

CASA DEI CRESCENZI



# BOLLETTINO

DEL CENTRO DI STUDI PER LA  
STORIA DELL'ARCHITETTURA

Anno 2024

Edizioni Quasar

N. 8 (n.s.)

CASA DEI CRESCENZI

BOLLETTINO  
DEL CENTRO DI STUDI PER LA  
STORIA DELL'ARCHITETTURA

Anno 2024

Edizioni Quasar

N. 8 (n.s.)



# CSSAr

BOLLETTINO DEL CENTRO  
DI STUDI PER LA STORIA  
DELL'ARCHITETTURA  
∞ CASA DEI CRESCENZI ∞  
Via Luigi Petroselli, 54, 00186 Roma

ANNO DI FONDAZIONE 1943

Direttore responsabile  
Giorgio Rocco

Comitato editoriale  
Simona Benedetti, Caterina Carocci, Piero Cimbolli Spagnesi, Daniela Esposito, Pavel Kalina,  
Konstantinos Karanassos, Monica Livadiotti, Tommaso Manfredi, Fabio Mangone, Andrea Pane,  
Augusto Roca De Amicis, Lucia Serafini, Claudio Varagnoli, Marcello Villani

Comitato scientifico  
Corrado Bozzoni, Fabrizio Di Marco, Michele Di Sivo, Marina Docci, Irene Giustina, Fakher Kharrat, Elisabeth Kieven,  
Cettina Lenza, Marina Magnani Cianetti, Dieter Mertens, Zsuzsanna Ordasi, Javier Rivera Blanco, Tommaso Scalesse,  
Maria Piera Sette, Maria Grazia Turco, Giorgio Simoncini, Nivaldo Vieira de Andrade

Redazione  
Marina Docci (responsabile), Maria Letizia Accorsi, Daniele Bigi, Fabrizio Di Marco, Antonello Fino,  
Marco Pistolesi, Alberto Terminio, Barbara Tetti, Maria Grazia Turco

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale, è di proprietà esclusiva del "Centro di Studi per la Storia dell'Architettura" ed è soggetto a copyright. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata o comunque riprodotta senza l'autorizzazione del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura. Eventuali citazioni dovranno obbligatoriamente menzionare il "Centro di Studi per la Storia dell'Architettura", il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)  
<http://www.edizioniquasar.it/>  
e-ISSN 2531-7903

Tutti i diritti riservati  
Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a *referee* nel sistema a doppio cieco

## SOMMARIO

### SCRITTI IN MEMORIA DI LAURA MARCUCCI

*a cura di* Fabrizio Di Marco, Marina Docci, Maria Grazia Turco

*Ricordo di Laura*

Giorgio Rocco

9

*Laura Marcucci studiosa dei classicismi: il metodo e la critica*

Cettina Lenza, Maria Luisa Neri

11

### ANTICHITÀ E MEDIOEVO

*Alcune soluzioni progettuali comuni nell'architettura romana della piena Età imperiale*

Daniele Bigi

23

*Classificazione binomiale degli elementi architettonici in ambito archeologico: un'ipotesi di lavoro sperimentale applicato al palatium Caetani a Capo di Bove*

Simone Lucchetti

33

*S. Cosimato a Vicovaro: tracce di medioevo e ricerca del 'medioevo' fra natura e architettura*

Daniela Esposito

43

### ETÀ MODERNA

*La "trama" architettonica del ciclo pittorico. Corsia sistina dell'antico ospedale di S. Spirito in Sassia*

Maria Piera Sette

55

*La solitudine di Bramante*

Stefano Gizzi

65

*Un illustre collaboratore di Bramante e Raffaello: lo scalpellino Menicantonio de Chiarellis*

Adriano Ghisetti Giavarina

75

*Palazzo Montoro a Corte Savella: dall'edificio cinquecentesco agli interventi di Giovanni Battista Contini e Ludovico Gregorini*

Giada Lepri

83

*Francesco da Volterra per i Lancellotti: il disegno della vigna fuori porta Pia*

Antonio Russo

93

*Il contributo di Gaspare Guerra all'architettura religiosa nell'età della Controriforma*

Marco Pistolesi

99

<i>Documenti su Giovanni Battista Montano</i> Fernando Bilancia	109
<i>La città devozionale del primo Seicento nella Roma antica di Alò Giovannoli</i> Marisa Tabarrini	115
<i>Tra devozione, arte e architettura: la cappella di S. Alessio nella basilica dei SS. Bonifacio e Alessio in Roma</i> Sabina Carbonara	125
<i>Le successive anastilosi di Porta Labicana in Roma e la configurazione dello spazio urbano</i> Rossana Mancini, Enrica Mariani	135
<b>ETÀ CONTEMPORANEA</b>	
<i>La certosa di Milano nella letteratura di viaggio e nelle riviste popolari ottocentesche. Dai disegni del nobile Alessandro Greppi alle litografie di Giuseppe Elena e alle incisioni silografiche pubblicate da Cesare Cantù</i> Ferdinando Zanzottera	145
<i>L'insegnamento dell'architettura e dell'ingegneria civile nel Regno d'Italia. Un quadro legislativo, 1859-1865</i> Piero Cimbolli Spagnesi	155
<i>Persistenze e trasformazioni intorno alla piazza di Termini nel passaggio da Roma pontificia alla capitale del Regno d'Italia</i> Carmen Vincenza Manfredi	167
<i>I progetti di Giovan Battista Giovenale e di Angiolo Pucci per villa "La Pariola" a Roma</i> Maria Letizia Accorsi	177
<i>Le architetture residenziali di Henri Kleffler a Firenze e a Roma (1866-1876)</i> Marta Formosa	187
<i>Assistenza infantile a Roma tra liberismo e dittatura. I padiglioni Infantiae Salus e il caso della 'ex-filanda' di viale Castrense</i> Francesca Lembo Fazio	197
<i>Sulle tracce di Alfonso Frangipane: origini dell'iconografia a stampa della Calabria</i> Tommaso Manfredi	205
<i>«Annuario d'Architettura», 1914. Note su un progetto editoriale dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma</i> Fabrizio Di Marco	215
<i>Interno, esterno, spazialità: genealogia di un modo di vedere l'architettura</i> Augusto Roca De Amicis	223
<i>L'istituzione del "Circolo di Coltura" nella Regia Scuola di Architettura di Roma</i> Simona Benedetti	231
<i>Contributo alla conoscenza di Roberto Marino. L'opera per palazzo Aeronautica e la polemica Piacentini-Giovanconi sull'architettura moderna italiana</i> Dimitri Ticconi	239
<i>Innocenzo Costantini e la Centrale del latte di Roma: documenti e fonti visive dall'archivio di famiglia</i> Iacopo Benincampi	249
<i>Gustavo Giovannoni e le devastazioni della guerra, tra continuità e adattamento dei principi</i> Barbara Tetti	257

<i>Marcello Piacentini e l'architettura sacra in Abruzzo</i> Raffaele Giannantonio, Federico Bulfone Gransinigh	265
<i>Archeologia e regime: la ricostruzione del Mausoleo di Obulaccus a Sarsina</i> Paolo Baronio, Antonello Fino, Valentina Santoro	273
<b>RESTAURO ARCHITETTONICO TRA STORIA E PROGETTO</b>	
<i>Le Terme di Diocleziano. Un cantiere di riuso e di reimpiego in progress</i> Marina Magnani Cianetti	285
<i>Ceti emergenti e modelli palaziali nel Settecento aquilano: il palazzo dei Cimatori a Barete e il suo restauro</i> Claudio Varagnoli	295
<i>Tra teoria e prassi. I restauri di Raffaello Delogu in Abruzzo</i> Clara Verazzo	305
<i>La traccia della memoria. Il nuovo/antico sagrato della chiesa di S. Agostino a Cascia</i> Stefano D'Avino	313
<i>Il 'rinnovamento' degli edifici di culto cristiano: riflessioni, interventi, sperimentazioni</i> Maria Grazia Turco	321
<i>Chiese del Novecento alla prova del tempo, tra pluralità di approcci e diversificate modalità d'intervento</i> Marina Docci	331

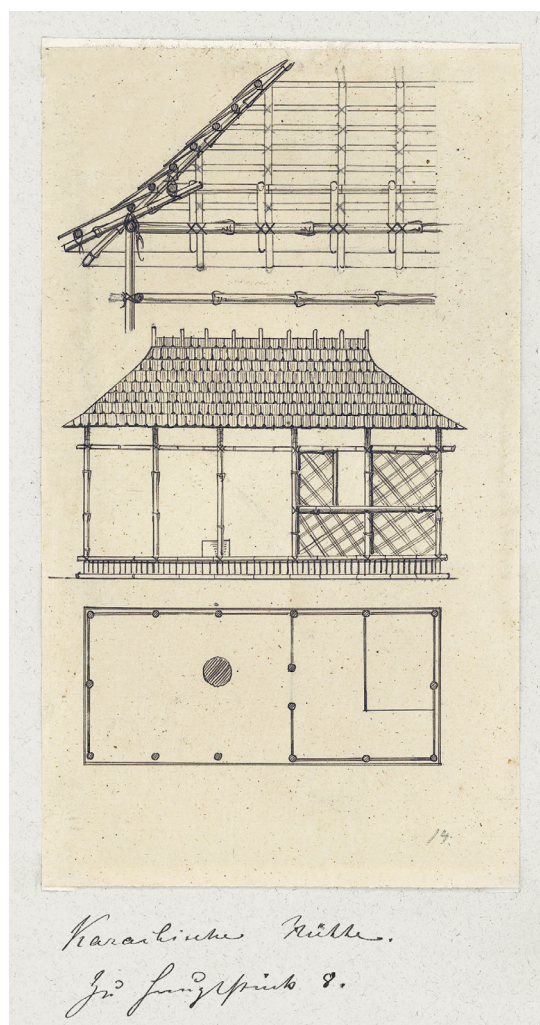


Fig. 1 - Gottfried Semper, disegno della 'capanna caraibica' per *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a. M. 1860, tav. 4.

## INTERNO, ESTERNO, SPAZIALITÀ: GENEALOGIA DI UN MODO DI VEDERE L'ARCHITETTURA\*

Augusto Roca De Amicis

Pensare secondo una dialettica tra interno ed esterno e – come corollario che riguarda soprattutto l'interno – pensare in termini di spazialità sembra una precondizione indispensabile per una vera comprensione dell'architettura. Nulla sembra più naturale e specifico di tale criterio, fissato in opere di ampia diffusione che sebbene appartengano a un momento storico ormai lontano

continuano, anche a livello didattico, ad esercitare la propria influenza: dal Siegfried Giedion di *Spazio, tempo e architettura* (1941) al Bruno Zevi di *Saper vedere l'architettura* (1948) e di *Architettura in nuce* (1960). Secondo la drastica affermazione che possiamo leggere nel primo libro di Zevi: "La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni

spaziali. Il giudizio architettonico è fondamentalmente un giudizio sullo spazio interno degli edifici. Se questo giudizio non si può dare per la mancanza dello spazio interno [...] esorbita dalla storia dell'architettura, ed è di competenza, come insieme volumetrico, della storia dell'urbanistica<sup>1</sup>. E ancora in *Architectura in nuce*: "L'architettura è dunque l'arte degli invasi spaziali, dei "vuoti" racchiusi, delle sequenze dinamiche delle cavità polidimensionali e poliprospectiche [...]"<sup>2</sup>.

Eppure, come osserva Adrian Forty<sup>3</sup>, se dovessimo cercare affermazioni sull'architettura come spazio e come internità prima – approssimativamente – della seconda metà dell'Ottocento non troveremmo assolutamente niente: né le testimonianze relative ai maggiori architetti né la trattatistica presentano un qualche cenno al riguardo. Si apre quindi un problema storiografico, dove è importante chiarire la nascita di questo criterio e forse – cosa più difficile – capire se tale aspetto è ancora fondativo oppure, così com'è nato, può essere destinato a sparire.

Certo, chiunque sapeva cos'era un interno e un esterno; ma era un fatto accettato in via pragmatica e non come fonte di autonome speculazioni: quando Palladio nei suoi disegni mette a confronto diretto metà di un prospetto e metà di un alzato interno lo fa per chiarire gli allineamenti e la loro coerenza, senza che ciò desse adito a riflessioni qualitative.

Come prevedibile, tale nascita prende forma mediante innumerevoli ramificazioni teoriche, filosofiche, scientifiche ma, in estrema sintesi, se vogliamo trovare un punto di partenza dobbiamo riferirci a Gottfried Semper e ai suoi *Quattro elementi dell'architettura* del 1851<sup>4</sup>; testo poi collocato nell'ambito del positivismo ma che a una lettura più attenta ci appare frutto di una nuova e diversa consapevolezza. Gli elementi fondanti scelti da Semper – il focolare, il tetto, il terrapieno, la recinzione – solo in apparenza sembrano riprendere il dibattito settecentesco sulla capanna primitiva, generatrice di modalità costruttive; ma ora il discorso si sposta sul terreno dell'antropologia, fondato a sua volta sulla nuova disciplina dell'etnografia (*fig. 1*). Alla base degli elementi di Semper non ci sono quindi materiali e procedimenti costruttivi, ma 'gesti' carichi di valenze simboliche che precedono entrambi. E per quanto riguarda l'elemento per noi più attinente, la recinzione, Semper ci dice con chiarezza che la parete è un fenomeno storicamente secondario. Il termine tedesco usato da Semper per recinzione è *Umfriedigung*, con il prefisso *um* che vuol dire 'attorno'; ma poi la seconda parte della parola deriva da *Friede*, ossia 'pace': la recinzione, insomma, perimetra un'area di sospensione di conflitto. E le radici etimologiche germaniche trovano riscontro anche nel *témenos* dell'antica Grecia,

che designa inizialmente un'area consacrata, anche senza segni fisici di perimetrazione; ed entro quell'area la persona era affrancata e la giustizia degli uomini era sospesa. Quando la recinzione avrebbe ospitato un tempio, quella struttura veniva a trovarsi già in una dimensione interna.

Un vecchio amico di Semper, ossia Richard Wagner, nella sua *Walkiria* fa entrare Siegmund nella capanna di Hunding; questi si rivelerà poi un nemico, ma in quell'interno Hunding depone le armi: alle leggi della guerra subentra lo spazio della pace, soggetto alla sacra legge dell'ospitalità.

Gli studi etnografici suggerivano a Semper che il primo modo in cui la recinzione si manifestava era quello delle variopinte stuoie: "Essendo l'intreccio l'elemento originario, anche più tardi, quando le leggere pareti di stuoia si trasformarono in solidi muri [...] esso conservò, in realtà o anche solo idealmente, tutto il peso della sua primitiva importanza, la vera *essenza* della parete. Il tappeto rimase sempre la parete, la delimitazione spaziale visibile. I muri dietro di esso, spesso molto solidi, erano necessari per altri scopi, che non riguardavano la spazialità [*das Räumliche*], ma la sicurezza, la portata, la maggior durata, e così via"<sup>5</sup>.

Solo dopo tale riconoscimento Semper può affermare che il sistema arco più volta rappresenta una conquista in senso spaziale; e Konrad Fiedler, nel 1878<sup>6</sup>, dà enfasi a questa affermazione individuando in quest'ultimo sistema – ma solo dopo una lunghissima gestazione che porta al Romanico – una vera alternativa all'irraggiungibile ideale greco, che reca la novità di catturare lo spazio al suo interno. I prodromi di un nuovo modo di vedere partono in modo per noi inaspettato, tra stuoie, tappeti ed etnografia.

Saltiamo alcune tappe intermedie e notiamo che nella cultura tedesca dilaga a fine Ottocento, con vari studi di psicologia della percezione, un marcato interesse per la spazialità, dove scienza e storia dell'arte si confrontano apertamente<sup>7</sup>. Un'importante sintesi in tal senso è costituita dal *Problema della forma* di Adolf von Hildebrand, del 1893<sup>8</sup>. Qui lo spazio è il vero soggetto dell'arte, inteso come entità continua, sostanziale; siamo immersi nello spazio come pesci in un acquario: "Lo spazio esiste non in virtù di una limitazione esterna ma perché animato dall'interno [...] gli oggetti nel loro insieme suscitano la rappresentazione di un volume atmosferico da essi limitato". In tal modo gli oggetti, anche distinti, fanno parte di un tutto che bisogna armonizzare: "l'oggetto isolato diventa un elemento della costruzione e riceve nello spazio vuoto, un posto che è subordinato allo sviluppo generale dello spazio"<sup>9</sup>. Osservazioni che, consapevolmente o meno, ci conducono al problema delle architetture nel *continuum* dello spazio urbano.



Con qualche forzatura, ma andando direttamente verso i problemi che più ci riguardano, potremmo mettere a confronto queste acquisizioni con un libro di pochi anni prima, *L'arte di costruire le città* di Camillo Sitte, del 1889<sup>10</sup>. Soprattutto gli schemi di piazze storiche presenti in quest'opera rovesciano idee consuete (fig. 2). Se la piazza non è più un esterno ma la si considera come un interno, allora la salvaguardia non potrà più interessare solo i monumenti di spicco, ma tutto ciò che la perimetra e ne plasma la forma; i distinti volumi non sono entità in sé concluse ma stabiliscono campi di forze nel *continuum* spaziale. Un nuovo senso della conservazione del patrimonio monumentale scaturisce da un rovesciamento della dialettica esterno-interno che va oltre il mero dato empirico. Troviamo quindi già in quegli anni una strada per ricomporre la frattura tra interno ed esterno che il primo Zevi aveva espresso con radicalità, poi attenuatasi nella successiva *Architettura in nuce*<sup>11</sup>.

Hildebrand parlava da scultore e incarnava un nuovo modo di vedere che lo accomunava ad altri protagonisti della sua generazione e che partiva dalla percezione dell'osservatore; percezione che presuppone anche un movimento, un procedere. La visione dell'opera, da lontano, abbracciava l'oggetto interamente senza che le pupille si muovessero; ma l'osservatore avvicinandosi all'oggetto "lo coglierà con movimenti laterali dell'occhio e con differenti accomodamenti della pupilla". Ancor più da vicino l'occhio verrà usato come un prolungamento della mano, che focalizza i vari dettagli progressivamente: lo spettatore "ha trasformato il vedere in un reale toccare e in un movimento"<sup>12</sup>. Una collocazione che rende la visione 'tattile'.

Passano ancora pochi anni e nel 1901 esce il fondamentale *Industria artistica tardoromana* di Alois Riegl<sup>13</sup>. E qui l'autore compie un atto d'intelligenza creativa di straordinaria portata. Riegl si impossessa dei parametri di Hildebrand, ma quelle che erano categorie percettive diventano modalità di visione proprie di differenti epoche; con esse si costruisce una prospettiva storica.

Così, la visione ravvicinata, quella tattile, associata alla civiltà egizia, è connaturata al piano parietale, mentre gli interni presentano un tale assieparsi di sostegni che sembrano negare la permeabilità alla visione (fig. 3). Quando al piano parietale si aggiungono elementi di articolazione, come le colonne di un tempio greco periptero – in una tridimensionalità che pure resta fortemente relazionata al piano – allora "l'occhio deve allontanarsi alquanto da un punto di visuale immediatamente vicino [...] ma pure a una distanza che stia in mezzo fra il guardare da vicino e da lontano"<sup>14</sup>. Con il Pantheon le cose cambiano radicalmente: all'esterno il volume cilindrico "tira immediatamente lo sguardo dello spettatore verso la terza dimensione" e quindi verso un allontanamento.

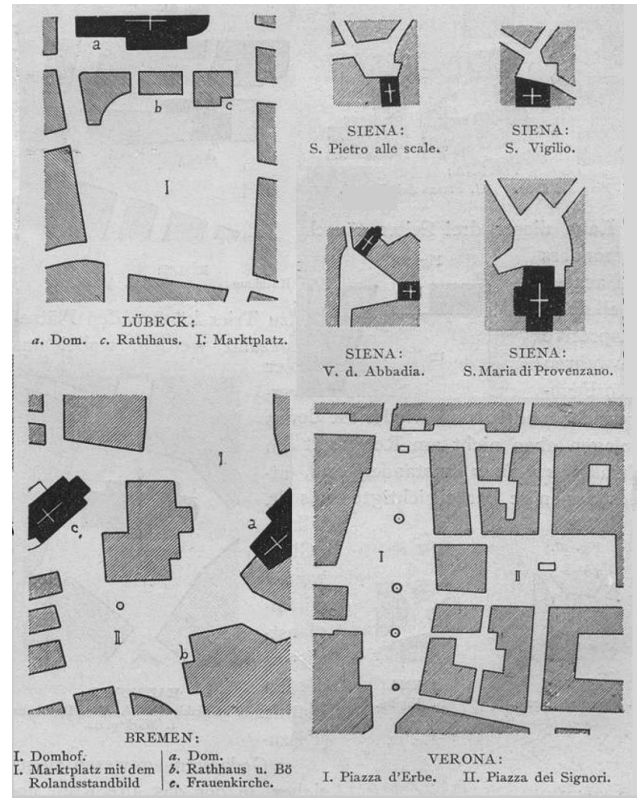


Fig. 2 - Schemi di sistemazioni di piazze in C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien 1889.



Fig. 3 - Sala ipostila del tempio di Hathor a Dendera (Wikimedia Commons).

Ma questo è solo la premessa del dispiegarsi dello spazio interno dove l'occhio "dovunque scorge superfici varianti in profondità, che non si concludono mai nella forma, ma concorrono continuamente in sé stesse. Così sorge nello spettatore il concetto dello spazio"<sup>15</sup>. Viene così posta una pietra miliare della storia dell'architettura che ancor oggi ci influenza.



Fig. 4 - Luigi Canina, Foro Traiano, ricostruzione della Basilica Ulpia (BIASA, Collezione Lanciani).

Il discorso di Riegl non si ferma qui, poiché nel volume espanso del Ninfeo degli Orti Liciniani la presenza dei finestroni schiude il blocco spaziale, che ancora nel Pantheon formava un'unità conclusa: "si annuncia per la prima volta una nuova arte futura che vuole rappresentare la singola forma non più nella sua esistenza isolata [...] ma in unione nel suo incommensurabile infinito"; la premessa all'uso della finestra "doveva essere perciò la visione da lontano"<sup>16</sup>.

Va notato che nel discorso di Riegl interno ed esterno, intesi come irriflessi dati empirici, non sono una precondizione di questo svolgersi nella storia, ma avviene l'esatto contrario: sono le modalità di visione a conferire significati sempre nuovi a tali distinzioni. Tant'è vero che la basilica romana, che per Riegl si pone in modo non dissimile dai prospetti del tempio greco – colonnato più parete – non rientra nella categoria dell'interno: "Finché il soffitto ligneo a capriate rimane in uso come copertura della navata mediana della basilica, non si può parlare, per essa, di vero e proprio interno limitato"<sup>17</sup> (fig. 4). Per quello che finora abbiamo esaminato si nota quindi che l'esterno e l'interno non sono mai considerati come elementi dati a priori, ma scaturiscono da un giudizio, da un conferimento di valore senza automatismi.

Un'altra strada, a volte parallela, a volte del tutto divergente, è quella tracciata da August Schmarsow in opere quali *Essenza della creazione architettonica* edito nel 1894<sup>18</sup> e i *Principi di storia dell'arte* del 1905<sup>19</sup>. È questa una figura restata a lungo in secondo piano, ma che negli ultimi decenni ha riacquisito una posizione rilevante, come poi vedremo. Anche per Schmarsow l'"architettura è creatrice di spazio", e "la storia dell'architettura è la storia del senso dello spazio". Lo studioso è forse quello più imbevuto di scientismo e di psicologia della percezione, cosa che aveva limitato l'impatto del

suo pensiero nei decenni successivi. Egli assorbe gli studi sull'empatia di Robert Vischer e Theodor Lipps<sup>20</sup>: il soggetto risente dei vari modelli di spazialità e a sua volta proietta se stesso nei modelli spaziali. Ma mentre Hilbrand e poi Riegl intendono il soggetto prevalentemente come osservatore, per Schmarsow è l'intero schema corporeo ad essere coinvolto e a stabilire relazioni con lo spazio; le forme che interpretano lo spazio regolano il nostro essere nel mondo. I fitti sostegni del tempio egizio (fig. 3) che per Riegl negavano l'internità dello spazio, per Schmarsow scandiscono il ritmo della persona che cammina e ne avverte la sequenza; lo schema corporeo reagisce a quel contesto e ne assicura, per così dire, lo statuto di interno. E questo rimette in discussione la grande prospettiva storica di Riegl che per Schmarsow appare eccessivamente teleologica e preordinata.

Mettiamo ora un punto a questa fase cruciale. Il discorso potrebbe ancora proseguire, ma per ora ci basti sapere che in questa ribollente stagione creativa vengono messi a punto 'tutti' gli strumenti che verranno sistematizzati dalla generazione di Giedion e poi da quella di Zevi: lo spazio come sostanza e campo di relazioni che permea anche l'ambiente urbano; la progressiva conquista di un'autentica internità dipendente dalle categorie – in qualche misura neokantiane – della visione; l'importanza del movimento e quindi della temporalità nella percezione dello spazio architettonico. Ma ora tali intuizioni divengono anche canone: si pensi alla distanza tra l'*Industria artistica* di Riegl e le scandite sotto-articolazioni dei periodi presenti nell'*Architettura e i fenomeni di transizione* di Giedion, uscito postumo nel 1971<sup>21</sup>, per misurare il cambiamento occorso. Ma questo innegabile irrigidimento dimostrativo non è forse l'esito di un'impostazione fortemente finalizzata a sostenere le istanze del movimento moderno? E proprio dagli stessi protagonisti di questa storiografia? L'idea dello spazio abitativo che si costituisce dall'interno come nucleo propulsivo della spazialità, propria di un Loos o di un Wright, non si inserisce sin troppo bene a coronare queste sistematizzazioni?

Certo, il momento storico era quello delle scelte di campo, delle appartenenze, del dover essere, ma oggi è tramontata proprio l'idea delle grandi narrazioni, di una storiografia orientata, e ciò che costituiva il vanto di quell'impostazione oggi ne costituisce il limite. E allora non sorprende che possiamo sentire più vicino Schmarsow, che rende il discorso storico meno prevedibile e più oscillante rispetto al percorso direzionato di Riegl.

Ma la cultura italiana ha offerto un modello molto differente – autonomo rispetto a un'impostazione teleologica e più in generale alle elaborazioni di area germanica – che proprio nella qualificazione di esterno ed interno trova un suo carattere saliente. Ci riferiamo alle

riflessioni di Cesare Brandi sull'architettura, che per la loro complessità e il giocare di fioretto con il linguaggio sono, soprattutto oggi, difficilmente accessibili e quanto mai lontane da una cultura in cui il pragmatismo anglosassone la fa da padrone. In questa nostra sintesi occorrerà quindi semplificare all'estremo<sup>22</sup>.

Per Brandi l'arte è realtà pura, assoluta, "astanza", che ritaglia il proprio spazio nel mondo. Certo, si nutre di fattori contingenti, funzioni, compiti. Ad esempio, il ritratto – anche se non sempre – ha la funzione, tra le altre, di somigliare alla persona effigiata. Ma la somiglianza, anche quando raggiunta, non è ragion sufficiente per il riconoscimento di quell'opera in quanto opera d'arte; fa parte di un'elaborazione preliminare – la "costituzione dell'oggetto" – che poi va superata senza lasciare scorie.

Cosa succede per l'architettura? Qui il dato empirico è l'articolazione tra interno ed esterno; ma come si trascende nell'opera d'arte architettonica tale dato di fatto? Risponde Brandi nel dialogo *Eliante* del 1945: "l'architettura non potrà mai essere soltanto un interno o soltanto un esterno, ma l'esterno dovrà godere di una spazialità che lo renda interno a se stesso e l'interno reciprocamente esterno"<sup>23</sup>. Dire che un interno coincide con un interno empirico e così l'esterno è come dire che un ritratto è somigliante: non basta. Vale la pena ripercorrere le analisi di Brandi, che chiariscono in buona misura la criptica affermazione, a partire dalla lettura dei Santi Sergio e Bacco a Istanbul, chiesa del VI secolo che è un vertice degli impianti detti 'a doppio involucro' (fig. 5).

Quello che si presenta da fuori, secondo Brandi, nella "scostante autonomia" delle sue strutture di contenimento non è un esterno, ma il 'rovescio' dell'interno. Una volta varcato l'ingresso possiamo cogliere anzitutto la distinzione tra l'invaso ottagonale e il perimetro quadrangolare entro cui l'invaso galleggia, che per Brandi è il vero esterno della chiesa: "quando si entra nell'edificio, ci si sente davvero al di fuori, come un catecumeno, finché non si valicano le esedre e si giunge al centro. Allora scocca il congegno e questa straordinaria potenza dell'invaso, questo spazio interno di una complessità di struttura senza precedenti, ci ha posti quasi i ceppi, pur senza costringerci, come rende immoti il fatto di trovarsi sulla cima di un monte"<sup>24</sup>.

La ricerca di quello che Brandi chiama il "tema spaziale" ci pone, come abbiamo visto, nelle condizioni di articolare la dialettica tra interno ed esterno trascendendo i meri dati di fatto.

Le creative e immaginose letture di Brandi offrono altre risposte alla dichiarazione di principio prima citata. Nel primo cortile della Casa dei Filippini Borromini (fig. 6) ha ideato un prospetto che dissimula la retrostante sagrestia già realizzata da Paolo Maruscelli, anche grazie all'invenzione di una cornice continua ma spez-

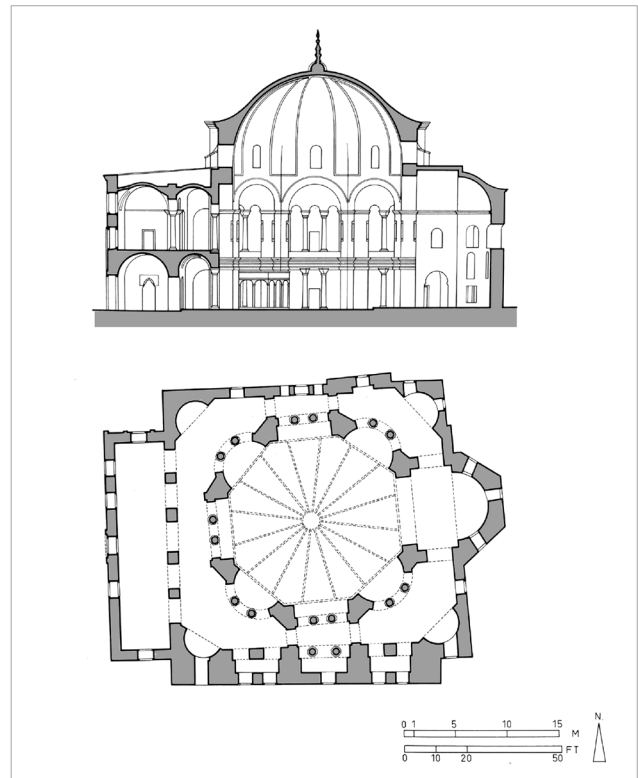


Fig. 5 - Istanbul, chiesa dei SS. Sergio e Bacco, pianta e sezione (elaborazione grafica di Iacopo Benincampi).

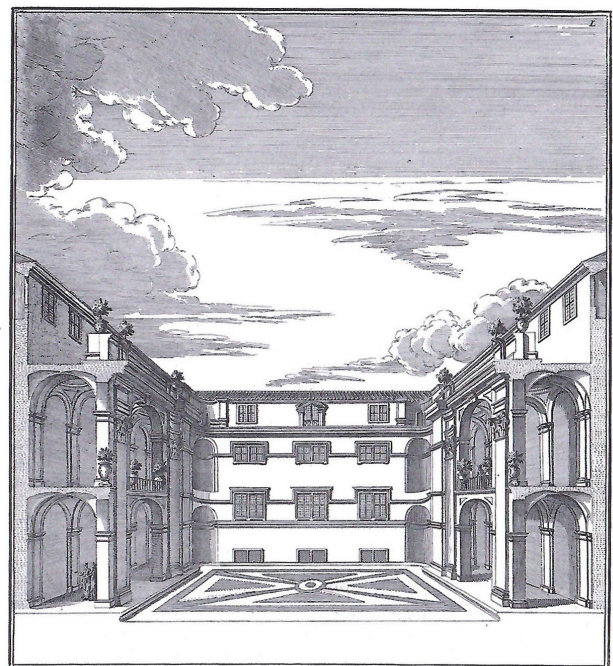


Fig. 6 - Il primo cortile della Casa dei Filippini a Roma, da S. Giannini, *Opus Architectonicum Equitis Francisci Borromini, Roma 1725, tav. 50*.

zata che lega tra loro le finestre: “Per capire la funzione della cornice che non è solo esornante, bisogna tener presente il fatto della scantonatura degli angoli con i due nicchioni. Questi nicchioni *sembrano* premere dai lati della parete intermedia, che è appunto la facciata laterale della Sagrestia. È solo tenendo conto di questa *pressione* apparente agli estremi della parete, che si capisce il significato della presunta greca; la parete viene ad essere come *increspata*, come quando si comprimono le pieghe di un mantice. Le finestre binate sono allora finestre *ravvicinate*, la greca è la proiezione sul piano di questo movimento sinuoso che è immaginato in profondità. La parete perde il suo significato bidimensionale di diaframma [...] acquista una sua *internità* che le permette di sostenere di essere raffrontata al lato dirimpetto del cortile con le sue arcate e le logge”<sup>25</sup>.

La parete, grazie quindi al movimento, alla temporalità che la attraversa, raggiunge uno statuto che ne trascende il carattere empirico di piano. Brandi conclude con un essenziale chiarimento: “Non bisogna confondere quindi *tridimensionalità* con *internità* di un esterno”<sup>26</sup>.

Anche per Brandi, con tutta l'autonomia del suo pensiero, l'internità e l'esternità scaturiscono da un'attribuzione di senso che dipende dal giudizio critico, il riconoscimento dell'astanza, che “suscita essa stessa la propria spazialità”. Difficile oggi da esportare nel contesto della storia dell'arte globalizzata, il pensiero di Brandi costituisce ancora una palestra indispensabile per scardinare il giudizio critico da constatazioni solo empiriche.

Ma torniamo al principale filone di pensiero: l'individuazione della spazialità, la dialettica in costante movimento tra interno ed esterno, nate in altri contesti e genialmente ripensate, ai tempi di Riegl e Schmarsow, nell'ambito degli studi storico-architettonici, si erano poi sviluppate come storia ‘per’ gli architetti; e proprio con questa scelta si era imboccata una strada di cui oggi avvertiamo i limiti. Credo che per tentare nuove direzioni si debba fare prima ‘macchina indietro’ per un tratto; e ciò nella consapevolezza che in questi ultimi anni assistiamo a singolari reviviscenze di idee che si credevano morte e sepolte, e a una altrettanto singolare ripresa di interesse per la figura di Schmarsow.

Infatti, quello scientismo positivista che si riteneva la componente più caduca del pensiero di Schmarsow trova oggi importanti conferme. Il reagire alla spazialità con l'intero sistema corporeo e non con la visione, tradizionalmente associata agli aspetti ‘alti’ del nostro percepire, appare oggi confermata dalle ricerche di neurologi come Antonio Damasio<sup>27</sup>: la scienza abbandona la distinzione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* e vede in modo unitario cervello e corpo, conferendo importanza essenziale alla sfera delle emozioni che garantiscono la reattività verso il mondo esterno. In secondo luogo, gli

studi sull'empatia – termine rimasto a lungo desueto e oggi tornato di moda anche nel linguaggio corrente – condotti a fine Ottocento da Robert Vischer e da Theodor Lipps hanno trovato nuovi fondamenti negli studi iniziati, dagli anni Novanta del Novecento, da Giacomo Rizzolatti sui neuroni specchio<sup>28</sup>. Quelli che consentono a una scimmia di percepire un uomo che prende una banana attivando le stesse aree cerebrali che agiscono quando è la scimmia stessa a prendere una banana. L'io si immedesima, si proietta verso i dati esterni e di converso li fa propri reagendo.

E quindi si spiana la strada per una cooperazione tra neuroscienze e architettura per arrivare a specificare sempre meglio le consonanze e le dissonanze tra lo schema corporeo e i modelli spaziali, come chiarito in un libro di Harry Francis Mallgrave che è già un classico, *The Architect's Brain: Neurosciences, Architecture, and Creativity*, edito nel 2010<sup>29</sup>. Ma non si può fare a meno di notare, seguendo il corso dell'esposizione di Mallgrave, e nel confronto tra il momento presente e gli studi sull'empatia di oltre cent'anni prima, che ciò che viene a scomparire è proprio la storia dell'architettura. Quell'aggancio che Riegl, Schmarsow – e certo anche Wölfflin – avevano tentato, con categorizzazioni che erano anche periodizzazioni, svanisce in un eterno presente, nei tempi lentissimi dell'evoluzione del cervello, e resta una domanda inevasa: *Qual è la causa del perpetuo cambiamento di stile nell'architettura?*

Ma questa domanda è anche il titolo di un saggio di Alfred Göller del 1887<sup>30</sup>; sembra proprio che invece di procedere per una strada diritta stiamo percorrendo un cerchio, tornando al punto di partenza. Per questo studioso tedesco le forme dell'architettura che prima generano un appagamento possono poi causare un affaticamento che rende fisiologici i cambiamenti periodici. Il che è una risposta; e non senza ironia si potrebbe sostenere che un modello storiografico *sui generis* come la *Storia dell'arte* di Ernst H. Gombrich rechi tracce del dimenticato studioso. Ma la storia resta pur sempre altra cosa rispetto all'oscillare di un pendolo tra appagamento e sazietà.

Il progredire delle neuroscienze coincide quindi con l'allontanamento dalla storia e da un dialogo che oltre cento anni fa era, con tanti problemi irrisolti, ancora aperto; dove la dialettica interno-esterno nelle sue varie articolazioni aveva caratterizzato proposte storiografiche poi confluite in una più generale e comprensiva idea di spazialità. Ma proprio in tale contingenza era venuta a sfumare la possibilità di quel dialogo. Da ciò l'importanza di fare ‘macchina indietro’ riferendoci soprattutto a Schmarsow. Egli pensava che le reazioni corporee contemplassero una gamma di possibilità e tra queste alcune potevano raggiungere un ruolo egemone, intendendo la storia dell'architettura come una successione aperta di visioni del mondo; un'egemonia

che poteva attivare connessioni con le altre 'serie' storiche. Zevi giustamente voleva colmare lo iato tra i tempi lunghi, sovraperionali teorizzati e un più ravvicinato esercizio storico-critico, dove "non solo ogni cultura avrà il suo spazio, ma ogni architetto, in ogni immagine poeticamente verace, ne creerà uno originale, irripetibile"<sup>31</sup>. Siamo però proprio sicuri che criteri validi ad ampio spettro e per tempi lunghi vadano altrettanto bene per i casi singoli? Non è meglio pensare a una fitta trama di parametri, che quasi sempre travalicano la vita di un autore o di un movimento artistico, per cogliere in quella rete il principio di individuazione?<sup>32</sup> Tra tali parametri figura l'immediato contesto storico e cul-

turale, ma se quest'ultimo, certo più commisurato al singolo autore, viene a prevalere in modo unilaterale, come oggi accade, allora la portata di quella figura, di quel movimento, senza una temporalità più profonda, viene a sbiadire e appiattirsi.

Occorre ripensare in forme nuove e riattivare quel dialogo che aveva per argomento la spazialità e che si era progressivamente esaurito per disporre di una chiave interpretativa ancor oggi utile, soprattutto se immessa nella pluralità degli altri parametri; nel tentativo di trovare i contrappesi per affrancarci da quell'«appiattimento del mondo» di cui vediamo avvisaglie preoccupanti.

#### NOTE

\* Scritto dapprima, su invito di Giovanni Carbonara, come conferenza per la Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio della Sapienza, il testo è poi divenuto la traccia di una delle mie lezioni per la cattedra di *Storia e metodi di analisi dell'architettura* della stessa Scuola; cattedra che, assieme a Fabrizio Di Marco, ho ereditato proprio da Laura Marcucci. Valga quindi questo contributo come testimonianza di una continuità e una comunanza di antica data con la studiosa troppo presto scomparsa.

- 1) ZEVI 1948, p. 32.
- 2) ZEVI 1960, p. 44.
- 3) FORTY 2000, pp. 256-275. Gli argomenti sviluppati nella prima parte del presente saggio sono fortemente connessi a quelli di Forty.
- 4) SEMPER 1851.
- 5) QUITZSCH, SEMPER 1990, p. 208
- 6) FIEDLER 1878.
- 7) Utili riferimenti e antologia di fonti in MALLGRAVE, OIKONOMOU 1994.
- 8) HILDEBRAND 1893.
- 9) HILDEBRAND 1949, pp. 55-56.
- 10) SITTE 1889.

- 11) ZEVI 1960, pp. 68-69 e 72-73.
- 12) HILDEBRAND 1949, pp. 39-40.
- 13) RIEGL 1901.
- 14) RIEGL 1959, p. 34.
- 15) Ivi, p. 42.
- 16) Ivi, p. 45.
- 17) Ivi, p. 48.
- 18) SCHMARSOW 1894.
- 19) SCHMARSOW 1905.
- 20) Utile inquadramento in ACCORNERO 2004.
- 21) GIEDION 1971.
- 22) Indispensabili orientamenti per Brandi e l'architettura in CARBONI 1992, pp. 83-106 e D'ANGELO 2006, pp. 73-95.
- 23) BRANDI 1956, p. 191.
- 24) Ivi, pp. 216-217.
- 25) Ivi, pp. 57-58.
- 26) *Ibidem*.
- 27) DAMASIO 1994.
- 28) RIZZOLATTI, SINIGAGLIA 2019.
- 29) MALLGRAVE 2010.
- 30) Il saggio comparve per la prima volta in GÖLLER 1887, pp. 1-48.
- 31) ZEVI 1960, p. 63.
- 32) Cosa di cui, del resto, lo stesso Zevi era ben consapevole: ZEVI 1960, pp. 75-76.

#### BIBLIOGRAFIA

- ACCORNERO 2004: M. Accornero, *Emozione e illusione. Il bello e l'ingannevole nella Raumästhetic di Theodor Lipps*, in «Itineræ», s.n., 2004, pp. 1-22.
- BRANDI 1956: C. Brandi, *Arvadio o Della scultura. Eliante o Dell'architettura*, Einaudi, Torino 1956.
- BRANDI 1967: C. Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967.

- CARBONI 1992: M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- DAMASIO 1994: A. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Penguin, New York 1994.
- D'ANGELO 2006: P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006.
- FIEDLER 1878: K. Fiedler, *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*, in «Deutschen Rundschau», XV, 1878, pp. 361-383.

- FORTY 2000: A. Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames and Hudson, New York 2000.
- GIEDION 1971: S. Giedion, *Architecture and the Phenomena of Transition: The Three Space Conceptions in Architecture*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1971.
- GÖLLER 1887: A. Göller, *Zur Aesthetik der Architekturbau: Vorträge und Studien*, Konrad Wittwer, Stuttgart 1887.
- HILDEBRAND 1893: A. von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz, Strassburg 1893.
- HILDEBRAND 1949: A. von Hildebrand, *Il problema della forma*, D'Anna, Messina-Firenze 1949.
- MALLGRAVE 2010: H. F. Mallgrave, *The architect's brain: neuroscience, creativity, and architecture*, Wiley-Blackwell, Malden 2010.
- MALLGRAVE, OIKONOMOU 1994: H. F. Mallgrave, E. Oikonomu, *Empathy, form, and space: problems in German aesthetics, 1873-1893*, University of Chicago, Chicago 1994.
- QUITZSCH, SEMPER 1990: H. Quitzsch, *La visione estetica di Semper*, seguito da G. Semper, *I 4 elementi dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1990.
- RIEGL 1901: A. Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1901.
- RIEGL 1959: A. Riegl, *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino 1959.
- RIZZOLATTI, SINIGAGLIA 2019: G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- SCHMARSOW 1894: A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung: Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*, Hieresmann, Leipzig 1894.
- SCHMARSOW 1905: A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Teubner, Leipzig 1905.
- SEMPER 1851: G. Semper, *Die vier Elemente der Baukunst: ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Vieweg und Sohn, Braunschweig 1851.
- SITTE 1889: C. Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Carl Graeser, Wien 1889.
- ZEVI 1948: B. Zevi, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino 1948.
- ZEVI 1960: B. Zevi, *Architettura in nuce*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia 1960.

## ABSTRACT

### Interior, Exterior, Spatiality: Genealogy of a Way of Seeing Architecture

*The essay aims at offering a concise exploration of a system of interrelated concepts – interior, exterior, spatiality – that still today constitutes a kind of second nature for understanding architectural phenomena. And yet the awareness of the historicity of these concepts attenuates their absoluteness and raises questions about the future of this way of seeing. The overview discussed here begins with the premises of Gottfried Semper to see its development in the Vienna School and the dialogue with the emerging studies in the psychology of perception. The generation of Siegfried Giedion and then Bruno Zevi thoroughly absorbed this legacy to place it in a finalistic and functional context to celebrate the architecture of the modern movement; an orientation that had decreed its success at the time but is now seen as a limitation of that historiography. The contemporary situation is marked by the overbearing return of the psychology of perception and of neuroscience; something that brings us closer to the premises of that trend, but which reopens previously addressed questions, generating perhaps even greater difficulties and an even more difficult dialogue than over a century ago.*