

+ Poetico - Psicico



Trame 2 – 1999

“La grande opera d’arte infatti è obiettiva e impersonale e ci tocca nel più profondo.”

“Comincia qui, in altre parole, il problema etico, senza il quale non è pensabile una visione del mondo.”

Carl Gustav Jung

La connotazione algebrica “più” e “meno” del titolo di questo testo¹, esprime evidentemente un giudizio di valore, almeno sul piano della quantità, di una ridondanza dell’elemento psichico o se si preferisce di un uso distorto di questo elemento nella produzione dell’architettura contemporanea, laddove al contrario, la dimensione poetica, ovvero quell’insieme strutturato di contenuti e forme che determinano l’espressione artistica, risulta essere compressa o collocata, strumentalmente, su un improprio territorio, privo di consapevolezza storica e che troppo spesso è determinato dalla negazione della realtà e da pericolose mistificazioni.

Le componenti poetiche e psichiche nella produzione dell’opera d’arte, malgrado la loro *incommensurabilità*, hanno dei rapporti molto stretti e la determinano all’interno di una complessa dialettica che storicamente ha visto e tuttora vede il primato dell’una rispetto all’altra e viceversa. Un conflitto perpetuo che ha favorito la elaborazione di teorie estetiche, la successione di cicli figurativi e anche lo stile dell’espressione artistica.

¹ Il testo presentato offre una riflessione sul complesso rapporto esistente tra la psicologia e l’arte, ovvero sul ruolo che gli elementi di natura psicologica giocano nella produzione dell’arte e in particolare dell’architettura e che risultano determinanti per la definizione del linguaggio.

La riflessione è circoscritta a questo aspetto di carattere generale ed esclude tutti quegli aspetti più specifici in cui l’apporto del sapere psico-analitico determina lo spazio: come nelle case di cura in cui lo spazio prende forma in funzione dei requisiti richiesti per favorire il recupero e lo sviluppo della salute mentale; o come nelle esperienze in cui gli aspetti soggettivi del comporre l’arte e l’architettura diventano fondanti una teoria e una filosofia dell’arte. Il testo deriva dalle letture di *Psicologia analitica e arte poetica* del 1922, *Psicologia e poesia* del 1930 (ed. Biblioteca Boringhieri 1979) e *Gli archetipi dell’inconscio collettivo* 1934 (ed. Biblioteca Boringhieri 1977) di Carl Gustav Jung. Letture che sono state determinanti per la mia formazione e che hanno condizionato in modo considerevole il mio modo di pensare l’architettura e l’arte. Della riflessione junghiana e del rapporto tra psicologia e arte, così come è espressa in questi testi, ne condivido l’impostazione analitica, empirica e sociale, soprattutto se applicata all’architettura che fra le arti è quella che esprime più istanze collettive; quella più socialmente necessaria, più codificata e storicizzata nei suoi segni; è quella più impura.

L'architettura è con continuità sottoposta a tali tensioni e oggi assistiamo, nell'Era digitale, allo slittamento della sua funzione estetica sul piano in cui gli aspetti psicologici assumono un ruolo determinante tanto da collocarla, nella realtà, in una posizione quasi ribaltata rispetto alla posizione assunta per esempio nella modernità. Oggi si pone alla nostra attenzione, il problema di capire se e come sia possibile accedere alle modalità della produzione dell'arte e nel nostro caso dell'architettura, senza cadere nel riduzionismo personalistico, come riteniamo oggi avvenga, che vede il prevalere della dimensione psicologica e subconscia nella produzione dell'architettura a sfavore di quella dimensione proiettata su un piano collettivo e sociale che ha caratterizzato la modernità. Un piano che è stato elevato, nella maggior parte di quelle esperienze artistiche, a programma poetico e anche politico.

Considerazione questa che risulta essere più condivisibile se si considera una produzione artistica come quella che riguarda l'architettura che è la forma di arte collettiva per eccellenza, la meno implicata con la sfera dell'individualità; che è tra le altre arti, quella che oppone più resistenza ai cambiamenti; che è l'arte più sottoposta al vaglio della ragione e che è inoltre la più comprensibile, se non altro per essere, il suo fine², quello più immediato, quello ridotto a mero atto costruttivo, un dispositivo spaziale dove si svolge la vita di tutti.

È un terreno minato che vede la contrapposizione tra l'interpretazione freudiana dell'arte in cui si privilegia, nella valutazione della sua qualità, la biografia personale e familiare dell'artista e l'interpretazione junghiana che considera, al contrario, l'opera d'arte come "...scaturita da profondità insondabili e che acquista plasticità e bellezza nelle immagini simboliche che trascendono la personalità dell'autore e affondano le radici nell'inconscio collettivo..."³.

Interpretazione junghiana che, dal nostro punto di vista, sembra essere quella che trova più elementi e ragioni condivisibili per argomentare sul rapporto tra psicologia e architettura essendo l'architettura una delle forme di espressione più impersonali almeno se interpretata, come piace a noi interpretarla, nel senso della *mediocritas* albertiana. O ancora, in altri termini, una espressione artistica che soggiace alla mono funzionalità dell'*utilitas*, per usare uno dei termini vitruviani. Categoria sostenuta da ragioni comprensibili e trasmissibili, di cui bisogna oggi riaffermarne il primato per la inevitabilità della sua presenza nell'architettura rispetto le altre categorie che non sono necessarie come la bellezza (*venustas*) o la solidità (*firmitas*)⁴. Categoria, quella dell'*utilitas*, attraverso la quale è possibile risalire

² Ci piace qui ricordare il primato dell'*espressione* rispetto alla *costruzione* che Franco Purini ci indica in una sua definizione dell'architettura e che riportiamo integralmente: "il fine primo dell'architettura è quello di esprimere per mezzo del suo fine secondo, il costruire, il senso dell'abitare dell'uomo sulla terra". Cfr. Franco Purini, *L'architettura didattica*, Casa del libro editrice, Reggio Calabria 1980.

³ Carl Gustav Jung, *Psicologia e Poesia*, Biblioteca Boringhieri, Torino 1979, p.14.

⁴ Se pensiamo alla rapidità delle trasformazioni dell'architettura in una realtà continuamente cangiante e "liquida", la categoria della *firmitas* può comprimere la sua funzione in un tempo breve o brevissimo sia per quanto riguarda la forma e la

allo scopo dell'architettura e da questo estrarne la sostanza creativa potenziale e nascosta. In altre parole estrarne l'*anima* e da questa accedere, attraverso la solidità della materia e della forma nel tempo e nello spazio, alla sua massima espressione che è una possibile idea di bellezza.

La psiche riguarda l'anima delle cose ed è quel leggero respiro, l'alito che le fa vivere; è il senso profondo, il principio delle cose stesse. Deriva dalla *“parola greca aiólos che significa ‘mosso’, ‘cangiante’, qualcosa di simile ad una farfalla, in greco psyché, che volazza ebra di fiore in fiore e vive di miele e di amore [...] e ci sono infine anche anime cattive che debbono bruciare nell'inferno per tutta l'eternità [...] Un essere dotato di anima è un essere vivente [...] con astuzia e con giocoso inganno, l'anima attira verso la vita l'indolenza della materia che non vuole vivere [...] Se non fosse per l'agitazione e l'iridescenza dell'anima, l'uomo si impaluderebbe nella sua massima passione, la pigrizia [...] Avere un'anima è precisamente il rischio della vita poiché l'anima è un demone dispensatore di vita, che giuoca il suo gioco da elfo al di sopra e al di sotto dell'esistenza umana”*⁵.

Questa interpretazione della psiche come senso profondo delle cose ma anche come luogo in cui si brucia e si precipita *per tutta l'eternità* senza possibilità di salvezza, è indicativo di quanto sia difficile misurarsi con questo limite, percorrere questo territorio con equilibrio nella propria esperienza di artista e di architetto.

Ma appunto, quale è il limite o lo spazio in cui l'anima nelle sue forme cosce e inconscie può vivere nell'esperienza dell'architetto? Dentro quali margini queste dimensioni possono essere contemplate nell'opera? Quale strumento ci si deve dare per non cadere da una parte nella convenzione della ragione dove tutto è comprensibile e dall'altra cadere nell'oscurità dell'inconscio e dell'arbitrio dove tutto è possibile?

Proveremo, coadiuvati dall'autorevolezza di Carl Gustav Jung prima e da Walter Gropius⁶ poi, a individuare alcuni aspetti che possono orientare criticamente un'interpretazione del complesso rapporto tra psicologia e architettura. Proveremo inoltre ad elencare alcune categorie estetiche dello spazio architettonico contemporaneo che risultano oggi vincenti ma che fondano l'interpretazione dello spazio architettonico e della sua immagine su un piano espressivo che potremmo definire, in quanto psichico, extra razionale; un piano espressivo dove prevale, dell'architettura, la dimensione della artisticità pura e

sua capacità di durare nel tempo come immagine, sia per quanto riguarda la materia o meglio i materiali di cui la forma, in quanto architettura, è composta.

⁵ Cfr. Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Biblioteca Boringhieri, Torino 1977, pp.46-48.

⁶ Cfr. I due saggi di Ezio Bonfanti dal titolo *Funzionalismo, metodologia, psicologia (1966)* e *Freud e l'arte* (presumibilmente scritto nel 1967), in *Nuovo e moderno in architettura*, a cura di M. Biraghi e M. Sabatino, ed. Bruno Mondadori, Milano 2001, dove l'autore interpreta criticamente il contributo di Walter Gropius su questo argomento e propone la rilettura di E.H.Gombrich sui limiti delle osservazioni psicoanalitiche di Freud sull'arte. Il testo riguarda l'apporto che la psicologia da o può dare alla operazione progettuale così come definita dalla metodologia gropiusiana.

insondabile, di un'artisticità in definitiva incapace "...di liberarsi dalla stretta e dall'ostacolo di quanto è personale, lasciando lungi da se ogni elemento caduco e contingente della pura personalità...".⁷

Una precisazione preliminare in ordine al significato che si vuole attribuire al termine creazione nell'esperienza dell'arte. Usiamo la parola creazione, che troviamo poco opportuna nelle questioni che riguardano l'architettura, per aderire all'uso estensivo che del termine ne fa Jung riferendosi in generale all'arte e non all'architettura anche se le sue considerazioni possono, a nostro avviso, essere utili per un ragionamento sull'architettura. Dal punto di vista della psicologia, Jung individua due maniere prevalenti e del tutto diverse di come questa si manifesta nella creazione artistica:

- la prima che definisce *introversa* che muove dall'interno, ovvero *dall'affermazione del soggetto e delle sue intenzioni e scopi coscienti di fronte alle esigenze dell'oggetto*;
- una seconda definita *estroversa* che muove dall'esterno, ovvero *dalla sottomissione del soggetto alle esigenze dell'oggetto*.

Nel primo caso, la materia trattata nell'arte è sottoposta, da parte dell'autore, ad una intenzionalità artistica molto determinata. L'autore orienta la materia e il suo sviluppo figurativo in maniera consapevole. La rappresentazione dell'opera osserva le leggi della bella forma e dello stile dentro e oltre le convenzioni linguistiche, *la sua produzione è diretta dalla coscienza, che per mezzo della riflessione giunge alla forma e all'effetto voluto*⁸. Una opzione questa che potremmo definire apollinea.

Nel secondo caso è l'opera che si impone all'autore "... Egli [l'autore] viene sommerso da un fiume di idee e di immagini che non sono, in alcun modo, il prodotto delle sue intenzioni e che la sua volontà mai avrebbe voluto creare. Tuttavia egli deve riconoscere a malincuore che in tutto ciò è il suo io che si esprime, è la sua natura più profonda che si rivela, proclamando ad alta voce quanto egli non avrebbe mai osato confidare alla sua lingua ...". Un fenomeno di immagini e idee che inevitabilmente si impone alla coscienza con urgenza, "...anzi, all'occasione, insorge persino contro di essa, per conquistarsi in modo dispotico la propria forma e il proprio effetto...".⁹ Una opzione questa che potremmo definire dionisiaca.

Non esclude Jung la possibilità per gli artisti e i poeti di essere contemporaneamente, dal punto di vista della psicologia e nel modo di produrre l'opera, a volte introversi e a volta estroversi, anche se questo ci

⁷ Cfr. Carl Gustav Jung, *Psicologia e Poesia*, op. cit., p. 30.

⁸ Ivi, p.36.

⁹ Ivi, pp.31-36. Gli esempi che Jung fa per dimostrare le due forme di creatività introversa ed estroversa sono molteplici (Schiller, Goethe, Nietzsche, Joyce). Si segnalano solamente i drammi di Schiller per il primo caso e Zarathustra di Nietzsche per il secondo caso.

impone una ulteriore incomprendimento del fenomeno artistico e una ulteriore difficoltà nell'attribuire a questo fenomeno un senso riconoscibile ammesso che sia corretto attribuire un senso all'opera d'arte¹⁰.

Queste due modalità di produzione ed espressione della forma artistica si sono sempre, nel tempo, conteso lo spazio della rappresentazione. Jung propone che venga riconosciuta la necessità dell'esistenza di queste due modalità all'interno di una logica e di una dialettica che chiama *compensativa*¹¹. Una dialettica che muove dalla necessità di far emergere quelle visioni che sono *matrice e presupposto* della coscienza e che si chiamano, secondo Jung, immagini dell'inconscio collettivo. La compensazione, in ultima analisi, riguarda l'equilibrio che deve stabilirsi tra ciò che è conscio o meglio *diurno della realtà poetica* e ciò che è *espressione di una essenza sconosciuta* e perciò inconscia e notturna, anche se l'autore riconosce che "...per quanto oscura e inconscia possa essere la sfera notturna, essa non è alcunché d'ignoto in se, bensì è conosciuta dovunque e da tempo immemorabile..."¹²;

parallelamente la ragione e la visione, il conscio e l'inconscio riguardano non solo l'esperienza artistica dell'*individuo* ma si rispecchia e si corrisponde nell'esperienza artistica che si sviluppa nella società che varia le proprie forme espressive nel variare delle epoche storiche, determinando ciò che definiamo lo *spirito del tempo*¹³

Fuoriuscita dall'opera

Ma per tornare alla domanda principale ovvero del rapporto tra psicologia e arte, dovremmo fare lo sforzo che Jung consiglia di fare, di uscire dai processi che determinano la creazione e considerare l'opera dal di fuori: "... per poter conoscere, bisogna uscire dal processo creatore e considerarlo dal di fuori; solo allora esso diviene un'immagine che esprime significati ..."14. Fuori dall'arte e dai suoi

¹⁰ Jung sostiene che "... l'arte 'significa' realmente qualcosa? Forse l'arte non 'significa' nulla; forse non ha alcun 'senso', almeno all'accezione che noi diamo qui a questa parola. Forse essa è come la natura che semplicemente 'è' e non significa nulla [...] Si potrebbe dire che l'arte è bellezza e che nella bellezza essa si realizza e si soddisfa. Essa non ha bisogno di alcun senso. La questione del senso non ha nulla a che fare con l'arte." Ivi, p. 40.

¹¹ ...Ciò che più conta...è il fatto che le manifestazioni dell'inconscio collettivo hanno, in rapporto alla posizione cosciente, un carattere compensatorio, cioè che per loro mezzo dev'essere riportata all'equilibrio una posizione cosciente unilaterale, disadattata o addirittura pericolosa... Ivi, p. 69.

¹² Ivi, p.65.

¹³ ...Un'epoca è come la psiche del singolo, ha la sua limitata specifica situazione cosciente e ha perciò bisogno di una compensazione; questa le è fornita dall'inconscio collettivo; di modo che un poeta o un veggente esprime l'inesprimibile della sua epoca e dà vita, nell'immagine o nell'azione, a ciò che tutti attendevano, nel bene o nel male, per la salvezza di quell'epoca o per la sua rovina...Cfr. Ivi, p.70

¹⁴ "... noi dobbiamo risolvere in immagini, in significati e in concetti la vita e i fenomeni che si realizzano di per se stessi e così facendo ci allontaniamo sempre di più dal mistero della vita ...". Ivi, p.40.

processi, nel rapporto che questa ha con i fattori esterni, sociali e psicologici, che è possibile e necessario conoscere e interpretare il senso dell'opera che facciamo, che è possibile scoprirne lo scopo e i suoi effetti. Solo quando ci liberiamo delle forze interne che determinano l'arte e misuriamo il suo esito in relazione agli altri fenomeni dell'esistenza operiamo per conoscere le cose che riguardano la vita.

Per capire meglio il significato di questa fuoriuscita dai processi che creano l'opera d'arte, per scoprirne fino in fondo il senso, l'autore suggerisce, citando Gerhart Hauptmann che *"esser poeti significa far risuonare dietro le parole la parola primordiale"*¹⁵. La ricerca di questa parola, o il riconoscimento della sua possibilità di esistenza è per l'artista un modo per individuare nell'inconscio collettivo la sfera da dove sgorgano le energie artistiche. Energie che però l'autore definisce *torbide*, avvertendoci che quando queste *"...prendono il sopravvento, l'opera d'arte che esse producono non è simbolica, ma sintomatica"*, - e aggiunge - *[...] Noi lasceremo, certo senza timore e senza rimpianto, questo genere d'arte al metodo 'purgativo' di Freud..."*¹⁶. Al contrario quando noi riusciamo liberandoci dal porre l'attenzione a situazioni atipiche, perciò condizioni individuali e personali e a evocare con la nostra opera una situazione tipica, *"...siamo afferrati - dice Jung - da una specie di potenza sovraumana. In tali momenti non siamo più esseri particolari, noi siamo la specie, ed è la voce dell'umanità che risuona in noi..."*¹⁷.

Questo è il segreto dell'azione che può compiere l'arte e più che mai l'architettura *"...In ciò sta l'importanza sociale dell'arte...Volgendo le spalle alla manchevolezza presente, l'aspirazione dell'artista si ritrae, sino a raggiungere nel suo inconscio l'immagine primordiale che potrà compensare nel modo più efficace l'imperfezione e la parzialità dello spirito contemporaneo..."*. L'arte in questo senso è orientamento e orientare significa escludere ed escludere significa che *"...una determinata quantità di elemento psichico, che potrebbe anch'esso vivere, non è autorizzato a manifestarsi, poiché non corrisponde più ad un atteggiamento generale..."*¹⁸ - condivisibile e comprensibile - *...L'essenza dell'opera d'arte, infatti, non consiste nell'esser carica di singolarità personali (quanto più questo avviene, tanto meno può parlarsi di arte), ma nel fatto di innalzarsi al di sopra di ciò che è personale e di parlare con lo spirito e con il cuore allo spirito e al cuore dell'umanità. Ciò che è personale è limitazione,*

¹⁵ Gerhart Hauptmann (1862-1946) drammaturgo e romanziere tedesco, premio Nobel per la letteratura nel 1912. Ivi, p. 43.

¹⁶ Ivi, p. 44.

¹⁷ Ivi, pp. 46.

¹⁸ Ivi, p. 48-49.

anzi vizio dell'arte. L'arte che sia soltanto o prevalentemente personale merita di essere trattata come nevrosi..."¹⁹.

E' questo, dal nostro punto di vista, un passaggio fondamentale che spacca il mondo dell'arte e in particolar modo il mondo dell'architettura in due:

- tra ciò che è offerto come possibilità attraverso il simbolo, in termini di forme e di significati, alla consapevolezza collettiva favorendo la ricerca di quelle forme determinate che sembrano essere state sempre presenti;

- ciò che è a questa consapevolezza negato dalla programmata assenza di quella profondità temporale capace di avvolgere nell'opera passato, presente e futuro.

Nella consapevolezza che risalire a queste forme, alla loro natura simbolica "...ci procura raramente un piacere estetico che sia del tutto puro; mentre l'opera che manifestamente non ha nulla di simbolico parla con maggiore purezza al sentimento estetico, giacché essa ci permette la visione armoniosa della perfezione..."²⁰ e ci coinvolge più direttamente. Condizione questa in cui però, la purezza dell'espressione spesso travalica in maniera consistente il limite cosciente e razionale delle forme, producendo più facilmente un godimento estetico ma determinando quell'inevitabile sprofondamento nel sintomatico, di cui parla Jung, che è personale, atipico, asociale e irrazionale. E ciò vale in particolar modo per il fenomeno dell'architettura.

Ma cos'è il significato? Il significato è per Jung *il vecchio saggio* ovvero una forma archetipica di valore che scaturisce da "...matrici linguistiche derivate a loro volta da immagini primigenie [e] la cui espressività risale ad un'epoca in cui la coscienza non pensava ancora, ma 'percepiva'. Il pensiero era oggetto di percezione interna, non era pensato, ma sentito, come fenomeno in certo qual modo veduto o udito. Il pensiero era essenzialmente rivelazione; non era inventato, ma imposto, o convincente per la sua diretta realtà..."²¹. Le Immagini primigenie, così come precedentemente descritte o il concetto di archetipo che ne deriva, sono per Jung un correlato dell'idea di inconscio collettivo che, aggiunge, "... in condizioni normali non può assolutamente divenire cosciente, e quindi non vi è nessuna tecnica analitica che possa farlo ricordare, dato che esso non è né rimosso né dimenticato. Di per se stesso l'inconscio collettivo non esiste neppure, in quanto esso non è altro che una possibilità, quella possibilità appunto che noi ereditiamo da epoche remote in forme determinate d'immagini mnemoniche, o, per parlare dal punto di vista anatomico, quella possibilità che ci è trasmessa nella struttura del nostro

¹⁹ Ivi, pp. 74.

²⁰ Ivi, p. 39.

²¹ Cfr. Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, op. cit., pp. 56-57.

cervello. Non esistono rappresentazioni innate, ma possibilità innate di rappresentazioni, che pongono limiti definiti anche alla fantasia più audace, cioè esistono categorie dell'attività della fantasia, in certo qual modo idee a priori, di cui l'esistenza non è dimostrabile senza l'esperienza. Esse appaiono solamente nella materia formata, quali principi regolatori della sua formazione....”²² Ciò significa che non esiste un modello formalizzato a priori da utilizzare per l'architettura, ma possiamo solo dall'architettura, dall'opera finita e per mezzo di questa risalire, attraverso una procedura empirica, ad un possibile riconoscimento di una immagine primordiale, di una figura archetipica. Oggi si pone il problema di una perdita di rapporto con gli archetipi, in una società dove il consumo e la merce hanno assunto significati e dimensioni paradossali, significati che necessariamente hanno bisogno di una radicale revisione dettata anche dagli eventi di cui noi siamo testimoni come la crisi finanziaria e la crisi culturale ambedue di dimensioni planetarie.

Un altro testo che ci sostiene nell'assegnare un valore capitale all'interpretazione di Jung del rapporto tra psicologia e arte è il commento critico che Ezio Bonfanti fa alla teoria dell'architettura del razionalismo funzionalista di Gropius²³. Gropius, nella lettura di Bonfanti, pone, nella sua rigorosa logica funzionalista, tra i bisogni da soddisfare anche i bisogni psicologici ma li pone “...al di fuori dell'ambito della ragione, cioè al [di fuori] delle capacità umane d'indagine...” in quanto per questi bisogni non è possibile applicare una *metodologia lineare* che permetta di formulare una risposta sia nei termini funzionali che espressivi. Da ciò dipende il fatto che questa parte oscura (bisogni psicologici) e quella nitida (bisogni funzionali-razionali) non possono e non debbono mescolarsi insieme. Inoltre “...questa parte oscura esercita un'azione di disturbo, di ineliminabile sovrimpressioni sul processo razionale-funzionale (che è l'unico a poter essere formalizzato, codificato e trasmesso). Ogni processo di progettazione presenta dei momenti induttivi, soggettivi ingiustificabili ...[e] non è neanche un male, si scopre a dire Gropius, ma è una parentesi oscura, qualcosa di non pertinente a un metodo che però vale senz'altro pur se soffre (o gode) di questa commistione...”²⁴

Gropius considera, secondo il ragionamento di Bonfanti, come legittima questa dimensione irrazionale tanto che ritiene essere la sua esistenza inevitabile nei processi che determinano la produzione dell'architettura. Ma vale questa oscurità se è limitata, se considerata una parentesi, se si riduce al minimo nell'esperienza o ancora se si presenta con un carattere aggiuntivo per non ledere la chiarezza del ragionamento funzionalista. In definitiva se questa zona oscura è trattata e misurata come una cosa a parte in quanto extra razionale. Consapevoli della discutibile semplificazione si può ritenere che la

²² Cfr. Carl Gustav Jung, op.cit. *Psicologia e Poesia*, pp. 44-45.

²³ M. Biraghi e M. Sabatino (a cura di), *Ezio Bonfanti - Nuovo e moderno in architettura*, ed. Bruno Mondadori, Milano 2001. In particolare vedi i capitoli *Funzionalismo, metodologia, psicologia (1966)* e *Freud e l'arte* (presumibilmente scritto nel 1967), pp. 111-126.

²⁴ Cfr. E. Bonfanti, *Nuovo e Moderno in architettura*, op. cit. pp. 111-112.

psicologia tende ad esprimere, in generale e nelle manifestazioni architettoniche in particolare, un momento fantastico, impenetrabile e visionario, affermando l'esistenza, nell'arte e nell'architettura, di una zona inconscia che non si sottopone alla misura e al controllo della forma ma si esprime nella più totale e completa libertà. Tende la psicologia, come è testimoniato da gran parte della produzione architettonica contemporanea, a determinare sensazioni sempre più vigorose e funzionali alla produzione di spettacoli così come è richiesto dalla società massmediologica. L'approdo definitivo dell'architettura alle forme pure dell'arte e ancor di più alle forme della visione mediatica, la sua riduzione a giostre tematiche e a derive tettoniche o a esibite *performances* tecnologiche, ha favorito l'uso amplificato e distorto della componente psicologica nelle procedure compositive, permettendo l'affermarsi di un'infinità di "poetiche" personali inconfondibili e non verificate rispetto la storia e i contesti, rispetto i registri figurativi delle espressioni artistiche, rispetto l'identità dello spazio dell'architettura e della città.

Uno studio di Frank Popper sull'arte cinetica²⁵ ci permette di individuare alcuni caratteri di un'arte concepita con una elevata quantità di componente psicologica così come precedentemente descritta. Una componente, quella della psicologia dell'immaginazione, sovraesposta, esibita e ostentata e che assume, nella produzione dell'arte ma soprattutto dell'architettura contemporanea, un ruolo trainante, un motore potente di affermazione e di consenso.

Le categorie individuate, che appartengono a un elenco più esteso e che sono utili alla comprensione della deriva formalista ed estetizzante dell'architettura sono: *la categoria dell'intelletto; la categoria della sensibilità; la categoria della trascendenza.*

1 *La categoria dell'intelletto:*

a - La sorpresa. Deriva dalla necessità di operare una continua innovazione delle forme dell'architettura alla ricerca dell'originalità fine a se stessa. Ricerca possibile a partire da una sistematica violazione e negazione delle regole compositive storicamente codificate. La sorpresa muove dall'esigenza di procurare un piacere prevalentemente sensibile e trova le sue ragioni estetiche nel capriccio e nella bizzarra architettonica.

b - Lo stupore. In architettura consiste nel cercare il meraviglioso in impianti fortemente teatrali, in spazi interni smisurati, con effetti plastici ridondanti e drammatizzati. Spazi controllati da sofisticati effetti di colori e di luci, dove i violenti contrasti esaltano o dissolvono l'identità stessa dello spazio proposto.

c - Il divertimento ludico. Forme che evocano l'infanzia e la vivacità prodotta dal ritmo ludico; movimento e gioco che esprimono una emanazione infinita e una moltiplicazione delle forme attraverso un continuo frazionamento; una vivacità espressa con l'esaltazione dell'invenzione e della festa. Giocare con l'artificialità dell'immagine, riciclare, sovra codificare, esasperare, procurare scosse percettive.

²⁵ F. Popper, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970, pp. 297-318.

d - L'imprevisto. Forme determinate dall'irregolarità e dalla rottura, dai repentini cambi di direzione, dall'apparizione di elementi eterogenei, dall'ibridazioni e dai tagli, dall'effrazione fino all'evocazione del collasso strutturale.

e - Il fantastico. Forme determinate dalla gamma di movimenti immaginari come il volo, le lievitazioni, le cadute e le ascensioni; dalla proliferazione e ramificazione dei movimenti; dalla dissoluzione delle forme stesse, dalla torsione e sospensione dei segni; dall'emulsione e esplosione verso l'alto; dall'ornamento come involucro che fa scomparire la struttura.

f - L'impossibile. Forme spettacolo che tendono ad annullare le elementari leggi fisiche della stabilità e della gravità terrestre; forme che ostentano la leggerezza e la trasparenza e che si smaterializzano o sciolgono la loro solidità determinando una spazialità "liquida"²⁶.

2 *La categoria della sensibilità:*

a - L'ipnosi. Spazi in cui si ripetono e si moltiplicano gli stimoli alla percezione sensibile e soprattutto visiva; visioni determinati dal controllo della intensità dei colori e delle luci, dalla successione di scene ed effetti che si decuplicano attraverso il trattamento dei materiali a delle superfici in prevalenza specchianti e lucide; trasparenza e brillantezza come macchina seduttiva; uso dei materiali al secondo grado.

b - Il fattore irrazionale. Spazi irrazionali in cui si attivano impressioni di vuoto, di vertigine, di destabilizzazioni e cadute; rendere operativa la dimensione inconscia o subconscia dell'individuo attraverso una spazialità che recupera la dimensione onirica e i movimenti ad essa connessi.

c - La nostalgia. Trattamento non etico ma estetico della storia; allusione, citazione, *collage*; uso del tempo come strumento e artificio; evocazione del passato come ideale e come il recupero di una perduta età dell'oro.

3 *categorie della trascendenza.*

a - La libertà e la costrizione. Libertà nell'uso del codice, massima permissività, assenza di tabù o intimidazioni dogmatiche; disinibito sperimentalismo, evasione, liberazione dei movimenti, destrutturazione dei segni e loro ibridazione, alterità, derive.

b - L'energia spirituale. Le linee oblique e le ellittiche, gli archi e le spirali, gli arabeschi e i vortici, esprimono l'energia spirituale che si sprigiona nella materializzazione plastica di queste linee; la natura di queste linee, la loro dinamicità, hanno una potenza emotiva superiore alle linee perpendicolari e orizzontali. Ciò ne determina l'uso frequente perché colpiscono più potentemente i sensi producendo una spazialità più dinamica e integrata.

²⁶ La metafora della liquidità è molto convincente per descrivere e interpretare i fenomeni che investono la società contemporanea e che si riflettono nelle forme dell'architettura. Cfr. Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Sagittari Laterza, Roma-Bari 2002.

c - *La sintesi*. Una tensione dell'architettura volta a concentrare il suo programma figurativo alla costruzione di uno spettacolo; alla valorizzazione di un'immagine sintetica, ad uno *slogan*.

d - *Il sublime*. Un'architettura pensata con un forte senso del fantastico, con proiezioni nella dimensione fantascientifica convulsivamente cercata nel psicologico e nell'imperscrutabile; un "sublime isterico" in cui "l'altro della vita umana sorpassa il nostro potere di rappresentarlo e ci scaglia in una specie di estasi gotica".²⁷.

Sono queste elencate categorie dell'espressione architettonica contemporanea, molto frequentate e vincenti, dove, per usare un termine della psicologia analitica di Freud, si esprime, alla sua massima potenza, l'Es²⁸, la sua energia psichica ben oltre i suoi bisogni ancestrali. Forze inconse che sfuggono alla razionalità, al controllo e alla consapevolezza dell'Io²⁹ ma anche ai "divieti" morali del Super Io³⁰.

Gropius nella sua strategia didattica e metodologica tenta di annientare questa dimensione inconscia e comunque di ridimensionarla in maniera drastica. Gropius non lascia aperta nessuna porta per fare entrare istanze anti metodologiche nell'esperienza del progetto. Egli esige nell'architettura un'assoluta verginità e anche per questo aveva escluso gli studi storici dai suoi programmi didattici.

Questa verginità cercata da Gropius, anche se radicale e discutibile come Bonfanti sostiene nella sua critica, è molto simile, ci sembra, all'invito che Jung fa di non perdere di vista o meglio di rivolgere lo sguardo verso ciò che di più profondo c'è nella forma dell'architettura e di conseguenza di risalire al suo scopo³¹, alla sua essenza, alla sua necessità, alla sua verità. Per non santificare, oggi, l'architettura delle menzogne.

Luglio 2009

Renato Partenope

²⁷ Damien Broderick, *La fantascienza e il postmoderno*, in Jean Baudrillard, *Cyberfilosofie: fantascienza, antropologia e nuove tecnologie*, Millepiani 14, Milano 1999, p. 26.

²⁸ "L'Es si compone essenzialmente di tutto ciò che, presente alla nascita, è fissato nella natura biologica e ripercorre la memoria ancestrale dell'uomo; è il luogo metaforico delle forze inconscie che forniscono all'intera vita psichica l'energia vitale e i più primitivi contenuti libidici". Cfr. voce Es dell'*Enciclopedia Europea* vol. IV, Garzanti, Milano 1977.

²⁹ L'Io "...è la parte dell'apparato psichico che organizza gli impulsi primitivi incontrollati (istinti, desideri) noti appunto come Es, e le istanze morali rappresentate dal Super Io, mediando queste diverse esigenze e 'spinte' con la realtà esterna...". Cfr. voce Io dell'*Enciclopedia Europea* vol. VI, Garzanti, Milano 1978.

³⁰ Il Super Io è un "termine impiegato in psicoanalisi per designare una delle istanze di cui è costituita, secondo Freud, la personalità; il ruolo del Super Io è quello di una sorta di giudice che esercita la sua censura nelle istanze dell'Io. Dal punto di vista genetico il Super Io si costituisce, secondo Freud, come introiezione dei divieti dei genitori, riproponendosi nella vita adulta come coscienza morale". Cfr. voce Super Io dell'*Enciclopedia Europea* vol. X, Garzanti, Milano 1980.

³¹ "...L'importanza attribuita alla forma superò quello dello scopo. Così, risalire allo scopo è sempre un atto rivoluzionario: significa rifiutare la tirannia di certe forme, al fine di creare, riflettendo sulla funzione originaria, forme rinnovate, vitali, vive, partendo da una situazione il più possibile neutra...". Adolf Benhe, *L'architettura funzionale*, Vallecchi Editore, Firenze 1968, p. 15.