
CAPITOLO III

CORPO, MENTE E IMMAGINAZIONE: L'ESSENZA MENTALE DELL'ARCHITETTURA

Juhani Pallasmaa

Se il corpo fosse stato più semplice da spiegare,
nessuno avrebbe mai pensato che avessimo una mente.
Richard Rorty¹

Invece di addentrarmi nel terreno specialistico delle neuroscienze, desidero analizzare l'essenza mentale dell'architettura, un ambito che è profondamente fondato biologicamente e culturalmente, anche se poco compreso sia in campo educativo sia nella pratica. È mia speranza che le emozionanti porte che le scienze biologiche e le neuroscienze stanno oggi dischiudendo valorizzino l'interazione dell'architettura e della mente umana e rivelino le complessità nascoste finora sfuggite alle misurazioni e alle analisi razionali. Nella nostra società postmoderna, dominata da una piatta razionalità e dalla dipendenza dall'empirico, dal misurabile e dal dimostrabile, le dimensioni incarnate e mentali dell'esistenza umana vengono di continuo soffocate. Credo che le neuroscienze possano dare sostegno agli obiettivi mentali nella progettazione e nelle arti, che corrono il rischio di essere eliminate in virtù della loro inutilità "pratica" e della loro apparente soggettività. L'architettura possiede le proprie qualità nell'ambito della razionalità e della misurabilità, ma i suoi valori mentali sono molto spesso nascosti nelle metafore incarnate e nelle ineffabili interazioni inconce: l'architettura può essere solo esperita e incontrata. Come afferma Jean-Paul Sartre:

c'è incommensurabilità fra le essenze e i fatti, e chi inizia la sua indagine dai fatti non giungerà mai a ritrovare le essenze. [...] La comprensione non è una qualità venuta dal di fuori alla realtà umana, bensì la sua propria maniera d'esistere².

Piuttosto che cercare di sottolineare le nuove acquisizioni delle neuroscienze che potrebbero essere applicate all'architettura ho scelto di concentrarmi sulle dimensioni mentali dell'architettura che potrebbero essere valorizzate dalla nuova ricerca scientifica. Credo che le neuroscienze possano rivelare e rinsaldare l'essenza fondamentalmente mentale, incarnata e biologica dell'architettura di valore rispetto alle attuali tendenze verso il crescente

¹ Richard Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, Bompiani, Milano, 1998, p. 181.

² Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano, 2007, pp. 160 e 162.



3.1 Oltre a “addomesticare” lo spazio fisico per l’uso e la comprensione umana, l’architettura “addomestica” il tempo per la comprensione umana.
Le Grandi Piramidi di Giza.



materialismo, l’intellettualizzazione e la mercificazione. Cercherò di illustrare le qualità mentali e spirituali dell’architettura e dell’arte fianco a fianco, perché considero anche il mestiere dell’architetto, nelle sue dimensioni esistenziali e mentali, come una forma d’arte. Senza dubbio l’architettura è fondata ontologicamente sull’utilità e sulla realtà tecnologica, il che la rende decisamente e allo stesso tempo una non-arte. Mentre scrivevo questo saggio a Taliesin West, nello studio di Frank Lloyd Wright nel deserto dell’Arizona, ogni mattina vedevo una citazione di Frank Lloyd Wright stampata sulla mia tazza da tè: “Credo che un’abitazione diventi ancor più una casa quando è un’opera d’arte”³. Per i miei obiettivi in questo contesto, l’architettura è arte e allo stesso tempo non lo è, dipende dal proprio punto di vista.

Il compito dell’architettura

Lo scopo dei nostri edifici troppo spesso viene inteso unicamente in termini di prestazioni funzionali, comfort fisico, economia, rappresentazione simbolica e valori estetici. Il compito dell’architettura però si estende oltre le sue proprietà materiali, funzionali e misurabili – e ben oltre quelle estetiche – fino alla sfera mentale ed esistenziale della vita. Gli edifici non solo garantiscono un riparo fisico o favoriscono diverse attività, ma, oltre a ospitare i nostri fragili corpi e le nostre azioni, devono anche dare albergo

³ Citazione di Frank Lloyd Wright scritta in una tazza da tè acquistata al negozio-bookshop di Taliesin West.

alle nostre menti, alle nostre memorie, ai nostri sogni e desideri. Gli edifici mediano fra il mondo e la nostra coscienza attraverso l'internalizzazione del mondo e l'esternalizzazione della mente. Strutturando e articolando lo spazio esistenziale vissuto e le situazioni di vita, l'architettura costituisce il nostro più importante sistema di ordine, gerarchia e memoria esternalizzati.

Sappiamo e ricordiamo chi siamo come esseri storici grazie al nostro ambiente costruito. L'architettura dà concretezza anche alle "istituzioni umane", per usare una nozione di Louis Kahn, e alla stratificazione delle strutture culturali così come al corso del tempo. Di solito non viene riconosciuto il fatto che il nostro mondo costruito addomestica e dà una scala al tempo per consentirne la comprensione umana. L'architettura, invece, rallenta, ferma, inverte o velocizza il tempo esperienziale, e possiamo parlare, opportunamente, di architetture lente e di architetture veloci. Come suggerisce il filosofo Karsten Harries, l'architettura è "una forte difesa contro il 'terrore del tempo'"⁴. L'architettura conferisce allo spazio illimitato e privo di significato le sue misure e i suoi significati umani, ma riporta pure il tempo infinito ai limiti dell'esperienza umana: la sola immagine delle piramidi egizie memorizzata nelle nostre coscienze dà concretezza alla distanza di quattromila anni. È evidente che l'architettura ha la tendenza a muoversi ancora più rapidamente nella nostra epoca della velocità e dell'accelerazione. In conclusione, Gaston Bachelard assegna all'architettura un compito veramente monumentale: "la casa è [uno] strumento per affrontare il cosmo"⁵. Egli critica l'assunto di Heidegger a proposito della frustrazione umana che nasce dall'"essere stati scaventati nel mondo", visto che, secondo il punto di vista del filosofo francese, "nella culla dell'architettura"⁶ non siamo stati gettati in uno spazio senza senso. In realtà, fino al Rinascimento, il principale compito mentale dell'architettura consisteva nel mediare fra il macrocosmo e il microcosmo, fra le divinità e gli esseri mortali.

Con la rimessa in luce rinascimentale dell'interpretazione matematica greca di Dio e del mondo, rafforzata inoltre la certezza cristiana che l'uomo, immagine di Dio, racchiuda le armonie dell'universo, la figura vitruviana inscritta in un quadrato e in un cerchio divenne simbolo della corrispondenza matematica tra microcosmo e macrocosmo

ci informa Rudolf Wittkower⁷. Oggi l'architettura è diventata mera utilità, tecnologia ed estetica visiva, e possiamo tristemente concludere che ha abbandonato il suo fondamentale compito metafisico.

⁴ K. 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. Alle origini dei mutamenti culturali*, Il Saggiatore, Milano, 1997, p. 253.

⁵ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari, 2006, p. 73.

⁶ «La casa è una grande culla», *ibid.*, p. 35.

⁷ Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964, p. 20.



↑
3.2 Gli studi pitagorici sull'armonia matematica sono stati rivitalizzati durante il Rinascimento e, nuovamente, durante il ventesimo secolo. L'obiettivo del pitagorismo è quello di creare un terreno armonico condiviso per i fenomeni visivi e la musica. Aulis Blomstedt, *Canone 60*, intorno al 1960. Il sistema di misure e proporzioni del professor Blomstedt si fonda su dieci numeri di base e sui loro equivalenti musicali.



↑
3.3 Juhana Blomstedt (pittore, figlio dell'architetto Aulis Blomstedt), *Model and the Artist* (1049) della serie *Moebius*, 2003. Olio su tela, 50 × 50 cm. Collezione privata.

L'essenza umana dell'architettura non può essere compresa del tutto finché non riconosciamo la sua natura metaforica, mentale ed espressiva. “L'architettura è spazio mentale costruito” soleva dire Keijo Petäjä⁸, professore finlandese. In finlandese questa frase sottintende allo stesso tempo due significati: l'architettura è un'espressione materializzata dello spazio mentale umano; e il nostro spazio mentale è esso stesso strutturato da ed esteso attraverso l'architettura. L'idea di una relazione dialettica, o interpenetrazione di spazio fisico e mentale, echeggia la nozione fenomenologica di Maurice Merleau-Ponty di “intreccio chiasmatico”⁹ di mondo e spazio fisico da una parte, e di sé e spazio mentale dall'altra. Dal suo punto di vista questa relazione è un *continuum*, non una polarità. Il *continuum* chiasmatico dello spazio fisico esterno e dello spazio psichico interiore può forse essere descritto dall'immagine enigmatica del nastro di Möbius, un anello intrecciato che ha una sola superficie continua. È esattamente questa fusione e rispecchiamento chiasmatico del materiale e del mentale che ha reso i fenomeni artistici e architettonici immuni da un approccio scientifico empirico; il significato artistico esiste nell'esperienza del regno materiale, e tale esperienza è sempre unica, situazionale e individuale. Il significato artistico esiste solo a livello poetico nel nostro incontro diretto con l'opera, ed è esistenziale piuttosto che ideale, emozionale piuttosto che intellettuale. Merleau-Ponty ha anche introdotto la suggestiva nozione di “carne del mondo”¹⁰, il *continuum* del mondo, al quale siamo legati per dividerlo con i nostri corpi così come con la nostra architettura. Possiamo allora pensare alle opere di architettura come articolazioni specifiche proprio di questa carne esistenziale ed esperienziale.

⁸ Keijo Petäjä in diverse conversazioni con l'autore durante gli anni Settanta. L'originale finlandese è: “Arkkitehtuuri on rakennettua mielen tilaa”.

⁹ Maurice Merleau-Ponty illustra la sua nozione di “carne” nel saggio “Carne del mondo – Carne del corpo”, contenuto ne *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1999, pp. 147-170.

¹⁰ Concetto sviluppato in *ibid.*, p. 282.

Spazio formale ed esperienziale

Come la maggior parte degli architetti della mia età, sono stato educato a considerare il nostro mestiere in prima istanza come la costruzione di strutture spaziali visive ed estetizzate che possiedono caratteristiche e qualità formali distintive. Gradualmente ho imparato a rapportarmi all'architettura in modo esperienziale, come un incontro fra le strutture fisiche e il mio senso esistenziale attraverso l'internalizzazione percettiva multisensoriale. Un incontro del genere trasforma lo spazio fisico e geometrico in spazio esistenziale e vissuto, e io stesso divento ingrediente e misura dell'esperienza stessa. Un'idea del genere pone proprio l'esperienza individuale al centro dell'esperienza. Nel mio modo di pensare, un architetto sincero non può progettare una casa confrontandosi con il cliente come un altro esterno da sé. L'architetto deve interiorizzare il cliente, deve trasformare se stesso nel cliente e, alla fine, progettare l'edificio per sé. Terminato il processo progettuale, l'architetto offre la casa al suo vero abitante come un dono. L'architettura di valore è sempre un dono dell'immaginazione, giacché trascende necessariamente i suoi dati di partenza e le condizioni fattuali. È sempre destinata a contenere qualità che nessuno avrebbe potuto aspettarsi o prevedere. Un processo del genere è simile al dono che una donna fa quando offre il proprio ventre per dare la vita a un bambino al posto di una donna che non è fisiologicamente in grado di generarne uno. L'architettura ha avuto origine dall'empatia immaginativa, e per un architetto il talento della compassione è tanto importante quanto quello della fantasia formale.

I confini del sé

“Come potrebbero dire, sia il pittore che il poeta, qualcosa di diverso dal loro incontro con il mondo?” si chiede Merleau-Ponty¹¹. Un architetto è destinato ad articolare proprio questo stesso incontro personale, a prescindere dal proprio obiettivo basilico di utilità e razionalità e indipendentemente dal fatto che egli sia coinvolto, in prima istanza, nel creare ambienti per gli altri. Potrebbe sembrare un atteggiamento egocentrico, ma, di fatto, esso sottolinea e concretizza la delicatezza della responsabilità umana del progettista. In un saggio scritto in memoria di Herbert Read, Salman Rushdie suggerisce che:

la letteratura si fa al confine del sé col mondo, e durante l'atto creativo questo confine si assottiglia, diventa penetrabile e lascia fluire il mondo all'interno dell'artista e l'artista all'interno del mondo¹².

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 2003, p. 83.

¹² Salman Rushdie, “Is Nothing Sacred?”, in <http://www.beartronics.com/rushdie.html> [ultimo accesso: 10 maggio 2015].

Le architetture di valore sensibilizzano anche i confini fra il mondo e noi stessi; vivo questo momento e la mia relazione con il mondo in modo profondo e significativo. Il contesto architettonico conferisce alla mia esperienza dell'essere la propria struttura e il proprio significato unici proiettando strutture e orizzonti specifici per farmi percepire e comprendere la mia situazione esistenziale. L'esperienza poetica mi porta a una linea di confine – il confine della mia percezione e comprensione di me stesso – e questo incontro proietta un senso di significato esistenziale.

Autoespressione e anonimità

In particolare nel mondo artistico contemporaneo, che è alla ricerca della novità e dell'effetto, le arti e l'architettura vengono percepite come modalità dell'autoespressione dell'artista e dell'architetto. Sono diventati sempre più dubbiosi rispetto a un atteggiamento del genere. Balthus (Balthazar Klossowski de Rola), uno dei più grandi pittori del Ventesimo secolo, critica l'idea dell'autoespressione artistica: “se un'opera si limita a esprimere la personalità di chi l'ha creata, si tratta di un'opera che era inutile creare. [...] Esprimere il mondo, e capirlo, ecco ciò che a me pare interessante”¹³. Un'affermazione del genere rappresenta un atteggiamento imprevisto da parte di un pittore apparentemente molto concentrato su se stesso. Balthus si spinge ben oltre fino a pretendere una caratteristica anonimità nelle opere d'arte:

la grande pittura deve possedere un significato universale. Oggi non è più così e questa è la ragione per la quale voglio restituire alla pittura la sua universalità e anonimità, perché più un dipinto è anonimo, più è reale¹⁴.

A mia volta suggerisco di applicare lo stesso identico criterio all'architettura, ma è sicuramente un punto di vista poco alla moda nel mondo contemporaneo, ossessionato dall'unicità formale e dall'architettura globale griffata.

Unione degli opposti

Merleau-Ponty formula l'idea del mondo come soggetto primario dell'arte (e dell'architettura, si potrebbe aggiungere) come segue: “arriviamo a vedere non l'opera, ma il mondo secondo l'opera”¹⁵. Come ci capita di constatare nella Taliesin West di Frank Lloyd Wright, finiamo per fare esperienza del paesaggio, così come del nostro senso

¹³ Claude Roy, *Balthus*, Little, Brown and Company, Boston, New York e Toronto, 1996, p. 18.

¹⁴ Balthus come cit. in *Balthus in His Own Words: A Conversation with Cristina Carrillo de Albornoz*, Assouline, New York, 2001, p. 6.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty come cit. in Iain McGilchrist, *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, Yale University Press, New Haven, 2010, p. 409.

dell'esistenza e del sé modificato, raffinato e nobilitato dalla magia dell'architettura. Non appena entriamo in questa tenuta, ci ritroviamo al centro della scena a fare esperienza del deserto e del cielo, della luce e dell'ombra, dell'intimità e della vastità, della materialità e dell'assenza di peso, della prossimità e della distanza, in un modo tale che non abbiamo mai provato prima. Siamo invitati all'interno di un'atmosfera unica, un mondo artisticamente strutturato di esperienze incarnate, che si rivolge al nostro senso dell'essere, dell'equilibrio, dell'orizzonte e della durata temporale in una modalità che supera la razionalità e la logica. Questa architettura sembra essere qui da sempre, germogliata dalla terra come le piante del deserto, ma i principi e gli elementi che costituiscono questa unità convincente sembrano esorbitare le analisi razionali e verbali. Semplicemente la percepiamo con la stessa accuratezza con la quale comprendiamo la natura del paesaggio con tutte le sue forme di vita o come "comprendiamo" le condizioni atmosferiche. Come ha scritto una volta Alvar Aalto, maestro finlandese e amico di Wright, in ogni opera creativa bisogna:

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'arte¹⁶.

Nel caso dell'organizzazione di Taliesin West, gli opposti dell'esplorazione speleologica e del volo, della separazione e dell'unione, dello spazio delimitato e della vista panoramica, della gravità e dell'assenza di peso, della visione e dell'apicità, dell'ombra e della luce soffusa, danno origine a un insieme di esperienze superbamente orchestrato. Esperienze del genere sembrano aver rinvigorito la ricchezza e l'imprevedibilità dei fenomeni naturali, tenuti assieme da una coesione artistica indefinibile, ovvero atmosfera. Questo luogo viene percepito come il palco di un rito primordiale e di una comunità utopica, come un'immagine futuristica e una rovina, tutto allo stesso tempo. Esso unisce terra e cielo, il regno dei mortali e delle divinità. Di fatto, l'architettura è una disciplina logicamente "impura" nella sua fusione di ingredienti, fatti e credenze, quantità e qualità, mezzi e fini inconciliabili.

Il codice segreto

Il significato e il contenuto mentale di un'esperienza architettonica non sono un insieme dato di fatti o di elementi; è una reinterpretazione e reinvenzione immaginativa unica di ogni singolo individuo. I significati esperiti dell'architettura non sono principalmente razionali, ideali e verbali, visto che traggono origine dal proprio senso dell'esistenza attraverso

¹⁶ Alvar Aalto, "Arte e tecnica", in *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 112.

proiezioni incarnate e inconse, identificazioni ed empatia. L'architettura articola e “dà spessore” al nostro senso dell'essere invece di occuparsi della comprensione razionale. L'architetto, scrittore e educatore inglese Sir Colin St John Wilson illumina questo potere dell'architettura segreto e preriflessivo con le seguenti parole:

è come se venissi manipolato da un qualche codice subliminale, non traducibile in parole, che agisce direttamente sul sistema nervoso e sull'immaginazione smuovendo, allo stesso tempo, indizi di significato con la vivida esperienza spaziale, come se essi fossero un'unica cosa. È mia convinzione che il codice agisca così direttamente e intensamente in noi perché ci è stranamente familiare; infatti, è il primo linguaggio che abbiamo mai appreso, ben prima delle parole, è il linguaggio che ora viene riportato a galla attraverso l'arte, che è la sola a possedere le chiavi per farlo rivivere¹⁷.

Nel suo libro *La filosofia del non. Saggio di una filosofia del nuovo spirito scientifico*, scritto nel 1940, Gaston Bachelard descrive lo sviluppo storico del pensiero scientifico come una serie di transizioni progressivamente sempre più razionalizzate: dall'animismo passando attraverso il realismo, il positivismo, il razionalismo e il razionalismo complesso fino al razionalismo dialettico¹⁸. “Mostreremo che l'evoluzione filosofica di una conoscenza scientifica particolare è un movimento che attraversa tutte queste dottrine nell'ordine che abbiamo indicato” egli afferma¹⁹. Dal mio punto di vista, l'arte e l'architettura di valore si sforzano di avanzare nella direzione opposta verso una relazione animistica con il mondo, nella quale proiettiamo il mondo, o siamo il mondo, invece di rimanerne al di fuori o esserne osservatori passivi. Inoltre, l'arte riguarda in misura maggiore il nostro passato piuttosto che il nostro futuro. La comprensione poetica avviene attraverso l'identificazione, la simulazione e l'interiorizzazione inconse. La “comprensione” poetica necessita di prossimità, identificazione ed empatia, mentre la comprensione razionale richiede una distanza critica e una separazione dal soggetto.

Identificazione ed empatia

Come la ricerca ha recentemente rivelato, possediamo la sorprendente qualità di rispecchiare il comportamento degli altri e perfino quella di animare, inconsciamente, le costruzioni materiali inanimate e gli oggetti. Secondo Iosif Brodskij, il desiderio di una grande poesia è: “Sii come me”²⁰. Un'architettura profonda propone una suggestione simile: “Sii un po' più sensibile, intuitivo e responsabile, fai esperienza del mondo

¹⁷ Colin St John Wilson, “Architecture – Public Good and Private Necessity”, in «RIBA Journal», marzo 1979.

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

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ Iosif Brodskij, “Un'immodesta proposta”, in *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano, 1998, p. 43.

attraverso di me”. Il mondo dell’arte e dell’architettura è sostanzialmente un mondo animistico riportato in vita dalla proiezione delle nostre stesse intuizioni e dai nostri stessi sentimenti. Paul Valéry considera gli edifici come entità con voci distinte:

dimmi, poiché sei così sensibile agli effetti dell’architettura, non hai osservato, camminando nella città, come tra gli edifici che la popolano tutti siano *muti*, ed altri *parlino*, mentre altri ancora, che son più rari, *cantano*?²¹

In questo senso della ricerca di un mondo animato e vissuto, l’intuizione artistica è esplicitamente in conflitto con gli scopi di oggettivazione della scienza.

Possediamo l’abilità straordinaria di afferrare le complesse entità ambientali attraverso la capacità, multisensoriale e simultanea, di percepire le atmosfere, i sentimenti e gli stati d’animo. La capacità di comprendere istantaneamente le essenze esistenziali di vaste entità, come gli spazi, i luoghi, i paesaggi e intere città, ci suggerisce che intuiamo le entità prima ancora di aver identificato le loro parti e i loro dettagli. Nel definire i ruoli degli emisferi del cervello, Iain McGilchrist fa notare che:

l’emisfero destro comprende il tutto non semplicemente come il risultato dell’assemblaggio di un insieme di frammenti, quanto piuttosto come entità prima ancora dell’esistenza dei frammenti. C’è una gerarchia naturale dell’attenzione, e l’attenzione globale viene per prima [...]. Per prima cosa [un’immagine] dobbiamo vederla[a] come un tutt’uno²².

Circa ottant’anni fa, John Dewey, il visionario filosofo pragmatista, rivelò il significato di tale carattere unificante e di tale identità coesiva:

un’esperienza ha un’unità da cui trae origine il proprio nome. [...] L’esistenza di questa unità è costituita da una singola *qualità* che pervade l’intera esperienza nonostante il variare delle sue parti costitutive. Questa unità non è né emotiva, né pratica, né intellettuale, in quanto questi termini indicano distinzioni che la riflessione può fare al suo interno²³.

“La qualità del tutto permea, influenza e controlla ogni dettaglio”²⁴ aggiunge Dewey. Recentemente Sarah Robinson mi ha fatto notare un’osservazione di Frank Lloyd Wright a proposito del potere dell’atmosfera:

che le persone ne siano del tutto consapevoli o meno, esse, in realtà, derivano la propria fisionomia e il proprio nutrimento dall’“atmosfera” delle cose nelle quali e con le quali vivono²⁵.

²¹ Paul Valéry, *Eupalino o l’Architetto*, Edizioni Biblioteca dell’Immagine, Pordenone, 1997, p. 19.

²² Iain McGilchrist, “Prendersi cura del mondo”, Capitolo v di questo libro.

²³ Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 62 [in corsivo nell’originale, N.D.A.]

²⁴ John Dewey come cit. in Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago e Londra, 2007, p. 73.

²⁵ Frank Lloyd Wright, informazione contenuta in una lettera di Sarah Robinson del 20 gennaio 2012 indirizzata all’autore [in corsivo nell’originale, N.D.A.].

Un punto di vista del genere sul predominio delle entità unificate sugli “elementi” mette in serio dubbio le teorie elementariste e i metodi di insegnamento prevalenti in ambito educativo.

Il senso atmosferico

Sono rimasto talmente colpito dal potere del nostro giudizio atmosferico che suggerirei di denominare tale capacità come il nostro sesto senso. In architettura, pensare solo ai cinque sensi aristotelici impedisce di riconoscere la reale complessità dei sistemi attraverso i quali siamo in collegamento con il mondo. La filosofia steineriana, per esempio, si confronta con dodici sensi²⁶, mentre un libro recente, *The Sixth Sense Reader*, identifica più di trenta categorie di sensi attraverso le quali ci relazioniamo e comunichiamo col mondo²⁷. L'idea di una dimensione sensoriale umana più ampia evidenzia il fatto che il nostro essere-nel-mondo è ben più complesso e raffinato di quanto tendiamo a pensare. Il che spiega perché il concepire l'architettura solo come forma d'arte visiva sia estremamente riduttivo. Inoltre, invece di pensare ai sensi come a sistemi isolati, dovremmo interessarci maggiormente e diventare più consapevoli delle loro relazioni e dei loro intrecci fondamentali. Merleau-Ponty dà risalto a questa fondamentale unità e interazione dei sensi:

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 sensi²⁸.

Questa flessibilità e questa dinamica nella nostra interazione con il mondo è uno degli aspetti più importanti che le neuroscienze possono chiarirci. Il mestiere dell'architetto è profondamente inserito in tale complessità umana sensoriale e mentale.

La critica dell'isolamento riduttivo dei sensi si applica alla comune comprensione dell'intelligenza come capacità intellettuale singolare. Contrariamente alla comune comprensione dell'intelligenza come categoria intellettuale definita, lo psicologo Howard Gardner propone sette categorie dell'intelligenza, ossia l'intelligenza linguistica, logico-matematica, musicale, corporeo-cinetica, spaziale, personale e interpersonale, alle quali, in seguito, aggiunge altre tre categorie: l'intelligenza naturalistica, etica e spirituale²⁹. Includerei altre quattro categorie alla lista di Gardner: l'intelligenza emotiva,

²⁶ Albert Soesman, *Our Twelve Senses: Wellsprings of the Soul*, Hawthorn Press, Stroud, Gloucestershire, Worcester, Regno Unito, 1998.

²⁷ David Howes, a cura di, *The Sixth Sense Reader*, Berg, New York, 2011, pp. 23-24.

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, “Il cinema e la nuova psicologia”, in *Senso e non senso*, cit., p. 71.

²⁹ Howard Gardner, *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*, Basic Books, New York,

estetica, esistenziale e atmosferica. Potremmo avere così l'intero spettro di una dozzina di tipi di intelligenza invece di una sola qualità identificata con il test del *QI*. Inoltre, il campo complesso dell'intelligenza ci suggerisce che l'educazione architettonica, o l'educazione in generale, ha davanti a sé un compito più vasto e che, al contempo, possiede una potenzialità di gran lunga superiore a quella che la pedagogia convenzionale ha finora accettato. La formazione in ogni campo creativo deve iniziare, prima di tutto, con il senso del sé dello studente, perché solo un senso dell'identità e dell'autoconsapevolezza ben definito può essere d'aiuto al nocciolo attorno al quale l'osservazione, la conoscenza e infine la saggezza possono evolversi e condensarsi.

Storicità biologica umana

Dobbiamo inoltre accettare la fondamentale essenza storica e incarnata dell'esistenza umana, dell'esperienza, della cognizione e della memoria. Nei nostri corpi possiamo ancora riscontrare i resti della coda della nostra vita sulle piante; l'area triangolare rosa agli angoli dei nostri occhi, la *plica semilunaris*, è ciò che resta del nostro movimento orizzontale delle palpebre risalente all'era sauriana. Anche le tracce delle branchie derivano dalla nostra vita acquatica di centinaia di milioni di anni fa. Certamente portiamo tracce simili nella nostra costituzione mentale, che trae origine dalla nostra storicità biologica e culturale. Un aspetto di tale memoria profondamente nascosta era stato evidenziato da Sigmund Freud e da Carl Gustav Jung: l'archetipo³⁰. Desidero contestualmente aggiungere che Jung definiva gli archetipi dinamicamente, come certe tendenze verso immagini distinte per evocare certi tipi di associazioni e sentimenti. Così, persino gli archetipi non sono "costruzioni" concrete o predefinite nella creazione artistica – come il postmodernismo sembrava credere –, ma forze mentali dinamiche e interagenti dotate di vita propria.

Anche l'architettura trae le sue radici e i propri echi nella nostra storicità biologica. Perché proviamo un profondo piacere quando siamo seduti vicino a un fuoco all'aperto, se non perché il fuoco ha offerto ai nostri antenati sicurezza, piacere e un senso amplificato di unità per qualcosa come cinquemila anni? Vitruvio, infatti, fa risalire l'origine dell'architettura all'addomesticamento del fuoco. Il controllo del fuoco provocò di fatto cambiamenti inattesi nella specie umana e nel suo comportamento. "Il controllo del fuoco ha modificato l'anatomia e la psicologia umana ed è stato codificato nel nostro genoma in evoluzione" afferma Stephen Pyne, che attribuisce i cambiamenti nella dentatura umana e nelle strutture dell'intestino

1999, pp. 41-43, 47 e 66.

³⁰ Carl Gustav Jung, *L'uomo e i suoi simboli*, TEA, Milano, 2013.

alle conseguenze del mangiare cibo cotto³¹. Alcuni studiosi di linguistica hanno suggerito come anche il linguaggio abbia origine nell'atto primordiale del radunarsi attorno al focolare. Questa eredità biopsicologica, specialmente la polarità “rifugio” e “protezione”, è stata osservata da Grant Hildebrand³² nelle abitazioni di Frank Lloyd Wright. Il saggista suggerisce che il maestro intuì il significato di questa polarità spaziale decine d'anni prima che la psicologia ambientale affrontasse il fenomeno. Negli anni Sessanta gli studi dell'antropologo americano Edward T. Hall rivelarono inaspettatamente meccanismi inconsci incredibilmente precisi nell'utilizzo dello spazio e dei suoi parametri in funzione delle culture³³. La “prossemica”, il nuovo campo di studi inaugurato da Hall, si basa su tali meccanismi spaziali inconsci. Lo studioso riconosce la comunicazione esterna fra le nostre ghiandole endocrine in opposizione al punto di vista scientifico prevalente secondo il quale queste ghiandole avrebbero solo funzioni metaboliche interne (ancora un altro esempio dell'ambiguità dei confini del sé³⁴). Nel suo capitolo “Corpi annidati”, contenuto in questo libro, Sarah Robinson richiama l'attenzione sui campi bioelettrici e magnetici che si originano nel corpo e che si estendono oltre i nostri corpi verso i confini della pelle³⁵. Infine, la sottolineatura del filosofo Martin Jay, “attraverso la vista tocchiamo il sole e le stelle”³⁶, ci trasforma in esseri veramente cosmologici. Di certo studi del genere stanno solo incominciando a ricollegare l'uomo moderno, l'*Homo faber*, alle proprie radici biologiche, e noi guardiamo alle neuroscienze per valorizzare i meccanismi interni di queste capacità e reazioni psicologiche, genetiche e istintuali. Gli studi neurologici possono rivelare il sostrato neuronale dei nostri piaceri e dispiaceri spaziali e ambientali, così come le nostre sensazioni di comfort, sicurezza e paura.

Comprendere l'architettura

Merleau-Ponty fa una precisazione rilevante: “il pittore ‘si dà con il suo corpo’ dice Valéry. E, in effetti, non si vede come uno Spirito potrebbe dipingere”³⁷. Lo stesso si deve certamente dire a proposito degli architetti, visto che il nostro mestiere è inevitabilmente basato sulla nostra modalità incarnata di esistere, e l'architettura articola proprio quel-

³¹ Stephen J. Pyne, *Fire*, Reaktion Books, Londra, 2012, p. 47.

³² Grant Hildebrand, *The Wright Space: Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*, University of Washington Press, Seattle, Washington, 1992.

³³ Edward T. Hall, *Il linguaggio silenzioso*, Bompiani, Milano, 1969, e *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 2001.

³⁴ Hall, *La dimensione nascosta*, cit., pp. 47-49.

³⁵ Vedi Sarah Robinson, “Corpi annidati”, Capitolo VII di questo libro.

³⁶ Come cit. in David Michael Levin, a cura di, *Modernity and the Hegemony of Vision*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, 1993, p. 14.

³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 17.

la modalità di essere. Nel mio modo di pensare l'architettura è più un'arte del corpo e del senso esistenziale che un'arte dell'occhio (perfino la vista serve al nostro senso esistenziale dell'essere), più un'arte dei sentimenti emotivi e inconsci che una di deduzione razionale. È questo il punto in cui la teorizzazione dell'architettura logocentrica e superintellettualizzata, così popolare nel recente passato, ha decisamente sbagliato. Tuttavia, ripeto, con ogni probabilità le neuroscienze possono valorizzare queste interazioni, gerarchie e priorità. Credo che la ricerca nelle scienze biologiche e nelle neuroscienze confermerà che le nostre esperienze dell'architettura sono in effetti fondate sugli strati profondi e inconsci della nostra vita mentale.

Non sto parlando a sfavore dei tentativi di comprendere la struttura e la logica dei fenomeni esperienziali, mi sono semplicemente preoccupato del riduttivismo e della comprensione frantesa dei fenomeni dell'architettura. Anche lo studio dei fenomeni artistici richiede metodi di studio appropriati. A metà degli anni Trenta Alvar Aalto scrisse a proposito del "Razionalismo esteso", sollecitando gli architetti a espandere i metodi razionali anche alle aree psicologiche (Aalto utilizzava i termini "neurofisiologia" e "campo psicofisiologico") e mentali³⁸. Sia i capolavori di Wright sia quelli di Aalto sono esempi di un'architettura che in modo amorevole ci abbraccia, cosa che difficilmente potrebbe essere espressa intellettualmente. È un'architettura che si collega direttamente alla nostra natura umana per mezzo della saggezza intuitiva propria dell'architetto. Senza ombra di dubbio i grandi architetti della storia hanno sempre afferrato intuitivamente l'essenza della vita mentale umana, sia individuale che collettiva. La nozione di genio non comprende le capacità di intuire le entità, le interrelazioni e le causalità oltre i confini della conoscenza definita?

Siamo colpiti mentalmente ed emotivamente dalle opere d'arte e di architettura prima ancora di capirle; o, in realtà, non le "capiamo" affatto. Direi che più grande è l'opera d'arte, meno la comprendiamo intellettualmente. Capiamo veramente la *Pietà Rondanini* di Michelangelo, *La tempesta* di Giorgione o i ritratti di Rembrandt? No, essi rimarranno sempre inesplicabili gioielli del nostro mondo esperienziale. Un preciso corto circuito mentale fra un incontro emotivo vissuto e una comprensione intellettuale è la caratteristica costitutiva dell'immagine artistica. Jean-Paul Sartre evidenzia la fondamentale fusione dell'oggetto e della sua esperienza nell'incontro artistico:

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 [...]. Vale a dire che non è assolutamente più leggibile³⁹.

³⁸ Alvar Aalto, "Per un'architettura più umana," in *Idee di architettura*, cit., pp. 56-61.

³⁹ Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura*, Net, Milano, 2004, pp. 13-14 [in corsivo nell'originale, n.d.a.].

→
 3.4 La pittura di soggetto drammatico di Tintoretto proietta un'atmosfera forte capace di unire la moltitudine di ingredienti narrativi e pittorici in un insieme coeso ed emotivamente avvolgente. Le parti non possono essere distinte dall'impatto dell'insieme. Jacopo Tintoretto (Jacopo Comin), *Crocifissione*, 1565. 518 × 1224 cm. Scuola di San Rocco, Venezia.



In effetti l'arte non riguarda per niente la comprensione; un'immagine artistica è un incontro esistenziale che riorienta momentaneamente tutto il nostro intero senso dell'essere: basta pensare ai poteri misteriosi della musica. Le grandi opere possiedono una freschezza senza tempo; proiettano i loro enigmi in modi sempre diversi, facendoci ogni volta sentire che stiamo esperendo l'opera per la prima volta. Mi piace rivisitare i capolavori dell'architettura e dell'arte in giro per il mondo per incontrare ripetutamente il loro magico senso di novità e freschezza. Più grande è l'opera, più forte è la sua resistenza al tempo. Come suggerisce Paul Valéry: "un artista vale migliaia di secoli"⁴⁰. Il potere ip-

⁴⁰ Valéry, cit., p. 70.



notico delle pitture rupestri testimonia questa longevità delle immagini artistiche. Credo che l'interazione fra la novità e il primordiale nella mente umana sia ancora un altro aspetto dell'immagine artistica e architettonica che può essere compreso attraverso la ricerca delle neuroscienze. Il nostro sistema neuronale sembra attivarsi con la novità, e noi cerchiamo nuovi stimoli, mentre l'impatto emotivo più profondo nasce dagli strati primevi del nostro sistema neuronale e della nostra memoria. Noi esseri umani siamo essenzialmente creature sospese tra il passato e il futuro in modo più pregnante di altre forme di vita, e il compito dell'arte è quello di mediare fra queste polarità.

Gli artisti come “neurologi”

Semir Zeki, un neurologo che studia le basi neuronali delle immagini e degli effetti artistici, ritiene che un elevato grado di ambiguità – come l'immagine incompiuta dei *Pri-gioni* di Michelangelo o gli ambivalenti racconti umani dei dipinti di Johannes Vermeer – sia fondamentale per la grandezza di queste opere⁴¹. In riferimento alla grande capacità degli artisti profondi di evocare, manipolare e orientare le emozioni, ha proposto la sorprendente idea secondo la quale:

la maggior parte dei pittori [può] essere assimilata a dei neurologi. Anche i pittori, infatti, sia pure inconsapevolmente e con tecniche del tutto personali, hanno sperimentato e compreso qualcosa sull'organizzazione del cervello visivo⁴².

pagina a fronte
3.5 Miracoli di design funzionale nel mondo animale: nido delle termiti *Microtermis bellicosus* della Costa d'Avorio (a sinistra) e dell'Uganda (a destra). Le frecce indicano le direzioni dei flussi d'aria. Le termiti di una singola specie che vive nelle condizioni climatiche costiere e interne sembrano essere in grado di costruire due diversi sistemi di condizionamento dell'aria per il loro nido in funzione del clima.

Curiosamente, questa affermazione riecheggia l'idea del terapeuta fenomenologo olandese Jan Hendrik van den Berg: “tutti i poeti e i pittori sono fenomenologi nati”⁴³. Artisti e architetti sono fenomenologi nel senso che sono capaci di “puro sguardo”, un modo di incontrare le cose non condizionato e *naïve*. Bachelard, infatti, invita chi pratica l'approccio fenomenologico a “essere sistematicamente modesto”⁴⁴ e ad “arrivare al massimo della semplicità”⁴⁵. Un libro recente, *Proust era un neuroscienziato* di Jonah Lehrer, rende popolare questo tema, sostenendo che certi grandi artisti, come Walt Whitman, Marcel Proust, Paul Cézanne, Igor Stravinskij e Gertrude Stein, abbiano anticipato più di un secolo fa, attraverso le loro opere, alcune delle scoperte neurologiche oggi fondamentali⁴⁶. Nei suoi importanti libri *The Architect's Brain* e *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Harry F. Mallgrave collega le ultime scoperte nelle neuroscienze con il campo dell'architettura perfettamente in sintonia con gli obiettivi di questo libro⁴⁷. Nella *Visione dall'interno* Semir Zeki suggerisce la possibilità di “una teoria estetica a base biologica”⁴⁸. Avendo studiato il comportamento animale e l'emergere delle scelte motivate “esteticamente” nel mondo animale per quarant'anni, non ho dubbi in proposito. Cos'altro potrebbe essere la bellezza se non un potente strumento di selezione della natura nel processo evolutivo? Iosif Brodskij ci rassicura in merito a questo con la convinzione del poeta: “il fine dell'evoluzione – ci crediate o no – è la bellezza”⁴⁹.

⁴¹ Semir Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ Cit. in Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 18.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

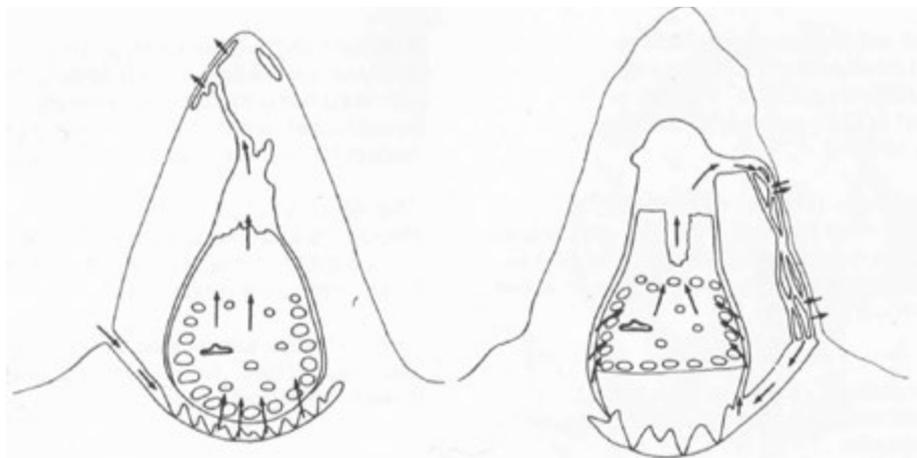
⁴⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁶ Jonah Lehrer, *Proust era un neuroscienziato*, Codice Edizioni, Torino, 2008.

⁴⁷ Harry Francis Mallgrave, *The Architect's Brain: Neuroscience, Creativity, and Architecture*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2010, e *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015.

⁴⁸ Zeki, cit., p. 17.

⁴⁹ Iosif Brodskij, “Un'immodesta proposta”, in *Dolore e ragione*, cit., p. 43.



È fuori di dubbio che la natura possa insegnarci grandiose lezioni di design, in particolare sul modo di adattare la progettazione e i processi dinamici. È quanto si può riscontrare nei campi di studio emergenti come la bionica e la biomimetica. Alcuni anni fa ho avuto la possibilità di partecipare a una conferenza dal titolo *What Can We Learn from Swarming Insects* (Cosa possiamo imparare dagli insetti che strisciano?) tenutasi a Venezia e organizzata dall'European Center for Living Technologies. I partecipanti erano biologi, matematici, *computer scientist* e c'erano un paio di architetti. Lo scopo dell'incontro era cercare di comprendere, attraverso recenti scoperte e simulazioni al computer, le miracolose capacità delle formiche, delle termiti, delle api e delle vespe di costruire nidi perfettamente adattati e sistemi ambientali più ampi, come le coltivazioni di funghi e le reti di percorsi coperti. Finora è stata simulata la catena di azioni collettive e istintuali che consentono alle termiti di costruire una volta, ma la conoscenza collettiva incarnata che permette loro di realizzare il proprio nido come un polmone artificiale per permettere la vita di una comunità di milioni di individui rimane ancora ben lontana dalla nostra comprensione⁵⁰. Possiamo sicuramente aspettarci un numero maggiore di riflessioni simili nel futuro. Edward O. Wilson, il più grande mirmecologo al mondo e pioniere della biofilia, “la nuova etica e scienza della vita”, propone l'idea sconvolgente secondo la quale “il superorganismo del nido della formica taglia-erba è molto più complesso nelle proprie prestazioni di ogni invenzione umana, e incredibilmente antico”⁵¹.

⁵⁰ Vedi Juhani Pallasmaa, *Eläinten arkkitehtuuri / Animal Architecture*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1995.

⁵¹ Edward O. Wilson, *Biophilia: The Human Bond with Other Species*, Harvard University Press, Cambridge,

Nei suoi studi dedicati al sostrato neurologico dell'arte, Zeki afferma che “in gran parte, la funzione dell'arte e quella del nostro cervello visivo [siano] una sola, o almeno che gli obiettivi dell'arte [costituiscono] un'estensione delle funzioni del cervello”⁵². Non vedo ragione di limitare questa idea di estensione, o esternalizzazione, al solo campo visivo. Credo che l'arte provveda all'estensione momentanea delle funzioni dei sistemi percettivi della nostra coscienza, della nostra memoria, delle nostre emozioni e della nostra “comprensione” esistenziale. Il grande dono dell'arte è permetterci, a noi ordinari mortali, di esperire qualcosa attraverso la sensibilità percettiva ed emotiva di alcune delle più grandi personalità della storia umana. Possiamo sentire attraverso la sensibilità neuronale di Michelangelo, di Bach e di Rilke, per esempio. E, ancora, possiamo appropriarci degli stessi assunti riferendoci all'architettura significativa: possiamo percepire la nostra stessa esistenza amplificata e sensibilizzata attraverso l'opera dei grandi architetti da Ictino e Callicrate fino a Frank Lloyd Wright e Louis Kahn.

Il ruolo dell'architettura come estensione funzionale e mentale delle nostre capacità è chiaro e, infatti, Richard Dawkins ha descritto vari aspetti di questo concetto fra gli animali nel suo libro dal titolo *Il fenotipo esteso*⁵³; lo scienziato suggerisce che tali estensioni realizzate delle specie biologiche dovrebbero essere comprese nel fenotipo della specie in questione. Di conseguenza, per la stessa ragione le dighe e i sistemi di regimazione delle acque dovrebbero appartenere al fenotipo del castoro, e così le straordinarie reti dei ragni. Le opere di architettura significative colgono, intuitivamente, l'essenza della natura e del comportamento umani, oltre ad essere sensibili alle caratteristiche biologiche e mentali nascoste dello spazio, della forma e della materialità. Intuendo questa conoscenza gli architetti sensibili sono capaci di creare spazi e atmosfere che ci fanno sentire al sicuro, a nostro agio, rinvigoriti e resi migliori senza essere affatto in grado di teorizzare concettualmente le loro capacità. In precedenza, in questo contesto ho utilizzato la nozione di “una filosofia naturale dell'architettura”, una saggezza che nasce direttamente da una comprensione intuitiva e vissuta della natura umana, e dell'architettura come estensione di quella stessa natura. Semplicemente, la grande architettura sprigiona una saggezza esistenziale inespressa ma contagiosa.

Il dono dell'immaginazione

L'immaginazione è, probabilmente, la più umana delle nostre capacità. Sebbene venga spesso considerata come una sorta di capacità di sognare a occhi aperti e, talvolta, perfino

Massachusetts, 1984, p. 37.

⁵² Zeki, cit., p. 17.

⁵³ Richard Dawkins, *Il fenotipo esteso. Il gene come unità di selezione*, Zanichelli, Bologna, 1986.

come qualcosa di sospetto, le nostre attività di base, come la percezione e la memorizzazione degli spazi, delle situazioni e degli eventi, dipendono dalla nostra immaginazione. Le azioni dell'esperire e del memorizzare sono azioni incarnate che evocano realtà immaginative con significati specifici. L'esistenza della nostra sola sensibilità etica richiede le capacità di immaginazione, perché non saremmo in grado di valutare le scelte alternative di comportamento senza la capacità di immaginare le loro conseguenze. Recenti studi hanno rivelato che le azioni del percepire e dell'immaginare hanno luogo nelle stesse aree del cervello, di conseguenza questi atti sono intimamente correlati⁵⁴. “Ogni atto percettivo è un atto creativo” afferma il neuropsicologo Gerald Edelman, come annota Sarah Robinson⁵⁵. Oppure: “l'attenzione è un'azione profondamente creativa” sottolinea McGilchrist⁵⁶. Le percezioni hanno bisogno dell'immaginazione, perché i percetti non sono prodotti automatici del meccanismo sensoriale, sono essenzialmente interpretazioni, proiezioni, creazioni e prodotto dell'intenzionalità e dell'immaginazione. Non siamo neppure in grado di vedere la luce senza la nostra “luce interiore” e l’“immaginazione visiva formativa” afferma il fisico Arthur Zajonc⁵⁷. Per concludere: “la realtà è un prodotto dell'immaginazione più augusta” suggerisce il poeta Wallace Stevens⁵⁸.

Non valutiamo i nostri ambienti solamente in funzione dei nostri sensi, ma li testiamo e li soppesiamo anche con la nostra immaginazione. Ambienti confortevoli e invitanti ispirano il nostro immaginario inconscio, i sogni a occhi aperti e le nostre fantasie. Ambienti sensuali sensibilizzano ed erotizzano la nostra relazione con il mondo. Come afferma Bachelard:

il più prezioso effetto benefico della casa [è che essa] fornisce un riparo alla rêverie, protegge il sognatore, ci consente di sognare in pace. [...] La casa [è] uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi e i sogni dell'uomo⁵⁹.

Corpo e immaginazione nelle arti

Trovo lo studio di altre forme d'arte particolarmente illuminante per comprendere i fenomeni mentali in architettura, perché le sottigliezze delle nostre reazioni mentali di solito vengono confuse con o inibite da considerazioni più pratiche e razionali nel mestiere

⁵⁴ Ilpo Kojo, “Mielikuvat ovat aivoille todellisia [Le immagini sono reali per il cervello]”, in «Helsingin Sanomat», 26 maggio 1996. Questo articolo riferisce della ricerca condotta alla Harvard University sotto la guida del professor Stephen Kosslyn a metà degli anni Ottanta.

⁵⁵ Gerald Edelman, “From Brain Dynamics to Consciousness: How Matter Becomes Imagination”, Marschak Memorial Lecture alla UCLA, 18 febbraio 2005, come cit. in Sarah Robinson, “Corpi annidati”, Capitolo VII di questo libro.

⁵⁶ Iain McGilchrist, “Prendersi cura del mondo”, Capitolo V di questo libro.

⁵⁷ Arthur Zajonc, *Catching the Light: The Entwined History of Light and Mind*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 5.

⁵⁸ Wallace Stevens come cit. in Lehrer, cit., p. IX.

⁵⁹ Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 34.

dell'architetto. I processi dell'immaginazione letteraria vengono affrontati in modo stimolante da Elaine Scarry nel suo recente libro *Dreaming by the Book*. Dal suo punto di vista, i grandi scrittori – da Omero, Flaubert e Rilke fino ai maestri contemporanei della letteratura, come Seamus Heaney – hanno intuito attraverso le parole come il cervello percepisce le immagini. L'autrice spiega la vividezza di un testo letterario profondo:

per raggiungere la “vividezza” del mondo materiale, le arti verbali devono in qualche modo imitarne anche la sua “persistenza” e, cosa fondamentale, la qualità dell’“essere dato”. Quasi certamente potrebbe darsi che sia il carattere “esplicativo” delle arti verbali a adempiere a questa richiesta mimetica dell’“essere dato”⁶⁰.

È l'esperienza del dare, della naturalezza e dell'ineluttabilità quello che manca all'architettura contemporanea dei giochi intellettualistici e delle invenzioni formali.

Lo scrittore ceco Bohumil Hrabal descrive vividamente la concretezza e la natura incarnata dell'immaginazione letteraria:

perché io quando leggo in realtà non leggo, io infilo una bella frase nel beccuccio e la succhio come una caramella, come se sorseggiassi a lungo un bicchierino di liquore, finché quel pensiero in me si scioglie come alcool, si infila 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 capillari⁶¹.

Consentitemi di fare ancora un altro esempio sulla natura incarnata della poesia. Il poeta Charles Tomlinson osserva la base corporea anche nella pratica della pittura e della poesia:

la pittura risveglia la mano, coinvolge la percezione della tua coordinazione muscolare, la percezione del tuo corpo, se ti pare. Anche la poesia quando si impenna sui suoi accenti, quando va oltre l'ultimo capoverso o indugia nelle pause fra le linee, anche la poesia mette in gioco l'uomo intero e la sua percezione corporea del sé⁶².

Sorprendentemente Henry David Thoreau aveva già compreso il significato del corpo nella poesia: “il poeta scrive la storia del suo corpo”⁶³. È chiaro, naturalmente, come l'architettura sia l'arte della forma che “mette in gioco l'uomo nella sua interezza insieme al proprio senso corporeo del sé”, esattamente in sintonia con la descrizione di Tomlinson di poc'anzi. L'architettura nasce dal corpo, e quando facciamo esperienza di un'architettura profonda ritorniamo al corpo.

⁶⁰ Elaine Scarry, *Dreaming by the Book*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2001, p. 30.

⁶¹ Bohumil Hrabal, *Una solitudine troppo rumorosa*, Einaudi, Torino, 1991, p. 3.

⁶² Charles Tomlinson, “The Poet as Painter”, in Joseph Donald McClatchy, a cura di, *Poets on Painters: Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londra, 1990, p. 280.

⁶³ Henry David Thoreau come cit in Lehrer, cit., p. 3.

Visto che la nostra epoca sembra dare valore alle finzioni, alle fantasie e alle realtà virtuali, vorrei portare un esempio a proposito del ruolo del senso della realtà nelle opere artistiche. Jorge Luis Borges ci dà un importante consiglio in merito alla richiesta di un senso della realtà e di una plausibilità artistica: “la realtà non è sempre verosimile. Ma quando scrivi una storia, devi renderla il più verosimile possibile, perché altrimenti l’immaginazione del lettore la rigetta”⁶⁴. Trascurando l’ossessione attuale per le immagini fantastiche, l’architettura è, in modo simile, una forma d’arte della realtà, non della fantasia. Il compito dell’architettura è quello di consolidare il nostro senso della realtà e, nel farlo, di liberare i nostri sensi e la nostra immaginazione.

Le opere di architettura profonde non sono semplicemente oggetti o ambienti immaginari ed estetizzati, sono microcosmi completi. “Se il pittore ci presenta un campo o un vaso di fiori i suoi quadri sono finestre aperte sul mondo intero” afferma Jean-Paul Sartre⁶⁵. Un dipinto di Giorgio Morandi che rappresenta una coppia di timidi vasi e bicchieri appoggiati sul tavolo è, infatti, un’affermazione metafisica che invita chi guarda a concentrarsi sulla domanda più inquietante di tutte, quella sull’essere: perché ci sono oggetti e cose invece del contrario? Anche l’architettura, in modo simile, media con le narrazioni profonde della cultura, del luogo e del tempo, ed è, essenzialmente, una forma d’arte epica, espressione della cultura e della vita umana. Il contenuto e il significato dell’arte – perfino il poema più condensato, il dipinto più minimalista o il più semplice riparo – è epico nel senso che rappresenta una metafora vissuta dell’esistenza umana nel mondo.

Desidero concludere con una delle affermazioni più straordinarie che abbia mai letto a proposito della qualità mentale dell’arte. La sua richiesta poetica sintetizza la mia idea sulla condensazione artistica essenziale, e si può applicare in toto anche all’architettura. Il maestro scultore Constantin Brancusi ci ammonisce: “l’arte deve darsi improvvisamente. Tutta in un sol colpo, lo shock della vita, la sensazione di respirare”⁶⁶.

⁶⁴ Jorge Luis Borges, *Borges on Writing*, Echo Press, Hopewell, New Jersey, 1994, p. 45 [ho tratto la traduzione di questa citazione dal sito internet: <http://www.sagarana.it/rivista/numero1/intervista.html>, ultimo accesso: 5 febbraio 2021, N.D.T.].

⁶⁵ Sartre, *Che cos’è la letteratura?*, cit., p. 45.

⁶⁶ Come cit. in Eric Shanes, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York, 1989, p. 67.