

Il verso della dissoluzione e quello della caduta Notizie sull'orientamento architettonico tra Th. Lipps e H. van der Laan

Felice Masi

1. *Pretesto: dal di sotto e dal di lato*

«Gli ingegneri quando fanno un ponte... poi, dopo che è fatto, e si regge da sé solo... allora gli devono misurare la freccia... dal di sotto» (Gadda [1944]: 142). A queste parole Claudio trattenne a stento un ridere matto, convulso, segno di quanto fosse già avanzato nel disimparare a vivere, nello smettere la consuetudine alla dissimulazione che gli avrebbe consentito ben più felice esito nel corteggiamento a Doralice. Quel “misurare la freccia” e per giunta “dal di sotto” meritava una doppia incredulità per l’indicazione metrica e per il suo verso. Non gli risultava cioè solo oscuro il significato della misurazione di una freccia, e la sua attinenza alla tenuta di un ponte, ma anche che lo si potesse fare collaudando il carico “dal di sopra” e valutandolo “dal di sotto”. Che poi ancora quel carico fosse di quarantaquattro studenti piombati dal di sopra al di sotto, non faceva che tingere di oscuro sarcasmo la reazione di Claudio.

Così Gadda rammentava nell’*Adalgisa* non tanto l’imperizia dei suoi vecchi colleghi, quanto l’intervallo – la misurazione della freccia – tra il disegno e l’opera, di cui aveva scritto anni prima ne *Il dolce riaversi della luce*: «Un’idea non in tutti è viva al momento del disegnare l’opere e deliberarne la esecuzione: l’opere saranno perfette in un domani a noi forse ancora invisibile, e protratto e strascicato nel futuro mentre che il disegno è dell’oggi e la conseguente deliberazione di mettervi mano si fonda sui dati, sulle reali circostanze dell’oggi. Molti e molti edifici nel mondo andarono consunti o unicamente proni allo spirito della magnificenza e dell’orgoglio di quelli che li architettarono senza presagire la dipoi sopravvenuta fatiscenza, o già rovinarono nei secoli stessi della loro fabbrica» (Gadda [1966]: 1208). La rovina o la perfezione che sfuggono al disegno non

sono però da trovarsi solo tra i frammenti o in un'insperata perpetuità; rovina e perfezione sono invece la medesima realtà della fabbrica, la durata di una casa, che consumando il suo tempo, facendosi deserta – *vuotata dalle anime* – diviene ancora più *propria*, «nozione definita, incancellabile [...] finalmente... come il rimorso» (Gadda [1963]: 423). L'opera è il rimorso spaziale del disegno, la sua caduta nello spazio. E giusto cadendo, l'opera può crollare o stare in piedi.

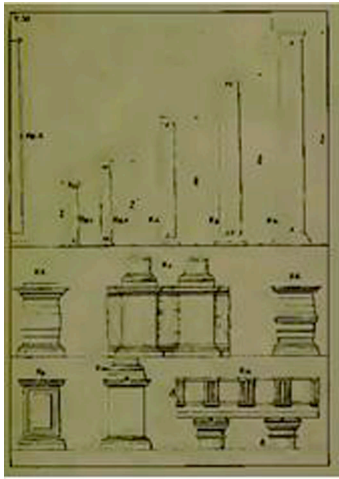
Non è però un destino *kenotico*, di perdita, di abbassamento, di *elusione* quello che l'architettonico patisce cadendo nello spazio. A differenza della caduta nel tempo – così come è stata narrata dal neognosticismo di Cioran – questa nello spazio non è un decadimento, l'abbandono di una stagione senza spazio, la maledizione del termine, giacché nello spazio si cade solo già dallo spazio. E non vi è neppure una sottoeternità spaziale a raccogliere l'ulteriore caduta fuori da esso (cfr. Cioran [1964]: 118). Il foglio squadrato e l'isolato, la mappa e la terra sono in ogni caso spaziali, seppure di volta in volta in maniera diversa. Basterebbe pensare agli *Architektony* di Malevič [Fig. 1] o ai progetti di Taut, all'architettura di cartone ed a quella di carta soltanto, per avere chiaro come si tratti sempre di configurazioni spaziali.

Eppure tale ineluttabilità dallo spazio non risolve la questione della caduta nello spazio, anzi – a ben guardare – la inaugura. Perché ad essere aporetico è l'accostamento del *dove* al *nel*, lo spaiamento della domanda dalla risposta: da *dove* si cade *nello* spazio? E *come* questo accade? Dissociazione e perplessità sono già presenti dalla prima postulazione della domanda, da quando cioè, nel IV della *Fisica*, Aristotele finse *astutamente* che Zenone avesse domandato quale fosse il luogo del luogo. Alla successiva vicenda del pensiero non rimase poi che tradurre quell'apocrifo in un'ipotesi, la quale, proprio in quanto assurda, diede l'abbrivio all'invenzione dello spazio e della sua metrica geometrica. Ma quale ne fu la versione architettonica? Se lo *spazio* è la risposta geometrica all'interrogativo su come si cada da un *dove* in un altro, quale è stata invece la risposta architettonica?

A dire il vero è dubbio anche solo che questa domanda sia stata posta architettonicamente. Non è certo un mistero che come la parola e la nozione di spazio sono assenti negli *Elementi* euclidei (cfr. Algra [1995]), così lo sono anche nel *De re aedificatoria* di Vi-



truvio [Fig. 2] e si dovrà aspettare Leon Battista Alberti per ritrovarle nella trattatistica, ma già con un conio matematico. Quale che sia la cadenza storica del susseguirsi delle



concezioni spaziali nella tradizione architettonica e pur risultando evidente la distanza che separa un tempio greco dal Palazzo di Diocleziano a Spalato o la *Basilica forensis* dalla Basilica di San Pietro a Grado – distanza lungo la quale il piano e la disposizione dei luoghi e dei volumi divengono viepiù complessi – tutto ciò non riguarda, se non tangenzialmente, la caduta architettonica nello spazio o anche solo la sua possibilità.

Lasciando agli storici ed ai teorici dell'architettura l'onere di dimostrare l'ordine dei modelli e l'irruzione delle varianti, a noi non resta che un diverso percorso rivolto a verificare se sia possibile esprimere la caduta nello spazio attraverso una dimensione dell'opera architettonica, quella verticale, opponendole, in un'altra dimensione, quella orizzontale, il verso della dissoluzione. Caduta e dissoluzione così confliggerebbero come dimensioni di una medesima opera nel medesimo spazio, segnandone, rispettivamente, la formazione e la deformazione, il sollevamento e la scomparsa, il venire allo spazio ed il ritorno ad esso.

A documento di un tale conflitto addurremo i lineamenti di due riflessioni sullo spazio architettonico, quanto mai diverse: l'estetica spaziale di Theodor Lipps e la teoria elementare di Hans van der Laan, per il rilievo che ambedue concedono all'intersezione tra direzioni e versi per definire i caratteri dell'orientamento architettonico. Due percorsi indicati per come cercano di rispondere alle aporie che la nozione moderna di spazio ha lasciato in eredità nella sua più limpida formulazione: quella kantiana del *Primo fondamento della differenza delle regioni nello spazio*, «del fondamento della differenza tra il lato destro e quello sinistro», ma anche tra il sopra ed il sotto, l'avanti ed il dietro, dell'ordinamento tra porzioni dell'orizzonte, della nostra conoscenza del *posto dei luoghi* (Kant [1768]: 995-996)¹.

Il lascito consegnato ai *Meßkünstler* – a coloro che coltivano l'arte della misura, ai geometri ed agli architetti, primi tra gli altri – dell'incongruenza spaziale tra due figure (due mani o due triangoli sferici o semplicemente due sezioni di un segmento) o tra un

¹ In proposito, si veda Scaravelli (1952): 295-335; Remnant (1963): 393-399; Bennett (1970): 175-191; Nerlich (1973): 337-351. Sulla ripresa dell'argomento kantiano nei diari wittgensteiniani, si veda Mazzocchi (2006): 131-140.

oggetto ed il suo riflesso in uno specchio, completamente uguali e simili, ma non sovrapponibili, poteva essere adempiuto o ricorrendo alla *mechanische Einrichtung des menschlichen Körpers*, all'aggiustamento meccanico del corpo umano, oppure alla *Realität des Raums*, realtà di uno spazio che rendesse conto della possibilità della composizione delle regioni diverse (Kant [1768]: 997-998). Due ipotesi queste, che pur non escludendosi, hanno costituito i margini di oscillazione dei successivi tentativi di risoluzione, kantiani prima che post-kantiani, tra fisica e geometria, tra esperienza e forma. Due ipotesi che si trovano a forza isolate nei due così distinti indirizzi che seguiremo, proprio per la parzialità da cui sono gravati e grazie alla quale sarà possibile indicare le linee di un panorama teorico ben più vasto.

Nella comparazione tra le due indagini – psicologico-introspettiva, quella di Lipps, sacrale-aritmetica, quella di van der Laan – si riprenderà, certo, anche un tema consueto alle *Kunstwissenschaften*, almeno dalla fine del XIX secolo, quello della *Raumgestaltung* e dell'articolazione orizzontale-verticale in architettura (Wölfflin [1886]; Schmarsow [1894]; Schmarsow [1896]; Schmarsow [1914]; cfr. Pinotti [2001]: 212 ss.), che ancora segna la riflessione contemporanea, almeno fino a Giedion (1941), Zevi (1948) e Norberg-Schulz (1971). Quello a cui attendiamo però è la declinazione dell'assegnazione, fin troppo perentoria, dell'architettura alle *Raumkünste* in una domanda a cui l'architettonico può rispondere esemplarmente, nella domanda circa la caduta nello spazio ovvero nella possibilità di misurarne la freccia... *dal di sotto ...e dal di lato*.

2. *L'impressione dell'altezza e quella della larghezza: Th. Lipps*

Una delle strategie adottate dalla psicologia dopo Kant per assicurare maggiore solidità scientifica al sistema dell'esperienza (Poggi [1977]) può essere intesa come la conversione della questione dell'incongruenza tra le parti dello spazio in quella dell'incongruenza delle sensazioni spaziali, nell'attestazione della parzialità dei sensi – assunti nella loro isolatezza – a costituire l'unità spaziale. Non quindi solo il riconoscimento dell'incoincidenza, più che nota ai Moderni, tra tatto e vista (e quindi tra campo tattile ed ottico), ma della differenziazione proprio dei contenuti visivi condusse prima Lotze e poi Helmholtz e Mach a ricercare insieme integrazione sensibile e spaziale, a partire dall'intersezione dei tre piani cartesiani, corrispondenti alle dimensioni, nella posizione eretta del corpo umano. Si potette così giungere a concepire l'unità dello spazio come unificazione tra la *diffusa* superficie dermatica (Mach [1901]: 9-10) ed i continui movimenti ed aggiustamenti oculari, in cui l'*estensione* tridimensionale si costituisce. Pur divergendo esplici-

tamente sulle funzioni da affidare ai distinti spostamenti del capo e quindi ai diversi orientamenti prospettici (Vischer [1873]: 8; Wundt [1896]: 120 ss.), il *milieu* filosofico e scientifico tra la Berlino e la Vienna *fin de siècle*, può esser fatto concordare circa l'assunto che il movimento oculare, innestato con la circospezione tattile, si combina, nella sequenza della *Raumanschauung*, con immagini mentali tratte dalle facoltà cognitive dell'immaginazione, dell'associazione, della selezione (Helmholtz [1868]).

Quando, nel 1897, scrive *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, con l'intento di definire i caratteri delle forme geometriche *belle* usate in architettura – distinte, per indipendenza, da quelle naturali, pur essendo correlate alla loro effettualità vivente – Theodor Lipps riprende esplicitamente le ricerche psicologico-meccaniche di Helmholtz, introducendo però un ulteriore fattore di *totalizzazione* dell'esperienza spaziale attraverso una risonanza interiore alla soggettività dello spettatore, tra la propria attività (*Thätigkeit*) e quella contenuta od espressa dall'oggetto estetico (Lipps [1897]: III). E non è certo incidentale che la già ingombrante nozione di *Einfühlung* (Geiger [1911]; Pinotti [2002]; Pinotti [2011]) faccia la sua prima comparsa, nei testi lippsiani, per rendere conto prima ancora che della relazione comprensiva con l'alterità, cosale o personale, della sua medesima possibilità reale ovvero della spazialità e della sua *realtà* formativa (Lipps [1891]; Lipps [1907]). La diversità tra i livelli empirici implicati nell'impressione spaziale – ciascuno di volta in volta non coincidente con gli altri se non nella complessione impressionale – riguarda nella formazione di uno spazio appercettivo che realizza la reciprocità tra le *forze motrici* recate nell'esperienza e quelle recate nell'esperito.

Principio di comunanza e continuità dinamica, garanzia della corrispondenza tra l'estensione della materia come espansione di forze e quelle *forze motrici che costituiscono le percezioni*, questa nozione di spazialità – che Lipps avanza opportunamente in un abbozzo di estetica dell'architettura – pare presentare una versione psico-fisiologica del fenomeno del fenomeno, del fenomeno di secondo grado, che il Kant dello *Übergang* indicava come *fondamento dell'esperienza, ovvero della determinazione dell'esperienza*, recandosi però dietro – pur contro l'auspicio del suo autore – la medesima struttura analogica, mediata (Husserl [1921-28]: 236 ss.; cfr. Costa [2010]). E a dimostrazione di ciò vi è che l'oggetto di osservazione estetica, quanto all'architettonico, può essere l'elemento, anche quello più semplice, non già come cosa, ma come formazione o meglio come formazione espressivo-significativa.

Se si esamina la configurazione della colonna dorica quale *espressione pura* di un'attività, si dovrà allora riconoscere oltre alla verticalità della portanza, condivisa del resto con lo zoccolo della parete (Lipps [1897]: 3 ss.), quella più propria del

con lo zoccolo della parete (Lipps [1897]: 3 ss.), quella più propria del *Sichaufrichten*, del sollevarsi. «La colonna si concentra [*sich zusammenfasst*] in larghezza e si solleva [*sich aufrichtet*] in altezza» (Lipps [1897]: 6, 53 ss., 70-140); la colonna, o meglio il fusto della colonna, sarebbe così definito da una limitazione orizzontale [*horizontale Begrenzung*] e da un'estensione verticale [*verticale Ausdehnung*]. Si possono fare derivare i due assi geometrici, orizzontale e verticale, quindi le due dimensioni elementari della larghezza e della lunghezza, rispettivamente dalla limitazione e dalla estensione dell'oggetto "colonna dorica", giusto perché «essa non è semplicemente, ma va facendosi, e nemmeno solo una volta, in ciascun attimo di nuovo» (Lipps [1897]: 6). Ed è come formazione, elemento spaziale configurato, figura spaziale, che posso "gioirne esteticamente", che posso addirittura "simpatizzare" con la colonna, giacché «così come la percepisco, e nel momento stesso in cui la percepisco, mi appare immediatamente condizionata da cause meccaniche, e queste cause meccaniche mi appaiono immediatamente dal punto di vista di un'azione quasi-umana» (Lipps [1897]: 7).

Quest'apparizione, per quanto si pretenda un'esperienza immediata ed anche, per così dire, sensuale, non è affatto propriamente sensibile e di certo non è poi così semplice. L'osservazione in questione non è infatti compiuta «con i nostri occhi sensibili, ma nel nostro pensiero o nella nostra fantasia». La misura stessa dell'estensione e della concentrazione della colonna, la misura dello spazio estetico sarebbe quella dettata da una *meccanica fantastica*. È del resto arduo pensare ad una percezione che resti, *così com'è* nonostante «nell'impressione complessiva della colonna, subentrino rappresentazioni immediatamente legate alla figura percepita [*Wahrnehmungsbilde*]» (Lipps [1897]: 8), soprattutto laddove si includa nell'impressione complessiva una sorta di valutazione, che differendo dalla misurazione della colonna secondo un metro obbiettivo ce la mostri come più alta e più sottile. Anzi, giustappunto in virtù della deviazione di un tale apprezzamento, della presentazione di un *Un-ding*, si può intendere l'impressione complessiva come un'illusione, pur esibendo una sua propria legalità.

A sostegno di ciò, Lipps corregge la semplice definizione di estensione verticale mediante la nozione di *Streckung*, allungamento, stiramento, distensione, la cui espressione è offerta da tre elementi del fusto della colonna dorica: l'entasi, la rastremazione e la scanalatura. In prima istanza, l'entasi rivelerebbe il contro-peso cui è sottoposto il sollevamento o la distensione della colonna, la resistenza del carico che determina e minaccia il suo profilo. Allora «l'impressione estetica del crollo [*Zusammensinken*] diviene subito impressione ottica del crollo» (Lipps [1897]: 8; Lipps [1906] II: 273 ss.): vale a dire che l'impressione complessiva della figura si converte *immediatamente* in una nuova fi-

gura percettiva. Ora la restituzione della tensione tra sollevamento e crollo è, nella colonna dorica – in cui l'entasi è più pronunciata –, oggetto di godimento estetico in virtù del carattere rassicurante e consolatorio della sezione circolare. Ancora una volta, all'estensione si accompagna la concentrazione: «Le superfici circolari ci danno l'immagine della concentrazione, di ciò che si concentra in un punto centrale, di ciò che è concluso in sé stesso stabilmente e regolarmente. Come un tale lasciarsi andare ed uscire da sé in larghezza [*jenes Sichgehenlassen und Aussichheraustreten der Breite nach*], quale si realizza nelle colonne doriche, è sinonimo della relativa rinuncia all'attività di estendersi in verticale, così questa concentrazione, indicata dalla sezione circolare della colonna, è necessariamente sinonimo dell'intensificazione di quest'attività» (Lipps [1897]: 9, 51 ss., 141-256).

Restando questa coimplicazione tra opposte tensioni in equilibrio meccanico-estetico, denunciata dalla coesistenza di sezione circolare ed entasi, quando, come nei pilastri romani, la dimensione orizzontale si restringe ed il rigonfiamento scompare, si avverte allora, ancora una volta nella fantasia, l'impressione del crollo. Alla medesima stabilità forzosa concorre la rastrematura che ne accentua l'impressione di sollevamento, mentre la scanalatura, da un lato testimonia dell'avvenuto stiramento della colonna, dall'altro accenna orizzontalmente alla ripetizione ritmica degli elementi.

Tuttavia, «quando diciamo che la colonna dorica si solleva (si slancia verso l'alto), che cos'è che effettivamente si solleva? La massa di pietra di cui è fatta? È il Materiale della colonna il latore [*Träger*] di quest'attività o di questo comportamento interno?» (Lipps [1897]: 11). Rispondendo negativamente a questo interrogativo, dacché il destino tensionale della colonna non dipende dal materiale di cui è fatta, Lipps ribadisce la centralità della forma, ovvero del modo in cui il formato spazialmente è; è la forma, ciò che si solleva, ma anche ciò che minaccia di cedere. Questa traslazione della forma sul modo d'essere si rivela oltremodo decisiva per intendere la composizione propria dello spazio formato artisticamente, per comprendere cioè che l'ente spaziale si costituisce esteticamente appunto in quanto modo d'essere di una figura.

Ciò che qui maggiormente rileva è una nozione di forma come risultato della mediazione tecnica tra due "serie di fatti" – rispettivamente reali ed ideali – ovvero tra la composizione finalizzata dei materiali e la composizione sensata tra modi di atteggiamento estetico. E per forma non si intende qui il profilo vuoto del materiale, anzi, non si intende «propriamente la forma, ma il formato; il latore della forma che resta quando si prescinde dalla massa; la figura [*Gebilde*] geometrica. La figura geometrica è dunque spazio, non spazio in generale, ma spazio formato, cioè spazio di una, due o tre dimen-

sioni. [...] Quindi, non la colonna, ma la figura geometrica che ci si presenta [*darstellt*] si solleva» (Lipps [1897]: 11). Ora, proprio perché «tutto ciò che è spaziale si es-tende» ed ogni «estendersi è un semplice essere di fatto esteso», ed è un essere di fatto esteso in larghezza simultaneamente ed in altezza successivamente, «lo spazio estetico è spazio formato, vivente, dinamico», così come «l'oggetto della presentazione estetica è la vita esiliata nello spazio [*das in den Raum gebannte Leben*]» (Lipps [1897]: 14, 40 e ss.). In virtù di questa sorta di animazione dello spazio estetico, ovvero della stessa spazialità come possibilità di animazione o sensatezza [*Deutung*] estetica, l'architettura può essere annoverata con la ceramistica, la tettonica e l'ornamento tra le arti di *astratte configurazioni ed animazioni spaziali*.

Non può però sfuggire qui una complicazione propria dell'architettura, riguardo alla sua materialità ed alla corrispondente mediazione tecnica, che marca l'esperienza spaziale. Se è vero cioè che tanto nella scultura quanto nell'architettura la struttura materiale – ad esempio il marmo – vale nella sua funzione estetica in quanto presenta una figura formata, così da suggerire l'assimilazione del materiale al ruolo dell'attore, nell'architettura non solo la materialità non si limita alla consistenza dell'opera, ed include anche la connessione finalizzata meccanicamente, ma in essa la messa in evidenza del duplice valore del materiale – ovvero quello propriamente di massa materiale e quello di figura – è molto più facilmente realizzabile. Voglio dire che se prendere il *Discobolo* di Mirone (esempio di Lipps) per un pezzo di marmo è o una finzione di scuola o un'esperienza alterata, in quanto almeno lo si percepirà come “un blocco di marmo con sembianze di...”, altrimenti accade per l'esperienza di uno spazio architettonico ed ancora diversamente per la rappresentazione scenica².

Pur restando alla larga dalla tentazione archeologica di recuperare la polemica sull'ornamentalità o, viceversa, sull'aderenza della sua bellezza, che ha segnato la stagione *protomoderna* dell'architettura, non si può non dubitare delle tesi lippsiane circa l'attorialità plastica del materiale. Se è infatti ancora possibile ascrivere un ruolo non già illusionistico, ma drammatico a ciò che fa da trono o da corte al Riccardo III, non è certo lecito trasferire il medesimo atteggiamento a ciò di cui sono composte le parti o anche i particolari architettonici. L'attorialità si decide infatti nella possibilità di richiamare una sempre possibile alternativa tra credulità ed incredulità; ma quale antinomia dossica po-

² Cfr. Lipps (1897): 14. Su *uguaglianza e contrasto direzionale* si veda sempre Lipps (1897): 257-320. Per un ben diverso intendimento del contrasto in gioco nella *presentazione scenica*, si veda Husserl (1918): 514-524.

trebbe essere avanzata per il rapporto tra pietra e pietra nell'incrocio tra pilastro ed architrave?

Si potrebbero portare ancora una volta alla memoria le parole dell'Ingegnere, quando, nella *Meditazione milanese*, appunta che «l'elaborazione architettonica Duomo di Milano o di Colonia è solo pensabile sulla realtà pietra: e le aeree guglie poggiano sulle fondamenta profonde. Esse guglie, con smorfie romantiche, diranno: "Come sono banali le pietre che stanno sotterra, sporche ed oscure e umide. Noi invece viviamo ricamate nel sole!"» (Gadda [1993]: 766). Va da sé che questo ventriloquio riuscirebbe ben più stravagante se a fare da protagonisti fossero i pilastri e le arcate, ovvero la conformazione delle navate e la disposizione dell'abside, o proprio le vetrate mosaicate e l'altare maggiore.

Posti questi interrogativi, torniamo al testo di Lipps per considerare più da vicino come la specifica interpretazione [*Ausdeutung*] delle forme estetiche sembri resa possibile dalla previa determinazione di una spazialità semantico-meccanica. «Le singole forme geometriche belle – infatti – sono 'simboli', paragonabili alle parole della lingua» o a *forme simboliche* (Lipps [1897]: 16; Lipps [1906] II: 1-31, 413 ss.), giacché ricadono già da sempre all'interno di una *Raumseele* – che garantisce per sua intermediazione una reciprocità causale tra espressione ed impressione, ovvero la coincidenza tra *Formgefühl* e *Sprachgefühl*. Nonostante la menzione di un tale *Raumgefühl* sorga in seno all'osservazione pittorica e sia perciò distinto dal semplice, e più ristretto *Körpergefühl* architettonico, lo slargarsi dello spazio interno sconta ancora il legame con la forma di un oggetto e con la propria posizione rispetto ad esso, definendo così una comune *tonalità emotiva* delle pur diverse nozioni di spazialità, ed insieme una comune funzione di interificazione, di *internamento* di individuo ed opera nella trama di uno stesso *indescrivibile tremore della vita*, o dell'attività o della volontà. Nello specifico architettonico, però, al disporsi degli elementi – cui corrisponde il *Körpergefühl* – segue la definizione di un ambito da essi circoscritto, vivificato dalla luce, dall'aria, dall'atmosfera, che, a sua volta funge da sostrato di una *Stimmung* (Lipps [1906] II: 189), della tonalità emotiva della risonanza tra lo spirituale che appartiene all'uomo e quello che appartiene allo spazio, tra una «poesia della vita spirituale dell'individuo ed un'altra dello spazio» (Lipps [1906] II: 188-189). Terzo in ordine meccanico, questo *spirituale nello spazio* risulta, però, primo in ordine semantico, poiché, solo al suo interno «la forma può darci notizia (*Kundgabe*) della forza in essa attiva, [così che] quella forma, per l'osservazione estetica, diviene il risultato di un'attività agente nella forma» (Lipps [1897]: 21); l'esplicazione che di essa si compie in termini spaziali, allora, non è altro che una significazione della notizia che la medesima

forma è, e la simbolica estetica, che ne deriva, risponde al sorgere delle forme ed alla loro conversione nell'attività umana.

Se però ciò di cui si tratta è la costituzione estetica dell'ente (architettonico-)spaziale, la costituzione dell'*aisthema* come formazione spaziale e, per converso, la determinazione della spazialità come *modo d'essere* della figurazione architettonica, allora il difetto delle indagini lippsiane non cova tanto, o solo, nella postulazione di una risonanza empatica o nella possibilità di un'indagine introspettiva o, ancora, nel naturalismo vitalistico della corrispondenza tra impressione ed espressione di attività che si fronteggerebbero sulle due rive dell'esperienza, ma piuttosto in un capitale peccato di impazienza. Assunta anzi l'interna articolazione dell'impressione complessiva dell'ente architettonico, le cui dimensioni si dispiegano come momenti di estensione orizzontale successiva o verticale simultanea, ed ammesso che le forme geometriche *belle* siano simbolizzabili o semplicemente significabili nella *ästhetische Ausdeutung*, in cui la medesima esperienza si realizza, si sarebbe dovuto più compiutamente esporre il modo in cui a partire da ciò che è percepito propriamente e dall'alone di rappresentazioni che ad esso si lega, si formi *impressionalmente* una nuova figura percepita, che riesce a significare l'annuncio presentato dalla sua prima figurazione. La precipitazione *patemica* dell'esperienza estetica – lungi dal riconoscere la sua originaria passività – rischia di obliterare, in un *après coup*, la profonda differenziazione tra proprio ed improprio, atto e modificazione, o ancora tra atto e stato, attenzione e sentimento (Lipps [1897]: 28 e ss.), compromettendo giusto la descrizione dell'esperienza appercettiva della spazialità architettonica.

3. Vicinanza in larghezza e distanza in altezza: H. van der Laan

Che cosa cambia, nella considerazione dell'orientamento architettonico, se invece di una siffatta indagine sull'impressione estetica dell'elemento si dà corso ad una vera e propria dottrina elementare? Ad una dottrina che, traducendo quasi Kandinskij in linguaggio albertiano, giunge ad asserire un'analogia tra dati architettonici ed enti geometrico-grafici, quindi tra pilastro e punto, parete e linea, spazio architettonico e superficie? Questo è proprio ciò che accade nella riflessione di Hans van der Laan, con la specificazione – dirimente per quanto ci riguarda – che è la linea (ovvero la parete) a svolgere un ruolo attivo nel trinomio linea-superficie-volume, giacché è giusto grazie alla sua misura che si rende conoscibile la grandezza del volume definito dalle superfici (van der Laan [1977]: 22; cfr. Ferlenga, Verde [2000]). Si intenda sin da subito il significato teorico della funzione metrica della parete: a partire da essa si può trascorrere dal semplice binomio

formale, vuoto-pieno, a quello propriamente spaziale, interno-esterno, sancendo allo stesso tempo l'inadeguatezza della diade forma e spazio per decidere dell'architettonico, ma anche dei sintagmi forma dello spazio o spazio come forma per comprendere la localizzazione e l'orientamento architettonici. Sarebbe altrimenti indistinguibile lo scavo di un rifugio o di un cunicolo o di una tana dalla costruzione di un'abitazione, in quanto anche nel primo caso, dallo sprofondamento della superficie terrestre in un dato punto, si suscita uno spazio autonomo, una cavità abbastanza grande in cui potersi riparare; non si sarebbe però variato il «naturale contrasto tra il pieno illimitato ed il vuoto tra terra e cielo», né si sarebbe distinto questo spazio dalla superficie terrestre, né ancora sarebbe intervenuta «l'opposizione tra un pieno limitato ed un vuoto nella forma di spazi delimitati da pareti» (van der Laan [1977]: 8), ovvero null'altro di ciò che chiamiamo casa. Anche degli anfratti trogloditici si può predicare una forma spaziale – la forma massiva di un volume – ma non si può certo ritrovare in essi una qualche *Raumbildung*, una qualche formazione spaziale, che distingue spazio e massa proprio mediante una superficie.

Il richiamo genealogico al primitivo è, certo, tanto tradizionale quanto equivoco. È comune infatti ad una tradizione che muove da Semper (1851) e da Schmarsow (1914: 69) – la quale individuava proprio nell'evoluzione dalla forma concava della grotta a quella della volta, nello spianamento delle pareti e nella conservazione della sezione semicircolare del soffitto, nella purificazione della figura ovulare il corso principale della storia delle concezioni spaziali; è altresì equivoco, lasciando intendere che la distanza che separa la cavità pre-architettonica dall'interno architettonico sia la medesima che divide uno spazio naturale da uno artificiale.

A dimostrare che così non è basterebbe porre mente alla fatica tecnica ed all'angosciosa ricerca di sicurezza – tra corridoi, piazze, ingressi veri e fasulli, provviste, botole e rudimentali periscopi – che segnano le giornate di un breve racconto kafkiano, *Der Bau*: la tana, appunto. La tana è a suo modo un *Gebäude*, ma non una *fabbrica*, e non per un difetto costruttivo, ma perché uno dei propositi del suo silenzioso e solitario abitatore non potrà realizzarsi, pena il suo abbandono, la sua irrimediabile metamorfosi. Uno dei suoi più importanti progetti – che aveva vagheggiato in giovinezza e nella prima virilità e che non aveva eseguito, a ben vedere, né per mancanza di volontà né di forza – era di «staccare la piazzaforte dalla terra circostante, vale a dire lasciare le pareti soltanto per uno spessore uguale pressappoco alla mia statura, e creare più sopra, tutto intorno alla piazza, tranne un piccolo fondamento non staccabile purtroppo dalla terra, un'intercapedine uguale alla parete. In questa cavità mi ero sempre figurato, e forse non

a torto, di avere il più bel soggiorno che per me potesse darsi» (Kafka [1923-24]: 195). Il margine di impossibilità è dato quindi proprio dall'indistinguibilità tra terra e fondamenta e pavimento. Lo spazio architettonico non è infatti «disteso *sulla* terra, ma è contenuto *tra* le mura» (van der Laan [1977]: 6); e lo è metricamente, *tassativamente*, prima che costruttivamente.

Da qui discende il carattere originariamente *thematistico* dell'architettonico. Riprendendo il principio greco-classico di *thematismòs*, van der Laan intende una sovra-relazione tra euritmia e simmetria, tra la relazione di larghezza ed altezza e quella di parte ed insieme, tra corrispondenza formale e corrispondenza dimensionale (van der Laan [1989]). Intende la pre-ordinazione tra *diatesis* o *dispositio* e *taxis* o *ordinatio*, tra eleganza e comodità, tra idee ed elementi, tra quantità ed ubicazione. Una ricapitolazione così puntuale del vitruvianesimo dispiega però il suo compiuto significato unicamente quando si rende conto della corrispondente costituzione spaziale. Ad una tale accortezza non invita soltanto la cautela a non voler ridurre l'architettura di van der Laan ad un puro quanto irrealistico neoclassicismo – e la sua teoria elementare ad una sorta di pre-moderna estetica normativa –, ma piuttosto la più affidabile constatazione dei risultati delle sue opere: camminare nell'austera quasi-luminosità della galleria di chiusura dell'abbazia di San Benedetto a Vaals [Fig. 3] o anche osservare le differenze volumetriche dei tre corpi che si raccordano attorno alla corte interna della casa Naalden a Best il-

lustrano a sufficienza come in gioco vi sia una formulazione di spazialità ed orientamento architettonici guadagnata attraverso una scansione metrico-sacrale degli elementi. Se cioè si può accogliere come definizione della sua architettura quella di *architettura del verso* (Arets, van der Bergh [1989]: 49), allora è proprio alla con-



formazione di questo *verso*, come indice architettonico-spaziale, che deve mirare la nostra indagine. E ciò anche perché pare evidente che siano qui tirate in ballo più di una nozione della tradizione, oltre che architettonica anche estetico-filosofica della moderni-

tà: dall'incrocio tra asse verticale e piano orizzontale quale punto zero dell'orientamento nell'esperienza umana al rapporto tra spazio e terra. Nel primato tettonico del *thematismòs*, inoltre, ne va della medesima relazione tra spazio empirico e spazio architettonico, che in Lipps avevamo chiaramente veduto ricondotta ad identità. Ne va insomma di una idea di grandezza, come configurazione spaziale, che decide del modo peculiare in cui può farsi esperienza dell'ente architettonico, di quel modo che, essendone esperienza, può assumersi come il modo d'essere in cui si costituisce l'ente architettonico. E qui è appunto decisiva la grandezza e non propriamente la quantità: non quindi il risultato di una suddivisione in parti, ma la relazione tra tutto, parte, pezzo ed elemento, la *relazione cardinale* tra *quanti-sono* e *quanto-grandi*, l'incompiuta conversione tra l'unità fissa del discreto e la scala fissa del continuo (van der Laan [1996]: 74; van der Laan [1960]).

Nonostante quello architettonico possa essere considerato uno spazio empirico, non può essere affatto identificato nella generalità di quest'ultimo: è uno spazio esperito, come lo è quello della tana, ma anche quello ben più ostile di un deserto, di un ghiacciaio o di una distesa marina. Gli ultimi tre esempi appartengono con ogni evidenza alla spazialità naturale, ma possono ad ogni modo essere esperiti mediante tracce, riferimenti, rotte: in questi casi lo spazio esperito sarebbe la risultante tra l'orizzontalità della superficie di base (sabbia, ghiaccio, acqua), la verticalità della distanza dal cielo ed ancora l'orizzontalità, ma questa volta, dell'esperienza sensibile e motoria. La figura che ne deriva si compone di due assi (per così dire, naturali) e di un volume concavo (empirico). In questo modo, van der Laan cita ed emenda il Bollnow di *Der erlebte Raum* (1956) che si limitava all'innesto tra l'asse verticale della posizione eretta ed il piano orizzontale del movimento, predisponendo inoltre un terzo genere di spazialità, quello architettonico, appunto. Come per dire: quello architettonico è uno spazio esperito, ma non un qualsiasi spazio esperito. È disposizione e costruzione di una delimitazione spaziale, ma non qualsiasi disposizione o costruzione. Quello architettonico è l'ordinamento cardinale in cui la distanza verticale *resta* nella prossimità orizzontale. E questo è il *verso* dell'esperienza spaziale dell'architettura. Seppure una siffatta costituzione della spazialità architettonica parrebbe poter essere accostata, *prima facie*, alla dimensione che sta nel frammezzo, tra il "sulla terra" ed il "verso il cielo", a cui Heidegger ([1951a]: 130) fa corrispondere la misura diametrale dell'abitare umano, tuttavia è giusto il caso di porre in questione come la distanza verticale – che in van der Laan permane come una sorta di corrispettivo della disidentità tra pavimento e terreno – mal si concili con la teoria topologica heideggeriana. Quest'ultima, infatti, conserva un certo primato del luogo, o dell'allocazione, come disallontanamento [*Entfernung*] – pur con indubbie differenze di

ruolo e di peso teorico, da *Essere e Tempo* (§§. 22-24) a *Costruire abitare pensare* ([1951b]: 103 s.) – rispetto a cui la medesima distanza è pensabile solo all'interno di una versione astratta di *Räumlichkeit* come *spatium* o *extensio*.

A partire dal primo dato architettonico, il pilastro, che attraverso *l'allagamento orizzontale della sua forma cilindrica* definisce il secondo, la parete, la quale, a sua volta, intersecandosi con un'altra costituisce il terzo ed ultimo dato, lo spazio architettonico, appunto, Hans van der Laan ([1977]: 11) può mettere in scena un vero e proprio scontro tra formazioni spaziali, non solo tra il vuoto riempito del nostro spazio empirico e quello dello spazio naturale, diversamente orientati, ma anche tra *il pieno attorno ad un vuoto* della *Raumbildung* ed *il pieno in mezzo ad un vuoto* della *Raumerfahrung*, tra spazio corticale e spazio nucleare (van der Laan [1977]: 13-16). Un tale conflitto risuona estendendosi in una serie di luoghi concentrici, quello dell'azione, del movimento e della visione che corrispondono rispettivamente alla cella, al cortile ed al dominio, che rappresenta il limite spaziale non-architettonico, poiché in esso si dissolve la relazione tra recinzione e distanza (van der Laan [1977]: 74). Si dà spazio architettonico laddove esso risulti esperibile come *Inhalt*, quindi più che come *con-tenuto* come *in-tra-tenuto*, *halt*, *sospeso*, *in*, nella prossimità delle parti che si fronteggiano orizzontalmente. «Il terreno ci appare come una massa illimitata e non possiamo vedere la sua superficie come la delimitazione di una forma. Non vi è alcuno spessore a cui si possa paragonare la distanza tra terreno e soffitto e perciò non vi è alcuna vicinanza. La superficie del terreno ed il lato inferiore della copertura dello spazio delimitano solo l'estensione verticale della vicinanza tra le pareti» (van der Laan [1977]: 49). Lo spazio architettonico deriva così dall'interferenza di una forza d'attrazione verticale del terreno ed una orizzontale tra le superfici-pareti, a loro volta composte di parti formate (i pilastri) e parti non-formate (le aperture), distinzione che, sebbene paia a tutta prima simile, si allontana significativamente da quella schmarsowiana tra elementi aperti (porte, finestre, intercolonne), elementi chiudenti (pareti, pavimento, rivestimento, tetto) ed elementi dividenti lo spazio (pilastri, colonne, arcate, balaustre) (Schmarsow [1914]: 89). «Se i pilastri non reggessero alcun architrave non sussisterebbe tra di loro di fatto una reciproca vicinanza, che si estende tra i due come una superficie verticale» (van der Laan [1977]: 53). L'architettura comincia proprio quando le pareti si trovano in reciproca vicinanza, in una vicinanza (orizzontale) dettata però dall'inavvicinabile caduta (verticale). Se di primaria importanza è il "che è" dell'ente architettonico (van der Laan [1977]: 5) – da cui discende il "che cosa" ed il "come" – "che un ente è (architettonicamente)", che qualcosa sia, sia fatta o sia composta *architettonicamente* si risolve appunto nel dislivello in-

contenibile tra vicinanza e non-vicinanza. Che un ente sia architettonicamente significa quindi che segue il *verso* della ordinata sproporzione tra caduta ed allontanamento, tra sollevamento e distanza, tra risposta e silenzio. Così orientamento ed eloquenza architettonica coincidono nel fatto che qualcosa sia (architettonicamente) nell'*Einklang* tra prossimità ed inapprossimabile.

Ne deriva quindi che è quello orizzontale il verso lungo il quale può acconciarsi una formazione spaziale: un luogo può farsi vedere e riconoscere non per ciò di cui è fatto né per ciò in cui è posto, ma per ciò in-tra cui è tenuto. È orizzontalmente che il luogo architettonico guadagna la propria necessaria secondarietà, la propria visibilità secondaria, impropria, che risulta da quella primaria e propria dei suoi limiti, delle pareti che la disegnano; ed è ancora orizzontalmente che il luogo si sovrappone alla sua posizione (naturale) e se ne distingue. Allo stesso modo, però, quello orizzontale è anche il verso della sua dissoluzione, quando accrescendosi la distanza le pareti scompaiono alla vista e torna propriamente visibile solo il luogo che era stato. Allora nemmeno la caduta verticale regge più, abbassandosi all'altezza del suolo o semplicemente rarefacendosi. Orizzontalmente si decide dello spazio architettonico, perché orizzontalmente si decide della sua secondarietà o priorità, ovvero dell'inizio o della fine dello spazio formato.

«Il corpo distante si risolve a sua volta in spazio, scompare nello spazio (ciò che s'allontana, diventa piccolo fino a scomparire). Tutto diviene di nuovo spazio»³. Vien fatto di pensare a queste righe di Novalis per illustrare quella sorta di teologia paolina dello spazio che muove la riflessione e l'opera di Hans van der Laan, ove la formazione architettonica anticipa e trattiene la sparizione dei volumi, il loro sfinimento nella distanza, la consunzione loro in spazio, il loro sacrificio nell'allontanamento, nella siderale distanza del giorno del giudizio.

4. *Dopo l'architettura*

Fin qui l'esempio architettonico della *Raumbildung*. Per vie diverse Lipps e van der Laan consegnano un'idea di spazio architettonico o semplicemente formato che esibisce la propria secondarietà, la mediazione del proprio essere in- e tra-tenuto. Lo spazio formato non si presenta così per ciò che è, ma per ciò di cui è, di cui è modo o fragile contenuto.

³ Novalis (1798-99): G. I, nr. 356.

Da qui l'esempio architettonico cede il passo al ripensamento di una tale secondarietà, di questo non essere-prima, di questo venir dopo, di questo essere semplicemente il *poi-che*. Né il primo né l'ultimo, né poema dell'inizio né quello della fine, giacché l'uno e l'altro annichilano lo spazio formato. Giacché l'uno e l'altro si impongono *poi-che* si dà la formazione dello spazio. *Poi-che* è il modo in cui la formazione spaziale è tra ciò che è formato spazialmente. Secondaria e necessaria – secondaria alla disposizione dei corpi e necessaria a riconoscerne l'ordine – la spazialità architettonica può formularsi come l'ipotesi secondo cui la verticale cade e l'orizzontale non si è ancora dissolta.

Anche dinanzi alla dichiarazione di *antiquatezza* della definizione di architettura come arte spaziale (Koolhaas [2001]: 64), l'avvertimento della reciproca secondarietà tra cosa e spazio, che abbiamo ricavato dai nostri inattuali ed incompleti riferimenti, conserva un peculiare interesse. Proprio il presunto naufragio della spazialità nella sua visibilità speculare, nella realizzazione inevitabile ed infedele della spaziosità, della *Bigness* – ove l'estensione diviene stiramento, trazione, allungamento, agglomerazione e quindi rifacimento, aggiustamento in corsa, ristrutturazione e manutenzione perenne –, proprio l'ossessione a "produrre lo spazio" mediante la composizione del suo opposto, «la sostanza e gli oggetti [...] il doppio corporeo dello spazio» (Koolhaas [2001]: 66), rappresenta così il più recente episodio di una tarda modernità come *lotta per lo spazio* di cui l'architettonico continua a formulare la più efficace delle diagnosi.

Bibliografia

- Algra, A., 1995: *Concepts of Space in Greek Thought*, Brill, Leiden-New York-Köln.
- Arets, W., van den Bergh, W., 1989: *Architectuur zonder meer*, in W. Graatsma, H.J.M. Tilmanns (a cura di), *Ailbertusstichting Maastricht ter gelegenheid van de toekenning van de Architectuurprijs Limburg 1989 aan Dom Hans van der Laan*, Maastricht. Trad. it. *Architettura senza commento*, "Casabella", 1996, 634, pp. 46-49.
- Bennett, J., 1970: *The Difference between Right and Left*, "American Philosophical Quarterly", 7, 3, pp. 175-191.
- Bollnow, O., 1956: *Der erlebte Raum*, "Zeitschrift für die gesamte Innere Medizin", 11, 3, pp. 97-105.
- Bötticher, K., 1852: *Die Tektonik der Hellenen*, Riegel, Potsdam.
- Cioran, E., 1964: *La chute dans le temps*, Éditions Gallimard, Paris. Trad. it. *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano, 1995.

- Costa, V., 2010: *Fenomenologia dell'intersoggettività. Empatia, socialità, cultura*, Carocci, Roma.
- Ferlenga, A., Verde, P., 2000: *Dom Hans van der Laan. Le opere, gli scritti*, Electa, Milano.
- Gadda, C.E., 1944: *L'Adalgisa*, in Id., *Romanzi*, Utet, Torino, 1997, pp. 77-356.
- Gadda, C.E., 1966: *Il dolce riaversi della luce*, in Id., *Scritti Giornali e Favole*, I, Garzanti, Milano, 1993.
- Gadda, C.E., 1963: *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi*, cit., pp. 357-562.
- Gadda, C.E., 1993: *Meditazione milanese*, in Id., *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano.
- Geiger, M., 1911: *Zum Problem der Stimmungseinführung*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1911, 6. Trad. it. *Sul problema dell'empatia degli stati d'animo*, in S. Besoli, L. Guidetti (a cura di), *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei circoli di Monaco e Gottinga*, Quodlibet, Macerata, 2000, pp. 153-188.
- Giedion, S., 1941: *Space, Time, Architecture*, Harvard University Press, Cambridge. Trad. it. *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano, 1989.
- Heidegger, M., 1927: *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tubingen. Trad. it. *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 2005.
- Heidegger, M., 1951a: «...*dichterisch wohnt der Mensch...*», "Akzente", 1. Trad. it. «...*Poeticamente abita l'uomo...*», in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1997, pp. 125-138.
- Heidegger, M., 1951b: *Bauen Wohnen Denken*, in O. Bartning (a cura di), *Darmstädter Gespräch Mensch und Raum*, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt, 1952. Trad. it. *Costruire abitare pensare*, in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, cit., pp. 96-108.
- Helmholtz, H. von, 1868: *Die neuere Fortschritte in der Theorie des Sehens*, in Id., *Vorträge und Reden*, Vieweg, Braunschweig, 1896, I, pp. 265-366.
- Husserl, E., 1918: *Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modi (Texte wohl aus 1918)* in E. Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*, a cura di E. Marbach, *Hua*, XXIII, Nijhoff, Den Haag, 1980, pp. 498-524.
- Husserl, E., 1921-28: *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlaß. Dritter Teil: 1921-1928*, a cura di I. Kern, *Hua*, XIV, Nijhoff, Den Haag, 1973.
- Kant, I., 1768: *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes des Gegenden im Raume*, in I. Kant, *Werke*, a cura di W. Weischedel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983, I.
- Kafka, F., 1923-24: *Der Bau*, in Id., *Beim Bau der chinesischen Mauer*, Berlin, G. K. Verlag, 1931. Trad. It. *La tana*, in Id., *La Metamorfosi e altri racconti*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 185-226.

- Koolhaas, R., 2001: *Junkspace*, Quodlibet, Macerata.
- Lipps, Th., 1891: *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, in Id., *Beiträge zur Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, Besonderer Abdruck, Voss, Hamburg-Leipzig.
- Lipps, Th., 1897: *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Barth, Leipzig.
- Lipps, Th., 1905: *Zur Verständigung über die geometrisch-optischen Täuschungen*, "Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", 38, pp. 241-258.
- Lipps, Th., 1906: *Ästhetik. Psychologie des Schönes und der Kunst*, 2 voll., Voss, Hamburg-Leipzig.
- Lipps, Th. (a cura di), 1907: *Psychologische Untersuchungen*, I, Engelmann, Leipzig.
- Mach, E., 1901: *Space and Geometry in Light of Physiological, Psychological and Physical Inquiry*, Open Court, Chicago, 1906.
- Mazzocchi, L., 2006: *Il codice segreto di Wittgenstein: dagli opposti incongruenti di Kant al luogo logico della proposizione negante*, "Studi Kantiani", 19, pp. 131-140.
- Mitrovič, B., 2004: *Leon Battista Alberti and the Homogeneity of Space*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 63, 4, pp. 424-439.
- Nerlich, G., 1973: *Hands, Knees and Absolute Space*, "The Journal of Philosophy", 70, 12, pp. 337-351.
- Norberg-Schulz, Ch., 1971: *Existence, Space and Architecture*, Praeger, London. Trad. it. *Esistenza Spazio e Architettura*, Officina Edizioni, Roma, 1982.
- Novalis, 1798-99: *Allgemeine Broullion. Materialien zur Enzyklopädistik*, a cura di H.-J. Mähl, Meiner, Hamburg, 1993.
- Pinotti, A., 2001: *Il corpo dello stile: storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano.
- Pinotti, A., 2002: *Empatia: «un termine equivoco e molto equivocato»*, "Discipline filosofiche", 12, 2, pp. 63-83.
- Pinotti, A. 2011: *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari.
- Poggi, S., 1977: *I sistemi dell'esperienza. Psicologia, logica e teoria della scienza da Kant a Wundt*, Il Mulino, Bologna.
- Remnant, P., 1963: *Incongruent Counterparts and Absolute Space*, "Mind", 72, 287, pp. 393-399.
- Scaravelli, L., 1952: *Gli incongruenti e la genesi dello spazio kantiano*, in Id., *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 295-335.
- Schmarsow, A., 1894: *Das Wesen der architektonische Schöpfung*, Hiersemann, Leipzig.
- Schmarsow, A., 1896: *Der Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, "Königlich-Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften", 48, 4, pp. 44-61.

- Schmarsow, A., 1914: *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 9, pp. 66-95.
- Semper, G., 1851: *Die vier Elemente der Baukunst*, Vieweg, Braunschweig.
- Semper, G., 1860: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, I, Verl. für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt.
- van der Laan, H., 1960: *Le nombre plastique. Quinze leçons sur l'ordonnance architectonique*, Brill, Leiden.
- van der Laan, H., 1977: *De architectonische ruimte*, Brill, Leiden. Trad. ted. *Der architektonische Raum*, Brill, Leiden, 1992.
- van der Laan, H., 1989: *Een architectuur op basis van het ruimtelijk gegeven van de natuur*, in W. Gratsma, H. Tilmanns (a cura di), *Ailbertusstichting Maastricht ter gelegenheid van de toekenning van de Architectuurprijs Limburg 1989 aan Dom Hans van der Laan*, cit. Trad. it. *Strumenti d'ordine*, "Casabella", 1996, 634, pp. 74-76.
- Vischer, R., 1873: *Über das optische Formgefühl: Ein Beitrag zur Ästhetik*, Hermann Credner, Leipzig.
- Wölfflin, H., 1886: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Inaugural-Dissertation, Wolf & Sohn, München.
- Wundt, W., 1896: *Grundriss der Psychologie*, Engelmann, Leipzig.
- Zevi, B., 1948: *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1991.