sup>2</sup> *Ivi.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

Così si congiungono i due vertici del continente, che noi continuiamo a credere debba costituire, anche da punto di vista dell'architettura, una casa comune.

Che nella vicenda dell'Europa occidentale la luce avrebbe progressivamente cominciato a spegnersi era stato annunciato con anticipo da Friedrich Nietzsche, Martin Weber, Sigmund Freud, fino a Oswald Spengler: il dispiegarsi del Novecento ha confermato un progressivo declino di civiltà.

Ma anche noi contemporanei abbiamo continuato a leggere gli stessi libri e ci siamo commossi di fronte agli stessi autori, fossero i grandi greci o Dante o i russi, anche loro colpiti dalla cultura europea.

Ha scritto Iosif Brodskij: «Questa generazione – la generazione nata proprio nel momento in cui i forni crematori di Auschwitz lavoravano a pieno regime, in cui Stalin era allo zenit del suo potere divino, così assoluto da sembrare avallato da Madre Natura in persona – questa generazione è venuta al mondo, si direbbe, per continuare quello che, in teoria, doveva interrompersi in quei forni crematori e nelle anonime fosse comuni dell'arcipelago staliniano»<sup>4</sup>.

In un disegno che dal Mediterraneo arriva al Baltico il poeta afferma: «Aspiravamo proprio a ricreare l'effetto di continuità della cultura, a ricostruire le sue forme e le sue figure, a riempire le sue poche forme superstiti, spesso del tutto compromesse, con un nostro contributo personale, contemporaneo, con un contenuto nuovo o che almeno a noi apparisse nuovo [...]. Perché noi eravamo soprattutto animati dall'idea di preservare la nobiltà ereditaria delle forme di cultura a noi note, le forme che nella nostra coscienza equivalevano alle forme della dignità umana»<sup>5</sup>.

L'appartenenza a questa vicenda comune conduce a riconoscersi.

L'attitudine all'osservazione del viaggiatore di Grand Tour, se pure partendo da polarità geograficamente opposte, unisce lo sguardo di Campo Baeza e Pallasmaa e trova una precisa continuità di riferimenti che, partendo dalla classicità e dai suoi autori centrali e pervenendo al Moderno, offrono arricchimento all'antico attraverso il filtro novecentesco. L'architettura, come le altre arti, ha saputo esprimere negli ultimi cento anni, nonostante la crisi della nostra civiltà, una straordinaria stagione, perché il tramonto non è sempre necessariamente un tramonto di morte.

La consapevolezza dell'appartenenza a un contesto culturale identificato pone ancora oggi le premesse per una proposta culturale in cui l'architettura può essere maestra di

---

<sup>4</sup> Iosif Brodskij, *Dall'esilio*, Adelphi, Milano 1988, p. 57.

<sup>5</sup> *Ivi*.



**Tomba “Il cielo in terra”,** Alberto Campo Baeza, San Donà di Piave, Venezia, 2017-19

un nuovo inizio, ove il Moderno risponde all’Antico e viceversa, e ove gli elementi in gioco – luogo, tempo, terra, luce, silenzio – si compongono a disegnare lo spazio in una sequenza che è leggibile nelle due opposte direzioni: l’equilibrio in cui, attraverso la processualità delle misure, l’arte si manifesta e si sublima.

Con Guardini abbiamo affermato che l’opera d’arte non è nella realtà.

Ma è ancora il filosofo tedesco a spiegare, senza contraddirsi, che l’opera d’arte entra nella realtà attraverso l’insieme degli elementi riconoscibili che sono percepibili dalla sensibilità degli uomini preposti a ciò.

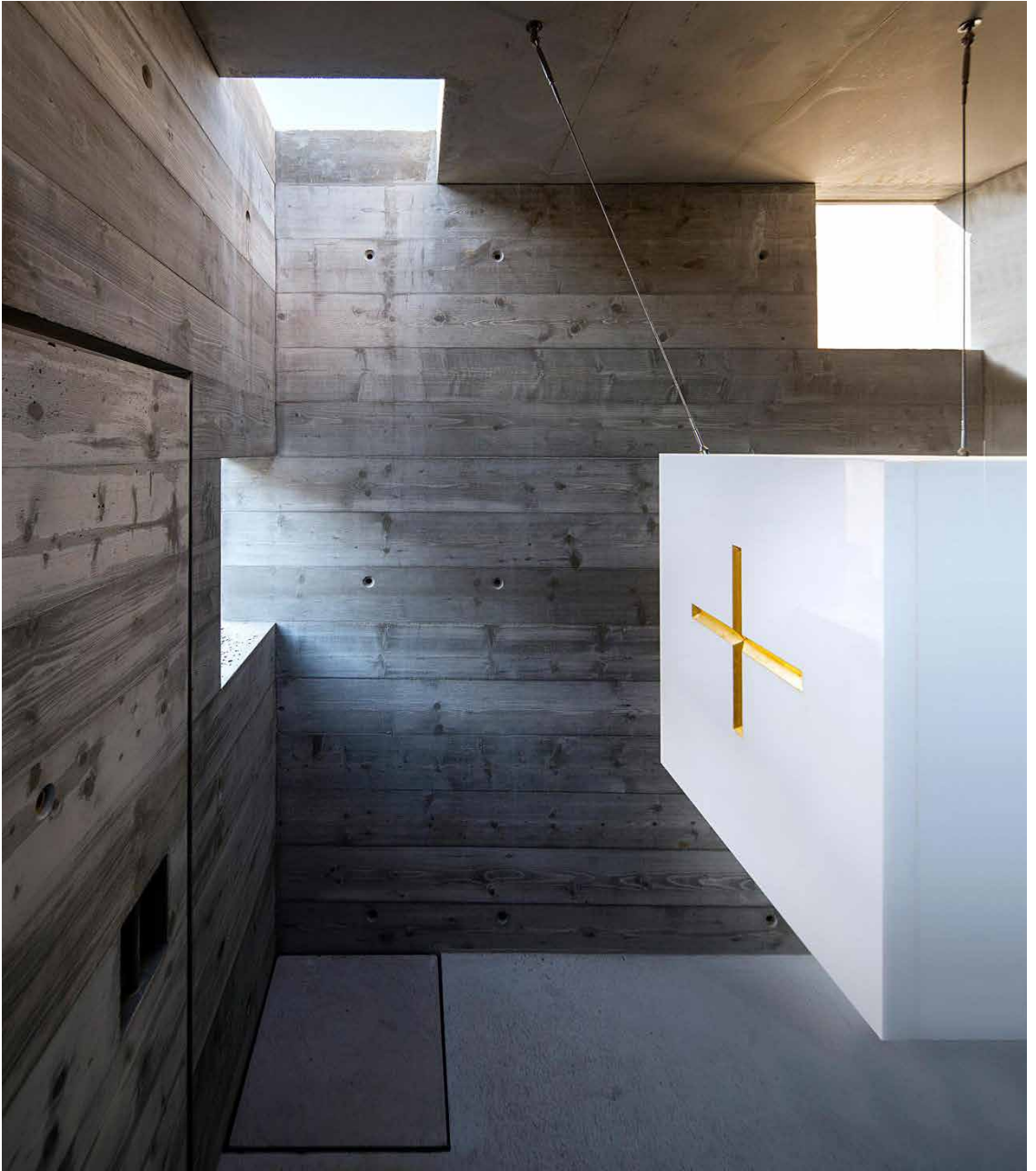
Dall’Italia, che è luogo paradigmatico della condizione occidentale europea, il lavoro intellettuale di Campo Baeza e Pallasmaa non può che essere visto come portatore di una linea di continuità che ha origine dal classico, quale Goethe lo vedeva, poi giustamente rapportato agli occhi colmi di angoscia con cui il classico può vedere noi.

Dal nostro paesaggio ormai colmo di rovine interiori ed esteriori, le stesse osservate da Iosif Brodskij, da Andrej Tarkovskij, da Guido Ceronetti, sappiamo che l’architettura, per conservare e riprodurre sé stessa, deve sottoporsi a una severa disciplina. È indubitabile il fatto che “l’immortale paese dei morti” contenga ancora, nelle viscere del proprio corpo affaticato, i geni per una potenziale fertilità.

Da qui si vede ancora un campo che, se arato alla giusta profondità e seminato con cura, potrà essere unito ad altri campi fino a definire il contorno di quella grande enclave occidentale evoluta e consapevole di cui parlavamo, luogo per l’unica vera rivoluzione che il nostro tempo si può permettere.

«Questa indole poi – ci ricorda ancora Guardini – non cerca nemmeno per la sua creatività oggetti straordinari. Essa rifugge da ogni manifestazione eclatante e da ogni movimento esplosivo. Ama una presenza netta, una misura controllabile, quanto è umanamente comprensibile, anzi addirittura le cose dell’esistenza quotidiana. Ma nell’opera le linee brillano, i rapporti sono pieni di significato e l’insieme sta librato nella lievità»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Romano Guardini, *Nello specchio dell’anima*, Morcelliana, Brescia 2010, p. 25.









---

## 1. BELLEZZA.

### ALLA RICERCA INCESSANTE DELLA BELLEZZA

---



Pantheon,  
Roma,  
112-124 d.C.

*Quid est ergo pulchrum? Et quid est pulchritudo?*

Sant'Agostino<sup>1</sup>

*Non è vero che noi non amiamo se non il bello? Ma che cosa è il bello? Che cosa la bellezza? Che cosa è quello che ci avvince, che ci fa piacere le cose che amiamo? Poiché se in esse non fossero decoro e bellezza non ci attirerebbero punto.*

Sant'Agostino<sup>2</sup>.

#### Obiettivo

Dopo molti anni di lavoro come architetto, di insegnamento come professore universitario e di scrittura delle mie idee, delle ragioni per cui faccio il mio lavoro, devo confessare che quello che veramente cerco senza darmi tregua con tutto il cuore e con tutta l'anima è la bellezza.

Può un architetto confessarlo così schiettamente? Può un qualsiasi creatore affermare apertamente che ciò che cerca è la bellezza? È quanto fanno i poeti, i musicisti, i pittori e gli scultori, gli artisti tutti.

Sono tuttavia convinto che, realizzando la bellezza in architettura grazie a questa “arte dotata di una ragione di necessità”, come dicevano i classici, possiamo creare un mondo più felice per l'umanità.

La bellezza, *Venustas*, insieme all'*Utilitas* e alla *Firmitas* sono i tre principi che Vitruvio chiede all'architettura di soddisfare. Conseguire la *Venustas*, dopo aver soddisfatto i requisiti dell'*Utilitas* e della *Firmitas*, è il modo migliore per rendere le persone più felici, che non è solo lo scopo dell'architettura, ma di ogni lavoro creativo. Ne “El sueño

---

<sup>1</sup> «Ma che cosa è il bello? Che cosa la bellezza?», in Sant'Agostino, *Le confessioni*, BUR, Milano 2012, Libro 4, Capitolo XIII “Un'operetta perduta” (Edizione del Kindle).

<sup>2</sup> *Ivi*.

del Paraíso” Francisco Javier Sáenz de Oíza lo ha spiegato meglio di me, quando ha dichiarato che le opere di architettura<sup>3</sup> sono «Strumenti per trasformare la realtà in uno splendido e ritrovato Paradiso: una Natura sempre sorridente e amica, dalla quale, per colpa nostra, eravamo stati espulsi e nella quale siamo nuovamente reintegrati grazie alla forza trasformativa dell’architettura»<sup>4</sup>.

La *Venustas*, ossia la bellezza, è il mezzo per riconquistare il Paradiso perduto, la felicità.

Allo stesso modo Javier Carvajal ha parlato di “bellezza ordinata” e del suo «Desiderio di definire nello stesso tempo l’efficienza e la bellezza, come solo i veri architetti cercano di fare [...]. La bellezza che contempliamo, poiché ci appartiene, la possiamo utilizzare per creare la bellezza, operativamente, nelle nostre opere. La bellezza diventa così una forza motrice, non solo una conseguenza»<sup>5</sup>.

Nel corso degli anni ho scritto su molti dei maestri dell’architettura spagnola contemporanea e, nel tentativo di riassumere tutto ciò che mi sembrava più importante in loro, ho collezionato una raccolta di saggi dal titolo *Bellezza*. “Bellezza calva” per Alejandro de la Sota, “bellezza vulcanica” per Francisco Javier Sáenz de Oíza, “bellezza cesellata” per Javier Carvajal, “bellezza ribelle” per Miguel Fisac e “bellezza in sé” per Luis Barragán. Già allora capivo che la bellezza era la ragione e il fine del lavoro creativo dei maestri. E ora, col passare del tempo, lo comprendo con sempre maggior chiarezza. La bellezza!

### Ragioni. Cervantes, Goya, Goethe

La bellezza va a braccetto con la ragione in architettura. Ho sostenuto e continuo a farlo che la ragione è lo strumento primario e principale dell’architetto per approdare alla bellezza, perché se ciò è vero per tutte le arti, è un imperativo per l’architettura.

#### Cervantes

Chi ha letto il *Don Chisciotte della Mancia* di solito non si sofferma su quelle pagine eccezionali che fanno da prologo all’opera universale di Miguel de Cervantes. E

<sup>3</sup> Francisco Javier Sáenz de Oíza si riferisce alla Casa Robie, alla Casa sulla Cascata, a Taliesin West, agli Uffici Johnson, al Guggenheim di New York e al Grattaciolo alto un miglio dell’Illinois di Frank Lloyd Wright. In Francisco Javier Sáenz de Oíza, “El sueño del Paraíso”, in «A&V», 31/08/1995, in <https://arquitecturaviva.com/articulos/el-sueno-del-paraiso> (ultimo accesso: 03/2024).

<sup>4</sup> *Ivi*.

<sup>5</sup> Riferimento bibliografico non identificato [N.D.A.].

Cervantes stesso confessa di aver scritto quel prologo alla fine. Rivela pure che è quella parte del libro a cui ha dedicato più tempo. Così dice: «Lettore mio, che non hai nulla di meglio da fare, senza che io te lo giuri puoi credermi che questo libro, *come figlio dell'intelletto*<sup>6</sup>, avrei voluto che fosse il più bello, il più robusto e il più intelligente che si potesse immaginare»<sup>7</sup>. Quindi, dopo aver chiarito che la ragione era il suo principale strumento di lavoro, manifesta il suo incrollabile desiderio di catturare con essa la bellezza. Quando ho scritto che l'architettura è un'idea costruita<sup>8</sup>, stavo semplicemente affermando che l'architettura, e qualsiasi opera creativa, deve essere il prodotto del pensiero, della ragione e della comprensione, come si legge in Cervantes.

E quando la ragione viene a mancare, appaiono architetture bizzarre che, essendo così spesso “contro natura”, suscitano lo stupore e l'adorazione di questa nostra società ignorante che si inchina al cospetto di edifici del genere come se fossero i templi di una nuova religione.

## Goya

«Il sonno della ragione produce mostri» ci dice Francisco Goya nella meravigliosa acquatinta che troneggia nell'ufficio del Presidente della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. È la numero 43 delle ottanta incisioni che compongono la serie de *Los Caprichos*, pubblicata da Goya nel 1799. Il pittore spagnolo redasse nella forma di elenco commentato anche un testo meno noto, il cui originale è conservato nell'Archivio del Museo del Prado. In esso, commentando l'acquatinta numero 43, Goya scrive: «La fantasia abbandonata dalla ragione produce mostri impossibili», ma continua dicendo che «Unita a lei è la madre delle arti e l'origine delle loro meraviglie». In altre parole la ragione ha bisogno della fantasia per dischiudere le porte alla bellezza. Come non essere d'accordo con Goya!

Dio non voglia che io osi paragonarmi a Cervantes o a Goya, ma è con questo spirito che ho voluto e voglio elevare tutte le mie opere, ossia cercando di conquistare la bellezza con tutta la mia anima, con le armi della ragione e dell'immaginazione. «Con il duro desiderio di durare come impulso primario della creazione» ci dice Paul Éluard<sup>9</sup>. Con

<sup>6</sup> Sottolineatura in italico di Alberto Campo Baeza [N.D.T.].

<sup>7</sup> Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manica*, Einaudi, Torino 2005 (Edizione del Kindle).

<sup>8</sup> Alberto Campo Baeza fa riferimento alla raccolta di saggi dal titolo *L'idea costruita*, LetteraVentidue, Siracusa 2012 [N.D.T.].

<sup>9</sup> Ci sono due libri che riportano nel titolo la frase “Le dur desir de durer”: Paul Éluard, Marc Chagall, *Le Dur Désir De Durer*, Bordas, Paris 1950 e Paul Éluard, Man Ray, *Le dur desir de durer. Le temps débordé*, Seghers, Paris 1960.

→  
El sueño de la  
razón produce  
monstruos,  
Francisco Goya,  
1799



l'intenzione di rimanere nella memoria dell'umanità. O come disse Federico García Lorca con parole così semplici e belle: «Scrivo per essere amato dalla gente».

### Goethe

Sembra che Johann Wolfgang von Goethe fosse d'accordo con Cervantes e Goya nel difendere la ragione come la migliore via per giungere alla bellezza quando afferma, riferendosi ai pittori del proprio tempo, che «Devono intingere i loro pennelli nel vaso della ragione». Naturalmente poi aggiunge: «E gli architetti in Winckelmann»<sup>10</sup>. Stanco delle divagazioni irragionevoli che si producevano intorno a lui, Goethe, con tali parole enfatiche, si schierò con forza a favore del recupero della ragione.

### Platone e Sant'Agostino

La ragione è lo strumento primario dell'uomo per conseguire la bellezza. Ma che cos'è la bellezza?

Nel *Simposio* Platone proponeva la bellezza come *splendor veri*<sup>11</sup>: lo splendore della verità. Nel corso dei secoli sono state aggiunte altre sfumature a questa proposta da altri pensatori che, sulla scorta di Platone, hanno perfezionato le sue parole con gli accenti più interessanti. Jacques Maritain lo riassume molto bene: «*Splendor veri*, dicevano i Platonici; *splendor ordinis*, diceva Sant'Agostino [...]; *splendor formae*, diceva san Tommaso»<sup>12</sup>. Tuttavia nelle vene di tutte queste formule scorre un'insopprimibile ambizione di scoprire spiegazioni più profonde. Se la verità deve essere al cuore di ogni creazione architettonica che aspiri alla bellezza, come potremmo considerare l'ordine e la forma meno importanti? Verità, ordine e forma. «La forma, come ben sappiamo, non è qualcosa di aggiunto, ma è generata dalla materia stessa che si rivela in essa» ha scritto saggiamente José Ángel Valente nel rendere omaggio a Eduardo Chillida<sup>13</sup>. Come potremmo noi architetti non aderire all'idea della forma come “materia che si rivela in essa” per giungere alla bellezza?

E non posso fare a meno di riportare qui le considerazioni di Sant'Agostino che identifica la bellezza con il Creatore Supremo: «Tardi ti ho amato, o bellezza tanto antica e tanto nuova, tardi ti ho amato! Ecco, Tu eri dentro me, io stavo al di fuori: e qui ti cerco,

<sup>10</sup> Riferimento bibliografico non identificato [N.D.A.].

<sup>11</sup> La frase “la bellezza è *splendor veri*” è generalmente attribuita a Platone, ma non l'hai mai scritta nelle sue opere, quindi neppure nel *Simposio* [N.D.T.].

<sup>12</sup> Jacques Maritain, *Arte e scolastica*, Morcelliana, Brescia 2017, p. 25.

<sup>13</sup> José Ángel Valente, “Chillida o la trasparenza”, in *Chillida 1957-1997*, Catalogo della mostra, Editorial Fibulas, Galería Antonio Machón, novembre-dicembre 1999, p. 1.



e deforme quale ero, mi buttavo su queste cose belle che Tu hai creato. Tu eri meco, ed io non ero teco, tenuto lontano da Te proprio da quelle creature che non esisterebbero se non fossero in Te. Mi chiamasti, gridasti, e vincesti la mia sordità; folgorasti il tuo splendore e mettesti in fuga la mia cecità; esalasti il tuo profumo, lo aspirai ed anelo a Te; ti degustai, ed ora ho fame e sete; mi toccasti, ed ora brucio di desiderio per la tua pace»<sup>14</sup>.

### Ricerca. Precisione e trascendenza

In ogni caso non ci addentreremo negli intricati meandri filosofici e teologici, ma torniamo al percorso che conduce alla bellezza attraverso l'architettura.

Così recita il motto sullo stemma dell'AA Architectural Association di Londra: «Progetta con la bellezza, costruisci nella verità». È una perfetta sintesi di ciò di cui stiamo trattando proprio ora.

In occasione del conferimento del Dottorato Honoris Causa da parte dell'Università di Oporto, mi è stato chiesto di scrivere un testo su Álvaro Siza, nel quale ho approfondito quelle che penso siano le sue tre principali qualità di architetto – in quanto fattore di bellezza più di ogni altra cosa – e le tre caratteristiche che considero insite in tutta l'architettura che partecipa di questa bellezza tanto agognata: la natura investigativa, la precisione poetica e la capacità di trascendere.

### La natura investigativa

In architettura si approda alla bellezza sulla scorta di un lavoro rigoroso e profondo, che può e deve essere considerato come un lavoro di ricerca vero e proprio. La bellezza è qualcosa di profondo, preciso e concreto capace di scuotere le fondamenta stesse della civiltà umana, capace di fermare il tempo e di fare in modo che l'opera creata duri nel tempo e nella memoria dell'umanità. Poiché la bellezza in architettura non è qualcosa di superficiale, vago o diffuso, ma è il risultato di un vero lavoro di ricerca.

Nessuno dei miei progetti è stato un progetto come tanti. In ognuno di essi ho dato il massimo. Ogni nuovo progetto è stato ed è per me un'opportunità per cercare e trovare la bellezza. Ognuno di essi è stato concepito, progettato e costruito come un vero e proprio lavoro di ricerca, con la massima intensità. Con l'intensità di chi è convinto che l'architettura sia il mestiere più bello del mondo.

<sup>14</sup> Sant'Agostino, *Le confessioni*, cit.

Ho detto “no” tante volte a molti progetti in cui non mi era stata concessa sufficiente libertà o che ritenevo non abbastanza interessanti da dedicarvi il mio tempo. Qualcuno potrebbe definirla pedanteria, ma credo che sia l’unico modo per poter creare, per poter vivere creando, per vivere con l’intensità che rende la vita degna di essere vissuta. Lo capiscono bene tutti i creatori: i poeti e gli scrittori, i musicisti, i pittori e gli scultori di valore.

Quando Xavier Zubiri ricevette il Premio Nacional de Investigación nel 1982, nel suo discorso di accettazione ringraziò il popolo spagnolo per aver saputo comprendere che la filosofia è un lavoro di ricerca vero e proprio. In molte occasioni ho consigliato ai miei studenti di sostituire la parola filosofia con il termine architettura in quel suo testo illuminante, e hanno scoperto che il risultato è sorprendentemente vicino. Perché l’architettura è un vero e proprio lavoro di ricerca. E come consigliava lo stesso Zubiri nel suo discorso, citando Sant’Agostino: «Cerchiamo dunque con l’animo di chi sta per trovare e troviamo con l’animo di chi sta per cercare»<sup>15</sup>.

### **Precisione poetica**

E la bellezza di cui stiamo parlando giunge all’architettura di pari passo con la precisione, con quella stessa precisione che è propria della poesia. Quando difendo la natura poetica che ogni architettura alla ricerca della bellezza deve possedere, non difendo qualcosa di vago e generico. Cerco la precisione necessaria alla poesia per giungere alla bellezza, ed è la stessa che cerco nell’architettura.

María Zambrano ha definito la poesia come «La parola coniugata con il numero»<sup>16</sup>. Quale modo migliore per definire la precisione insita nella poesia. Una parola, che in una certa posizione non dice nulla di speciale, quando viene collocata al posto giusto è capace di emozionarci e di fermare il tempo proprio lì. Lo stesso vale, con la stessa precisione, per l’architettura. Perché se la poesia è la parola coniugata con precisione capace di muovere i cuori degli uomini, lo è anche l’architettura con i suoi materiali.

### **La capacità di trascendere**

La bellezza si manifesta nell’architettura quando è capace di trascenderci. L’architettura che giunge alla bellezza è un’architettura che ci trascende. Il vero creatore, il vero

---

<sup>15</sup> Sant’Agostino, *La Trinità*, Libro IX, Capitolo 1 “Natura della ricerca sulla Trinità”, in <https://www.augustinus.it/italiano/trinita/index2.htm> (ultimo accesso: 03/2024).

<sup>16</sup> Riferimento bibliografico non identificato [N.D.A.].

architetto, è colui la cui opera lo esorbita. Stefan Zweig lo spiega proprio bene nel *Mistero della creazione artistica*: «Non ho notizia di gioia e soddisfazione maggiore che riconoscere che anche all'uomo è dato creare valori eterni, e eternamente rimaniamo uniti all'Eterno mediante il nostro sforzo supremo nella terra: mediante l'arte»<sup>17</sup>. Zweig, come Sant'Agostino, collega la bellezza all'Essere Supremo.

Inoltre quella bellezza che ci trascende non è qualcosa di inattuabile, né è riservata solo a pochi geni. Cerco sempre di convincere i miei studenti che è possibile raggiungere la bellezza. È possibile realizzare opere che siano accarezzate dal “sussurro di una brezza leggera”<sup>18</sup> con cui nelle Sacre Scritture veniva confermata la presenza divina e che, nella creazione architettonica, è segno che la bellezza è lì presente.

Nel *Primo libro dei Re* 19:11-13 leggiamo: «[Dio] Gli [a Elia] disse: “Esci e fermati sul monte alla presenza del Signore”. Ed ecco che il Signore passò. Ci fu un vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento, un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. Dopo il terremoto, un fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco il sussurro di una brezza leggera. Come l'udì, Elia si coprì il volto con il mantello, uscì e si fermò all'ingresso della caverna»<sup>19</sup>.

Quindi è quello stesso “sussurro di una brezza leggera”, il “sibilus aurae tenuis” come scrive San Girolamo nella *Vulgata*, che noi architetti bramiamo per le nostre opere di architettura e a cui tutti i creatori ambiscono. È un chiaro segno che la bellezza si manifesta nelle nostre opere quando valgono.

### Utilitas, Firmitas, Venustas

Come hanno potuto gli architetti non capire che la verità dell'idea generata dall'adempimento della funzione e della costruzione è indispensabile se vogliamo conseguire la bellezza in architettura? Vitruvio giustamente proclamava che per approdare alla *Venustas* era necessario dare perfetto compimento all'*Utilitas* e alla *Firmitas*.

<sup>17</sup> “Il mistero della creazione artistica” è il titolo di una conferenza pronunciata da Stefan Zweig a Buenos Aires nel 1938 e successivamente raccolta in un libro dal titolo *Tiempo y mundo. Impresiones y ensayos* (1904-1940). La versione italiana – Stefan Zweig, *Il mistero della creazione artistica*, Pagine d'Arte, Tesserete, Svizzera, 2018 – riproduce il testo della conferenza tenuta dall'autore a New York nel 1939, dove la frase citata da Alberto Campo Baeza non compare. La traduzione è di Alessandro Mauro in Alberto Campo Baeza, *Principia architectonica*, Christian Mariotti Editore, Milano 2018, p. 25.

<sup>18</sup> *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane Bologna, Bologna 2011, p. 692.

<sup>19</sup> *Ivi*.



↑  
**Ratto di  
Proserpina,**  
Gian Lorenzo  
Bernini, 1622



Pantheon, Roma,  
112-124 d.C.

### *Utilitas*

«Quando si dice che l'architettura deve essere funzionale, cessa di esserlo perché si occupa solo di una delle tante funzioni che ha»<sup>20</sup> affermava saggiamente Oíza.

All'inizio del suo bellissimo *Discorso su Dante*, Osip Mandel'stam dice della poesia: «Dove è possibile la parafrasi, le lenzuola non sono gualcite, la poesia non ha pernottato»<sup>21</sup>. Così, in modo molto pedagogico, Mandel'stam spiega il nocciolo della questione nella creazione artistica. Gli elementi narrativi non devono mai essere centrali, così neppure in architettura. L'*Utilitas* reclamata da Vitruvio come condizione primaria, la funzione, deve essere soddisfatta e ben realizzata, ma l'architettura è qualcosa di più, molto di più, del semplice perfetto adempimento della funzione. La funzione in architettura è narrativa.

Quando Gian Lorenzo Bernini rivela il marmo bianco del bellissimo *Ratto di Proserpina* (1621-22), al di là della descrizione della scena e della bellezza della scultura, l'essenza di ciò che sta facendo è dimostrare la sua capacità di far apparire soffice, morbido, il duro marmo di Carrara. Riesce a dominare la materia, a piegarla e a domarla; si tratta di qualcosa di molto più universale della semplice rappresentazione di una scena. La forte mano di Plutone ghermisce la delicata coscia di Proserpina ed è questo l'aspetto più interessante della scultura berniniana, il modo in cui riesce a far apparire morbido ciò che è duro. Ancora una volta il creatore trasmette un tema universale che va ben oltre la semplice narrazione di una storia, qualcosa di più di una semplice scultura. In ogni sua architettura Bernini cerca e trova qualcosa che esorbita dal mero e perfetto adempimento di una funzione o della mera costruzione perfetta. Lui va alla ricerca della bellezza e la trova.

### *Firmitas*

E se per giungere alla bellezza in architettura è importante l'adempimento puntuale della funzione, dell'*Utilitas*, non meno essenziale è la sua buona costruzione, la *Firmitas*.

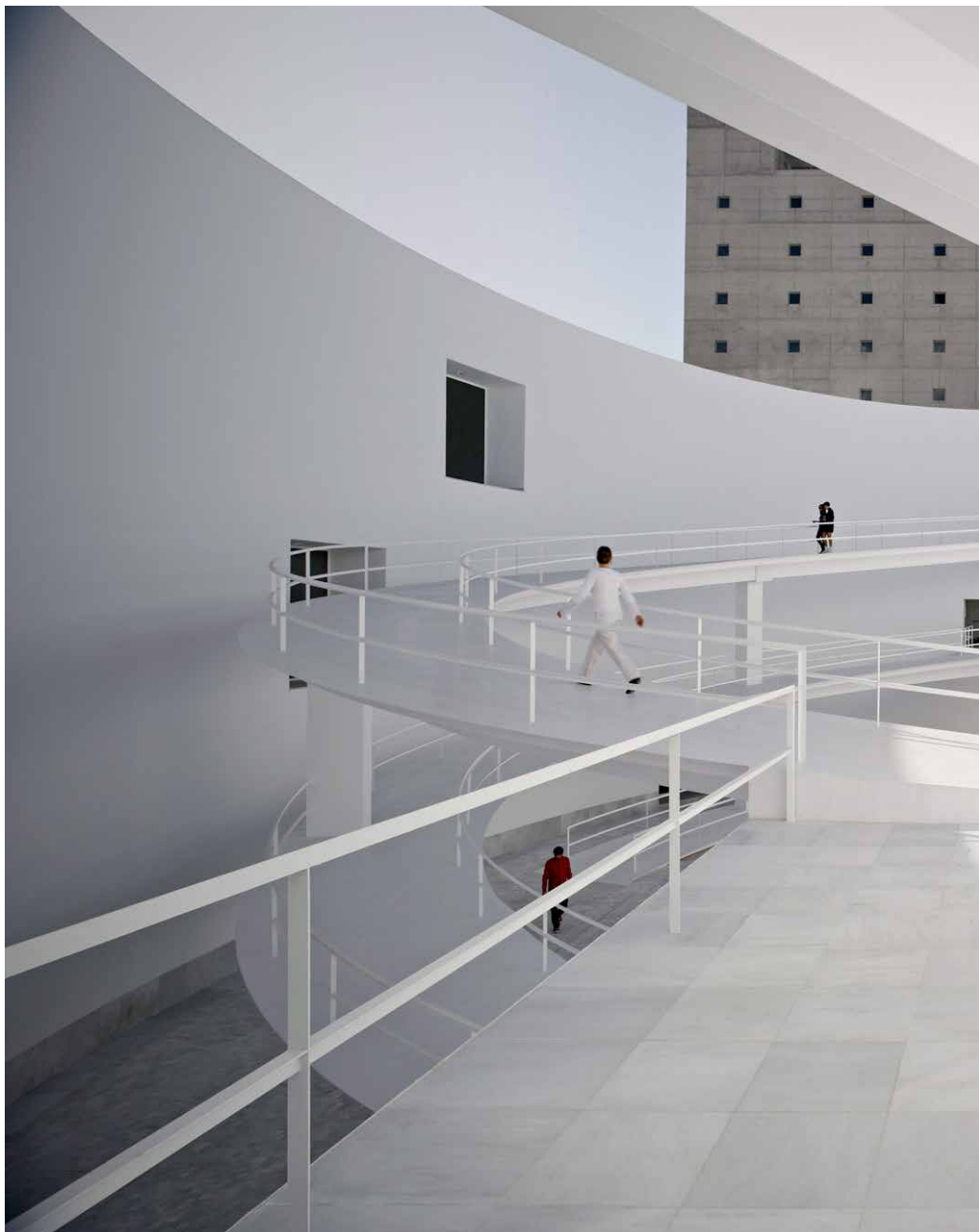
Eugène Viollet-le-Duc nei suoi *Entretiens sur l'Architecture* difende la costruzione, ossia la *Firmitas*, come la base fondamentale dell'architettura. Egli chiedeva un impiego onesto e appropriato dei materiali per raggiungere la bellezza in architettura. La bellezza deriva da una struttura ben concepita e ben costruita: «Ogni forma che

<sup>20</sup> L'autore ha sentito pronunciare la frase direttamente da Oíza.

<sup>21</sup> Osip Mandel'stam, "Discorso su Dante", in Id., *Sulla poesia*, Bompiani, Milano 2003, p. 121.







**Museo della  
memoria  
dell'Andalusia,**  
Alberto Campo  
Baeza, Granada,  
2005-2010





➔  
**Fiera  
Internazionale  
del Libro  
(FIL), Alberto  
Campo Baeza,  
Guadalajara,  
2017**



non si adatta alla struttura deve essere ripudiata»<sup>22</sup>. È la struttura che, come ho ripetuto tante volte, oltre a sostenere i carichi e a trasmetterli a terra, stabilisce l'ordine dello spazio; quell'ordine dello spazio che è un tema centrale dell'architettura.

### *Venustas*

E infine, naturalmente, dopo l'esatto adempimento dell'*Utilitas* e della *Firmitas*, come prescritto da Vitruvio, arriva necessariamente la *Venustas*, ovvero la bellezza.

### **Pantheon, Alhambra, Padiglione di Barcellona**

Vediamo ora alcune opere che nella storia dell'architettura hanno chiaramente materializzato l'ineffabile bellezza di cui stiamo parlando.

Poche architetture nella storia hanno la capacità di farci perdere la cognizione del tempo come il Pantheon a Roma. Non solo svolge alla perfezione la sua funzione universale, non solo è estremamente ben costruito, ma è anche di innegabile bellezza. Tutti i grandi creatori, visitandolo, lo hanno riconosciuto. Basti citare Henry James quando descrive la memorabile scena del conte Valerio, inginocchiato all'interno del Pantheon, illuminato dalla luce proveniente dall'alto<sup>23</sup>. La scena è bellissima. In quel meraviglioso racconto, *L'ultimo dei Valeri*, il conte afferma: «Questo è il luogo migliore di Roma. Vale cinquant'anni San Pietro»<sup>24</sup>.

Il Pantheon è uno straordinario contenitore di bellezza, di tutta la bellezza. Se al suo interno ci mettiamo con le spalle al muro, sentiamo che lo spazio rientra ancora nella nostra visuale e quindi nella nostra testa. I suoi quarantatré metri di diametro rendono possibile il miracolo che è il risultato dell'applicazione di misure precise da parte di Apollodoro di Damasco, l'architetto di Traiano, al quale viene attribuito. Molti anni dopo le stesse dimensioni furono saggiamente utilizzate da Pedro Machuca nel cortile del Palazzo di Carlo V all'Alhambra. È la stessa dimensione che, una volta scoperto il

<sup>22</sup> «Toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée», in M. Viollet-Le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, A. Morel et C Éditeurs, Paris MDCCLXIII, p. 305. Il libro è consultabile al link: <https://books.google.it/books?id=DtoDAAAAYAAJ&printsec=frontcover#v=snippet&q=Toute%20forme%20qui%20ne&f=false> (ultimo accesso: 03/2024). L'edizione italiana, a cura di Maria Antonietta Crippa, Eugène Viollet-le-Duc, *Conversazioni sull'architettura*, Jaca Book, Milano 1990, contiene solo la "Prima", la "Nona", la "Decima" e la "Quattordicesima conversazione". La citazione riportata da Alberto Campo Baeza si trova nella "Settima conversazione" [N.D.T.].

<sup>23</sup> La scena a cui si riferisce Alberto Campo Baeza è descritta in Henry James, *L'ultimo dei Valeri*, Armando Curcio Editore, Roma 1979, p. 36 [N.D.T.].

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 37.



*pagine seguenti*  
**Padiglione di**  
**Barcellona, Mies**  
**van der Rohe,**  
**Barcellona, 1927**  
 (ricostruzione  
 1983-1986)

segreto, io stesso ho utilizzato nel cortile bianco ellittico del mio museo a Granada<sup>25</sup>.

In termini di *Utilitas* il tempio romano è universale, così universale da rimanere uno spazio per il futuro. Non esiste a Roma un'architettura così proiettata nel futuro.

E in termini di *Firmitas* il Pantheon è così solido e così ben costruito da essere uscito sempre indenne dagli assalti patiti. Dopo essere stato costruito da Agrippa, subì un incendio tale che Adriano dovette ricostruirlo. E persino Domiziano e Traiano ne furono coinvolti. E non successe nulla; come ha scritto Douglas Adams al proposito di alcune architetture distrutte e ricostruite: «È sempre lo stesso edificio»<sup>26</sup>. E infatti il Pantheon, la sua bellezza, è un'idea, un'idea costruita, precisa nelle dimensioni e nelle proporzioni, nei materiali e nella luce. Di una bellezza eterna e non sbiadita. È sempre lo stesso edificio.

E se dovessimo parlare della luce del Pantheon non finiremmo più. Basti un riferimento a Eduardo Chillida quando, abbracciando la colonna di luce solida che entrava dall'oculo, disse di aver avuto la sensazione che «L'aria illuminata fosse più leggera del resto della stanza»<sup>27</sup>. Forse ciò che percepiva, ciò che toccava, era quel «sussurro di una brezza leggera»<sup>28</sup>.

Un altro esempio di bellezza è un'altra architettura che è stata costruita, distrutta e ricostruita tante volte pur rimanendo «sempre lo stesso edificio»: l'Alhambra di Granada. Fu innalzata da Yusuf I, riedificata da Mohamed V e restaurata da Leopoldo Torres Balbás nel secolo scorso. A questo punto cosa potrei aggiungere a quanto è già stato detto sull'Alhambra? Dovremmo tornare ai brani lirici che quei visir-poeti degli emiri di Granada hanno inciso sulle sue pareti. Nella decorazione della fontana del giardino di Daraxa, Ibn Zamrak mette in bocca all'Alhambra stesse parole bellissime come queste: «E a me ha concesso il massimo grado di bellezza, tanto che la mia forma provoca l'ammirazione dei saggi» e, senza la minima esitazione, prosegue: «Perché mai nessun occhio ha visto una cosa più grande di me, né in Oriente né in Occidente e in nessun tempo nessun re, né all'estero né in Arabia». E non finiremmo mai, se continuassimo con la meravigliosa epigrafe dell'Alhambra. La bellezza che parla della bellezza stessa.

<sup>25</sup> Alberto Campo Baeza si riferisce al Museo della memoria dell'Andalusia, completato nel 2010. Link al progetto: <https://www.campobaeza.com/andalucias-museum-memory> (ultimo accesso: 03/2024).

<sup>26</sup> Douglas Adams, Mark Carwardine, *Last Chance to See*, Pan Books, London 1990, pp. 148-149.

<sup>27</sup> Riferimento bibliografico non identificato [N.D.A.].

<sup>28</sup> Vedi nota 18.

Poi ci sono le parole che gli ha dedicato Luis Barragán: «Dopo aver attraversato uno stretto e buio tunnel dell'Alhambra, sono stato condotto nel sereno, immobile, solitario e delizioso cortile dei mirti di quell'antico palazzo. Conteneva quanto un giardino ben fatto dovrebbe contenere: niente di meno che l'intero universo. Non ho mai dimenticato quell'epifania memorabile e non è un caso che dal primo giardino che ho realizzato nel 1941, tutti quelli che gli sono seguiti cercano umilmente di riecheggiare l'immensa lezione di saggezza dell'Alhambra di Granada»<sup>29</sup>.

Naturalmente, se vogliamo parlare di architetture contemporanee che traboccano di bellezza, capaci di resistere al tempo, alla loro distruzione fisica e alla loro ricostruzione, allora dobbiamo parlare del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe, che pare essere stato costruito solo ieri. O domani.

Il Padiglione di Barcellona non è solo una sintesi delle principali conquiste concettuali dell'architettura moderna, ma è anche un prodigio di bellezza. Un semplice podio in travertino romano, posizionato all'altezza giusta per trasportarci in un altro mondo. Una lastra leggera come tetto, perfettamente tesa, sostenuta da pilastri cruciformi di acciaio cromato – come ballerini sulle punte – che per la loro forma e brillantezza sembrano svanire. Squisite pareti di straordinaria onice fanno da epigrafe al tempo con segni astratti che si muovono con la libertà che lo spazio continuo consente. Il tutto presenta misure e proporzioni precise: niente di qua, niente di là, e il miracolo si compie. Un'architettura che ha conquistato la bellezza eterna.

Questi tre esempi di architettura hanno la capacità di resistere al tempo e alla loro ricostruzione, pur rimanendo sempre "lo stesso edificio". Non solo, in essi il tempo si ferma. In essi passato, presente e futuro sono lì, sospesi: un tempo sospeso per far emergere la bellezza. In essi osserviamo quanto Michael Bockemühl ha espresso così bene riferendosi a Rembrandt: «Egli converte la comprensione concettuale del dipinto nella sua percezione visiva»<sup>30</sup>. Queste tre opere di architettura convertono così bene la loro comprensione concettuale in percezione visiva.

Le tre architetture qui citate confermano quanto, quando l'architettura è un'idea costruita, la sua bellezza rimanga per sempre, sia indistruttibile.

<sup>29</sup> Riferimento bibliografico non identificato [N.D.A.].

<sup>30</sup> Michael Bockemühl, *Rembrandt*, Taschen, Köln 2005, p. 11.





## Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Wright

Non potevo concludere il mio ragionamento senza citare, anche se molto brevemente, le parole di alcuni dei grandi maestri dell'architettura contemporanea, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, che, naturalmente, hanno costantemente alluso alla bellezza come fine ultimo dell'architettura.

### Mies

Mies van der Rohe ha parlato molto di bellezza. In un suo noto testo intitolato “Costruzioni belle e pratiche! Basta con la fredda funzionalità” ci dice che: «Ciò che mi sembra assolutamente evidente è che noi, con la trasformazione dei bisogni e con i nuovi mezzi che la tecnica ci mette a disposizione, giungeremo a un “nuovo tipo di bellezza”. Tuttavia non credo affatto che familiarizzeremo ancora una volta con “il bello in sé”»<sup>31</sup>. Ed emulando Platone e Sant'Agostino, ripete: «La bellezza è lo splendore del vero!»<sup>32</sup>

Poi continua chiedendosi: «E che cos'è in fin dei conti la bellezza? Certamente nulla che possa essere calcolato o misurato. Invece è sempre qualcosa di imponderabile, qualcosa che si trova in mezzo alle cose. La bellezza in architettura, che per la nostra epoca è tanto una necessità e un fine quanto lo è stata per le altre epoche, si può raggiungere se, nel costruire, si ha in mente più che il puro scopo immediato»<sup>33</sup>. Come potremmo non essere d'accordo con lui?

E Le Corbusier non è stato da meno nella sua difesa della bellezza: «L'architetto, organizzando le forme, realizza un ordine che è pura creazione della sua mente; attraverso le forme, colpisce con intensità i sensi, e, provocando emozioni plastiche attraverso i rapporti che egli crea, risveglia in noi risonanze profonde, ci dà la misura di un ordine partecipe dell'ordinamento universale, determina movimenti diversi del nostro spirito e del nostro cuore; è qui che avvertiamo la bellezza»<sup>34</sup>.

Di Frank Lloyd Wright si potrebbero dire tante cose sulla bellezza, ma qui ci limitiamo a riportare alcune frasi dell'“Opening Message” al libro *Architecture: Man in Possession of his Earth*<sup>35</sup>. Vi si legge: «La vita dell'uomo sotto l'egida della sola scienza rimane sterile [...]. Ma il grande dono dell'uomo si trova nella sua visione. A causa

<sup>31</sup> Ludwig Mies van der Rohe, “Costruzioni belle e pratiche! Basta con la fredda funzionalità”, in Id., *Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010, p. 67.

<sup>32</sup> *Ivi*.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>34</sup> Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 2002, p. 1.

<sup>35</sup> Frank Lloyd Wright, Iovanna Lloyd Wright, *Architecture: Man in Possession of his Earth*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York 1962.



dell'eccessivo ricorso alla scienza, troppo raramente questa visione si rivolge all'interno verso la bellezza di sé stesso: il rifugio spirituale dell'uomo. Quando la visione entra nel suo essere e la mente dell'uomo prende in mano le redini del proprio destino, la bellezza diventa un'esperienza vitale di grande importanza per lui»<sup>36</sup>. E prosegue dicendo che: «L'uomo sembra dipendere dall'ispirazione di una fonte superiore. Né per eredità né per istinto l'uomo riesce a giungere alla bellezza della vita»<sup>37</sup>. E continua: «Solo quando lo spirito dell'uomo diventa consapevole della *necessità* di una tensione alla bellezza *nel suo modo di essere* per sostenere la sua anima ed elevare il suo spirito, oltre che per confortare e proteggere il suo corpo, proprio allora l'uomo stesso sembra condividere l'istinto per la bellezza con gli ordini e le forme di vita subordinate. Quindi l'edilizia dell'uomo è in gran parte il semplice mestiere del falegname con la sua squadra. Utilizzando le sue molteplici scienze, l'uomo viene incatenato e circoscritto fino a quando non si risveglia alla visione della verità intrinseca della bellezza. La bellezza viene allora in suo soccorso e abbiamo l'architettura, l'arte madre del genere umano. Di conseguenza, abbiamo anche la scultura, la pittura e la musica»<sup>38</sup>. E conclude con un'affermazione molto esplicita: «Quando l'uomo – il selvaggio – esce dalla caverna naturale per costruirne una tutta sua, le origini della storia dell'architettura si perdono in prospettiva. Quando si civilizzò, adornò le sue caverne artificiali e le pose sul terreno sotto il sole. Poco dopo nacquero gli edifici concepiti dalla mente dell'uomo stesso. Creò uno spazio in cui vivere, non solo protetto dagli elementi, ma anche dai suoi simili. Ma questo non bastava: per vivere felicemente, ormai civilizzato, *voleva* rendere belli questi edifici-grotta. Così nacque l'architettura»<sup>39</sup>.

### Mel'nikov, Barragán, Shakespeare

E dopo l'incursione nell'idea di bellezza in Mies, Le Corbusier e Wright, per motivi del tutto personali non posso tralasciare altre tre figure: due architetti e un poeta.

#### Mel'nikov

Konstantin Mel'nikov è l'architetto russo, contemporaneo di quei maestri, che meglio definisce quella bellezza a cui alcuni di noi architetti aspirano: una bellezza nuda, radicale, essenziale:

«Essendo diventato padrone di me stesso, ho pregato l'Architettura di togliersi subito il

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 10-11 [in italico nel testo, N.D.A].

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 11.

suo vestito di marmo, di lavarsi via il trucco e mostrarsi così com'è, nuda, come una giovane dea delicata. E come si addice alla vera Bellezza, di rinunciare ad essere gentile e compiacente»<sup>40</sup>.

### Barragán

E, per ragioni simili, mi riferisco ancora una volta alle parole di Luis Barragán. Il maestro universale messicano si esprime chiaramente sul tema della bellezza nel suo discorso di accettazione del Premio Pritzker, nel 1982: «Il signor Jay A. Pritzker ha dichiarato in un comunicato stampa che ero stato scelto come destinatario del premio per essermi dedicato all'architettura “come un sublime atto di immaginazione poetica”. Quindi con me si premiano tutti coloro che sono stati toccati dalla bellezza. Nelle pubblicazioni dedicate all'architettura sono scomparse, in proporzioni allarmanti, le parole bellezza, ispirazione, incanto, magia, sortilegio, incantesimo, così come i concetti di serenità, silenzio, intimità e stupore. Tutte queste parole hanno trovato un'accoglienza affettuosa nella mia anima e, anche se non pretendo di aver reso loro piena giustizia nel mio lavoro, non hanno smesso di essere il mio faro»<sup>41</sup>.

### Shakespeare

Ho cercato nei poeti riferimenti espliciti alla bellezza. E sono tornato ancora una volta a William Shakespeare, utilizzando una nota edizione bilingue. E quando ho scoperto che la parola “beauty” non compariva, perché in quella prestigiosa edizione in spagnolo compariva solo “beautiful” o “lovely”, sono tornato all'originale inglese, e qui non c'è quasi un sonetto in cui non compaia la parola “beauty”, che il traduttore traditore non osa tradurre con bellezza. Hanno così tanta paura del termine bellezza? Come potrebbe Shakespeare non parlare di bellezza? Inizia il suo primo sonetto con «Perché mai si estingua la rosa di bellezza»<sup>42</sup>. E termina il suo ul-

<sup>40</sup> La traduzione è di Loredana Ficarelli in Alberto Campo Baeza, *Palinsesto Architettonico*, Lettera-Ventidue, Siracusa 2022, p. 103 (Edizione del Kindle).

<sup>41</sup> Il discorso di accettazione integrale è consultabile al link: [https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file\\_fields/field\\_files\\_inline/1980\\_Acceptance\\_Speech.pdf](https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file_fields/field_files_inline/1980_Acceptance_Speech.pdf) (ultimo accesso: 03/2024).

<sup>42</sup> «That thereby Beauty's rose might never die», “Sonetto 1”, in William Shakespeare, *Sonetti*, in Id., *Opere complete*, Garzanti, Milano 1995 (Edizione del Kindle). Carlo Pagetti, il traduttore dell'edizione dei *Sonetti* da me consultata, utilizza sempre il sostantivo “bellezza” dove Shakespeare scrive “beauty” [N.D.T.].

timo sonetto, il numero 54, con «Quanto ancor più bella sembra la bellezza»<sup>43</sup>. Il termine “beauty”, bellezza, invade letteralmente con le sue armi i testi di Shakespeare. E non c’è da stupirsi. Proprio come tutti noi vorremmo che la bellezza invadesse le nostre opere.

### Fame di bellezza

Dopo tutte queste osservazioni bisognerebbe chiedersi se la bellezza sia necessaria, oppure no, se sia utile, oppure no. Nuccio Ordine, nel suo brillante saggio sull’*Utilità dell’inutile. Manifesto*<sup>44</sup>, difende la necessità della bellezza inutile. Chiaramente potremmo benissimo sostenere il contrario: la bellezza è utile per soddisfare i morsi della fame dell’anima, la fame di bellezza che ogni uomo ha. Certo che la bellezza è utile, indispensabile. L’uomo è affamato di bellezza. La *Venustas*, compatibile e complementare all’utilità della funzione e alla buona costruzione, è ciò che ci interessa davvero. Albert Einstein lo ha riassunto piuttosto bene: «Gli ideali che hanno illuminato la mia strada e mi hanno dato costantemente un coraggio gagliardo sono stati la Bellezza, la Bontà e la Verità»<sup>45</sup>.

### Bellezza, libertà, memoria

Non è forse la memoria il pozzo profondo e inesauribile in cui riconoscere la bellezza ovunque essa appaia? Come potrebbe una persona priva di memoria riconoscere il fatto che qualcosa, soprattutto l’architettura, partecipa della bellezza?

Come può un architetto essere affascinato da un Mies van der Rohe, se prima non conosceva Palladio, o il Pantheon di Roma, o i templi greci?

Come può un pittore ammirare Mark Rothko senza aver precedentemente adorato Velázquez e Francisco Goya?

Oggi, immersi come siamo nel terzo millennio, non abbiamo dubbi sulla profondità della bellezza nei dipinti di Rothko o nell’architettura di Mies van der Rohe. È chiaro che il concetto di bellezza non solo ha aperto le sue porte, ma che, con la guida della comprensione, rimarrà sempre aperto.

E naturalmente questo vale per l’architettura al massimo grado. Anche se per la società è difficile capire Rothko, come è difficile capire per davvero Mies van der Rohe, uno dei

<sup>43</sup> «O how much more doth Beauty beauteous seem», “Sonetto 54”, in *Ibid.*

<sup>44</sup> Nuccio Ordine, *L’utilità dell’inutile. Manifesto*, Bompiani, Milano 2013.

<sup>45</sup> Albert Einstein, *Come io vedo il mondo*, Giachini, Milano 1952, p. 34.

meriti dei maestri dell'architettura moderna è stato riuscire a convincere la società che la bellezza si trovava nelle loro opere, che essi erano i portatori della bellezza. Le Corbusier, Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright lo sapevano bene, hanno cercato di farlo e ci sono quasi riusciti.

In breve, cogliere la bellezza nell'architettura e poterla mostrare come tale alla società, la bellezza!

### Conclusione

Nella mia architettura ho perseguito con determinazione la bellezza. Ho cercato la bellezza con indefessa dedizione. Ho inseguito la bellezza disperatamente. Ho cercato, continuo e continuerò a ricercare la bellezza fino alla morte o finché non la ucciderò. La ucciderò di amore quando la incontrerò, perché ci ho messo la mia anima in questa impresa.

La ricerca della bellezza implica sempre la ricerca della libertà. Cercare nell'architettura la libertà che nasce dal radicalismo della ragione, in accordo con il sogno desiderabile, porta sempre alla verità, che si traduce in bellezza. Il poeta inglese John Keats lo ha detto perfettamente nei noti versi della sua "Ode su un'urna greca": «Il bello è il vero, il vero è il bello,» – è tutto / Quel che in terra sapete e quel che importa»<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Traduzione di Mario Praz, in Id., *Cronache letterarie anglosassoni (1. Cronache inglesi)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950, p. 83.

---

## 2. LUCE.

### ARCHITECTURA SINE LUCE NULLA ARCHITECTURA EST

---

#### Sulla natura materiale della luce. Sulla luce come materia e materiale

«Dio disse: “Sia la luce!”. E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e Dio separò la luce dalle tenebre. Dio chiamò la luce giorno, mentre chiamò le tenebre notte. E fu sera e fu mattina: primo giorno»<sup>1</sup>.

Quando un architetto scopre finalmente che la luce è il tema centrale dell'architettura, allora comincia a capire e a diventare un vero architetto.

La luce non è una cosa vaga, generica, da dare per scontata solo perché c'è sempre. Non per niente il sole sorge per tutti, tutti i giorni.

La luce, con o senza la teoria corpuscolare, è infatti qualcosa di concreto, preciso, continuo, materiale. È la materia più misurabile e quantificabile, cosa che i fisici sanno bene, ma che sembra sfuggire a molti architetti.

La luce, come la gravità, è inevitabile. Ed è una fortuna che sia così, perché la storia dell'architettura è definita da queste due realtà primordiali: la luce e la gravità. Così come portano con sé un metro, una livella e un filo a piombo, gli architetti dovrebbero sempre avere a portata di mano una bussola, per conoscere la direzione e l'angolo di incidenza della luce, e un fotometro per misurare la quantità di luce.

Se la lotta per dominare la gravità continua a essere un dialogo da cui nasce la costruzione materiale dell'architettura, è con l'aggiunta della ricerca della luce, e con il relativo confronto, che tale dialogo raggiunge i livelli più sublimi. Si scopre allora, proprio per coincidenza, la verità essenziale, ossia che solo la luce e la luce sola può veramente superare e vincere la gravità. Di conseguenza, quando l'architetto riesce a intrappolare la luce del sole, che così penetra nello spazio formato da strutture più o meno massicce, che devono essere radicate al suolo per trasmettere la forza primitiva della gravità, è proprio quella luce a rompere l'incantesimo, facendo fluttuare, levitare e volare lo spazio. La Basilica di Santa Sofia, il Pantheon e Ronchamp sono prove tangibili di questa meravigliosa realtà, del trionfo della luce sulla gravità.

---

<sup>1</sup> *Genesi* 1, 3-5, in *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane Bologna, Bologna 2011, p. 692.





**Pantheon, Roma,**  
112-124 d.C.

La luce in architettura ha la stessa sostanza materiale della pietra. Si tende a pensare e a scrivere che i costruttori del periodo gotico abbiano compiuto vere e proprie meraviglie con la pietra, facendo lavorare l'architettura al massimo delle sue possibilità per ottenere più luce. Più propriamente dovremmo pensare e scrivere che gli architetti gotici hanno lavorato con la luce come materia, come un altro materiale. Poiché sapevano che il sole splende in diagonale, allungarono le finestre, alzandole per catturare quei raggi diagonali e quasi verticali. Essi prevedevano le possibilità di cui disponiamo oggi. Piuttosto che organizzare la pietra al fine di catturare la luce, l'architettura gotica può essere vista come il desiderio di organizzare la luce, la luce materiale, per definire una tensione spaziale.

Sappiamo che la materia non si crea né si distrugge, ma si trasforma. Ecco perché, invece di parlare di materiali moderni, sarebbe più corretto dire materiali utilizzati in senso moderno, così siamo in grado di includere secoli di pensiero che possiamo divertirci a vagliare. Come sempre, alla fine dei conti, si tratta di una semplice questione di ragionamento e di pensiero. Così la pietra, la vecchia pietra, si è trasformata nel più moderno dei materiali nelle mani di Mies van der Rohe. L'acciaio e le lastre di vetro non sono nati dal nulla. I due materiali che hanno rivoluzionato l'architettura sono sempre stati lì, latenti. Oggi la concezione di nuove idee permette loro di produrre miracoli spaziali.



**Pierre Maison  
de Verre, Pierre  
Chateau, Parigi,**  
1928-31

Non potremmo allora pensare che il segreto risieda in una profonda comprensione della luce come materia, come materiale, come materiale moderno? Che sia forse giunto il momento della storia dell'architettura, quel momento tremendamente emozionante in cui finalmente ci confrontiamo con la luce? «Sia la luce!». E la luce fu». Il primo materiale creato, il più eterno e universale dei materiali, viene così identificato come il materiale fondamentale con cui costruire e definire lo spazio. Lo spazio nel suo senso più moderno. Così l'architetto si riconosce ancora una volta come creatore, come padrone del mondo della luce.

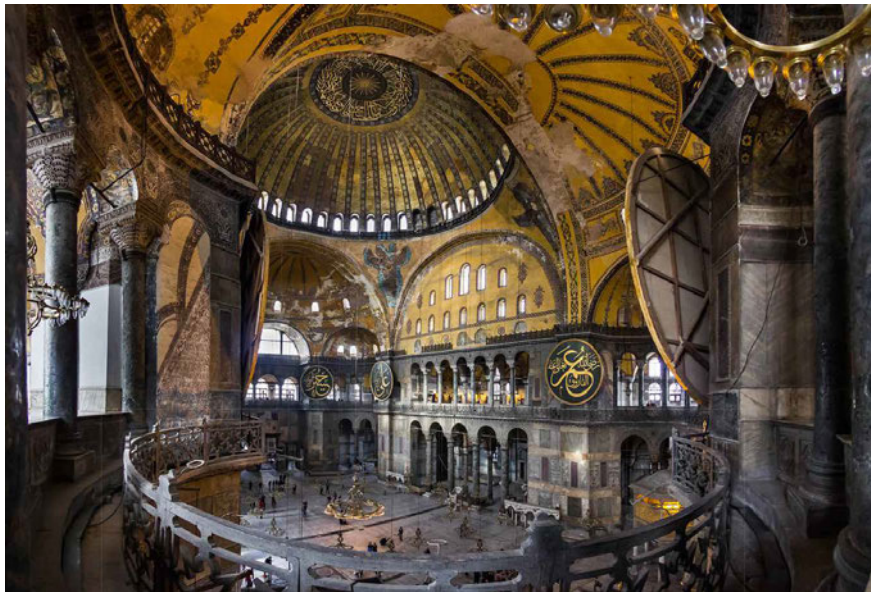
**Chiesa del  
Convento di  
Santa Maria de  
La Tourette, Le  
Corbusier, Èveux,**  
1956-60

«Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, "L'origine dell'opera d'arte", in Veniero Venier (a cura di), "L'origine dell'opera d'arte" di Heidegger e il problema della verità, Paravia, Torino 1995, p. 43. Il libro è consultabile al link: <https://iris.unive.it/retrieve/e4239ddc-af63-7180-e053-3705fe0a3322/15%29%20Origine.pdf> (ultimo accesso: 03/2024).



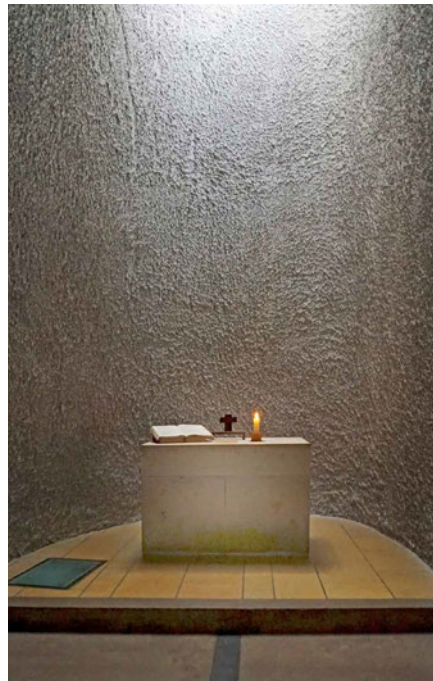
→  
**Santa Sofia,**  
Isidoro di Mileto e  
Antemio di Tralle,  
Istanbul, 537



→  
**Casa Tugendhat,**  
Mies van der  
Rohe, Brno,  
1928-30



**Cappella di  
Notre-Dame  
du Haut, Le  
Corbusier,  
Ronchamp,  
1950-55**



### *Sine luce nulla!*

#### **La luce come tema fondamentale dell'architettura.**

Quando propongo l'assioma "Architectura sine luce nulla architectura est", intendo dire che non è possibile alcuna architettura senza la luce. Perché senza la luce mancherebbe un materiale indispensabile.

Se mi venissero chieste tre ricette per la distruzione dell'architettura, suggerirei: primo, tappare l'oculo centrale della cupola del Pantheon; secondo, murare la facciata in vetrocemento della Maison de Verre; terzo, chiudere le aperture che illuminano la cappella della Tourette.

Se, per proteggere il Pantheon dalle intemperie, il nuovo sindaco di Roma decidesse di tappare l'oculo di coronamento di quasi nove metri di diametro, molte cose accadrebbero, o cesserebbero di accadere. La sua costruzione sapiente non cambierebbe, né la sua perfetta composizione; la sua funzione universale non cesserebbe di esistere; né il suo contesto, l'antica Roma, se ne accorgerebbe (almeno non la prima notte). Quello che accadrebbe è che la più meravigliosa trappola che l'uomo abbia mai teso al sole, alla quale quel re celeste tornava con gioia giorno dopo giorno, verrebbe eliminata. Il sole scoppierebbe in lacrime e con lui l'architettura (perché, dopo tutto, sono molto più che semplici amici). Se il nipote del dottor D'Alsace avesse murato la facciata della Maison de Verre per motivi di sicurezza, sarebbero potute accadere molte cose. Oppure no. La sua costruzione rimarrebbe intatta. La sua composizione rimarrebbe inalterata. Con una buona illuminazione elettrica continuerebbe a funzionare senza problemi. L'ambiente circostante, la città di Parigi, non se ne accorgerebbe nemmeno, neppure dopo la prima notte, data la posizione appartata e non facilmente accessibile della Maison de Verre. Quello che accadrebbe è che verrebbe distrutto un meraviglioso contenitore di luce chiara e diffusa, un contenitore che ha raggiunto il suo splendore grazie a quel sottile e meraviglioso meccanismo del mattone di vetro che lascia passare surrettiziamente la luce, trasformandola in pura gloria. Calerebbero le tenebre sulla casa e l'architettura sprofonderebbe nello sconforto più totale.

Se qualche nuovo frate domenicano della Tourette a Lione, alla ricerca di un modo per migliorare i livelli di concentrazione, chiudessero le feritoie e le aperture della cappella principale del monastero, molte cose accadrebbero o smetterebbero di accadere. La sua solida struttura non cambierebbe. La sua composizione libera rimarrebbe indenne. Le sue funzioni sublimi potrebbero continuare a svolgersi, anche se potrebbero diventare più "concentrate" al lume delle candele. Nessuno nei dintorni lo saprebbe, o perlomeno ci vorrebbe molto tempo prima che la notizia si diffonda. Solo l'allarmante



immobilità dei piccioni, che smetterebbero di volare per appollaiarsi sull'edificio, finirebbe per rivelare ai contadini il sacrilegio consumatosi in quel luogo. Lo spazio eccessivamente concentrato si oscurerebbe e i monaci scoprirebbero con stupore che il luminoso canto gregoriano gli è rimasto strozzato in gola. Il monastero, e con esso l'architettura, entrerebbe in una lunga notte buia.

Tappare l'oculo centrale della cupola del Pantheon, murare la facciata in vetrocemento della Maison de Verre e chiudere le aperture della cappella della Tourette significherebbe porre fine all'architettura come pure alla storia. E il sole si rifiuterebbe di fare di nuovo capolino. Perché? Per il fatto che l'architettura senza luce non è nulla, è meno di nulla.

«Apri anche l'altra imposta per fare entrare un poco più di luce»<sup>3</sup> – e mandò la nuora Otilia ad aprire l'imposta prima di chiudere gli occhi per sempre – sono state le ultime parole di Goethe in punto di morte.

### Le tavole della luce

#### Su come la luce sia quantificabile e qualificabile

Gian Lorenzo Bernini, un mago della luce, se mai ce n'è stato uno, elaborò le proprie tavole per misurare con precisione la luce, esse erano molto simili a quelle oggi utilizzate per il calcolo delle strutture. Meticolose e precise. Ben sapeva il maestro che, come tutta la materia, la luce può essere misurata e classificata; può essere controllata scientificamente.

Peccato che, al ritorno da un faticoso e infruttuoso viaggio a Parigi nel tentativo di costruire il Louvre, il giovane e distratto figlio Paolo abbia perso le sue tavole. Il 20 ottobre 1665 Bernini era abbastanza sollevato di lasciare la città della luce che lo aveva trattato così male, ma scoprì con orrore di avere smarrito le sue tavole, che per lui erano più preziose delle stesse Tavole della Legge. Le cercò invano. Paul Fréart de Chantelou, il puntiglioso e affidabile cronista del viaggio in Francia di Bernini, non fece alcun cenno in merito all'infausto incidente nel suo fortunato resoconto.

<sup>3</sup> Secondo la testimonianza del discepolo Johann Peter Eckermann, presente al momento della morte di Goethe, il giorno 22 marzo 1832. Nella voce di Wikipedia "Ultime parole" – [https://it.wikiquote.org/wiki/Ultime\\_parole](https://it.wikiquote.org/wiki/Ultime_parole) (ultimo accesso: 03/2024) – viene riportato che le ultime parole pronunciate da Goethe sarebbero state «Apri anche l'altra imposta per fare entrare un poco più di luce» (*Macht doch den zweiten Fensterladen auch auf, damit mehr Licht hereinkomme*). Tuttavia nel corso degli anni la versione che si è maggiormente diffusa è «Più luce!» (*Mehr licht!*), cit. in Daniel Purdy, *Goethe Yearbook 18*, Volume 18, Camden House, Inc., Rochester, New York 2011, p. 107. Secondo Giuseppe Fumagalli questo sarebbe un esempio di come «La traduzione si compiaccia di abbellire le frasi dei grandi uomini», in Id., *Chi l'ha detto?*, Hoepli, Milano 1921, pp. 285 e 294 [N.D.T.].



Si sa che molti anni dopo Le Corbusier riuscì ad acquistare alcune pagine chiave di quel prezioso manoscritto in una libreria antiquaria di Parigi e seppe utilizzarle abilmente. E pure lui era in grado di controllare la luce con grande precisione.

Tuttavia, seppure capace di suscitare le nostre emozioni e di farci fremere nel nostro intimo, la luce è più di un sentimento.

La luce è quantificabile e qualificabile, sia con le tavole del Bernini sia con quelle di Le Corbusier. O con bussole, carte solari e fotometri, o con modelli in scala o con i più perfetti programmi informatici oggi disponibili sul mercato. È possibile controllare, domare e dominare la luce.

I meccanismi, le trappole con cui l'architettura cattura la luce, con le loro dimensioni e proporzioni ben definite, sono la ragione di quella tensione spaziale, della bellezza inimitabile delle opere che rappresentano il meglio della storia dell'architettura.

Modificare il piccolo diametro dei lucernari stellati dei bagni dell'Alhambra, riducendoli o ingrandendoli, o modificare l'altezza del piano orizzontale superiore del *continuum* che è Casa Farnsworth, aumentandola oppure diminuendola, sarebbe una ricetta sicura per distruggere due pezzi geniali della nostra cultura.

Questo perché lo spazio continuo, con la Casa Farnsworth come paradigma, è anche una questione di luce. La rottura della tensione prodotta dal raddoppio dell'altezza interna non sarebbe tanto un errore compositivo, quanto una rottura della chiara ed esatta quantità di luce, della trasparenza che permette allo spazio di parlare con precisione della continuità, ottenuta con tanto sforzo dal Movimento Moderno. Mies van der Rohe ha impiegato molti anni per costruire un'opera così apprezzata. Per conseguire la difficile continuità dello spazio continuo, è necessario controllarne le dimensioni e le proporzioni, in modo tale che la luce possa attraversarlo efficacemente.

Si può quindi affermare che la luce è quantificabile e qualificabile, controllabile. Con l'uomo come metro di misura, perché alla fine è per lui, per l'uomo, che si costruisce l'architettura.

«Quel tempio aperto e segreto era concepito come un quadrante solare. Le ore avrebbero percorso in circolo i suoi riquadri, accuratamente levigati da artigiani greci: il disco del giorno vi sarebbe rimasto sospeso come uno scudo d'oro; la pioggia avrebbe formato una pozzanghera pura sul pavimento; la preghiera sarebbe volata simile al fumo verso quel vuoto nel quale collochiamo gli déi»<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Marguerite Yourcenar, *Le memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1981, p. 99.

## La prova del fuoco

### Sui diversi tipi di luce

Abbiamo già parlato della qualità seduttiva della Maison de Verre grazie alla luce e di quanto sarebbe buia, se ne fosse privata. Con tutto il resto lasciato intatto (costruzione, composizione, funzione e contesto), senza luce non sarebbe nulla, meno di nulla. Ma vi immaginate se il nipote del dottor D'Alsace, stanco di tante visite e trovando un po' fioca la luce che abbiamo descritto come divina, decidesse di sostituire la grande parete di vetrocemento con una facciata continua, tecnologica e trasparente, realizzata con le lastre di vetro più grandi e piatte che riuscisse trovare sul mercato? Allora succederebbero molte cose, forse troppe. Tra l'altro, tutte le brutture del cortile parigino in cui si trova entrerebbero all'interno dello spazio disinnescato.

Per evitarlo, anticipando i risultati disastrosi, gli potrebbe venire in mente di utilizzare le finestre gotiche recuperate dalla demolizione della vicina chiesa di Saint Denis. La situazione assumerebbe un'altra tonalità, o meglio, altri colori. L'invasione di angeli con trombe e di figure bibliche ostruirebbe la vista dello spoglio cortile e trasformerebbe il noto spazio in una pura gloria celeste dai mille colori.

Così, proprio con lo stesso spazio, identico per dimensioni, costruzione, destinazione d'uso e contesto, sono sfilati nella nostra immaginazione tre spazi diversi: prima scuro, poi molto chiaro e infine gloriosamente colorato. Tre spazi diversi e uno solo vero, l'originale. Semplicemente cambiando un materiale, la luce. Semplicemente cambiando la sua quantità e qualità.

Pierre Chareau, l'architetto della Maison de Verre, ha utilizzato la luce come materiale, consapevole che bisognava darle una definizione fisica. Dire la parola luce come si dice la parola pietra significa non dire quasi nulla; è solo l'inizio. Naturalmente la maggior parte degli architetti non va mai oltre questa prima fase di definizione, il che spiega i risultati che ottengono.

Ci sono molti tipi di luce, di alcuni dei quali ne parleremo ora. In funzione della sua direzione si parla di luce orizzontale, zenitale o diagonale. In funzione della sua qualità si parla di luce solida o luce diffusa.

Un tempo, quando le persone avevano bisogno di prendere la luce dall'alto, quella che io chiamo luce zenitale, non potevano farlo, perché, se avessero praticato delle aperture nel tetto, sarebbero potuti entrare acqua, vento, freddo e neve. Era fuori questione di rischiare la morte solo per avere luce. Solo gli dèi immortali del Pantheon osavano farlo. E in loro onore Adriano commissionò quell'architettura sublime. Una premonizione del raggiungimento della luce zenitale.

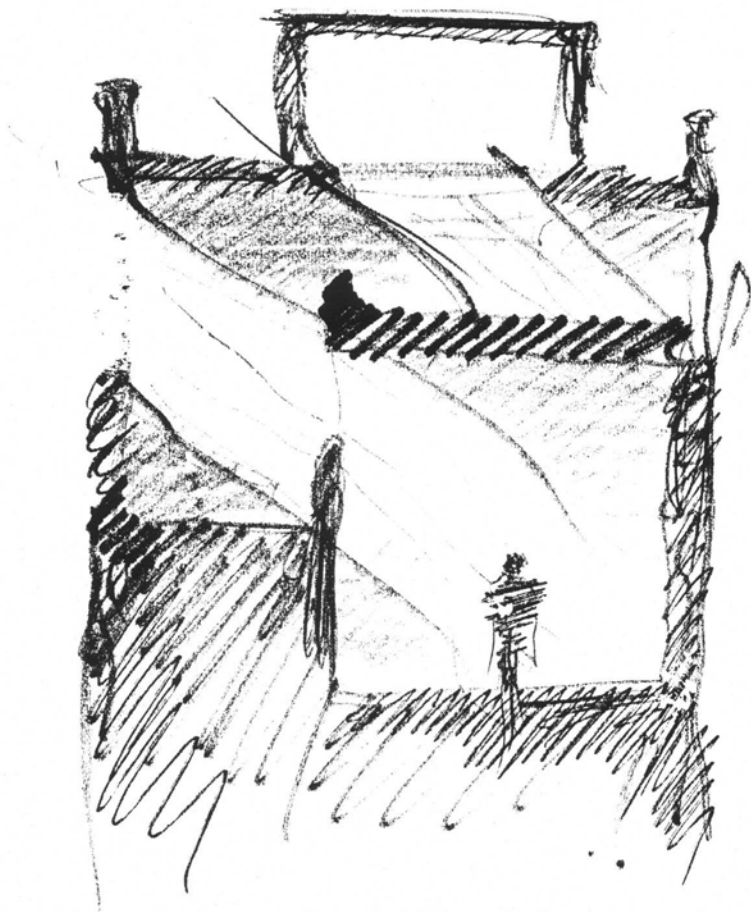
Così, nel corso della storia dell'architettura, la luce è sempre stata orizzontale, presa orizzontalmente, perforando il piano verticale, la parete, com'era logico. Poiché i raggi del sole cadono su di noi in diagonale, gran parte della storia dell'architettura può essere letta come un tentativo di trasformare la luce orizzontale, o diagonale, in una luce che possa sembrare verticale.

Questo è quanto si è conseguito nell'architettura gotica, che non va intesa semplicemente come il desiderio di assicurarsi una maggiore quantità di luce, ma, in buona sostanza, di ottenere una luce qualitativamente più verticale, in questo caso diagonale.

Allo stesso modo, durante il periodo barocco, gli architetti cercarono di contorcere la luce con meccanismi ingegnosi, al fine di convertire la luce orizzontale in una luce che sembrasse zenitale, e a volte lo era per riflessione. Fecero così un passo in più e giunsero a una maggiore verticalità della luce rispetto a quella delle strutture gotiche. La magnifica luce trasparente barocca ottenuta da Narciso Tomé nella splendida Cattedrale di Toledo è una lezione magistrale proprio in questo risultato.

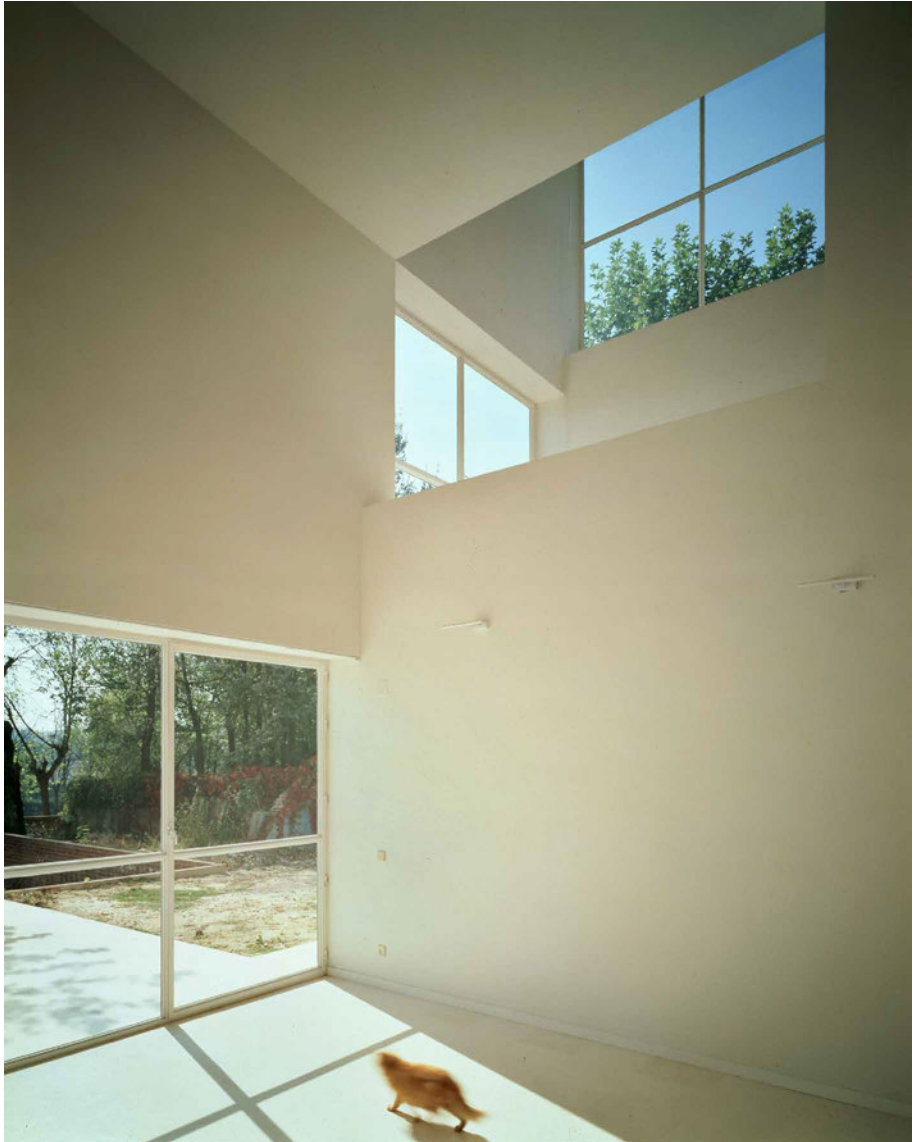
Il tipo di luce – orizzontale, zenitale o diagonale – dipende dalla posizione del sole rispetto ai piani che compongono gli spazi sollecitati da quella luce. La luce orizzontale è il risultato dei raggi solari che penetrano attraverso le aperture delle pareti. La luce verticale è il risultato di quando il sole entra attraverso i fori del piano orizzontale superiore. La luce diagonale è il prodotto di quando il sole attraversa entrambi i piani, verticale e orizzontale. Ciò significa che la possibilità di far entrare la luce zenitale negli spazi climatizzati non era realizzabile fino all'avvento delle grandi vetrate piane. Grazie alla possibilità di costruire il piano orizzontale superiore, forato e vetrato, è stato possibile introdurre la luce zenitale. È una delle chiavi del Movimento Moderno, dell'architettura contemporanea, nella sua comprensione della luce. Sono i lucernari nel piano orizzontale superiore, oramai una caratteristica abituale dell'architettura contemporanea.

Non so se gli architetti dei bagni dell'Alhambra fossero consapevoli della meraviglia che avevano prodotto realizzando quelle aperture a forma di stella nelle loro cupole. Esse servivano non solo a illuminare un'area che richiedeva un certo grado di discrezione, ma funzionavano anche, fondamentalmente, come sfogo naturale del vapore dei bagni. Ma soprattutto permettevano, forse senza saperlo, l'ingresso di una luce solida capace di tagliare l'aria e il vapore come un coltello. È affascinante passare un po' di tempo in queste stanze e osservare la luce del sole muoversi e cambiare mentre fa il suo ingresso. Sarebbe ancora più emozionante farci il bagno. Ancora oggi è possibile vedere spazi di questo tipo in alcuni bagni turchi di Costantinopoli, dove l'intersezione tra luce solida e vapore rende ancora più palpabile la natura materiale di questa luce bianca.

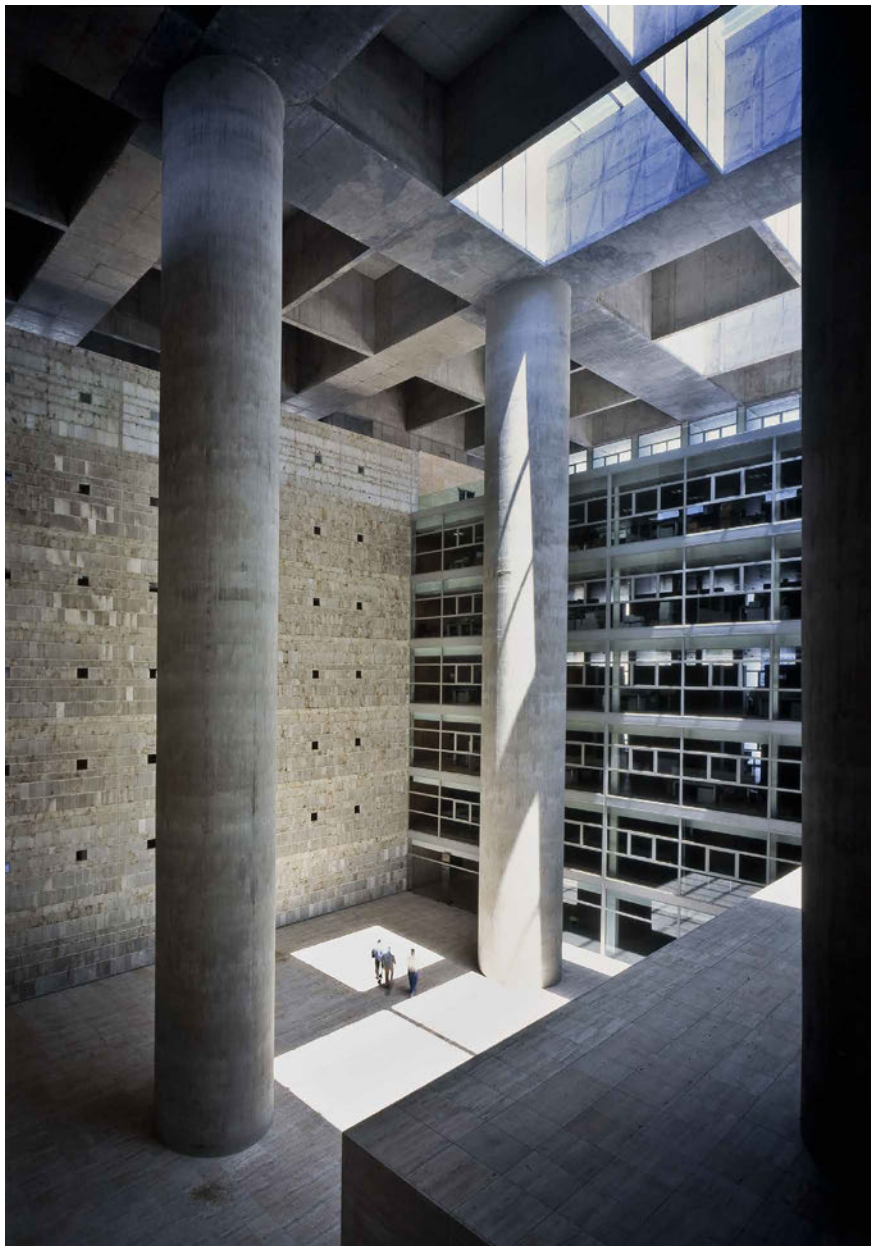


↑  
**Schizzo di Casa Turégano,**  
Alberto Campo Baeza, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 1986-88

→  
**Casa Turégano,**  
Alberto Campo Baeza, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 1986-88

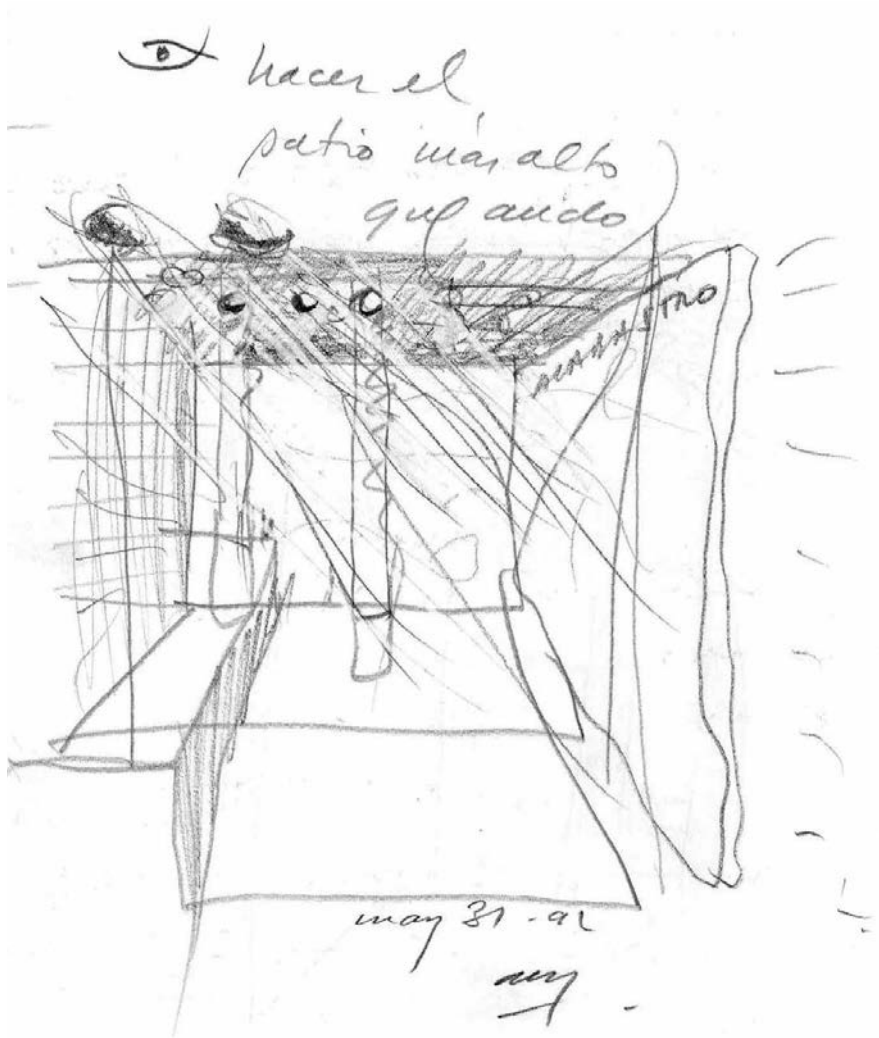






➔  
**Caja Granada  
Headquarters,**  
Alberto Campo  
Baeza, Granada,  
1992-2001

*pagina a fronte*  
**Schizzo di**  
**Caja Granada**  
**Headquarters,**  
Alberto Campo  
Baeza, Granada,  
1992-2001





Schizzo e plastico di Porta Milano, Alberto Campo Baeza, Milano, 2009

Quando costruì l'ineguagliabile studio Ozenfant, non so nemmeno se Le Corbusier – che in seguito avrebbe utilizzato la luce solida con un tale effetto – fosse consapevole che ciò che stava realizzando era, a tutti gli effetti, un trattato sulla luce diffusa. L'ingegnosa costruzione del piccolo tetto vetrato a dente di sega determinò, grazie a un controsoffitto traslucido continuo, un piano materiale di luce diffusa. Poi, con l'allineamento dell'angolo delle grandi lastre di vetro e con il necessario accordo delle linee, definì quel sorprendente triedro di luce diffusa che non ha ancora ricevuto la giusta considerazione dall'architettura contemporanea. Quella luce diffusa che raggiunge la massima espressione nella già citata Maison de Verre.

È ovvio che questa particolare luce solida può essere sfruttata solo quando l'architettura è orientata verso sud, in modo che possa ricevere la luce perfettamente dosata nella giusta quantità. È proprio la luce solida e drammatica proveniente da sud che, se utilizzata correttamente, produce gli effetti più spettacolari capaci di togliere il fiato.

Allo stesso modo, la luce diffusa viene normalmente recepita orientando l'architettura verso nord, così da ottenere una luce serena e pacifica, riflessa e diffusa, quella che produce effetti riposanti e calmanti.

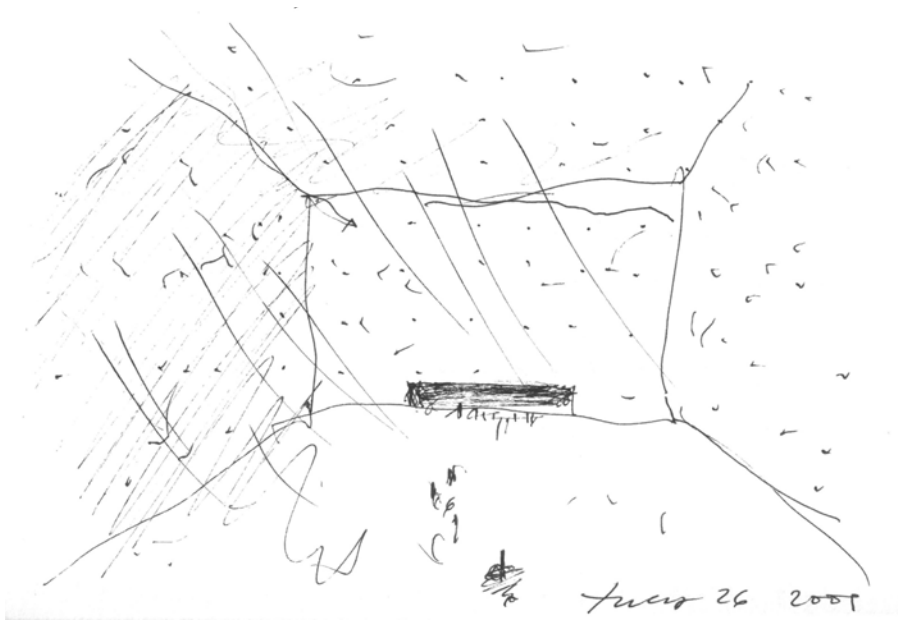
Tenendo presente tutto ciò, capiamo che possiamo cercare e utilizzare le diverse qualità offerte dalla luce in funzione del suo orientamento nello spazio e nel tempo. Possiamo quindi distinguere la luce limpida e azzurra del mattino, quando guardiamo verso est, dalla luce calda e dorata del crepuscolo, quando ci rivolgiamo verso ovest, sapendo che entrambi i tipi di luce sono fondamentalmente orizzontali.

Così potremmo continuare ad approfondire i concetti e le sfumature relative alla luce in architettura, come la trasparenza, il controllo, l'ombra o l'oscurità, la luminosità e il colore.

Va inoltre ricordata quella caratteristica della luce come materia in continuo movimento, che segue i ritmi solari scanditi periodicamente dalla natura. Con l'uomo e per l'uomo, la luce si mette al servizio della vera architettura.

«Un mattino egli si levò all'aurora, si pose di fronte al sole e così gli parlò: “Tu grande astro! Che sarebbe la tua felicità se tu non avessi quelli a cui risplendi!”»<sup>5</sup>.

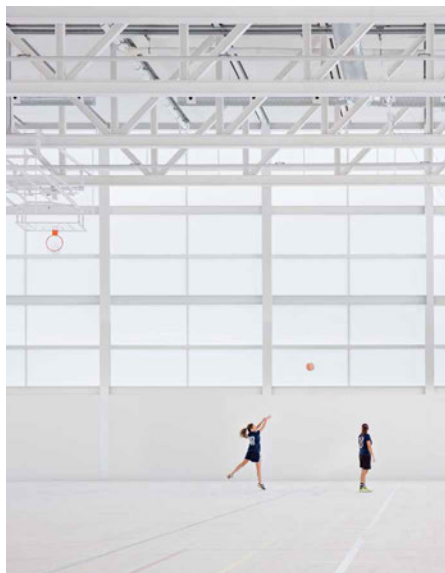
<sup>5</sup> Friedrich W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, in Id., *Umano troppo umano, Così parlò Zarathustra, Al di là del bene e del male, Crepuscolo degli idoli, L'Anticristo e Ecce Homo*, Newton Compton Editori, Roma 2012, p. 768 (Edizione del Kindle).





**Luce del nord**  
**Multi-Sport**  
**Pavilion UFV,**  
Alberto Campo  
Baeza, Madrid,  
2012-17

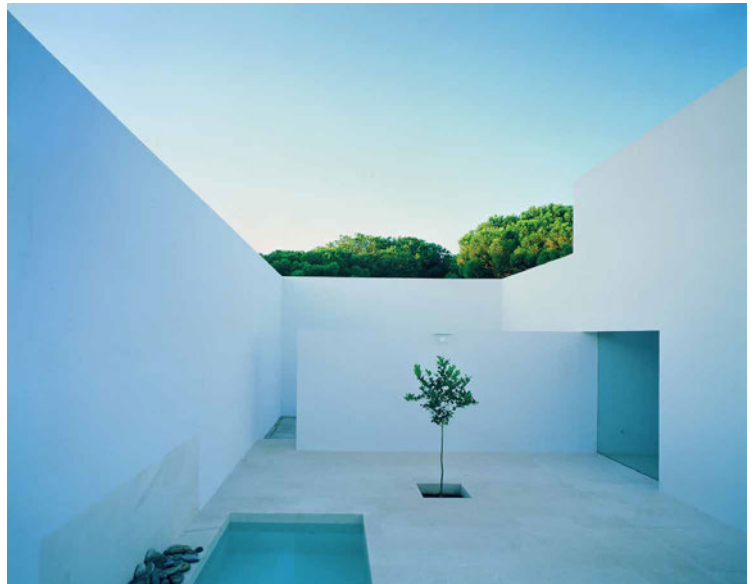
*pagina a fronte*  
**Luce dell'est**  
**Casa Gaspar,**  
Alberto Campo  
Baeza, Vejer  
de la Frontera,  
Cadice, 1990-92



**Luce del sud e**  
**luce dell'ovest**  
**Caja Granada**  
**Headquarters,**  
Alberto Campo  
Baeza, Granada,  
1992-2001







### Con molte luci contemporaneamente

#### Sulla combinazione dei diversi tipi di luce all'interno di un unico spazio

Così come Thomas Edison avrebbe poi inventato la luce elettrica (quanto è difficile ancora oggi utilizzarla con saggezza!), Gian Lorenzo Bernini, il più grande maestro della luce, inventò qualcosa di altrettanto semplice; l'opera di genio nota come *luce alla berniniana*<sup>6</sup>. Con il ricorso a diverse sorgenti visibili di luce, egli definiva prima un ambiente con una luce diffusa e omogenea, generalmente proveniente da nord, con la quale illuminava e dava chiarezza a uno spazio. Poi, dopo averla centrata geometricamente rispetto alle forme, – bang! – interveniva in un punto specifico nascondendo la sorgente agli occhi dello spettatore e realizzando un fascio di luce solida – *luce gettata*<sup>7</sup> – che la rendeva protagonista dello spazio. Il contrasto, ovvero il contrappunto tra i due tipi di luce, rendeva lo spazio diabolicamente teso e provocava un effetto architettonico di prim'ordine. Esempio paradigmatico di questa strategia è Sant'Andrea al Quirinale. Una luce solida, percepibile nel suo movimento, che danza su una luce quiescente invisibile e diffusa.

Gli architetti greci Artèmio di Tralle e Isidoro di Mileto fecero la stessa cosa senza l'aiuto delle tavole universali napoletane<sup>8</sup>. Il grande miracolo della loro Santa Sofia, più in termini di luce che di dimensioni, è la sua favolosa cupola. Il sole lancia i suoi raggi in direzioni divergenti e, in ragione della loro distanza dal suolo, arrivano come se fossero paralleli. Cosa succede dunque all'interno di Santa Sofia, che attraverso tutte le sue alte finestre è un ricettacolo di luce come se venisse illuminata da molti soli diversi? Cosa succede quando i raggi di luce convergono all'interno, producendo quegli incredibili effetti? Il segreto, molto semplicemente, si trova nelle esatte dimensioni e nello spessore delle finestre, che infondono alla luce riflessa una forza quasi pari a quella della luce solida diretta, e l'effetto è sotto gli occhi di tutti. La formula segreta di tale prodigio è l'abile combinazione di entrambe le fonti di luce, diretta e indiretta. La luce, come il vino, oltre ad avere molte varietà, sfumature e tonalità, non favorisce gli eccessi. La combinazione in eccesso di vari tipi di luce nello stesso spazio, proprio come per il vino, annulla la possibile qualità del risultato.

L'appropriata combinazione di diversi tipi di luce, conoscendoli, offre infinite possibilità in architettura. Lo sapevano bene Gian Lorenzo Bernini e Le Corbusier, ma anche Artèmio di Tralle, Alvar Aalto, Adriano e perfino Tadao Ando.

<sup>6</sup> In italiano nel testo originale [N.D.T.].

<sup>7</sup> In italiano nel testo originale [N.D.T.].

<sup>8</sup> Alberto Campo Baeza si riferisce alle tavole del Bernini [N.D.T.].

## Conclusione

### Su quanto sia leggero il tema

Infine, la luce non è forse la ragion d'essere dell'architettura? La storia dell'architettura non è forse la storia della ricerca, della comprensione e della padronanza della luce?

Il romanico non è forse un dialogo tra le ombre delle pareti e la luce solida che penetra al loro interno come un coltello?

Il gotico non è forse un'esaltazione della luce che accende spazi incredibili con fiammate ascensionali?

Il barocco non è forse un'alchimia di luce dove, sulla sapiente miscela di luci diffuse, irrompe con sicurezza la luce solida, capace di produrre vibrazioni ineffabili nei suoi spazi?

Infine, il Movimento Moderno non è forse, con l'abbattimento dei muri, una tale inondazione di luce che stiamo ancora cercando di controllare? Il nostro tempo non è forse un tempo in cui abbiamo tutti i mezzi a nostra disposizione per padroneggiare finalmente la luce?

L'approfondimento e la riflessione sulla luce e sulle sue infinite sfumature devono essere l'asse portante dell'architettura a venire. Se le intuizioni di Joseph Paxton e i successi di Sir John Soane preludono alle scoperte di Le Corbusier e alle ricerche di Alvar Aalto, la strada da percorrere è ancora lunga e ricca. Il tema è la luce.

Quando nelle mie opere riesco a far sentire il ritmo del tempo scandito dalla natura, accordando gli spazi con la luce, temperandoli con il passaggio del sole, allora credo che ciò che chiamiamo architettura abbia un valore.



---

### 3. TEMPO.

#### LA SOSPENSIONE DEL TEMPO

---



Caja Granada  
Headquarters,  
Alberto  
Campo Baeza,  
Granada,  
1992-2001

#### Sul tempo. Sull'ineffabile sospensione del tempo

“Burnt Norton” è il primo dei *Quattro quartetti*, una delle opere chiave di Thomas Stearns Eliot. Nei primi sei versi la parola “tempo” compare sette volte con una sorprendente reiterazione: «Il tempo presente e il tempo passato / Son forse presenti entrambi nel tempo futuro, / E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato / Se tutto il tempo è eternamente presente / Tutto il tempo è irredimibile»<sup>1</sup>.

E Benedetto Croce sembra riassumerlo in modo ancora più conciso: «Ogni vera storia è storia contemporanea»<sup>2</sup>.

Il tempo che poeti e filosofi esprimono così bene, il tempo di Eliot e di Croce, è il tempo che la creazione architettonica vuole catturare. Perché il tempo è il tema fondante dell'architettura.

Nel saggio vorrei analizzare il perché alcuni spazi architettonici siano in grado di suscitare in noi una così grande commozione interiore. Sebbene possa sembrare un concetto astratto o un tema più pertinente alla poesia o alla filosofia, il concetto di sospensione del tempo si manifesta con forza affatto reale e palpabile solo nell'architettura. Dopo tutto l'architettura è l'unica creazione artistica che ci circonda, in cui entriamo e ci muoviamo. Quando ci troviamo di fronte o all'interno di certi spazi architettonici, il tempo pare fermarsi, sospendersi e farsi quasi tangibile.

Non si può negare la profonda emozione – la sospensione del tempo – che si prova entrando nel Pantheon a Roma. Lì il tempo si ferma e ci commuoviamo. Ancora oggi, ogni volta che ci torno, mi vengono le lacrime. Spesso racconto alle persone dell'accordo che ho stretto con i miei studenti da molti anni a questa parte: quando visitano il Pantheon devono mandarmi una cartolina, una *cartolina illustrata*<sup>3</sup> con una foto dell'interno, dicendomi se hanno pianto oppure no. Tutti quelli che mi hanno scritto hanno pianto. Ormai ne ho accumulato una buona collezione.

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot, “Burnt Norton”, in Id., *Quattro quartetti*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1986, pp. 261.

<sup>2</sup> Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Adelphi, Milano 2001, p. 13.

<sup>3</sup> In italiano nel testo originale [N.D.T.].





Visita al Pantheon con gli studenti dell'ETH, Alberto Campo Baeza, Roma, 1998

Non dimenticherò mai che, quando il mio edificio per la sede della Caja de Granada era stato appena inaugurato<sup>4</sup>, uno degli impiegati ricordò di aver pianto, dopo essere entrato per la prima volta nello atrio centrale. Lì, in quel preciso istante, il tempo si fermò. Devo confessare che, a distanza di anni, ogni volta che ci faccio ritorno ed entro in quello spazio, il mio cuore sussulta ancora, e ancora di più se il sole, con i suoi soliti scherzi, si posa e passeggia sulle sue pareti di alabastro.

Gli architetti dovrebbero approfondire la comprensione dei dispositivi architettonici che rendono possibili risultati del genere. Sto ancora cercando di approdare a quella bellezza perennemente inafferrabile che ogni creazione artistica cerca di incarnare. Ed è tutto qui il senso dell'architettura.

Potrebbe essere utile considerare come l'architettura, rispetto alle altre forme d'arte, sia l'unica le cui creazioni sono in grado di avvolgere fisicamente l'uomo, il suo protagonista. L'esperienza di poter stare all'interno di un'opera d'arte in carne e ossa appartiene esclusivamente all'architettura, ed è impossibile da realizzare nelle altre arti.

Se uno spazio costruito con la gravità, con i materiali che possiedono un peso gravitazionale ineludibile, viene messo in tensione dalla luce – la luce che costruisce essa stessa il tempo – in modo da spostarci attraverso il fisico, oltre il fisico, allora possiamo propriamente dire di essere giunti all'architettura. Si dà l'architettura nel momento in cui riusciamo a fermare il tempo nello spazio costruito: quando pare che il tempo stesso sia sospeso.

Il tempo è un tema centrale dell'architettura: un tempo strutturato dalla luce, capace di fermare i nostri cuori o di annodarli, molto più delle forme di uno stile passeggero o degli squisiti ornamenti della migliore costruzione. L'*Utilitas* e la *Firmitas* acquisiscono il loro pieno significato solo quando si consegue la *Venustas*, la bellezza. Il tempo in architettura può essere analizzato da molti punti di vista e questo è ciò che stiamo per esplorare.

pagina seguente  
Caja Granada  
Headquarters,  
Alberto Campo  
Baeza, Granada,  
1992-2001

### Il tempo dell'*Utilitas*. La funzione

C'è un tempo che si riferisce alla capacità di far durare la funzione per la quale un edificio è stato costruito. Un tempo relativo alla funzione: uso, utilità, *Utilitas*, il fare in modo che un edificio svolga le funzioni per cui è stato commissionato e, inoltre,

<sup>4</sup> La sede della Caja Granada è stata ultimata nel 2001. Link al progetto: <https://www.campobaeza.com/caja-granada> (ultimo accesso: 03/2024).





che sia adattabile a funzioni diverse nel lungo periodo. Quando ero studente abbiamo imparato questo concetto nei termini di “architettura degli astucci” *versus* “architettura delle scatole”.

L'astuccio soddisfa esattamente la funzione richiesta, ma non può avere un altro impiego. Un fodero per coltelli non può essere usato per un cucchiaino e viceversa. Se la domanda viene modificata, la risposta non è più valida. Ciò tende a verificarsi quando, oltre alla specificità della funzione, le dimensioni sono vincolate entro certi parametri prestabiliti. Un edificio di edilizia popolare, anche se risolto fino all'ultimo millimetro, non servirà certamente a nessun altro scopo.

La scatola, invece, può ammettere molte funzioni diverse nel tempo. Ovviamente, maggiori sono le dimensioni dello spazio, maggiore è il numero di funzioni differenti che può consentire. Le scatole resistono alla prova del tempo meglio degli astucci.

Il tempo è più gentile con le scatole che con gli astucci. Ed è ancora più gentile con le scatole grandi piuttosto che con quelle piccole. Berthold Lubetkin aveva ragione quando proclamava con orgoglio di non aver fatto altro che costruire scatole, scatole da scarpe in cemento. Scatole, piccole scatole, grandi scatole.

### **Il tempo della *Firmitas*. La costruzione**

C'è un altro tempo che parla di durata fisica, di combinazione efficace di materiali, che culmina nella costruzione più perfetta dell'architettura. *Firmitas* significa fermezza, forza. Un edificio ben costruito sarà capace di durare molti anni e di rimanere in piedi a lungo. Tutti i grandi maestri del passato sono stati anche grandi costruttori.

Sono particolarmente interessato alla durata delle fondamenta di alcuni edifici nel corso della storia. Le rovine, quelle di valore, sono le tracce dell'architettura che è stata costruita lì sopra. In esse si può leggere distintamente l'idea dell'architetto. Forniscono la pianta di quell'architettura che è riuscita a durare nel tempo.

### **Il tempo della *Venustas*. La bellezza**

Il tempo della *Venustas* è quello capace di sospendersi, che si ferma quando incontriamo la bellezza. È il più difficile da controllare, ma proprio per questo è quello che ci interessa maggiormente.

Tutti i grandi trattatisti di architettura hanno cercato di mettere a punto alcune regole universali che non solo servissero a trasmettere determinate forme o stili, ma che fossero anche capaci di realizzare una bellezza in grado di commuovere profondamente gli uomini alla vista delle loro opere.

È un intento impegnativo. Proprio come si verifica in molti eccellenti libri di cucina in cui non si risparmia nulla per fornire ogni minimo dettaglio e considerazione su una ricetta, il piatto squisito richiede comunque uno chef esperto e appassionato. Nessuna ricetta può garantire la qualità della cucina. La stessa cosa vale per l'architettura: ci vuole una buona testa, una buona mano e un certo talento.

### Il tempo della memoria. La permanenza

Un'altra cosa distinta è il tempo in cui l'architettura è capace di rimanere impressa nella memoria degli uomini: è la resistenza all'oblio di un'opera costruita, ovvero ciò che ne assicura la sua traiettoria nella storia dell'architettura. Tutto ciò ha poco a che fare con le mode del momento o la notorietà passeggera. Noi, non più bambini, abbiamo visto nomi altisonanti e architetture che oggi non significano più nulla. Il fenomeno, controllato ed esagerato dalla stampa, funziona ancora a pieno regime. Molti dei nomi che compongono la "A-List" dell'architettura attuale di sicuro domani scompariranno, la loro fama è un soffio. Non rimarranno mai nella memoria degli uomini.

Ma ci sono altri tipi di architettura, più tranquilli, molto più eloquenti e capaci di trascendere la nostra tendenza all'effimero. Al di là della moda e della vanità, il nostro obiettivo dovrebbe essere quello di erigere un'architettura più profonda per la storia. Tale architettura ha un ritmo diverso e appartiene alla verità e alla bellezza in senso pieno.

Il tempo della memoria – della permanenza – è il “duro desiderio di durare”<sup>5</sup> di cui parlava poeticamente Paul Éluard e che è così profondamente radicato nella volontà di ogni creatore: la volontà di trascendere. Pablo Picasso l'ha detto in modo particolarmente eloquente: «Sono stanco di essere moderno. Voglio essere eterno»<sup>6</sup>.

Ed è la memoria che ci permette, con il passare del tempo, di apprezzare maggiormente le opere di architettura che valgono per davvero. Nel meraviglioso volume *Guerra del tempo* di Alejo Carpentier<sup>7</sup> il tempo scorre contemporaneamente avanti e indietro. Carpentier manipola il tempo in un modo che solo il romanzo, l'immaginazione guidata dalla memoria, può permettersi; ed è così che alla sua morte Don

<sup>5</sup> Ci sono due libri che riportano nel titolo la frase “Le dur désir de durer”: Paul Éluard, Marc Chagall, *Le Dur Désir De Durer*, Bordas, Paris 1950 e Paul Éluard, Man Ray, *Le dur désir de durer. Le temps déborde*, Seghers, Paris 1960.

<sup>6</sup> «Estoy cansado de ser moderno. Quiero ser eterno».

<sup>7</sup> Alejo Carpentier, *Guerra del tempo*, Sellerio, Palermo 2019 (Edizione del Kindle).



Marcial, ai piedi di Cerere, inizia a tornare indietro nel tempo, vivendo la propria vita a ritroso fino alla nascita. Frasi come «I mobili crescevano»<sup>8</sup> e «Quando i mobili furono cresciuti ancora un po'»<sup>9</sup> e poi: «Ma adesso il tempo correva più in fretta»<sup>10</sup> sono i trucchi del mestiere di Carpentier per spiegare la progressione a ritroso del tempo.

Non succede forse qualcosa di simile quando torniamo dopo un lungo periodo di tempo ad alcune delle migliori creazioni artistiche e improvvisamente le comprendiamo perfettamente? Ma non solo, sembrano addirittura migliori di prima. È così che, come Don Marcial nella *Guerra del tempo*, leggo le poesie di Orazio e Virgilio con molto più piacere di quando, da ragazzino, ero obbligato a farlo. Prima imparavo, ora comprendo. E mi diverto. E qui e ora, proprio così, il tempo sembra essersi fermato.

In un modo molto peculiare, questo è quanto accade con l'architettura. Nella mia ultima visita al Pantheon il tempo si è fermato nel momento in cui quel flusso di luce ha attraversato i profondi cassettoni della sua cupola spoglia a una velocità diversa da quella fisica e l'ho sentito con un'intensità molto maggiore rispetto alla prima volta, molte lune fa. Così noi architetti dobbiamo ricordare a noi stessi che la possibilità di fermare il tempo, di fermare il sole come fece Giosuè, è qualcosa di cui siamo capaci, così come siamo capaci di definire qualcosa che ci trascende.

## Storia

Ci sono molti edifici nella Storia che hanno la capacità speciale di farci perdere la cognizione del tempo.

Il Pantheon a Roma è l'esempio per eccellenza. Ben costruito e perfetta incarnazione della funzione universale conferitagli dal suo creatore, il Pantheon è anche di una bellezza travolgente. Tutti i grandi creatori lo hanno capito dal momento in cui ci sono entrati. Basti citare Henry James quando racconta la memorabile scena del conte Valerio ingiunocchiato all'interno del Pantheon mentre il sole cercava di fare capolino attraverso le pesanti nubi che lo coprivano e le gocce di «Un leggero scroscio primaverile»<sup>11</sup> rendevano materiale la luce proveniente dall'alto. Squisito. O le incisioni del Pantheon di Giovanni Battista Piranesi, che dovrebbero trovare spazio nelle biblioteche di tutti gli architetti. E se dovessi fare un solo esempio di architettura contemporanea, sarebbe la Casa

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, Cap. 8.

<sup>9</sup> *Ibid.*, Cap. 10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, Cap. 12.

<sup>11</sup> La scena a cui si riferisce Alberto Campo Baeza è descritta in Henry James, *L'ultimo dei Valeri*, Armando Curcio Editore, Roma 1979, p. 36.

Farnsworth di Mies van der Rohe. Un'opera piccola, bianca, sublime, capace di dare continuità non solo allo spazio, ma anche alla storia dell'architettura. Appartiene, con la sua bellezza radicale, a un'architettura senza tempo, capace di generare, come il Pantheon, la desiderata sospensione del tempo.

### Il Rothko dagli occhi blu

Ogni volta che entro nella casa della famiglia Olnick Spanu a Manhattan il mio cuore ha un sussulto: lì davanti a me vedo un quadro di dimensioni e colori insoliti di Mark Rothko, il mio pittore preferito. Le sue dimensioni ridotte insieme ai suoi colori blu e ai suoi toni verdi mi lasciano completamente senza parole. Un mio caro amico, con il quale discuto spesso del quadro, mi dice che è il "Rothko dagli occhi blu". Ha ragione. Posso testimoniare che lì, davanti a quel meraviglioso dipinto, il tempo si ferma, scompare.

Si dà il caso che la pittura, come l'architettura, condivida questa speciale capacità di rapirci e di sospendere il tempo. Non dimenticherò mai la mia prima visita a Londra quando, con Francisco Sáenz de Oíza, il mio amato insegnante e maestro spagnolo, ci trovammo davanti alla *Venere allo specchio* (1647-51) di Diego Velázquez nella National Gallery. Il tempo, lo spazio, il desiderio – tutto – scomparve. In quel breve e infinito lasso di tempo ci trovavamo come in un'estasi divina.

### La musica capace di fermare il tempo

Peter Phillips, direttore dei Tallis Scholars, in un'intervista rilasciata all'inizio della primavera del 2011, prima di eseguire il *Requiem* di Tomás Luis de Victoria a New York, ha parlato di "tempo sospeso".

In quell'intervista le parole gli sono uscite dalla bocca a cascata: intensità, sobrietà, profondità, precisione, semplicità, chiarezza, ma soprattutto sospensione, riferita al tempo. Quando gli è stato chiesto dove i suoi musicisti avessero suonato meglio, ha risposto: alla Sydney Opera House del maestro Jørn Utzon. Non poteva essere altrimenti. La sublime architettura di Utzon accoglie la meravigliosa musica di Victoria. Il concerto, interamente dedicato a Tomás Luis de Victoria per commemorare il quarto centenario della morte del compositore spagnolo, è stato lungo, ma direi che per tutti noi che gremivamo la chiesa di Santa Maria Vergine nella 46ª strada, tutto è accaduto in un secondo. Il tempo si è fermato lì, nel modo in cui solo la bellezza può renderlo possibile.

### Una sorta di scomparsa: il cinema

E anche se potremmo passare in rassegna tutte le creazioni artistiche e scoprire che il nocciolo della questione è sempre lo stesso, ovvero raggiungere il cuore dell'uomo attraverso la sua testa, mi limiterò a un paio di esempi su come anche il cinema, la settima arte, sia in grado di fermare il tempo.

Mi viene in mente una scena indimenticabile: il sacchetto di plastica bianco che fluttua nell'aria nel film *American Beauty*, qualcosa di così elementare magicamente trasformato dal lavoro e dalla grazia di un giovane regista, Sam Mendes, in un'opera magistrale. Di fronte alla suprema bellezza di qualcosa di così semplice, piangiamo tutti con Wes Benly e Thora Birch. Lì il tempo si dissolve e il nostro cuore si dissolve in cinque, infiniti, minuti.

Naturalmente Billy Elliot lo esprime ancora più chiaramente in quella “specie di sparizione” che ripete due volte quando la giuria gli chiede cosa prova mentre balla. Con un colpo di genio, Stephen Daldry ha riassunto in modo così preciso in quella breve frase qualcosa di astratto come il tempo sospeso nella creazione artistica!

### Il segreto della creazione artistica

L'architettura, la pittura, la letteratura, la musica e il cinema non sono altro che le opere creative degli esseri umani che ci redimono e rendono la vita degna di essere vissuta. Edgar Allan Poe nella sua *La filosofia della composizione* ha colto particolarmente bene questa sospensione del tempo: «Ho tenuto in considerazione l'idea di rendere il lavoro universalmente apprezzabile. Ma mi lascerei portare troppo lontano dal tema che sto trattando se volessi dimostrare un argomento sul quale ho ripetutamente insistito, e che – trattandosi di poesia – non ha il minimo bisogno di essere dimostrato; e cioè il fatto che la Bellezza è il solo legittimo criterio che regni nella poesia»<sup>12</sup>.

«La Verità, infatti, richiede precisione, e la Passione esige un clima di intimità (chi è davvero appassionato mi capirà benissimo); cose radicalmente antagoniste a quella Bellezza la quale – insisto – consiste nel suscitare un'eccitazione e spontanea elevazione dell'anima»<sup>13</sup>.

Questa “spontanea elevazione dell'anima” è proprio la sospensione del tempo a cui ci riferiamo qui.

Le nostre opere trascendono la limitata vita materiale. Stefan Zweig, in quel testo

---

<sup>12</sup> Edgar Allan Poe, *La filosofia della composizione*, La Vita Felice, Milano 2012, p. 23.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 25.

➔  
**Schizzo della  
 tomba “Il  
 cielo in terra”,  
 Alberto  
 Campo Baeza,  
 San Doná di  
 Piave, Venezia,  
 2017-19**

essenziale che ho citato così spesso, *Il mistero della creazione artistica*, lo manifesta con vigore: «Non ho notizia di gioia e soddisfazione maggiore che riconoscere che anche all'uomo è dato creare valori eterni»<sup>14</sup>.

Le opere che valgono ci trascendono, trascendono i loro creatori e non ci appartengono più. Appartengono già alla memoria degli uomini.

Paul A.M. Dirac, Premio Nobel 1933 e uno dei più grandi fisici del nostro tempo, ha proclamato: «In fisica teoria bellezza e verità vanno di pari passo»<sup>15</sup>. Gli architetti di oggi, invece di pensare alle vanità, non potrebbero concordare con i poeti, i filosofi e i fisici sul primato della ricerca della verità e tentare di realizzare questo miracolo fin troppo possibile della sospensione del tempo?

Le Corbusier, con un linguaggio più semplice, parlava dello “*espace indicible*”<sup>16</sup> e, in altre occasioni, di come gli edifici più utili fossero quelli che realizzavano i desideri del cuore. Il maestro aveva davvero ragione.

E come abbiamo iniziato con un poeta, T.S. Eliot, concluderemo con un altro poeta, William Blake. Nel suo poema “Auspici di innocenza” propone: «Vedere un mondo in un granello di sabbia / E un paradiso in un fiore selvatico, / Tenere l'infinito nel palmo della mano, / E l'eternità in un'ora»<sup>17</sup>.

L'eternità, il tempo sospeso, è ciò che vorremmo ottenere con la nostra architettura.

<sup>14</sup> “Il mistero della creazione artistica” è il titolo di una conferenza pronunciata da Stefan Zweig a Buenos Aires nel 1938 e successivamente raccolta in un libro dal titolo *Tiempo y mundo. Impresiones y ensayos* (1904-1940). La versione italiana – Stefan Zweig, *Il mistero della creazione artistica*, Pagine d'Arte, Tesserete, Svizzera, 2018 – riproduce il testo della conferenza tenuta dall'autore a New York nel 1939, dove la frase citata da Alberto Campo Baeza non compare. La traduzione è di Alessandro Mauro in Alberto Campo Baeza, *Principia architectonica*, Christian Mariotti Editore, Milano 2018, p. 25.

<sup>15</sup> La frase di Dirac è stata riportata da Prigogine come, lui stesso afferma, press'a poco se la ricorda. Ilya Prigogine, *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi della natura*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 151. Una raccolta di saggi di Paul A.M. Dirac si intitola *La bellezza come metodo. Saggi e riflessioni su fisica e matematica* (Raffaello Cortina Editore, Milano 2019).

<sup>16</sup> «Quando un'opera è al suo massimo di intensità, di proporzione di qualità di esecuzione, di perfezione, si produce un fenomeno di *espace indicible*: i luoghi si mettono a irraggiare, fisicamente, irraggiano. Determinano quello che chiamo l'*espace indicible*, cioè che non dipende dalle dimensioni ma dalla qualità di perfezione: è nel campo dell'ineffabile», cit. in André Wogensky, “*Espace indicible*”, in Id., *Le mani di Le Corbusier*, Mancosu Editore, Roma 2004, p. 126.

<sup>17</sup> «To see a world in a grain of sand / And a heaven in a wild flower, / Hold infinity in the palm of your hand, / And eternity in an hour». Traduzione in italiano dalla voce “Auguries of Innocence”: [https://it.wikipedia.org/wiki/Auguries\\_of\\_Innocence](https://it.wikipedia.org/wiki/Auguries_of_Innocence) (ultimo accesso: 03/2024).







---

## 4. MEMORIA.

### AULA INGENTI MEMORIAE

---



Tomba “Il  
cielo in terra”,  
Alberto  
Campo Baeza,  
San Donà di  
Piave, Venezia,  
2017-19

“La memoria è la facoltà della mente che immagazzina e ricorda il passato”. Così la definisce la Real Academia Española. La memoria è uno strumento necessario, essenziale per ogni creatore e soprattutto per ogni architetto.

La memoria è lo strumento principale con cui lavora la ragione e, per esteso, l'essere umano. Con la memoria l'uomo può fare tutto, o quasi. Senza memoria non possiamo fare nulla, e meno di nulla. E gli architetti ancora meno. Come un ago senza il filo.

#### La nostra tanto bistrattata memoria

Per scrivere della memoria, della memoria di un architetto, ho deciso di partire dalla memoria, dalla mia memoria. Per dirla con Marco Fabio Quintiliano, la memoria è lo strumento più potente ed efficace dell'uomo<sup>1</sup>.

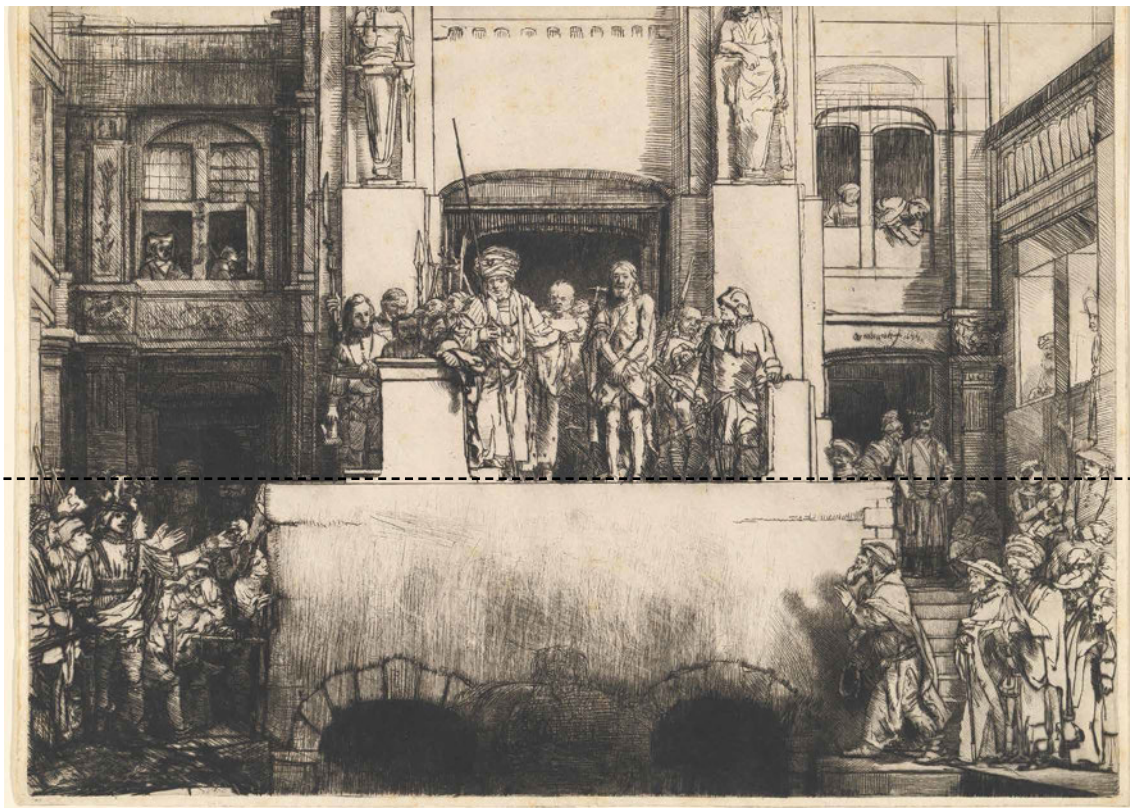
A suo tempo, nel capitolo intitolato “Mnemosine vs Mimesis”<sup>2</sup> del mio libro *Principia architectonica*, avevo già messo in evidenza alcuni temi relativi alla memoria che ora appaiono qui con maggiore dettaglio.

Vedo chiaramente che nella nostra epoca, l'epoca dei computer, con la capacità che questi strumenti hanno di accumulare enormi quantità di informazioni, è più che mai necessario avere a disposizione uno strumento in grado di ordinare tutte le informazioni e, dopo averle studiate, di produrre ciò che comprendiamo mentre apprendiamo, per poi renderlo efficace al fine di giungere alla conoscenza della saggezza. Questo meraviglioso strumento è la memoria. Più grande, molto più grande, dell'hard disk dei computer. La memoria, aiutata dalla ragione, è infinitamente superiore a qualsiasi altro strumento.

---

<sup>1</sup> Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, BUR, Milano 1997. Quintiliano scrive della memoria, in particolare, nel Libro XI, Capitolo II: “La memoria”, pp. 1827-1853.

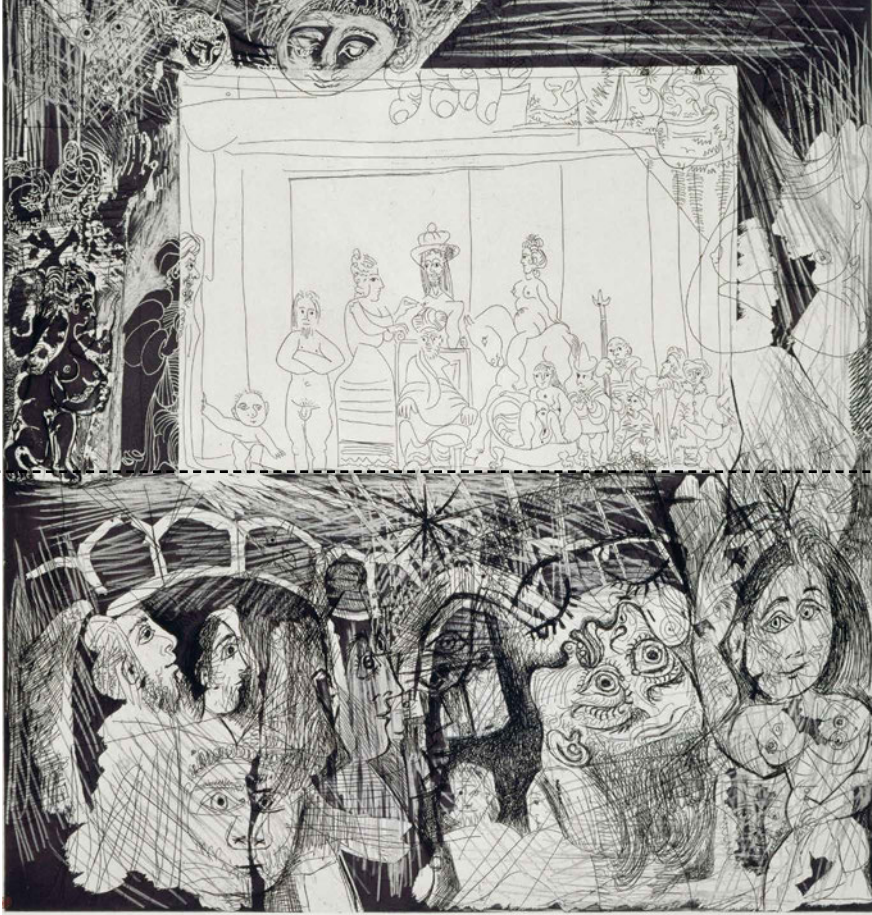
<sup>2</sup> Alberto Campo Baeza, “Mnemosine vs Mimesis”, in Id., *Principia architectonica*, Christian Mariotti Edizioni, Milano 2018, pp. 53-63.



↑  
**Cristo presentato  
al popolo,**  
Rembrandt,  
1655

→  
**Ecce homo,**  
Picasso, 1970





Per la mia riflessione sulla memoria ho fatto ricorso a testi evocativi come “Che cos’è un classico” di T.S. Eliot. E mi sono rivolto al mio vecchio amico Sant’Agostino, perché se c’è qualcuno che ha scritto copiosamente, molto bene e molto chiaramente sulla memoria è proprio lui, soprattutto nel Libro x delle *Confessioni*.

La netta distinzione che T.S. Eliot fa tra informazione, conoscenza e saggezza descrive alla perfezione il valore della memoria per approdare all’ambito traguardo della saggezza. In “Che cos’è un classico” scrive: «Nell’epoca nostra, [...] gli uomini sembrano sempre più portati a confondere la saggezza con la dottrina e la dottrina con l’informazione»<sup>3</sup>.

Oggiorno gli uomini sembrano più inclini che mai a confondere la saggezza con la conoscenza e la conoscenza con l’informazione.

Ricordo ancora, quando da bambino andavo a scuola, come usavamo la memoria quale strumento di apprendimento molto efficace. «Sorga l’anima assopita / Si desti e ravvivi il senno / Contemplando / Come trascorre la vita / Come sorprende la morte / Silenziosa; / Come lesto fugge il piacere, / Come, appena ricordato, / Dà dolore; / E come, a nostro parere, / Qualunque tempo passato / Fu migliore»<sup>4</sup>. Scrivo a memoria questi versi di Jorge Manrique che ho imparato a scuola, e sono quasi spaventato dalla precisione della mia memoria. Cosa si può dire della bellezza di questi distici? Ogni giorno che passa mi sembrano più belli.

Eppure negli ultimi anni la memoria è stata malvista. Si dice che un tempo imparassimo come dei pappagalli e che un’educazione basata sulla memoria fosse inadeguata. Ma si sbagliano. La memoria, insieme alla ragione, non è solo uno strumento utile, ma è essenziale per la vita intellettuale e per quella dell’architetto.

Dico ripetutamente ai miei studenti che la ragione è il primo e più importante strumento con cui lavora un architetto. E oggi dico loro anche che con questo intendo la ragione aiutata dalla memoria.

### La memoria mette in relazione

Ho scritto più di una volta che, dopo tanto tempo passato assieme sugli scaffali, i miei libri si parlano. Lo stesso vale anche per le idee immagazzinate nella nostra memoria. Si mettono in relazione tra loro in modo misterioso e da esse emergono nuove idee.

<sup>3</sup> T.S. Eliot, “Che cos’è un classico?”, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1986, p. 975.

<sup>4</sup> Jorge Manrique, *Elegia di Jorge Manrique alla morte del padre*, Marsilio Editori, Venezia 2005, p. 35.



Nel 1770 Mozart ascolta il *Miserere* di Gregorio Allegri e al suo ritorno a casa lo trascrive prontamente a memoria, non per copiarlo, ma per trarne ispirazione.

Nel 1655 Rembrandt traccia il bordo del litostroto con un righello nella sua incisione di *Cristo davanti a Pilato*. E Picasso nel suo *Ecce Homo*, dove dipinge lo stesso tema di Rembrandt, ossia il litostroto, attinge alla propria memoria e lo interpreta, e fa la stessa operazione di utilizzare il righello per ottenere una linea orizzontale perfetta. Tutto molto architettonico, perché entrambi sapevano che il piano orizzontale posizionato ad altezza occhi diventa una linea orizzontale perfetta.

Mies van der Rohe visita l'Acropoli di Atene nel 1950 e da allora applica la teoria del piano orizzontale piatto che, ad altezza occhi, diventa una linea. E finisce per sollevare quel piano orizzontale in alto, fluttuante, nella Casa Farnsworth e in molte altre sue opere.

Nei suoi primi lavori, come nel bellissimo Boa Nova Tea House a Leça da Palmeira, Álvaro Siza ricorda perfettamente Alvar Aalto. E il suo restauro del quartiere Chiado a Lisbona è un chiaro ricordo di Roma.

E che ne sarebbe di Luis Barragán, come lui stesso racconta, senza il ricordo dell'Alhambra?

E come avrebbe fatto lo stesso Le Corbusier a progettare Villa Savoye senza il suo lungo soggiorno presso l'E-1027 di Eileen Gray a Roquebrune-Cap-Martin?

Per tutti questi architetti, la memoria gioca un ruolo cruciale. Inoltre, la memoria purifica. Dei migliori architetti ci ricordiamo maggiormente, o meglio, delle loro opere migliori. Di quelle minori ce ne dimentichiamo.

### Sul godimento intellettuale e sulla memoria

Sul godimento intellettuale ho scritto: «So bene che tutto ciò è dovuto in gran parte alla memoria. Con il passare degli anni la nostra memoria si riempie a tal punto che spesso si creano relazioni tra cose ed eventi, le quali diventano una fonte affidabile di questo piacere intellettuale»<sup>5</sup>.

E, come un pozzo, la memoria ha bisogno di essere alimentata con l'acqua della conoscenza, che richiede tempo e studio approfondito. La dedizione allo studio, considerata un obbligo in gioventù, diventa un piacere in età avanzata.

---

<sup>5</sup> Alberto Campo Baeza, "Intellectual enjoyment. On intellectual enjoyment in architecture", in Id., *Rewriting about Architecture*, ACB, Madrid 2020, p. 62. Il libro è consultabile al link: <https://www.cam-pobaeza.com/books/rewriting-about-architecture/> (ultimo accesso: 06/2024).



**Maison Louis Carré**, Alvar Aalto, Bazoche-sur-Guyonne, 1956-63



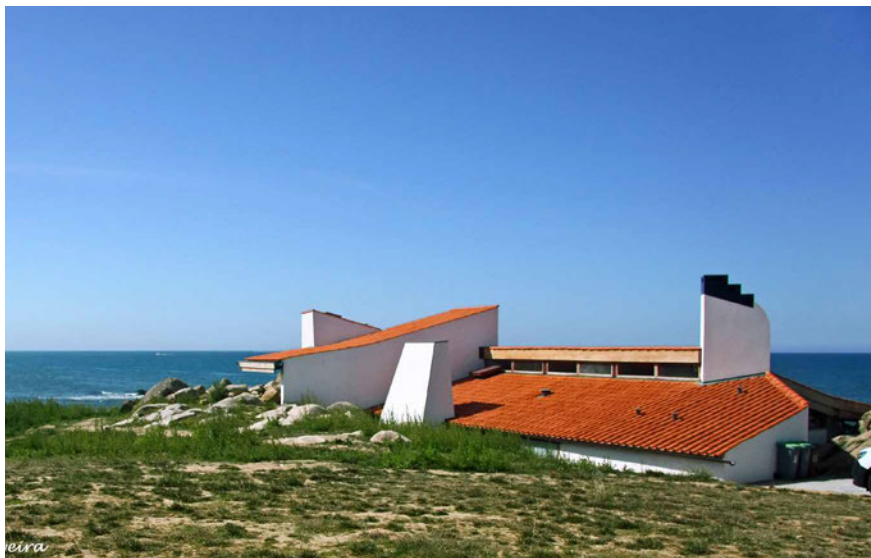
**Boa Nova Tea House**, Álvaro Siza, Leça da Palmeira, 1963



*pagina a fronte  
in alto*

**Casa E-1027**, Eileen Gray, Roquebrune-Cap-Martin, 1926-29

*in basso*  
**Villa Savoye**,  
Le Corbusier,  
Poissy, 1928-31





Sant'Agostino parla dell'enorme spazio della memoria, l'*aula ingenti memoriae*. La memoria che non solo è in grado di accumulare nuove conoscenze ma, meglio ancora, di combinarle assieme. Chi non si è sorpreso nel riconoscere temi o idee comuni in autori che apparentemente non avrebbero nulla in comune? Ricordare – *recōrdari*<sup>6</sup> – significa andare al cuore, riporre il cuore in qualcuno o in qualcosa che è accaduto. E Sant'Agostino parla così chiaramente della memoria che non ci resta che trascrivere le sue sagge parole: «E giungo nelle distese e negli ampi ricettacoli della memoria, dove si trovano i tesori di immagini senza numero accumulati da ogni genere di cose percepite [...]. E gli uomini se ne vanno a contemplare le vette delle montagne, i flutti vasti del mare, le ampie correnti dei fiumi, l'immensità dell'Oceano, il corso degli astri, e non pensano a se stessi, non si maravigliano che mentre io nominino tutte codeste cose non le vedo con gli occhi, ma che non potrei nominarle se i monti, i flutti, i fiumi, le stelle che conosco per averle viste, l'oceano di cui ho sentito parlare non li vedessi nella mia memoria così smisurati nello spazio come se li vedessi lì davanti»<sup>7</sup>.

### Il potere dell'anima

Noi esseri umani abbiamo la memoria, la comprensione e la volontà. È quanto abbiamo imparato da bambini. Nella Scolastica si parlava dei poteri dell'anima. È facile capire come la memoria, aiutata dalla comprensione, dalla ragione e dalla volontà, sia ciò che rende possibile il lavoro creativo e, in modo molto particolare, il lavoro degli architetti.

È saggio chi non solo accumula informazioni nella propria memoria, ma chi, dopo averle opportunamente elaborate, le assimila sotto forma di conoscenza e le conserva. E poi le usa in modo appropriato ed efficiente. Il luogo in cui le conoscenze e i dati vengono immagazzinati, elaborati e utilizzati è la memoria.

Un architetto, un buon architetto, un architetto saggio, immagazzina le informazioni e le conoscenze nella propria memoria in modo tale che, una volta opportunamente elaborate, possa progettare con rigore.

<sup>6</sup> La voce “Ricordare” del Vocabolario Treccani online – <https://www.treccani.it/vocabolario/ricordare/?search=ricordare> (ultimo accesso: 03/2024) – riporta che il verbo “ricordare” deriva dal latino «*recōrdari*, der., col pref. *re-*, di *cor cordis* “cuore”, perché il cuore era ritenuto la sede della memoria»; il che spiega perché Alberto Campo Baeza faccia riferimento al cuore nelle frasi successive [N.D.T.].

<sup>7</sup> Sant'Agostino, *Le confessioni*, BUR, Milano 2012 (Edizione del Kindle).

La memoria è in grado di registrare e immagazzinare ciò che vale della storia, della storia generale dell'umanità e della storia dell'architettura. La memoria ha la capacità di fornire agli architetti queste informazioni distillate ed elaborate, in modo da non inventare la ruota due volte.

Per fare un salto in avanti è necessario lo slancio che riceviamo quando, con un piede in aria, l'altro si appoggia saldamente a terra, alla memoria, e così finalmente approdano alla conoscenza, alla saggezza.

Per sognare – e progettare è sognare – è necessario prima accumulare il materiale con il quale costruire quei sogni.

### Il ventre dell'architetto

*Il ventre dell'architetto* (1987) è uno splendido film di Peter Greenaway, ambientato nei pressi del Pantheon a Roma, con Brian Dennehy nel ruolo dell'architetto Stourley Kracklite.

E Sant'Agostino, nel Capitolo 14, dal titolo “Il ricordo dei sentimenti”, del Libro x delle *Confessioni*, descrive, con il suo profondo significato pedagogico, la memoria come “il ventre della mente”<sup>8</sup>, dove tutto viene digerito (Rainer Sorgel usa il termine “ruminato”), per nutrire l'uomo, l'anima dell'uomo.

Forse il filosofo Francesco Bacone aveva letto il testo di Sant'Agostino, quando parlava di libri nei suoi saggi, in particolare in quello dal titolo “Degli studi”, dove scrive: «Alcuni libri si debbono assaggiare, altri inghiottire, e altri pochi masticare e digerire»<sup>9</sup>. Come poteva un filosofo come Bacone, che a volte sembra così distante, centrare il problema con tanta precisione?

### La memoria della casa

Alla Biennale di Architettura di Venezia del 2012 mi è stato chiesto di focalizzarmi su un *terreno comune*, che ho capito subito essere la memoria. Visto che mi è stato chiesto di concentrarmi sulla casa, ho deciso di indagare sulla memoria della casa.

“Un architetto è una casa” è il titolo con il quale ho sviluppato uno dei miei ultimi corsi accademici all'ETSAM di Madrid. E l'ho riutilizzato per quel piccolo padiglione all'interno della Biennale: Un architetto è una casa.

<sup>8</sup> *Ivi*.

<sup>9</sup> Francesco Bacone, “Degli studi”, in *Id.*, *Scritti politici giuridici e storici* (2 Voll.), UTET, Torino 1971, p. 468.







pagina  
precedente  
Casa  
dell'infinito,  
Alberto Campo  
Baeza, Cadice,  
2014

Che cos'è e com'è la memoria della casa? Qual è il *terreno comune* di un architetto quando definisce una casa? Devo confessare che ogni volta che progetto una nuova casa sfilano nella mia memoria tutte le grandi case della storia dell'architettura. Non per copiarle, ma, aiutato dalla memoria, per fare un passo avanti e tentare di realizzare qualcosa di diverso e migliore.

Dalla casa di Adamo in Paradiso, come l'ha descritta e studiata per noi Joseph Rykwert<sup>10</sup>, alle grotte preistoriche. E la capanna primitiva dell'abate Marc-Antoine Laugier. Ma anche la Villa Rotonda di Andrea Palladio e la Villa Müller di Adolph Loos. E la casa di Sir John Soane a Lincoln's Inn Fields a Londra. E tante altre.

Le case a cui si pensa sono talvolta quelle che gli architetti hanno costruito per sé. Anche se occasionalmente il nome del committente può comparire nella loro intitolazione, come nel caso della cliente di Mies van der Rohe, la signora Edith Farnsworth.

Per ordinare e mettere a fuoco questo lavoro, collego le case della storia dell'architettura ai quattro elementi della filosofia greca – terra, aria, acqua e fuoco –, i quali, tradotti in abitazioni, possono essere la grotta, la capanna, la barca e la rovina.

La grotta, che prima Gottfried Semper e poi Kenneth Frampton hanno identificato con la stereotomia, incarna la nostra dimora sulla terra. L'architettura pesante parla del dominio dell'uomo sulla terra. La identifichiamo con la terra, l'elemento presocratico che meglio le si addice.

La capanna, a cui Semper e Frampton hanno assegnato l'attributo di tettonica, si rivolge al concetto di cambiamento di luogo, alla possibilità di decidere dove l'uomo desidera stabilirsi. In breve, parla di libertà. E l'aria sarà l'elemento presocratico a cui la colleghiamo.

La barca, la zattera, ci ricorda immediatamente non solo l'arca di Noè, dove gli abitanti della terra sopravvissero al Diluvio Universale, ma anche la Villa Savoye di Le Corbusier o la Casa Farnsworth di Mies van der Rohe, perché entrambe galleggiano e navigano. Io stesso, nella mia Casa dell'infinito<sup>11</sup>, ho presentato il piano di pietra orizzontale superiore come il ponte di una nave attraccata che si affaccia sull'Oceano Atlantico, di fronte al mare infinito.

<sup>10</sup> Alberto Campo Baeza si riferisce a Joseph Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1991 [N.D.T.].

<sup>11</sup> "La casa dell'infinito" è stata ultimata a Cadice nel 2014. Link al progetto: <https://www.campobaeza.com/house-infinite> (ultimo accesso: 03/2024).

## Dalle tracce alle rovine

Le rovine sono la materia, le tracce indelebili e la memoria dell'architettura che c'era un tempo. Tali tracce sono la materializzazione, con le misure esatte, delle idee degli architetti. Sono, per così dire, la memoria di quanto c'era.

Quando gli archeologi scoprono, analizzano e valutano una rovina, raramente parlano di architettura. Eppure è l'architettura, l'elemento più fondamentale, che proprio li appare. La cosa più elementare della creazione degli architetti, le sue tracce, è ciò che fa sì che le rovine esercitino un tale potere di fascinazione su di noi. Ciò che ci attrae nelle rovine è l'intensità di quei pochi elementi fondamentali e radicali della creazione architettonica.

Qual è il potere misterioso che collega così direttamente l'inizio e la fine di una creazione? Le rovine mostrano l'essenza stessa dell'architettura: la struttura. Perché quando parliamo di rovine o di tracce architettoniche parliamo della struttura che stabilisce l'ordine dello spazio, che è il fulcro dell'architettura, la cosa più essenziale che ha resistito al tempo. Proprio come lo scheletro del corpo umano, le rovine, le tracce, sono la memoria di quell'architettura che evoca con forza gli spazi che furono costruiti.

## Conclusione

Per concludere torno ancora una volta a Sant'Agostino, il quale si azzarda a parlare degli architetti nel Capitolo 12 del Libro x delle *Confessioni* intitolato: "I numeri e i loro rapporti". «Vidi linee sottilissime come fili di ragnatele tracciati da artefici; ma le linee geometriche sono ben diverse dalle immagini di quelle che l'occhio corporale mi ha fatto conoscere: uno le conosce dentro sé, senza bisogno di pensare ad un oggetto qualsiasi»<sup>12</sup>.

Quanto mi sarebbe piaciuto parlare con un uomo dall'intelletto così acuto come il Vescovo di Ippona dei progetti degli architetti<sup>13</sup> disegnati, come lui stesso racconta, con linee delicate e sottili come il filo di un ragno. Linee precise e piani dettagliati, elementi essenziali nella creazione di opere architettoniche che costituiscono la memoria dell'architettura.

Chiudo con una citazione del frate francescano Diego de Valadés (1533-1582), autore

---

<sup>12</sup> Agostino, cit.

<sup>13</sup> Nell'edizione italiana da me utilizzata – Sant'Agostino, *Le confessioni*, BUR, Milano 2012 (Edizione del Kindle) – il traduttore impiega il termine "artefice" invece di "architetto", a cui fa riferimento Alberto Campo Baeza [N.D.T.].



Cuadra San  
Cristóbal, Luis  
Barragán,  
Los Clubes,  
Atizapán de  
Zaragoza,  
1966-68

dell'opera *Rhetorica christiana*<sup>14</sup>, pubblicata nel 1579 a Perugia, in cui oso mettere i termini architetti e architettura, *architecti* e *architecturae*, al posto di *oratori* e *rhetoricae*, perché la memoria è uno strumento necessario per tutti gli architetti. «La memoria è la tenace presenza nel pensiero degli argomenti, delle parole e della loro disposizione. È estremamente necessaria all'architetto. E non a caso è il tesoro delle scoperte e il custode di tutte le parti dell'architettura»<sup>15</sup>.

Così conclude Cicerone, e con lui anche noi: «Ecco perché è degno di lode il versetto che ho già citato, in cui Solone afferma di invecchiare imparando ogni giorno molte cose. Non può esistere piacere più grande di quello intellettuale»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Il libro di Diego de Valadés, *Rhetorica christiana*, è consultabile al link: [https://books.google.it/books?id=aqM9AAAAcAAJ&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q=Memoria%20autem%20plurimus&f=false](https://books.google.it/books?id=aqM9AAAAcAAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q=Memoria%20autem%20plurimus&f=false) (ultimo accesso: 04/2024).

<sup>15</sup> La frase originale in latino è: «Memoria est firma animi, rerum, et verborum, et dispositionis perceptio. Est haec maxime oratori necessaria. Nec sine causa thesaurus inventorum, atque omnium partium rhetorice custos appellantur» (Valadés, cit., p. 87). Con la sostituzione di cui parla Alberto Campo Baeza diventa: «Memoria est firma animi, rerum, et verborum, et dispositionis perceptio. Est haec maxime *architecti* necessaria. Nec sine causa thesaurus inventorum, atque omnium partium *architecturae* custos appellantur». La frase di Diego de Valadés «Memoria est firma animi, rerum, et verborum, et dispositionis perceptio» è, in realtà, una citazione da Marco Tullio Cicerone, *Retorica ad Erennio* Libro Primo, II:3, in Id., *Retorica ad Erennio*, Patron Editore, Granarolo dell'Emilia (BO) 1969, p. 2, [N.D.T.].

<sup>16</sup> «Ut honestum illud Solonis sit, quod ait versiculo quodam, ut ante dixi, senescere se multa in dies addiscentem, qua voluptate animi nulla certe potest esse maior», in Marco Tullio Cicerone, *La vecchiaia*, XIV:50 (Id., *La vecchiaia. L'amicizia*, Garzanti, Milano 2000, XIV: 50, p. 37).







---

## 5. UNIVERSALITÀ.

### SULLA RESA E SULL'UNIVERSALITÀ

---

  
Alhambra,  
Granada,  
976

#### T.S. Eliot, Gasset e Sota

Ogni lavoro creativo, architettura inclusa, richiede una certa rinuncia al personale, un certo grado di spersonalizzazione, se si vuole raggiungere una maggiore universalità.

Così ci dicono i nostri protagonisti: un poeta, un filosofo e un architetto.

Ci si può quindi chiedere: cosa lega un poeta, un filosofo e un architetto? Cosa centra Thomas Stearns Eliot con Ortega y Gasset e con Alejandro de la Sota?

T.S. Eliot (1888-1965), americano di nascita e naturalizzato britannico, scriveva poesie come fanno gli angeli. Ortega y Gasset (1883-1955) era un heideggeriano chiaro e trasparente. Alejandro de la Sota (1913-1996) era un architetto spagnolo laconico e bachiano. I tre avrebbero benissimo potuto conoscersi, visto che erano contemporanei. Se ciò fosse accaduto, si sarebbero sorpresi nello scoprire quanto il poeta, il filosofo e l'architetto condividessero. Se dovessimo attribuire un solo aggettivo a ciascuno di loro, potremmo definire T.S. Eliot trasparente, Ortega chiaro e Sota laconico.

E tutti e tre concordano, nei rispettivi generi – poesia, filosofia e architettura –, nell'esigere una certa sobrietà espressiva, una certa rinuncia al personale, come condizione per raggiungere l'universalità a cui ogni creatore anela.

#### T.S. Eliot

Nei suoi saggi “Che cos'è un classico”<sup>1</sup> e “Tradizione e talento individuale”<sup>2</sup>, T.S. Eliot difende con fermezza la necessità di sopprimere la sfera più personale nella propria opera nell'interesse di una maggiore universalità. Il primo testo, bellissimo, è un discorso che pronunciò nel 1944 in qualità di primo presidente della Virgil Society di Londra. Il secondo lo aveva scritto nel 1919 e già lì compaiono molti degli argomenti contenuti nel primo. «Quando un autore, nella sua passione per la struttura elaborata, sembra snaturare la

---

<sup>1</sup> T.S. Eliot, “Che cos'è un classico?”, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1986, pp. 955-977.

<sup>2</sup> Id., “Tradizione e talento individuale?”, in Id., *Opere, cit.*, pp., pp. 719-729.

➔  
**Scenografia per  
 il teatro greco di  
 Siracusa, Alberto  
 Campo Baeza,  
 Siracusa, 2015**

capacità di esprimersi semplicemente; quando la sua dedizione a una formula arriva a fargli dire con ricercatezza cose che dovrebbero essere dette con semplicità, egli finisce per restringere il proprio campo; allora la complessità non è più sana e la scrittura ha perso il contatto con la lingua parlata»<sup>3</sup>.

Provate a sostituire le parole “autore” e “scrittore” con la parola “architetto”.

«Viene poi il tempo che una nuova semplicità – e persino una relativa immaturità – è l'unica alternativa possibile [...]»<sup>4</sup>. Ora, fino a un certo punto, il sacrificio di certe possibilità per svilupparne altre è una condizione necessaria della creazione artistica<sup>5</sup>. In breve, senza l'applicazione costante della misura classica [...] tenderemo a diventare provinciali»<sup>6</sup>.

T.S. Eliot utilizza il termine “provinciale”. Non so se in inglese il termine “provinciale” abbia la stessa connotazione peggiorativa della parola spagnola “provinciano”. Ma l'idea del poeta nella sua ricerca dell'universale è molto chiara.

«Intendo una stortura dei valori [...] che porta a scambiare il contingente con l'essenziale, l'effimero con il durevole [...]. Ma qui m'interessa solo del correttivo al provincialismo in letteratura»<sup>7</sup>.

«La carriera di un artista è un continuo autosacrificio, una continua estinzione della personalità. Resta da definire questo processo di spersonalizzazione e il suo rapporto con la coscienza di appartenere a una tradizione. In questo processo di spersonalizzazione si può dire che l'arte si avvicina alla condizione della scienza»<sup>8</sup>.

Vale la pena di acquistare la bella edizione dei due testi di T.S. Eliot tradotti da Juan Carlos Rodríguez e curati dall'Universidad Nacional Autónoma de México nel 2013 con il titolo: *Lo clásico y el talento individual*. Accanto a quell'edizione, sulla mia scrivania, c'è un altro piccolo gioiello: l'edizione originale in inglese di *What is a Classic?* edita da Faber & Faber a Londra nel 1950.

## Ortega

In un saggio dal titolo “Intorno al colloquio di Darmstadt, 1951” Ortega scrisse: «Lo stile, in effetti, ricopre in architettura un ruolo molto peculiare, che nelle altre arti, pur essendo più pure, non ha. Ciò è paradossale, ma è così. Nelle altre arti lo stile è

<sup>3</sup> Eliot, “Che cos'è un classico?”, cit., p. 962.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 963.

<sup>5</sup> *Ivi.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 974.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 975.

<sup>8</sup> Eliot, “Tradizione e talento individuale?”, cit., p. 724.







meramente affare dell'artista: è lui che decide – certamente con tutto il suo essere e con un criterio di decisione più profondo della sua volontà, e che, per questo, assume un aspetto più di costrizione che non di libera scelta – decide per sé e prima di sé. Il suo stile non deve né può dipendere che da lui stesso. Ma in architettura non accade la stessa cosa. Se un architetto fa un progetto che mostra un ammirevole stile personale – non è, strettamente parlando, un buon architetto»<sup>9</sup>.

Nel 1951 si tenne a Darmstadt un congresso di architettura a cui parteciparono Martin Heidegger e Ortega. È sorprendente come Ortega osi criticare apertamente e con tanta chiarezza quell'architettura personale, “provinciale” nei termini di T.S. Eliot. Mi ricorda il lavoro di un architetto straordinario come Antoni Gaudì, e come il suo eccesso di personalità lo privi dell'universalità che troviamo in maestri come Mies van der Rohe o Le Corbusier. E Ortega continua dicendo: «L'architetto si trova in un rapporto con la sua professione, con la sua arte, molto diverso di quello che costituisce il rapporto degli altri artisti con le loro rispettive arti. Il motivo è ovvio. L'architettura non è, non può e non deve essere un'arte esclusivamente personale. È un'arte collettiva. È tutto un popolo ad essere l'autentico architetto. È quest'ultimo a fornire i mezzi per la costruzione, a stabilire le sue finalità e a dare la sua unitarietà. Si immagini una città costruita da architetti “geniali”, però legati, ognuno per conto proprio, al rispettivo stile personale. Ognuno di questi edifici potrebbe essere magnifico e, tuttavia, l'insieme sarebbe bizzarro e intollerabile. In tale insieme sarebbe fin troppo evidente un singolo aspetto dell'arte che non si è preso abbastanza in considerazione, quello del capriccio. La capricciosità si mostrerebbe nuda, cinica, indecente, intollerabile. Non ci sarebbe possibile vedere l'edificio nella sua sovrana oggettività di grandioso corpo minerale, ma ci sembrerebbe piuttosto di vedere in quelle linee l'impertinente profilo di un tale che “ha voluto” fare ciò»<sup>10</sup>.

Sembrerebbe che le parole di Ortega si potrebbero pronunciare oggi a riguardo di gran parte dell'architettura arbitraria e capricciosa che vediamo costruire attualmente.

## Sota

«Sapendo che il segreto non è lì, ci si stanca nel vedere come la bellezza e la grazia delle cose (che forse sono la stessa cosa) vengano perseguite con abbellimenti

<sup>9</sup> José Ortega y Gasset, “Intorno al colloquio di Darmstadt, 1951”, in Id., *Meditazione sulla tecnica e altri saggi su scienza e filosofia*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2011, p. 110 (Edizione del Kindle).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 110.

aggiunti. Il mio indimenticabile amico Josep Antoni Coderch diceva che la bellezza ultima è come una bella testa calva (Nefertiti, per esempio), da cui si sono strappati tutti i capelli, ciocca per ciocca, con il dolore di estirparli, uno per uno. Con dolore dobbiamo strappare dalle nostre opere i capelli che ci impediscono di raggiungere il loro semplice, semplice fine»<sup>11</sup>.

Questi sentimenti così eloquenti dell'architetto spagnolo Alejandro de la Sota sono le parole conclusive della monografia sulla sua opera e definiscono con precisione il punto di vista sull'architettura e sulla vita stessa di questo vero maestro, che iniziava le sue giornate suonando al pianoforte una sonata di Bach.

L'architettura di Sota possiede quell'estrema eleganza del gesto preciso, della frase esatta, che rasenta così accuratamente il silenzio. Il silenzio della sua opera e della sua personalità possiede la difficile capacità di affascinare. Così vicino alla poesia, al respiro poetico, alla musica sommersa.

L'architettura di Sota è racchiusa nel Gimnasio Maravillas di Madrid. Questo superbo edificio è impressionante per la sua straordinaria, concisa e assoluta semplicità. Tanto che per i non architetti passa inosservato e per i profani può risultare difficile comprendere la bellezza di cui è intriso per le stesse ragioni per le quali non è facile comprendere la pittura di Mark Rothko. Questa semplicità dell'architettura più logica ha indotto Sota a dire: «Credo che non fare architettura sia un modo per farla»<sup>12</sup>. E, quando gli fu chiesto del Gimnasio Maravillas, rispose laconicamente: «Ho risolto un problema».

Ancora un po' e potremmo sentire Sota dire che «L'architettura non è una liberazione dall'emozione, ma una fuga da essa»<sup>13</sup>, che è quanto scriveva T.S. Eliot a proposito della poesia.

Come potremmo non riconoscere un identico afflato universale nei nostri tre creatori? Con il passare degli anni devo riconoscere il grande piacere intellettuale provocato dall'interazione di questi personaggi e di questi temi nella memoria. Quanto è grande e proficuo il passare del tempo!

### Nota bene

E, proprio quando pensavo che questo testo fosse chiuso, ecco fare capolino Ernst Hans Gombrich. Beh, non è che Gombrich, il cui meraviglioso testo *La preferenza per il*

---

<sup>11</sup> Alejandro de la Sota, Pronaos Editorial, Madrid 1990, p. 74.

<sup>12</sup> Ivi.

<sup>13</sup> Ivi.



Schizzi di casa  
Turegano,  
Gaspar, De Blas,  
Alberto Campo  
Baeza

*primitivo*<sup>14</sup> conosco da tanto tempo e tengo sulla mia scrivania, sia apparso all'improvviso. È solo che, periodicamente, torno a rileggere una selezione di testi molto speciali che conservo tutti insieme nello scaffale dei preferiti. Ho scritto molte volte dell'enorme piacere intellettuale che si prova nel ritornare, nel corso degli anni, alle proprie fonti.

Il libro si apre con una citazione di Marco Tullio Cicerone – *De Oratore*, III. 25.98 – che dice tutto: «Tuttavia, pur essendo rimasti colpiti al primo sguardo, ben presto ci stanchiamo, mentre ci sentiamo attratti da quelle tinte rozze e desuete degli antichi quadri»<sup>15</sup>.

E Gombrich osserva che: «Quanto più gli artisti imparano come lusingare i sensi, tanto più si fortifica la resistenza contro le loro lusinghe»<sup>16</sup>.

In definitiva la preferenza per il primitivo è una chiara espressione della necessità di rinunciare a un'eccessiva individualità per raggiungere l'universalità. O, come disse il mio vecchio amico, l'architetto russo Konstantin Mel'nikov:

«Essendo diventato padrone di me stesso, ho pregato l'Architettura di togliersi subito il suo vestito di marmo, di lavarsi via il trucco e mostrarsi così com'è, nuda, come una giovane dea delicata. E come si addice alla vera Bellezza, di rinunciare ad essere gentile e compiacente»<sup>17</sup>.

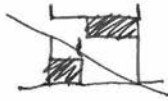
<sup>14</sup> Ernst H. Gombrich, *La preferenza per il primitivo. Episodi dalla storia del gusto e dell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 2023.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 3.

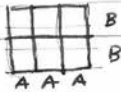
<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>17</sup> La traduzione è di Loredana Ficarelli in Alberto Campo Baeza, *Palinsesto Architettonico*, Lettera-Ventidue, Siracusa 2022, p. 103 (Edizione del Kindle).

TUREGANO



espacio DIAGONAL  
un diagonal  
ojo al sur  
(mirada) al horizonte



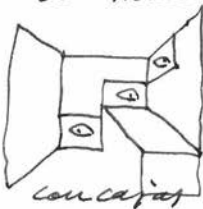
12 M 1988



Le reconstruye el plano H  
Le clarifica

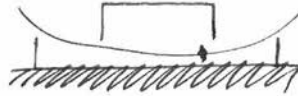


enmarca la  
naturalidad

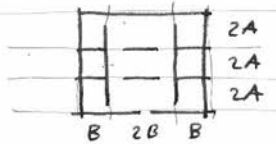
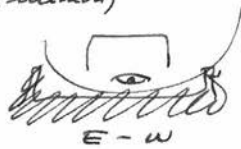


con capjes

GASPAR



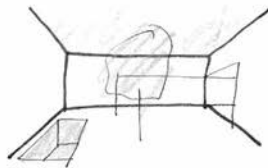
espacio HORIZONTAL  
un horizontal  
ojo interior  
(mirada)



7 M 1992



existe el plano H  
le reafirma.

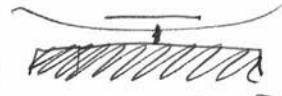


Le recrea la  
naturalidad



con muros verticales

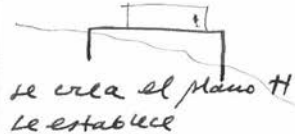
DE BLAS



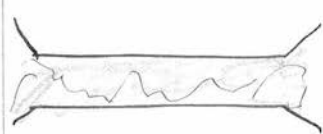
espacio HORIZONTAL  
un horizontal  
ojo al norte  
(mirada) al infinito



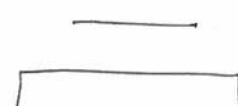
20 M 2000



se crea el plano H  
Le establece



se está en la  
naturalidad



con muros horizontales





---

## 6. SAGGEZZA.

### SULLA SAGGEZZA DELL'ARCHITETTO

---



Casa  
Gaspar,  
Alberto  
Campo  
Baeza,  
Vejer de la  
Frontera,  
Cadice,  
1990-92

[La sapienza] è riflesso della luce perenne.  
Sapienza 7:26<sup>1</sup>

*In lei [la sapienza] c'è uno spirito intelligente, santo, unico, molteplice, sottile, agile, penetrante, senza macchia, schietto, inoffensivo, amante del bene, pronto, libero, benefico, amico dell'uomo, stabile, sicuro, tranquillo, che può tutto e tutto controlla, che penetra attraverso tutti gli spiriti intelligenti, puri, anche i più sottili. La sapienza è più veloce di qualsiasi movimento, per la sua purezza si diffonde e penetra in ogni cosa. È effluvio della potenza di Dio, emanazione genuina della gloria dell'Onnipotente; per questo nulla di contaminato penetra in essa. È riflesso della luce perenne, specchio senza macchia dell'attività di Dio e immagine della sua bontà. Sebbene unica, può tutto; pur rimanendo in se stessa, tutto rinnova e attraverso i secoli, passando nelle anime sante, prepara amici di Dio e profeti. Dio infatti non ama se non chi vive con la sapienza. Ella in realtà è più radiosa del sole e supera ogni costellazione, paragonata alla luce risulta più luminosa; a questa, infatti, succede la notte, ma la malvagità non prevale sulla sapienza.*

Sapienza 7:22-30<sup>2</sup>

*La sapienza si estende vigorosa da un'estremità all'altra e governa a meraviglia l'universo.*  
Sapienza 8:1<sup>3</sup>

T.S. Eliot fa una distinzione precisa tra informazione, conoscenza e saggezza. Prima nella poesia *Cori da "La Rocca"*<sup>4</sup>, scritta nel 1934, successivamente nel suo storico sag-

---

<sup>1</sup> *La Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane Bologna, Bologna 2011, p. 1515.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 1515-16.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1516.

<sup>4</sup> T.S. Eliot, *Cori da "La Rocca"*, in *Id.*, *Opere*, Bompiani, Milano 1986, pp. 228-241.

gio “Che cos’è un classico?”<sup>5</sup>, il testo del discorso programmatico letto alla Virgil Society di Londra il 16 ottobre 1944.

Nel “Coro I” dei *Cori da “La Rocca”* scrive: «Dov’è la saggezza che abbiamo perduto sapendo? / Dov’è la sapienza che abbiamo perduto nell’informazione?»<sup>6</sup>

E in “Che cos’è un classico?” afferma: «Nell’epoca nostra, [...] gli uomini sembrano sempre più portati a confondere la saggezza con la dottrina e la dottrina con l’informazione»<sup>7</sup>.

Sono un ammiratore sempre più fervente di T.S. Eliot. Forse per le stesse ragioni che Octavio Paz ci propone nel suo discorso di accettazione del Premio T.S. Eliot: «La calamita che mi attrasse fu la finezza della poesia, il rigore della sua costruzione, la profondità della visione, la varietà tra le parti e la meravigliosa unità dell’insieme»<sup>8</sup>. Oltre a essere un meraviglioso poeta e un sapiente, T.S. Eliot era un vero saggio. Perché devo confessare – una confessione davvero audace – che quello che io, che so solo di non sapere nulla, vorrei è diventare un architetto saggio, come lo erano i miei maestri. E quando parlo di bellezza ai miei studenti, nello stesso modo in cui gli dico che anche loro, come architetti, possono conseguire quella bellezza che non è riservata agli esseri eccezionali, aggiungo pure che possono diventare saggi, che possono approdare alla saggezza. Mi spiego meglio.

Possedere tutte le informazioni è molto positivo, perché, se le filtriamo e le ordiniamo con giudizio, possiamo giungere alla conoscenza. A volte diciamo: «Questa è una persona molto preparata». Ma non basta. Perché se poi non si è in grado di elaborare quella conoscenza, non serve a nulla. Ma se la “cuciniamo”, se la sviluppiamo per uno scopo specifico, si attiva, diventa veramente utile. Ed è quanto fanno i saggi. Sono convinto che, come la bellezza, la saggezza non sia esclusiva di pochi. Tutti gli uomini e le donne saggi che ho conosciuto di persona si sono rivelati normali, semplici e diretti; in una parola, umili.

### Informazioni

Oggi abbiamo più fonti di informazione che mai grazie alle risorse informatiche. Non ho mai saputo dove siano quelle migliaia di persone che producono, ordinano

<sup>5</sup> Id., “Che cos’è un classico?”, in Id., *Opere*, cit., pp. 955-977.

<sup>6</sup> Eliot, *Cori da “La Rocca”*, cit., p. 221.

<sup>7</sup> Eliot, “Che cos’è un classico?”, cit., p. 975.

<sup>8</sup> La traduzione è di Loredana Ficarelli in Alberto Campo Baeza, *Palinsesto Architettonico*, Lettera-Ventidue, Siracusa 2022, p. 31 [Edizione del Kindle].

e mettono a nostra disposizione una tale messe di informazioni. Google e i suoi simili sono ammirevoli. Ci forniscono e offrono informazioni complete e ordinate che spingono qualcuno a pensare che le biblioteche non siano più indispensabili, anche se questo non può e non deve essere mai vero. Tuttavia, se la Biblioteca di Alessandria andasse a fuoco, per rimediare al disastro basterebbe che qualcuno avesse avuto l'accortezza e la pazienza di archiviare tutte quelle informazioni digitalizzate che occupano così poco spazio fisico.

Ricordo il mio ultimo anno sabbatico alla Columbia University di New York. Ogni giorno passavo molto tempo a studiare nella sua meravigliosa Avery Library, che si trova nella Scuola di architettura. Ero l'unico ad avere dei libri sul tavolo e a scrivere a mano, riempiendo compulsivamente i miei quaderni. Gli altri erano sepolti nei loro computer, in un silenzio di tomba, isolati dalle loro cuffie e illuminati dalla luce divina dei loro schermi. Non ho mai visto qualcuno alzarsi per consultare un solo libro o scrivere qualcosa a mano. E tutte queste informazioni schiaccianti sono ora disponibili a milioni di utenti, persone che il più delle volte sprecano il proprio tempo con sciocchezze sui loro smartphone e tablet.

Perché le informazioni sono ancora semplicemente informazioni. Se non vengono elaborate, rimangono materiale inerte. Potrebbero aiutare qualcuno a trasformarsi in uno studioso. Nella scala dell'essere informati, del conoscere e del comprendere, rimangono sui primi gradini della via che porta alla saggezza.

### Conoscenza

Tuttavia, se le informazioni vengono elaborate, ordinate e sviluppate, si giunge allo stadio successivo, ossia quello della conoscenza.

Quando scrivo un testo, la prima cosa che faccio è preparare una sceneggiatura. Naturalmente prima di ciò devo trovare una buona scusa per affrontare un argomento particolare. In questo caso si trattava di leggere il meraviglioso saggio di T.S. Eliot “¿Qué es un clásico?”<sup>9</sup>, che per puro caso mi hanno regalato due volte nella stessa settimana, in una piccola e deliziosa edizione del 2013 curata dall'Universidad Nacional Autónoma de México<sup>10</sup>. E, per coronare il tutto, nella buca delle lettere ho ricevuto dalla Germania una copia di seconda mano di “What is a classic?” in inglese, nella quarta edizione Faber

<sup>9</sup> Trad. it. Eliot, “Che cos'è un classico?”, cit., pp. 955-977.

<sup>10</sup> Il saggio “¿Qué es un clásico?”, a cui fa riferimento Alberto Campo Baeza, è contenuto in T.S. Eliot, *Lo clásico y el talento individual*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2013.

& Faber del maggio 1950, stampata in Gran Bretagna da R. Mac Lehose and Company Limited, The University Press Glasgow. Un vero gioiello.

Quando si acquisisce una quantità considerevole di informazioni e le si immagazzinano nella memoria, queste possono venire studiate in seguito e messe in relazione con un argomento, con il risultato che si giunge a una certa qual conoscenza sull'argomento in questione, che è quanto abbiamo sempre inteso come studio di una materia.

Perciò vedo una scuola, nel mio caso una scuola di architettura, come uno strumento non solo per trasmettere informazioni, ma anche per svilupparle. È un mezzo per creare conoscenza e diffonderla; come i chicchi di caffè che devono essere selezionati, tostati, macinati e filtrati con acqua l'calda per ottenere quella deliziosa bevanda finale. E, forse, dopo aver assaggiato quel caffè stupendo, i neuroni si risvegliano e ci guidano verso la saggezza.

Da diversi anni studio i *Pensieri* di Marco Aurelio<sup>11</sup> (121-180 d.C.), scritti in greco da questo imperatore stoico. Ho acquistato quarantaquattro edizioni diverse in varie lingue, ed è inutile dire dell'enorme piacere che mi danno ogni volta che li rileggo. Ma vi assicuro che ancora "non so nulla" di quella persona straordinaria, né della sua opera, anche se ho osato pubblicare qualcosa su di lui e sulle numerose edizioni di quel meraviglioso testo.

Ricordo che da bambino vedevo sempre mio padre studiare. E mi chiedevo perché lo stesse ancora facendo con tutto quel che sapeva. Papà fu un chirurgo e per un certo periodo fu assistente di anatomia alla Facoltà di Medicina di Valladolid. Ebbe una carriera brillante. Fu un vero saggio che ci diede l'esempio per tutta la sua vita, senza mai smettere di studiare, che è proprio quello che ora cerco di non smettere di fare. «La conoscenza è la scienza, il *know-how* fornito da molti dati, combinando induzione e deduzione, che non mi dice cos'è, ma cosa posso fare. La scienza mi dice quello che posso fare, ma non quello che devo fare»<sup>12</sup>, così si esprime Emilio Lamo de Espinosa in un puntuale articolo su informazione, scienza e saggezza. È la saggezza che si occupa del significato ultimo della nostra esistenza. Senza saggezza la scienza non è

<sup>11</sup> Marco Aurelio, *Pensieri*, Bompiani, Milano 2023.

<sup>12</sup> «El conocimiento es la ciencia, un saber que, a partir de muchos datos, y combinando inducción y deducción, no me dice lo que es, sino lo que puedo hacer. La ciencia me dice lo que puedo hacer, pero no lo que debo hacer», in Emilio Lamo de Espinosa, "Información, ciencia y sabiduría", in «El País», 23/01/2004. Articolo consultabile al link: <https://canal.ugr.es/prensa-y-comunicacion/medios-digitales/el-pais-universidad/informacion-ciencia-y-sabiduria-articulo-de-opinion-de-emilio-lamo-de-espinosa> (ultimo accesso: 03/2024).

altro che un archivio di strumenti. E conclude dicendo che: «Siamo sommersi da informazioni, da solide conoscenze scientifiche, però quasi del tutto digiuni di saggezza»<sup>13</sup>.

### Saggezza

Secondo T.S. Eliot, dopo l'informazione e la conoscenza, viene la saggezza. Ma cosa significa davvero essere saggi? Sapere tutto di tutto? Sapere tutto su qualcosa? Perché, una volta che conosciamo una grande quantità di cose relative a un determinato argomento, sicuramente potremmo fare un passo in più, dovremmo arrivare a qualcosa di più.

Potrebbe essere qualcosa di simile alla diagnosi di un medico, che, dopo aver raccolto tutte le informazioni sul paziente, filtrate attraverso le conoscenze specialistiche, dovrebbe arrivare a una diagnosi accurata, capace di risolvere il problema.

Nel *Primo libro dei Re* 3:7-9 ci viene raccontato come il giovane re Salomone chieda a Dio di ascoltarlo e come Dio gli conceda il dono della Sapienza. «Ora, Signore, mio Dio, tu hai fatto regnare il tuo servo al posto di Davide, mio padre. Ebbene io sono solo un ragazzo; non so come regolarmi. Il tuo servo è in mezzo al tuo popolo che hai scelto, popolo numeroso che per quantità non si può calcolare né contare. Concedi al tuo servo un cuore docile, che sappia rendere giustizia al tuo popolo e sappia distinguere il bene dal male»<sup>14</sup>.

Dio si compiace del fatto che Salomone avesse fatto quella richiesta e gli disse: «Poiché hai domandato questa cosa e non hai domandato per te molti giorni, né hai domandato per te ricchezza, né hai domandato la vita dei tuoi nemici, ma hai domandato per te il discernimento nel giudicare, ecco, faccio secondo le tue parole. Ti concedo un cuore saggio e intelligente: uno come te non ci fu prima di te né sorgerà dopo di te»<sup>15</sup>.

Ecco perché, quando parliamo di saggezza, dobbiamo citare il re Salomone, il saggio Salomone. Saggezza come capacità di discernimento.

### Sulla saggezza dell'architettura

Certo, alcuni di voi diranno: cosa ci fa un architetto a parlare di saggezza? Perché? Per quale ragione? Lo faccio perché, tra le altre ragioni, penso che per fare la migliore architettura possibile sia necessario essere saggi. «Chi conosce solo la medicina non conosce

<sup>13</sup> «Vivimos anegados de información, con sólidos conocimientos científicos, pero ayunos casi por completo de sabiduría», in *Ivi*.

<sup>14</sup> *La Bibbia di Gerusalemme*, cit., p. 654.

<sup>15</sup> *Primo libro dei Re* 3:11-13, in *Ivi*.





Schizzi di Casa de Blas, Alberto Campo Baeza, Sevilla la Nueva, Madrid, 1999-2000

la medicina»<sup>16</sup>, diceva il medico catalano José de Letamendi y Manjarrés (1828-1897). Ebbene, chi conosce solo l'architettura non conosce l'architettura, dico io.

Ricordo bene che i miei professori, gli architetti che mi hanno insegnato alla Scuola di Architettura di Madrid, erano veramente saggi. Quanto erano perspicaci in materia di architettura. Coniugavano la cattedra con l'essere straordinari architetti. Erano veri e propri insegnanti. Le loro critiche ai progetti erano lezioni in cui si parlava di tutto. La filosofia o la storia, la musica o la poesia erano tutti argomenti che emergevano nel modo più naturale dal loro ricco bagaglio di saggezza. Si trattava di qualcosa di più di informazione e di più di semplice conoscenza. Era saggezza.

E quei professori erano saggi. Francisco Javier Sáenz de Oíza nelle sue lezioni apocalittiche, Alejandro de la Sota nelle sue lezioni tranquille, Javier Carvajal nelle sue lezioni precise, Julio Cano Lasso nelle sue lezioni deliziose e Miguel Fisac nelle sue lezioni senza lezioni. Tutti loro erano dei veri saggi. Tutti loro possedevano una capacità di discernimento sull'architettura e sulla vita. Di tutti loro si può dire che erano una sorgente di saggezza. Vorrei essere come loro.

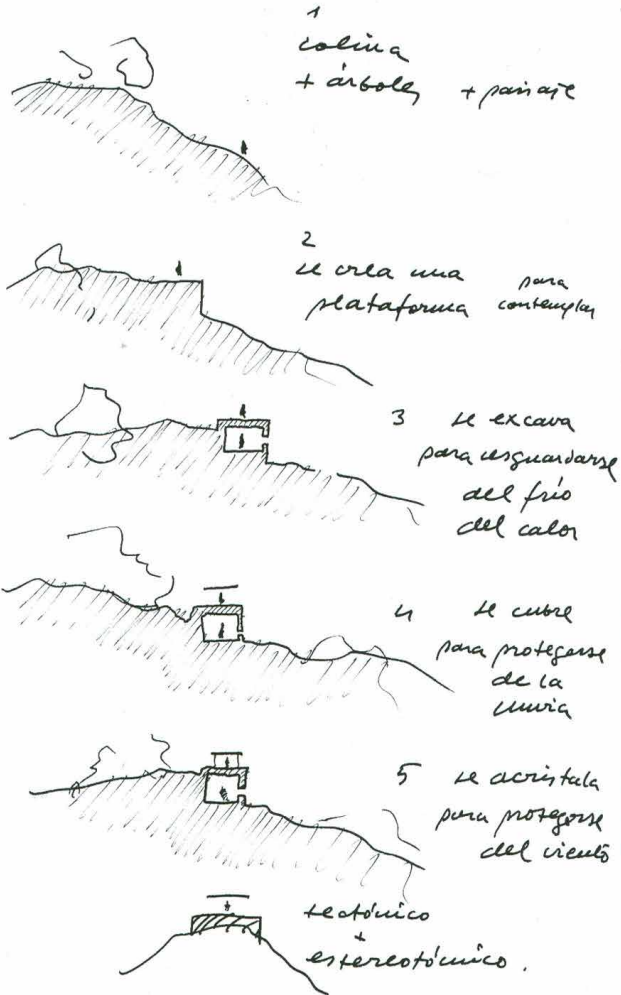
Vale lo stesso per quegli egregi professori di cui ho seguito un corso selettivo presso la Facoltà di Scienze di Madrid negli anni Sessanta, non li dimenticherò mai. Enrique Gutiérrez Ríos, Salustio Alvarado e José Javier Etayo Miqueo erano dei veri saggi in materie complesse come la chimica, la biologia e la matematica. Erano talmente saggi che non solo avevano acquisito la conoscenza su tali argomenti, ma ce la comunicavano con chiarezza cristallina, con convincente convinzione.

Ho pubblicato un saggio dal titolo "Progettare è fare ricerca. Mille ragioni per capire che progettare in architettura significa fare ricerca"<sup>17</sup>, perché sono fermamente convinto che sia così. Vorrei che quel testo, come questo, sia paragonabile a delle bombe di profondità. In quel saggio racconto come, più di trent'anni fa, osai presentare un mio edificio allora in costruzione, la Biblioteca di Orihuela<sup>18</sup>, come progetto di ricerca per la mia candidatura alla Cattedra di Progettazione. E tutti i componenti di quella generosa commissione, piena di saggezza, con Oíza e Carvajal in testa, lo capirono perfettamente e lo accettarono come lavoro di ricerca.

<sup>16</sup> Abel Fernando Martínez Martín, "El médico que sólo sabe medicina...", in «El diario de salud». L'articolo è consultabile al link <https://eldiariodesalud.com/catedra/el-medico-que-solo-sabe-medicina> (ultimo accesso: 03/2024).

<sup>17</sup> Il saggio è stato pubblicato in italiano in Campo Baeza, cit.

<sup>18</sup> La biblioteca a Orihuela è stata completata nel 1992. Link al progetto: <https://www.campobaeza.com/es/public-library-orihuela> (ultimo accesso: 03/2024).



Casa DB







pagine  
precedenti  
Casa de Blas,  
Alberto Campo  
Baeza, Sevilla la  
Nueva, Madrid,  
1999-2000

## Saggezza nella storia dell'architettura

Come non capire che la Storia dell'Architettura, con le iniziali maiuscole, è piena di architetti saggi?

Ictino e Callicrate (V secolo a.C.), gli architetti greci del Partenone di Atene, erano dei veri e propri saggi. Il Partenone, e prima di esso l'Acropoli, erano creazioni fuori dal tempo: di ieri, di oggi e di domani. Non a caso sia Le Corbusier che Mies van der Rohe furono fotografati davanti a quelle rovine, a testimonianza della loro atemporalità e come riconoscimento delle radici della propria architettura, che è la nostra.

E Apollodoro di Damasco (50-130 d.C.), architetto del Pantheon di Roma, non era forse un vero saggio? Sicuramente. Il funzionamento strutturale e costruttivo di quella meraviglia architettonica non può che essere frutto della mente di un architetto privilegiato. Ogni volta che torno a studiare e analizzare il Pantheon di Roma continuo a imparare.

E che dire di Marco Vitruvio Pollione (80-15 a.C.) con il suo *De Architectura*? Quante volte, a parole e nei fatti, abbiamo utilizzato la sua triade: *Utilitas, Firmitas e Venustas*?

Andrea Palladio (1508-1580) era così saggio che, oltre a realizzare architetture di prim'ordine e a scrivere *I quattro libri dell'architettura*, ha continuato a influenzare gli architetti fino ai giorni nostri. È così che Mc Kim, Mead & White (1869) hanno progettato gli edifici più rappresentativi della Columbia University di New York.

Quando Michelangelo Buonarroti (1475-1564) lavorò come architetto in Campidoglio, dimostrò quanto fosse saggio, rendendo visibile il mondo, facendolo emergere in quello spazio ineguagliabile. E per coronare il tutto, lì, al centro del mondo, ci mise il nostro Marco Aurelio a cavallo, per rendere ancora più visibile quell'operazione spaziale.

E così grande fu la saggezza di Sir John Soane (1753-1837) che, per contraddire l'architetto del Pantheon, nel proporre la sua leggerezza rispetto alla pesantezza della cupola romana, fece scivolare la luce lungo i bordi delle sue cupole sospese così da farle galleggiare. Se questa non è saggezza, che Dio venga a vedere di persona!

E cosa potremmo dire di Le Corbusier (1887-1965) e Mies van der Rohe (1886-1969), questi due vecchi saggi? Entrambi furono fotografati orgogliosi sull'Acropoli, dinanzi al Partenone, quasi a voler testimoniare che loro, i grandi modernisti, avevano i piedi, le radici, nella storia e proprio così stavano rivoluzionando il mondo e costruendo una nuova storia.

E anche Jørn Utzon (1918-2008) che, come un vecchio druido, si è ritirato con la

sua saggezza nella propria casa di Maiorca. Possiamo ancora sentire gli echi non solo della sua Sydney Opera House o di Can Lis, ma anche del suo “Platforms and Plateaux”<sup>19</sup>, un testo chiave pubblicato nel 1962 che ha influenzato tanti architetti.

### Conclusione

Nel *Simposio* Platone fa dire a Socrate: «Sarebbe davvero bello, Agatone, se la sapienza fosse in grado di scorrere dal più pieno al più vuoto di noi, quando ci accostiamo l'uno all'altro, come l'acqua che scorre nelle coppe attraverso un filo di lana da quella più piena a quella più vuota»<sup>20</sup>.

Se vogliamo fare le cose nel miglior modo possibile nella vita, in tutti i campi, compresa l'architettura, dobbiamo cercare di avvicinarci alla saggezza; dobbiamo cercare di essere saggi. Ciò implica non solo avere tutte le informazioni, svilupparle e acquisire la conoscenza, ma soprattutto, una volta raggiunta la saggezza, impiegare lo studio e il discernimento per renderla la migliore, o la migliore della migliore.

E se abbiamo iniziato con T.S. Eliot come nume tutelare, torniamo di nuovo a lui. Perché, in poche parole, l'essere saggi non è altro che il saper mettere insieme il tempo presente, passato e futuro: quello che il poeta propone in “Burnt Norton”, il primo dei suoi *Quattro Quartetti*: «Il tempo presente e il tempo passato / Son forse presenti entrambi nel tempo futuro, / E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato. / Se tutto il tempo è eternamente presente / Tutto il tempo è irredimibile»<sup>21</sup>.

### Addendum

Recentemente mi è capitata tra le mani una perla rara, il *Protreptico* di Aristotele, tradotto da Alberto Buena in spagnolo in Argentina nel 1983. In quel meraviglioso testo, nei suoi frammenti, si parla della saggezza con tale chiarezza che consiglierei ai miei lettori e ai miei studenti di scambiare il mio testo “Sulla saggezza dell'architetto” con quello del filosofo greco. Ne trarrebbero sicuramente giovamento.

L'imperatore Marco Aurelio si ispirò al *Protreptico* di Aristotele per scrivere i suoi *Pensieri*<sup>22</sup>, e Cicerone per scrivere il suo *Ortensio*<sup>23</sup>. E Sant'Agostino aveva esplorato l'*Ortensio* prima di scrivere molti dei suoi mirabili testi.

<sup>19</sup> Jørn Utzon, “Platforms and Plateaux: Idee di un architetto danese”, in Id., *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011.

<sup>20</sup> Platone, *Simposio*, 175D, in Id., *Simposio*, Bompiani, Milano 2022, pp. 65 e 67.

<sup>21</sup> T.S. Eliot, “Burnt Norton”, in Id., *Thomas S. Eliot. Le opere*, UTET, Torino 1971, p. 91.

<sup>22</sup> Marco Aurelio, cit.

<sup>23</sup> Marco Tullio Cicerone, *Ortensio*, Patron Editore, Granarolo dell'Emilia (BO) 2010.



Non posso esimermi dal trascrivere e condividere con voi alcuni frammenti di quel *Protreptico* di Aristotele.

#### Frammento 38

«Che la saggezza sia anche il massimo dei beni e la cosa più vantaggiosa di tutte le altre, risulterà chiaro anche da quanto segue. Tutti infatti ammettiamo da un lato che deve comandare il più bravo e colui che di natura è superiore, dall'altro che solo la legge comanda ed è signora; ma questa è una forma di saggezza e un discorso che procede dalla saggezza»<sup>24</sup>.

#### Frammento 53

«Non si deve dunque fuggire la filosofia, dato che la filosofia è, come noi crediamo, acquisto e uso della sapienza, e la sapienza è fra i massimi beni. Né si deve navigare verso le colonne d'Ercole ed esporsi a frequenti pericoli al fine di procurarsi ricchezze, e non sopportare invece alcuna fatica o spesa per causa della saggezza»<sup>25</sup>.

#### Frammento 67

«Pertanto della saggezza, che diciamo essere capacità propria della parte più importante che è in noi, nulla è più desiderabile, per giudicare disposizione in rapporto a disposizione»<sup>26</sup>.

#### Frammento 108

«Nulla dunque di divino o di beato appartiene agli uomini, eccettuata quella sola cosa degna di attenzione, ossia quanto v'è in noi di intelligenza e di saggezza: questa sola infatti, tra le cose che sono in noi, sembra essere immortale e questa sola divina»<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Aristotele, *Protreptico. Esortazione alla filosofia*, UTET, Torino 2000, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 65.

---

## 7. DIVINA PROPORZIONE

---

*La luce della luna sarà come la luce del sole  
e la luce del sole sarà sette volte di più,  
come la luce di sette giorni,  
quando il Signore curerà la piaga del suo popolo  
e guarirà le lividure prodotte dalle sue percosse.*  
Isaia, 30,26

Mi è stato ricordato innumerevoli volte che continuo a ripetere che l'ultimo progetto sulla mia scrivania sarà il più bello. È sempre stato così.

E in questa fase della mia vita devo ammettere ancora una volta che questa è la mia intenzione. Spero che il retablo che i Padri Vincenziani mi hanno commissionato per la Basilica della Santa Vergine Miracolosa di Madrid sia la cosa più bella che abbia mai realizzato, sia per il cliente che per l'opera stessa.

Attualmente la navata principale della chiesa è rifinita con una parete di testa liscia, risultato dei recenti lavori di ristrutturazione.

L'operazione deve essere semplice e logica, molto semplice e molto logica. L'idea è quella di rendere la pala d'altare il punto focale dello spazio: creare un fuoco di luce che sia il centro di attrazione non appena si mette piede all'interno.

Chiunque entri in chiesa dovrebbe sentirsi spinto a pregare, non solo per la sua fede, ma anche per quella forma spaziale molto speciale che lo spinge a farlo, un po' come la Poesia di San Giovanni della Croce, la cui festa si celebra il 14 dicembre.

Abbiamo ricavato un quadrato di un metro e venti di lato al centro, esattamente alla stessa altezza e di larghezza identica a quella della precedente vetrata. Abbiamo poi penetrato il muro portante per inserire un cubo di 120 x 120 x 120 centimetri inondato di luce splendente. L'altezza del bordo del cubo sarà ad altezza occhi per chi entra dall'ingresso della navata, ma anche quando si è vicini, molto vicini al cubo luminoso.

Per ottenere questa luce meravigliosa ci siamo affidati all'attuale tecnologia LED, che assolve perfettamente al compito.

E al centro del cubo di luce radiante il tabernacolo cubico dorato di 75 x 75 x 75 centimetri fluttua all'altezza degli occhi dei fedeli.

Abbiamo realizzato diversi modelli in scala e dei rendering per perfezionare il più possibile l'operazione.

Come se stessi creando una poesia, dove l'accuratezza delle parole e la loro perfetta collocazione sono fondamentali.

Come se stessi creando musica, la perfetta accordatura del nostro strumento musicale è essenziale per la musica divina che riempirà lo spazio.

Nonostante la pianta stretta e gli alti edifici circostanti, nelle sere d'estate non sarà la luce elettrica, ma la luce naturale del sole a illuminare il cubo di vetro. E allora potremo parlare di un altro miracolo all'interno della Chiesa dei Miracoli, un miracolo di luce.

---

## 8. ESSENZIALITÀ. DI PIÙ CON MENO

---

Propongo un'Architettura ESSENZIALE di IDEA, LUCE e SPAZIO. Di IDEA costruita, materializzata in SPAZI ESSENZIALI animati dalla LUCE.

Un'architettura che ha nell'IDEA la sua origine, come materiale di base la LUCE e nello SPAZIO ESSENZIALE la volontà di ottenere il più con il meno.

IDEA che viene chiamata a essere costruita, SPAZIO ESSENZIALE capace di tradurre efficacemente queste idee, LUCE che mette l'uomo in relazione con quegli SPAZI.

### Idea

Le IDEE che danno origine all'Architettura sono concetti complessi. La complessità in Architettura è propria dell'IDEA. Un'IDEA capace di sintetizzare fattori molto specifici che confluiscono nel fatto architettonico. CONTESTO, FUNZIONE, COMPOSIZIONE e COSTRUZIONE.

CONTESTO che è in relazione al Luogo, alla Geografia, alla Storia. Al “dove”. L'UBI.

FUNZIONE che è sempre all'origine dell'architettura con il suo “perché”.

COMPOSIZIONE che organizza lo SPAZIO con il suo “come geometrico”. Con la Dimensione e la Proporzion. Con la scala.

COSTRUZIONE che realizza lo SPAZIO con il suo “come fisico”. Con la Struttura, i Materiali e la Tecnologia. Guidando la GRAVITÀ. Con la MATERIA.

L'IDEA sarà più corretta quando risponderà al meglio a queste domande: dove, perché e come.

### Luce

La LUCE è una componente essenziale di ogni possibile comprensione della qualità dello SPAZIO. La storia dell'architettura non è forse una storia delle diverse concezioni della LUCE? Di ricerca della LUCE? Adriano, Bernini, Le Corbusier! Non è forse la LUCE l'unico mezzo capace di trasformare l'insostenibile gravità della materia in leggerezza?

La LUCE è il materiale fondamentale dell'architettura. Con la misteriosa, ma reale, magica capacità di mettere in TENSIONE lo spazio per l'uomo. La capacità di produrre







*pagine  
precedenti*  
**Piazza della  
Cattedrale,**  
Alberto Campo  
Baeza, Almeria,  
1978-2000

*pagina seguente*  
**Magazzino II**  
**Robert Olnick**  
**Pavilion,** Alberto  
Campo Baeza,  
New York, 2018-  
2023

l'INTENSITÀ dello SPAZIO, che lo rende efficiente per l'uomo. Con la capacità di dare QUALITÀ a tale spazio per emozionare gli essere umani.

## Spazio

Lo SPAZIO plasmato dalla Forma, che traduce accuratamente l'IDEA e che è messo in tensione dalla LUCE, è il risultato materiale, palpabile, tangibile dell'architettura. L'utilizzo di forme elementari intende portare, nel modo più diretto, al conseguimento dello SPAZIO che io chiamo ESSENZIALE. E dopo essere stato messo in tensione dalla LUCE, è in grado di essere compreso dall'uomo. Più che per l'elementarità delle forme, per l'ESSENZIALITÀ degli SPAZI. È la traduzione delle IDEE, con la massima ricchezza concettuale attraverso solo il numero preciso di elementi che ne renderanno possibile la sua migliore comprensione. Qualcosa di molto più profondo e positivo di un semplice minimalismo.

Nel modo in cui la poesia lo fa con le parole. Cercando l'alone poetico in questi SPAZI per l'uomo. Cercando di trovare la BELLEZZA, la Bellezza intelligente.

## Precisazioni I

### Sull'ESSENZIALITÀ

L'Architettura ESSENZIALE (NON essenzialista) NON È MINIMALISMO.

ESSENZIALITÀ

NON È ESSENZIALISMO

NON È UN ISMO

NON È UN Minimal ISMO

È ESSENZIALITÀ

È Precisione

È qualcosa di più di una mera questione di Forma

È IDEA COSTRUITA

È POETICA

È IL PIÙ COL MENO

### ARCHITETTURA ESSENZIALE

NON È FREDDA NÉ CRUDELE

NON È PERFEZIONISTA NÉ INTOC CABILE

NON È PREPOTENTE NÉ OPPRIMENTE

NON è fatta solo per essere fotografata

è PULITA e SEMPLICE

è NATURALE e APERTA

è LIBERA e LIBERANTE

è PER VIVERE

Vorrei che la mia ARCHITETTURA fosse

così PRECISA come quella di Bernini, così luminosa

così NATURALE come quella di Barragán, architettura per l'uomo

così "DESHABILÉ" come quella di Le Corbusier, così forte e potente

NON per diventare famoso, ma per rendere l'uomo felice

NON solo per il nostro tempo, ma per l'eternità

NON per essere fotografata, ma per essere vissuta.

### Precisazioni II

#### Sul lavoro del perfetto perfezionista (Elogio dell'IMPERFEZIONE)

Credo, come Heidegger, che gli spazi architettonici messi in tensione dalla LUCE debbano essere abitati dall'uomo.

Credo, come Barragán, che la creazione di spazi più limpidi e più liberi non significhi la creazione di spazi duri, freddi e intoccabili. Gli spazi architettonici devono essere vissuti (non sono dei congelatori).

Credo, come Le Corbusier, che definire spazi per l'uomo necessiti di un livello di *deshabillé* capace di sottolineare la forza dell'architettura. Gli spazi architettonici devono accogliere l'uomo, non espellerlo. In questo modo il Partenone, la Basilica di Santa Sofia o il Pantheon hanno accolto l'uomo nella Storia (ne sono ammirevolmente corrosi).

E ancor più delle case perfette e incontaminate, io preferisco:

l'imperfetta Ville Savoye di Le Corbusier

le case in rovina di Barragán

la sproorzionata Villa Malaparte di Libera

la difettosa casa di Mel'nikov a Mosca

la logora casa di Utzon a Palma di Maiorca.

E scopro in loro che la Storia dell'Architettura è la Storia delle IDEE, delle IDEE COSTRUITE, di magnifiche opere imperfette con una magnifica LUCE che procura una magnifica vita, un'emozione nell'uomo e una bellezza intelligente!



I saggi “Bellezza. Alla ricerca incessante della bellezza”, “Luce. Architectura sine luce nulla architectura est”, “Tempo. La sospensione del tempo”, “Memoria. Aula ingenti memoriae”, “Universalità. Sulla resa e sull’universalità”, “Saggezza. Sulla saggezza dell’architetto” sono stati tratti dal libro Alberto Campo Baeza, *Rewriting About Architecture*, Estudio Arquitectura Campo Baeza, Madrid 2020 (1st English edition). È scaricabile dal link: <https://www.campobaeza.com/books/rewriting-about-architecture/> (ultimo accesso: 11-2024).

Il saggio “Divina proporzione” è stato scritto appositamente per questo libro.

Il saggio “Essenzialità. Di più con meno” è stato pubblicato nel sito di Alberto Campo Baeza al link: <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2022/01/1992-Essentiality-More-with-less.pdf> (ultimo accesso: 11-2024).



- Adams, Douglas; Carwardine, Mark, *Last Chance to See*, Pan Books, London 1990.
- Agostino [Sant’], *La Trinità*, in <https://www.augustinus.it/italiano/trinita/index2.htm> (ultimo accesso: 03/2024).
- Id., *Le confessioni*, BUR, Milano 2012.
- Aristotele, *Protreptico. Esortazione alla filosofia*, UTET, Torino 2000.
- Bacone, Francesco, *Scritti politici giuridici e storici* (2 Voll.), UTET, Torino 1971.
- [La] *Bibbia di Gerusalemme*, Edizioni Dehoniane Bologna, Bologna 2011.
- Bockemühl, Michael, *Rembrandt*, Taschen, Köln 2005.
- Campo Baeza, Alberto, *L’idea costruita*, LetteraVentidue, Siracusa 2012.
- Id., *Principia architectonica*, Christian Mariotti Editore, Milano 2018.
- Id., *Rewriting about Architecture*, ACB, Madrid 2020.
- Id., *Palinsesto Architettonico*, LetteraVentidue, Siracusa 2022.
- Carpentier, Alejo, *Guerra del tempo*, Sellerio, Palermo 2019.
- Cervantes (de), Miguel, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 2005.
- Cicerone, Marco Tullio, *La vecchiaia. L’amicizia*, Garzanti, Milano 2000.
- Id., *Ortensio*, Patron Editore, Granarolo dell’Emilia (Bo) 2010.
- Croce, Benedetto, *Teoria e storia della storiografia*, Adelphi, Milano 2001.
- [Alejandro] de la Sota, Pronaos Editorial, Madrid 1990.
- Dirac, Paul A.M., *La bellezza come metodo. Saggi e riflessioni su fisica e matematica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- Einstein, Albert, *Come io vedo il mondo*, Giachini, Milano 1952.
- Eliot, T.S., *Lo clásico y el talento individual*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2013.
- Id., *Opere*, Bompiani, Milano 1986.
- Éluard, Paul; Chagall, Marc, *Le Dur Désir De Durer*, Bordas, Paris 1950.
- Éluard, Paul; Ray, Man, *Le dur désir de durer. Le temps déborde*, Seghers, Paris 1960.

- Fumagalli, Giuseppe, *Chi l'ha detto?*, Hoepli, Milano 1921.
- Gombrich, Ernst H., *La preferenza per il primitivo. Episodi dalla storia del gusto e dell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 2023.
- James, Henry, *L'ultimo dei Valeri*, Armando Curcio Editore, Roma 1979.
- Lamo de Espinosa, Emilio, "Información, ciencia y sabiduría", in «El País», 23/01/2004, in <https://canal.ugr.es/prensa-y-comunicacion/medios-digitales/el-pais-universidad/informacion-ciencia-y-sabiduria-articulo-de-opinion-de-emilio-lamo-de-espinosa> (ultimo accesso: 03/2024).
- Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano 2002.
- Mandel'stam, Osip, *Sulla poesia*, Bompiani, Milano 2003.
- Manrique, Jorge, *Elegia di Jorge Manrique alla morte del padre*, Marsilio Editori, Venezia 2005.
- Marco Aurelio, *Pensieri*, Bompiani, Milano 2023.
- Maritain, Jacques, *Arte e scolastica*, Morcelliana, Brescia 2017.
- Martínez Martín, Abel Fernando, "El médico que sólo sabe medicina...", in «El diario de salud», in <https://eldiariodesalud.com/catedra/el-medico-que-solo-sabe-medicina> (ultimo accesso: 03/2024).
- Mies van der Rohe, Ludwig, *Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino 2010.
- Nietzsche, Friedrich W., *Umano troppo umano, Così parlò Zarathustra, Al di là del bene e del male, Crepuscolo degli idoli, L'Anticristo e Ecce Homo*, Newton Compton Editori, Roma 2012.
- Ordine, Nuccio, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Bompiani, Milano 2013.
- Ortega y Gasset, José, *Meditazione sulla tecnica e altri saggi su scienza e filosofia*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2011.
- Platone, *Simposio*, Bompiani, Milano 2022.
- Poe, Edgar Allan, *La filosofia della composizione*, La Vita Felice, Milano 2012.
- Praz, Mario, *Cronache letterarie anglosassoni (1. Cronache inglesi)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950.
- Prigogine, Ilya, *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi della natura*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Quintiliano, Marco Fabio, *La formazione dell'oratore*, BUR, Milano 1997.
- Rykwert, Joseph, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1991.
- Sáenz de Oiza, Francisco Javier, "El sueño del Paraíso", in «A&V», 31/08/1995.
- Shakespeare, William, *Opere complete*, Garzanti, Milano 1995.
- Utzon, Jørn, *Idee di architettura. Scritti e conversazioni*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2011.
- Valente, José Angel, *Chillida 1957-1997*, Catalogo della mostra, Editorial Fibulas, Galería Antonio Machón, novembre-dicembre 1999.
- Venier, Veniero (a cura di), *"L'origine dell'opera d'arte" di Heidegger e il problema della verità*, Paravia, Torino 1995.
- Viollet-Le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture*, A. Morel et C Éditeurs, Paris MDCCCLXIII.
- Id., *Conversazioni sull'architettura*, Jaca Book, Milano 1990.
- Wogenscky, André, *Le mani di Le Corbusier*, Mancosu Editore, Roma 2004.
- Wright, Frank Lloyd; Wright Iovanna, *Lloyd, Architecture: Man in Possession of his Earth*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York 1962.
- Yourcenar, Marguerite, *Le memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 1981.
- Zweig, Stefan, *Il mistero della creazione artistica*, Pagine d'Arte, Tesserete, Svizzera, 2018.

### Luce occidentale

p. 189: Alberto Campo Baeza, Tomba “Il cielo in terra”, San Doná di Piave, Venezia, 2017-19.

© Javier Callejas, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

p. 190: Pantheon, Roma, 112-124 d.C.

Pexels: © Martino Grua (Public domain)

<https://www.pexels.com/ko-kr/photo/people-walking-under-dome-in-museum-4326183/>

### Capitolo 1

p. 194: Francisco Goya, El sueño de la razón produce monstruos, 1799

Alamy Stock Photo: © incamerastock

<https://www.alamy.com/francisco-goya-the-sleep-of-reason-produces-monsters-etching-1799-image247856198.html?imageid=F8DDF09D-1581-47C0-B640-A5FEF09559B6&p=16392&pn=1&searchId=a803592b5e58b900562e8d5024220ab7&searchtype=0>

p. 199: Gian Lorenzo Bernini, Ratto di Proserpina, 1622

Wikimedia Commons: © Int3gr4te (CC BY-SA 3.0,

Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported Deed)  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RapeOfProserpina.jpg>

p. 201: Pantheon, Roma, 112-124 d.C.

Wikipedia: Architas (CC BY-SA 4.0, Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International Deed)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Pantheon\\_%28Rome%29\\_-\\_Dome.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dc/Pantheon_%28Rome%29_-_Dome.jpg)

pp. 202-203: Museo della memoria dell’Andalusia, Granada, 2005-10

© Javier Callejas, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

p. 204: Alberto Campo Baeza, Fiera Internazionale del Libro (FIL), Guadalajara, 2017

© César Béjar, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

pp. 208-209: Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona, Barcellona, 1927 (ricostruzione 1983-86)

Flickr: © Alexander.Hüls (CC BY-SA 2.0, Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/lexdog/38325193134>

p. 217: Le Corbusier, Chiesa del Convento di Santa Maria de La Tourette, Éveux, 1956-60

Flickr: © Duncan Standridge (CC BY-NC-ND 2.0, Creative Commons Attribution-NoDerivs 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/duncan1013/3475916172/in/photostream/>

p. 218: Isidoro di Mileto e Antemio di Tralle, Santa Sofia, Istanbul, 537

© Wolfgang Guelcker (CC-BY 3.0, Creative Commons Attribution 3.0 Unported)

<https://www.catalystplanet.com/travel-and-social-action-stories/hagia-sophia-istanbul-oldest-church-building>

[https://www.topworldimages.com/Hagia\\_Sophia.htm#images-14](https://www.topworldimages.com/Hagia_Sophia.htm#images-14)

p. 218: Mies van der Rohe, Casa Tugendhat, Brno, 1928-30

Flickr: © Timothy Brown (CC BY 2.0, Creative Commons Attribution 2.0 Generic Deed)

[https://www.flickr.com/photos/atelier\\_fiir/3049514881](https://www.flickr.com/photos/atelier_fiir/3049514881)

p. 218: Le Corbusier, Cappella di Notre-Dame du Haut, Ronchamp, 1950-55

Flickr: © Jean-Pierre Dalbéra (CC BY 2.0, Creative Commons Attribution 2.0 Generic Deed)

<https://www.flickr.com/photos/dalbera/28945962492/in/photostream/>

p. 224: Alberto Campo Baeza, Schizzo di Casa Turégano, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 1986-88

© Alberto Campo Baeza

p. 225: Alberto Campo Baeza, Casa Turégano, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 1986-88

© Hisao Suzuki, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

p. 226: Alberto Campo Baeza, Caja Granada Headquarters, Granada, 1992-2001

© Hisao Suzuki, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

© Hisao Suzuki, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

p. 227: Alberto Campo Baeza, Schizzo di Caja Granada Headquarters, Granada, 1992-2001

© Alberto Campo Baeza

p. 229: Alberto Campo Baeza, Schizzo Porta Milano, Milano 2009

© Alberto Campo Baeza

p. 229: Alberto Campo Baeza, Plastico Porta Milano, Milano 2009

© Estudio Alberto Campo Baeza

p. 230: Alberto Campo Baeza, Caja Granada Headquarters, Granada, 1992-2001

© Estudio Alberto Campo Baeza

pp. 230-231: Alberto Campo Baeza, Multi-Sport Pavilion UFV, MADRID, 2012-17

© Javier Callejas, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

pp. 230-231: Alberto Campo Baeza, Caja Granada Headquarters, Granada, 1992-2001

© Hisao Suzuki, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

- p. 231: Alberto Campo Baeza, Casa Gaspar, Vejer de la Frontera, Cadice, 1990-92  
© Hisao Suzuki, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza
- p. 234: Alberto Campo Baeza, Caja Granada Headquarters, Granada, 1992-2001  
© Roland Halbe, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

### Capitolo 3

- p. 237: Visita al Pantheon con gli studenti dell'ETH, Roma, 1998  
© Alberto Campo Baeza
- p. 238: Alberto Campo Baeza, Caja Granada Headquarters, Granada, 1992-2001  
© Duccio Malagamba, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza
- p. 245: Alberto Campo Baeza, Schizzo della tomba "Il cielo in terra", San Doná di Piave, Venezia, 2017-19  
© Alberto Campo Baeza
- p. 246: Alberto Campo Baeza, Tomba "Il cielo in terra", San Doná di Piave, Venezia, 2017-19  
© Javier Callejas, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

### Capitolo 4

- p. 248: Rembrandt, Cristo presentato al popolo, 1655  
Alamy Stock Photo: © Penta Springs Limited /  
<https://www.alamy.com/stock-image-christ-presented-to-the-people-1655-drypoint-eighth-state-of-eight-162509274.html>
- p. 249: Picasso, Ecce homo, 1970  
Alamy Stock Photo: © Album  
<https://www.alamy.it/ecce-homo-dopo-rembrandt-museo-musee-picasso-parigi-image515378366.html>
- p. 252: Alvar Aalto, Maison Louis Carré, Bazoches-sur-Guyonne, 1956-63  
Wikipedia: © Florent Darrault (CC BY-SA 2.0, Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 Generic Deed)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Maison\\_Louis\\_Carr%C3%A9#/media/File:Maison\\_Louis\\_Carre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_Louis_Carr%C3%A9#/media/File:Maison_Louis_Carre.jpg)
- p. 252: Álvaro Siza, Ristorante Boa Nova Tea House, Leça da Palmeira, 1963  
Wikimedia Commons: © Vitor Oliveira (CC BY-SA 2.0, Creative Commons Attribution-ShareAlike 2.0 Generic Deed)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Casa\\_de\\_Ch%C3%A1\\_da\\_Boa\\_Nova\\_-\\_Lc%C3%A7a\\_da\\_Palmeira\\_-\\_Portugal\\_%2831042152470%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Casa_de_Ch%C3%A1_da_Boa_Nova_-_Lc%C3%A7a_da_Palmeira_-_Portugal_%2831042152470%29.jpg)
- p. 253: Eileen Gray, Casa E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1926-29  
Alamy Foto Stock: © Olivier Martin Gambier/ARTEDIA/VIEW  
<https://www.alamy.it/foto-immagine-esterno-dell-edificio-modernista-eileen-grays-house-e-1027-roquebrune-cap-martin-francia-architetto-eileen-gray-1929-103382111.html?imageid=C49A424B-8B30-4857-BBE4-29CAE8E958C3&p=382816&pn=1&searchId=0b43aeaf0f05c6bf59b5a3ac5fa726fc&searchtype=0>

- p. 253: Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1928-31  
Wikipedia: © LStrike (CC BY-SA 3.0 DE, Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Deutschland)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Villa\\_Savoye\\_2015.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Villa_Savoye_2015.jpg)
- pp. 256-257: Alberto Campo Baeza, Casa dell'infinito, Cadice, 2014  
© Javier Callejas, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza
- p. 261: Luis Barragán, Cuadra San Cristóbal, Los Clubes, Atizapán de Zaragoza, 1966-68.  
Flickr: © Esparta Palma (CC BY 2.0, Creative Commons Attribution 2.0 Generic Deed)  
<https://www.flickr.com/photos/esparta/3573608700/in/photostream/>
- p. 262: Alhambra, Granada, 1976  
Wikipedia: Tuxso (CC BY-SA 3.0, Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 Unported Deed)  
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Patio\\_de\\_los\\_Arrayanes\\_Alhambra\\_02\\_2014.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Patio_de_los_Arrayanes_Alhambra_02_2014.jpg)

### Capitolo 5

- p. 265: Alberto Campo Baeza, Scenografia per il teatro greco di Siracusa, Siracusa, 2015  
© Estudio Alberto Campo Baeza
- p. 269: Alberto Campo Baeza, Schizzi di Casa Turegano, Casa Gaspar e Casa de Blas  
© Alberto Campo Baeza
- p. 270: Alberto Campo Baeza, Casa Gaspar, Vejer de la Frontera, Cadice, 1990-92  
© Hisao Suzuki, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

### Capitolo 6

- p. 277: Alberto Campo Baeza, Schizzi di Casa de Blas, Sevilla la Nueva, Madrid, 1999-2000  
© Alberto Campo Baeza
- pp. 278-279: Alberto Campo Baeza, Casa de Blas, Sevilla la Nueva, Madrid, 1999-2000  
© Hisao Suzuki, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

### Capitolo 8

- pp. 286-287: Alberto Campo Baeza, Piazza della Cattedrale, Almería, 1978-2000  
© Hisao Suzuki, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza
- p. 290: Alberto Campo Baeza, Magazzino II - Robert Olnick Pavilion, New York, 2018-23  
© Javier Callejas, courtesy Estudio Alberto Campo Baeza

Tutte le fotografie e gli schizzi dei progetti dello studio Alberto Campo Baeza sono stati forniti dall'architetto con licenza di utilizzo gratuita. Lo ringrazio molto.

## Titoli pubblicati

1. Alessandro Brodini, *Lo Iuav ai Tolentini: Carlo Scarpa e gli altri. Storia e documenti*, 2020
2. Letizia Dipasquale, *Understanding Chefchaouen. Traditional knowledge for a sustainable habitat*, 2020
3. Vito Getuli, *Ontologies for Knowledge modeling in construction planning. Theory and Application*, 2020
4. Lamia Hadda, *Médina. Espace de la Méditerranée*, 2021
5. Letizia Dipasquale, Saverio Mecca, Mariana Correia (eds.), *From Vernacular to World Heritage*, 2020
6. Sarah Robinson, Juhani Pallasmaa (a cura di), traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *La mente in architettura. Neuroscienze, incarnazione e il futuro del design*, 2021
7. Magda Minguzzi, *The Spirit of Water. Practices of cultural reappropriation. Indigenous heritage sites along the coast of the Eastern Cape-South Africa*, 2021
8. Rita Panattoni, *I mercati coperti di Giuseppe Mengoni. Architettura, ingegneria e urbanistica per Firenze Capitale*, 2021
9. Stefano Follesa, *Il progetto memore. La rielaborazione dell'identità dall'oggetto allo spazio*, 2021
10. Monica Bietti, Emanuela Ferretti (a cura di), *Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze*, 2021
11. Giovanni Minutoli, *Rocca San Silvestro. Restauro per l'archeologia*, 2021
12. Juhani Pallasmaa (a cura di), traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *L'architettura degli animali*, 2021
13. Giada Cerri, *Shaking Heritage. Museum Collections between Seismic Vulnerability and Museum Design*, 2021
14. Margherita Tufarelli, *Design, Heritage e cultura digitale. Scenari per il progetto nell'archivio diffuso*, 2022
15. Lamia Hadda, Saverio Mecca, Giovanni Pancani, Massimo Carta, Fabio Fratini, Stefano Galassi, Daniela Pittaluga (eds), *Villages et quartiers à risque d'abandon. Stratégies pour la connaissance, la valorisation et la restauration*, 2022
16. Flavia Giallorenzo, Maddalena Rossi, Camilla Perrone (a cura di), *Social and Institutional Innovation in Self-Organising Cities*, 2022
17. Eleonora Trivellin (edited by), *Design driven strategies. Visioni a confronto*, 2022
18. David Fanfani, Giuseppe Alberto Centauro, *La Fattoria Medicea di Cascine di Tavola a Prato. Un Progetto Integrato di Territorio per la rigenerazione patrimoniale di un paesaggio vivente*, 2022
19. Matteo Zambelli, *La conoscenza per il progetto. Il case-based reasoning nell'architettura e nel design*, 2022
20. Massimo Carta, Maria Rita Gisotti, *Six projets pour l'urbanisme euroméditerranéen. Sei progetti per l'urbanistica euromediterranea*, 2022
21. Giuseppina Forte, Kuan Hwa (eds), *Embodying Peripheries*, 2022
22. Susanna Caccia Gherardini, *Il palazzo in mezzo a una selva millenaria. Villa Borbone a Viareggio: progetto di conoscenza / The palace in the middle of a thousand-year old forest. Bourbon Villa in Viareggio: knowledge and conservation project*, 2022
23. Gianluca Belli, Fabio Lucchesi, Paola Raggi, *Firenze nella prima metà dell'Ottocento. La città nei documenti del Catasto Generale Toscano*, 2022
24. Sofia Nannini, *Icelandic Farmhouses. Identity, landscape and construction (1790–1945)*, 2023
25. Rosa De Marco, Monique Poulot (sous la direction de), *Dessin, Design, Projet. Représenter et reconfigurer les espaces ouverts*, 2023

26. Francesca Giusti, *Restauri e musei. Il paesaggio culturale dei lungarni di Pisa dal secondo dopoguerra a oggi*, 2023
27. Mario Biggeri, Giuseppe De Luca, Andrea Ferrannini, Carlo Pisano (a cura di), *Mondeggi. Rigenerazione sociale, culturale e agricola per una Città Metropolitana sostenibile*, 2023
28. Lamia Hadda, *Architettura islamica nel Mediterraneo fatimide (X-XII secolo)*, 2023
29. Bryan Lawson, traduzione e cura dell'edizione italiana di Matteo Zambelli, *Il viaggio degli studenti di progettazione. Capire come pensano i progettisti*, 2023
30. Gabriele Paolinelli, Nicoletta Cristiani, Giacomo Dallatorre (a cura di), *Careggi Campus. Studi progettuali per la rigenerazione degli spazi aperti dei complessi ospedalieri*, 2023
31. Susanna Cerri, Fabio Lucchesi, Vanessa Staccioli, *Rappresentazioni per la pianificazione spaziale. Un modello visivo per la Città Metropolitana di Roma Capitale*, 2023
32. Roberto Bologna, Claudio Piferi (a cura di), *La residenza per studenti universitari tra norma, progetto e realizzazione. I programmi pluriennali di attuazione della legge 338/2000*, 2024





Finito di stampare da  
Rubbettino | Soveria Mannelli (CZ)  
per conto di FUP  
**Università degli Studi di Firenze**  
2024



“Bellezza”, “Luce”, “Tempo”, “Memoria”, “Universalità”, “Saggezza”, “Sacro” ed “Essenzialità” sono i temi delle otto meditazioni di due architetti illuminati e di due animi affini, capaci di unire con le loro sagge riflessioni il Nord e il Sud dell’Europa: Juhani Pallasmaa e Alberto Campo Baeza. Otto meditazioni su temi che attraversano il tempo e le mode. Otto meditazioni di due architetti colti, le cui letture sono state assimilate e declinate rispetto all’architettura. Otto meditazioni che sottolineano come la prassi vada sempre unita alla teoresi. Otto meditazioni di due architetti convinti che l’architettura riuscirà sia frutto di cultura e riflessione, non di estemporaneità. Otto meditazioni che dimostrano come per essere architetti contemporanei sia necessario confrontarsi col passato considerandolo presente.

**Alberto Campo Baeza**, è nato a Valladolid, ha visto la luce a Cadice.

È Professore emerito di progettazione presso la Scuola di Architettura di Madrid, ETSAM, dove ha insegnato per più di trentacinque anni. Nel 2023 ha tenuto un corso post-laurea presso l’Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando di Madrid.

Le sue architetture sono state ampiamente riconosciute ed esposte alla Crown Hall presso l’IT di Chicago; all’Urban Center di New York; alla Basilica Palladiana di Vicenza; al Tempio di San Pietro in Montorio e al MAXXI di Roma; alla MA Gallery di Tokyo e all’American Academy of Arts and Letters di New York.

Dal 2014 è membro effettivo dell’Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando di Madrid. Nel 2020 è stato insignito della Medaglia d’oro e del Premio nazionale di architettura in Spagna. Nel 2024 ha ricevuto il Daylight Award for Architecture a Copenhagen.

**Juhani Pallasmaa**, è architetto, designer, professore emerito (Aalto University) e saggista. Ha svolto attività professionale dal 1960 al 2012. È stato rettore dell’Institute of Design di Helsinki, 1970-72; professore associato di architettura all’Università Haile Selassie I di Addis Abeba, 1972-74; direttore del Museo di Architettura Finlandese, 1978-83. È stato *Visiting Professor* in diversi Paesi e membro di numerose giurie, tra cui la Pritzker Prize Jury dal 2008 al 2014. Ha pubblicato oltre 80 libri, tra cui *Gli occhi della pelle* (Jaka Book), *La mano che pensa* (Safarà Editore), *L’immagine incarnata* (Safarà Editore), *Inseminations* (Wiley & Sons) e *Rootedness* (Wiley & Sons).

ISSN 2975-0342 (print)

ISSN 2975-0350 (online)

ISBN 979-12-215-0523-8 (Print)

ISBN 979-12-215-0524-5 (PDF)

ISBN 979-12-215-0525-2 (XML)

DOI10.36253/979-12-215-0524-5