

Il giardino, il labirinto e l'altare. Esperienze estetiche nella Mezquita-Catedral di Córdoba

Antonio Sorrentino

1. Córdoba

Córdoba (fig.1) è forse la città dell'Andalusia che coinvolge maggiormente i sensi. I suoi *patios* si aggruppano ai piedi della Sierra Morena confluendo verso le insenature del fiume Guadalquivir, a sud. Il coacervo di culture che si sono avvicendate nel corso dei secoli nella città natale di Seneca non hanno mai raschiato via del tutto quelle che le hanno precedute ma, al contrario, hanno costituito un palinsesto nel



Fig.1 La città andalusa di Córdoba. [iStock.com/JackF].

quale la pragmaticità romana, la sensualità araba, la musicalità ebraica e il misticismo cristiano, nonostante i conflitti e le intolleranze reciproche, hanno trovato un alveo ospitale in cui coabitare pacificamente. L'emblema assoluto di questa mescolanza di popoli, lingue e religioni è rappresentato dalla *Mezquita-Catedral*. Come informa il nome stesso, si tratta di una cattedrale cattolica – la *Catedral de Nuestra Señora de la Asunción* – incastonata, dopo la *reconquista* di Córdoba del 1236, all'interno di una moschea del 785 d.C, superfetazione, a sua volta, dei resti di un'antica basilica romano-cristiana.

L'accesso al monumento avviene oltrepassando una serie di ambienti rettangolari, inscritti l'uno nell'altro, che dalle strette e assolate rughe del centro storico convergono verso l'altare della Cappella Maggiore.

Il seguente contributo si propone di riportare tre dei momenti dell'esperienza estetica vissuti dall'autore negli ambienti arabo-cristiani della Mezquita – l'attrazione innata per la vitalità provata nel giardino degli aranci, la sensazione di smarrimento innescata dagli interni labirintici dell'antica moschea e la sublimazione estatica a cui conduce l'altare maggiore – servendosi sia di una inquadratura introspettiva e personale che degli obiettivi messi a fuoco da alcune delle discipline che si muovono nel campo dell'Estetica contemporanea: Biofilia, Somaestetica e Neuroestetica.

2. *La vitalità come misura biologica del bello*

L'incontro con il primo anello che cinge la struttura è del tutto inatteso. Il reticolo endoplasmatico di casupole bianche e di vicoli stretti e tortuosi, infatti, si dirada all'improvviso svelando una grande muraglia in blocchi di arenaria adornata da motivi arabeggianti e dominata dall'alta torre campanaria *del Alminar*, riadattamento dell'antico minareto.

Un portale imponente, il *Postigo de los Deanes*, ricavato lungo il perimetro del bastione, immette nel *Patio de los Naranjos* (fig.2) – un tempo giardino delle abluzioni e della contemplazione –, uno spazio alberato che richiama alla memoria le oasi del deserto.

L'aroma fresco degli aranci, la luce accecante e lo stormire delle foglie non sembrano minimamente intaccati dal brulichio di visitatori

che si addensano sotto l'egida delle guide turistiche. Se l'obiettivo degli architetti arabi era quello di offrire ai comuni mortali un assaggio di Paradiso – l'etimologia di “paradiso” non a caso è da rintracciarsi nel termine greco *παράδεισος*, giardino circondato da un muro¹ –, si può dire che sia stato pienamente raggiunto. Questa sorta di *hortus conclusus* è il luogo della purificazione dalle impurità, la soglia catartica che monda l'umano dalle proprie nefandezze ma che, allo stesso tempo, lo sintonizza sulle frequenze ancestrali del suo stare al mondo: la vitalità della Natura.

Le preferenze estetiche umane, profondamente radicate nell'evoluzione biologica della specie avvenuta nella Savana africana milioni di

¹ Il Giardino dell'Eden potrebbe essere identificato come la prima forma di architettura. Un'architettura che, come sottolinea Bechir Kenzari, è ridotta all'essenziale: un muro. Come se Dio avesse voluto condurre un esperimento costruendo uno spazio sicuro, una casa, in cui la natura selvaggia non potesse penetrare ma la cui presenza fosse rappresentata all'interno dal serpente (B. Kenzari, *Architecture and Violence*, Actar, Barcelona 2011, p. 177).



Fig2. Patio de los Naranjos e Torre del Alminar. Foto mia.

anni fa, rimandano a un amore incondizionato verso quegli habitat ancestrali che hanno continuato a dimorare nelle menti dei nostri antenati anche una volta raggiunte le terre lontane dell'Europa e dell'Asia² e verso tutto ciò che è, o sembra, vitale³. Questo sentimento di attrazione verso tutti i fenomeni viventi⁴ – che prende il nome di *Biophilia*, letteralmente amore per la vita – è quella predisposizione naturale che possiede ogni essere umano e che consiste nel riconoscere e apprezzare ciò che è vivo, sia esso un organismo vivente (vita) o la Natura (Vita) come processo nella sua interezza⁵.

La Biofilia abbraccia le questioni di sostentamento fisico e materiale ma si estende anche al desiderio di significato e alla soddisfazione estetica, intellettuale, cognitiva e persino spirituale⁶. I molteplici livelli del sistema nervoso su cui opera hanno indotto Stephen R. Kellert a sperimentarne un'applicazione pragmatica alla progettazione architettonica e urbana e a definirne esperienze e attributi. L'ecologo americano ha estrapolato i sei elementi chiave del *Biophilic Design – Environmental features, Natural shapes and forms, Natural patterns and processes, Light and space, Place-based relationship ed Evolved human-nature relationship* – e i 70 attributi a essi correlati, con l'obiettivo di promuovere un approccio biofilico alla progettazione che favorisca la salute, la forma fisica e il benessere.

Recentemente, il matematico e teorico dell'architettura Nikos Salingaros ha proposto degli indici alternativi a quelli di Kellert attraverso i quali quantificare in maniera oggettiva gli effetti taumaturgici della Biofilia, ed enumerato una serie di fattori⁷ che rappresenterebbero

² G.H. Orians, *Snakes, Sunrises, and Shakespeare. How Evolution Shapes Our Loves and Fears*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2015, p. 33.

³ J. Roe e L. McCay, *Restorative Cities. Urban Design for Mental Health and Wellbeing*, Bloomsbury Publishing, London-New York-Dublin 2021, p. 65.

⁴ J. Rifkin, *The Age of Resilience. Reimagining Existence on a Rewilding Earth*, St. Martin's Press, New York 2022; trad. it di T. Cannillo, *L'età della resilienza. Ripensare l'esistenza su una Terra che si rinaturalizza*, Mondadori Editore, Milano 2022, p. 3.

⁵ G. Barbiero e R. Berto, *Biophilia as Evolutionary Adaptation: An Onto- and Phylogenetic Framework for Biophilic Design*, in «Frontiers in Psychology», n. 12, 2021, pp. 1-13, a p. 1.

⁶ S.R. Kellert e E.O. Wilson, *The Biophilia Hypothesis*, Island Press, Washington 1993, p. 21.

⁷ Luce solare (preferibilmente da più direzioni), colore (varietà e combinazioni di tonalità), gravità (equilibrio e bilanciamento intorno all'asse verticale), frattali (forme che si suddividono in modo regolare alle diverse scale), curve (a tutte le scale), dettagli (per attirare l'attenzione), acqua (sia ascoltarla che vederla), vita (piante, animali e umani), rappresentazioni della natura (ornamenti naturalistici, dipinti realistici, rilievi e sculture figurative, etc.) e complessità organizzata (disegni intricati ma coerenti; simmetrie di strutture astratte simili a volti, etc.).

delle forti interconnessioni tra i vari aspetti e le diverse scale dell'ambiente vissuto, e che, qualora assorbiti dal *design*, sarebbero in grado di toccare sia emotivamente che fisicamente fino a elevare la coscienza a un livello superiore⁸.

Il giardino della *Mezquita* gode di molte di queste *proprietà biofiliche*, dall'ampia gamma di colori terrosi su cui si spalmano le diverse tonalità di verde alle forme curvilinee di chiome, archi e decorazioni, i cui dettagli restituiscono rappresentazioni naturali e geometriche; dal gorgogliare continuo dell'acqua alla vita in tutte le sue forme; dalla luce solare che indugia tra le chiome per poi addensarsi sulla pavimentazione alla geometria frattale. Luce naturale, frattali, complessità e vitalità, in maniera particolare, costituiscono quel *fil rouge* che intesse l'intero percorso della visita.

Molti architetti, consapevolmente o meno, hanno fatto uso della *geometria frattale* per dare un senso di ordine, armonia e risonanza alle loro architetture⁹ ma solo recentemente, grazie alle ricerche di Salingaros e di Michael Mehaffy, è stata svelata la potenza vivifica che sprigionano. I frattali, infatti, avrebbero il potere di ricondurci alle nostre origini nella Savana e di collegarci direttamente con l'idea di sopravvivenza e di piacere¹⁰; genererebbero un ritmo ripetitivo che è direttamente collegato alla nostra struttura biologica, anch'essa frattalica, e che, agevolando la comprensione dell'ambiente, farebbe percepire il contesto come più sicuro¹¹; definirebbero gradualmente i passaggi di scala a ogni livello¹² e, soprattutto, ridurrebbero lo stress e incrementerebbero attenzione ed emozioni positive¹³ in luoghi di lavoro e in altri ambienti di vita. Ciò spiega il motivo per cui gli esseri umani abbiano sempre apprezzato i frattali e prodotto architetture, artefatti e opere d'arte intrinsecamente riconducibili a essi¹⁴. Ma la geometria

⁸ N.A. Salingaros, «Neuroscience Experiments to Verify the Geometry of Healing Environments: Proposing a Biophilic Healing Index of Design and Architecture» in *Urban Experience and Design. Contemporary Perspectives on Improving the Public Realm*, a cura di B. Hollander e A. Sussman, Routledge/Taylor & Francis Group, New York 2021, pp. 58-72.

⁹ D.H. Ruggles, *Beauty, Neuroscience & Architecture: Timeless Patterns and Their Impact on Our Wellbeing*, Fibonacci LLC, Denver 2018, p. 21.

¹⁰ Ivi, p. 27.

¹¹ Ivi, p. 23.

¹² N.A. Salingaros, *A Theory of Architecture*, Sustasis Press, Portland 2013, p. 145.

¹³ M. Semenov, «Ecoempathic Design. Moving beyond Biophilia with Brain Science», in *Urban Experience and Design* cit., pp. 146-166, a p. 157.

¹⁴ N.A. Salingaros e Y. Xie, *Fractal Art and Architecture Reduce Physiological Stress*, in «Journal of Biourbanism», n. 2, 2012, pp. 11-28, a p. 13.

frattale è anche una componente fondamentale dell'esperienza estetica, sia essa architettonica che urbana, perché aiuta a ordinare il nostro senso dello spazio per creare l'emozione della bellezza¹⁵.

Riallacciandosi agli studi di Kellert, il neuroscienziato cognitivo Colin Ellard ha condotto negli ultimi anni ulteriori esperimenti. Servendosi di nuovi metodi di misurazione degli stati affettivi, fisiologici e cognitivi delle persone immerse nella realtà virtuale, Ellard ha confermato l'idea che: 1) gli esseri umani abbiano una profonda affinità con la vitalità a ogni livello, dagli interni delle case ai paesaggi urbani; 2) questa vitalità venga riconosciuta quasi immediatamente (dopo esposizioni brevi di 50 millisecondi) grazie a moduli cerebrali specializzati predisposti alla sua captazione; 3) riconoscere volti, movimento biologico e complessità visiva avvenga rapidamente e condizioni l'attenzione riposta in un ambiente; 4) un'eccessiva complessità ambientale sia negativa, così come una stimolazione insufficiente; 5) la predisposizione a trovare queste proprietà vitali venga applicata anche a modelli causali non biologici come oggetti ed edifici; 6) quello che più ci attrae in un ambiente è la sensazione che esso sia vivo; 7) questa sensazione ci protegga dalla solitudine urbana; 8) tra tutte le risposte umane alla progettazione urbana, l'attrazione per la vitalità sia la più importante¹⁶.

Oltre ad avere un'influenza diretta su salute e benessere, il contatto diretto o indiretto con la natura o con tutto ciò che ne possiede le qualità si configura come un'esperienza estetica foriera di godimento poiché conduce la sensibilità (*aisthesis*) alle sue origini primordiali, quando il confine tra bello, buono e necessario non era ancora del tutto marcato. Si può parlare, dunque, di un'estetica oggettiva, di un sentire comune a tutti gli esseri umani che causa attrazione, smorza gli impulsi aggressivi e distruttivi e suscita, oltre al desiderio di godimento, comportamenti protettivi e di conservazione¹⁷. Il Bello ci accomuna a una Natura ricca di piante e animali e ci affratella alla Biosfera, facendoci sentire parte di essa. È una necessità, è la prospettiva di sopravvivenza della nostra specie in armonia con il nostro pianeta vivente¹⁸.

Una conferma dell'esistenza di una base biologica e oggettiva della bellezza è stata fornita da Cinzia Di Dio, Emiliano Macaluso e Giaco-

¹⁵ Ruggles, *Beauty, Neuroscience & Architecture* cit., p. 28.

¹⁶ C. Ellard, *Neuroscience, Wellbeing, and Urban Design: Our Universal Attraction to Vitality*, in «Psychological Research on Urban Society», vol. 3, n. 1, 2020, pp. 6-17.

¹⁷ S. Riggio, *Biodiversità, biofilia ed estetica*, in «Trasformazione: rivista di storia delle idee» vol. 2, n. 2, 2013, pp. 126-18, a p. 134.

¹⁸ *Ibid.*

mo Rizzolatti. I neuroscienziati hanno osservato – grazie alla Risonanza Magnetica Funzionale (*fMRI*) – quali aree cerebrali si attivassero in spettatori inesperti posti di fronte a capolavori d'arte riconosciuti universalmente come belli, con l'obiettivo di determinare quei parametri oggettivi intrinseci alle opere d'arte che fossero in grado di suscitare specifici pattern neurali alla base del senso di bellezza nell'osservatore. I risultati hanno dimostrato quanto gli stimoli che presentavano la proporzione aurea venissero valutati positivamente rispetto a quelli in cui le proporzioni canoniche erano state alterate, e come le immagini giudicate esteticamente piacevoli evocassero popolazioni neurali corticali situate in centri di controllo emozionale. Sebbene le specificità individuali, l'esperienza e le convenzioni sociali abbiano un loro peso specifico nel determinare l'apprezzamento verso un'opera d'arte, le radici della bellezza affondano in un substrato biologico che permette di determinarle con una certa oggettività. Questa tensione tra valori universali e giudizi personali si acuisce quando gli artisti immettono nuovi parametri estetici che possono essere apprezzati sia perché legati al patrimonio biologico che alla moda o alla novità¹⁹. La stretta correlazione neurale tra proporzioni auree e giudizio estetico che emerge da questi dati, dunque, comprova quanto l'esperienza della bellezza sia, oltre che qualcosa di individualmente soggettivo o modificabile dalla forza delle esperienze e della cultura personale, oggettiva biologicamente, un regolo euristico od organizzativo innato associato al sistema edonico del cervello²⁰.

Gli studi di visualizzazione cerebrale condotti da Samir Zeki mostrano, peraltro, che determinati segnali vengono qualificati dal cervello come belli in base a un concetto cerebrale ereditario e che la varietà di fattori da cui derivano le preferenze estetiche – apparenze sensoriali, valenze emotive, esperienze personali, ricordi, contesti situazionali *etc.* – abbia delle basi biologiche comuni a tutti gli esseri umani²¹.

Alla luce di quanto detto, il giardino recintato²² assume non solo la connotazione di quello spazio archetipico che definisce l'atto di inse-

¹⁹ C. Di Dio, E. Macaluso e G. Rizzolatti, *The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures*, in «*PLoS One*» n. 2. e1201, 2007, pp. 1-9, a p. 6.

²⁰ H.F. Mallgrave, *Architecture and Embodiment. The Implications of the New Sciences and Humanities for Design*, Routledge, London 2013; trad. it. a cura di A. Gattara, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, p. 65.

²¹ *Ibid.*

²² In origine, il giardino delle moschee nasce come luogo della preghiera, spesso circondato da portici per il riparo dalle intemperie. Solo in un secondo momento i portici vengono

diarsi in un luogo e di configurare il rapporto dell'uomo con gli elementi naturali²³, ma diviene il forziere nel quale vengono custodite le radici biologiche e biofiliche del buono e del bello.

3. *L'orizzonte corporeo dei labirinti*

Dal lembo di Eden, ci si dirige, attraversando la *Puerta de las Palmas*, verso il secondo girone²⁴, l'interno della moschea (fig.3), che nel corso dei secoli è cresciuta organicamente estendendosi verso le zone della città che avrebbero potuto ospitarla²⁵. Il passaggio avviene, da un punto di vista percettivo, in maniera violenta: dalla luce abbagliante e calda del sole andaluso ci si immerge nella penombra di una selva fredda e oscura, puntellata da pilastri/tronchi che si estendono in tutte le direzioni, a perdita d'occhio.

La distesa smisurata di stipiti²⁶ agganciati l'uno all'altro per mezzo di foglie palmiformi e la concatenazione frattalica dei vari ambienti, evocano d'improvviso l'idea del labirinto, ovvero di uno spazio privo di un centro e in continuo movimento che, costringendo il corpo a negoziare continuamente le proprie posizioni, sottopone il sistema nervoso a un lavoro e un'attività supplementari rispetto a quelle elaborate abitualmente²⁷.

Ciò avviene perché il labirinto è un edificio costruito per confondere gli uomini²⁸, è «un luogo fisico e mentale in cui si è intrappolati, ci si smarrisce, si erra, si incontra il mostro o la nostra peggiore paura,

ingranditi per ospitare un maggior numero di persone e il giardino rimane come prosieguo di quegli spazi interni. Una conferma è data dal fatto che il ritmo dei pilastri interni sia spesso in sintonia con il ritmo della sequenza di alberi del patio esterno.

²³ G. Spirito e S. Leoni (a cura di), *Recinti*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 18.

²⁴ Per motivi di sicurezza l'ingresso individuale è interdetto, per cui l'unico modo per poter accedere alla Cattedrale, quando non si svolgono funzioni religiose, è con un *tour* guidato.

²⁵ La struttura si presenta come un grande quadrilatero di circa 180 m di lunghezza per 130 m di larghezza, il cui interno è diviso in 19 navate longitudinali e 36 trasversali, per un totale di 856 colonne sormontate da capitelli in stili e materiali diversi. Sulle colonne poggiano doppie arcate, in mattoni rossi e pietra bianca, sovrapposte l'una sull'altra.

²⁶ La moschea è stata concepita dagli architetti arabi come stilizzazione di un gigantesco palmento in cui i pilastri avrebbero dovuto ricordare gli stipiti delle palme, ovvero i loro tronchi, e la sovrapposizione di archi le foglie arcuate.

²⁷ I. Shazhaev, D. Mikhaylov e A. Shafeeg, *The Labyrinth as a Tool in the Study of the Neuron Activity of the Brain*, in «Journal of Neuroscience and Neuropsychology», vol. 6, fasc. 1, 2023, pp. 1-10, a p. 9.

²⁸ C. Grau, *Borges y la arquitectura*, Cátedra, Madrid 1989; trad. it. di D. Romano, *Borges e l'architettura*, testo&immagine, Torino 1998, p. 96.

Antonio Sorrentino, Il giardino, il labirinto e l'altare

la si affronta per ritrovare il centro e se stessi; dall'altra c'è la figura geometrica, intricata, viscerale ed enigmatica, che oscilla continuamente tra l'immagine auto-significante, il segno allusivo e il simbolo misterioso e arcaico»²⁹. Il labirinto è l'archetipo per eccellenza della perdizione³⁰: infinito, caotico, incomprensibile³¹ e quindi ansiogeno e dispersivo. Solo coloro che rimangono lucidi fino alla fine riescono a

²⁹ F. Colonnese, *Il labirinto e l'architetto*, Edizioni Kappa, Roma 2006, p. 41.

³⁰ Il labirinto è anche il simbolo dell'universo — costruito da un abile Dio-Architetto — in cui l'uomo cerca di districarsi per sopravvivere alle forze distruttive che lo avvolgono. Nelle religioni diviene l'emblema della lotta tra il bene e il male e spesso coincide con il percorso che deve intraprendere il pellegrino per purificarsi. Sono labirinti il Dedalo cretese, la Torre di Babele e la Gerico giudaico-cristiana e, addirittura, la città di Roma, che per la cultura arabo-islamica ha sempre rappresentato quel labirinto inaccessibile verso cui muoversi alla conquista (G. Mandalà, *Roma e il labirinto nella tradizione arabo-islamica*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age», vol. 121, n. 1, 2009, pp. 219-238, a p. 228).

³¹ Grau, *Borges y la arquitectura* cit., p. 81.



Fig.4 Interni della *Mezquita*. Foto mia.

trovare l'uscita e a liberarsi dalle sue spirali asfissianti³². Se dovessimo tracciarne un profilo architettonico e urbano, i suoi segni distintivi coinciderebbero con il luogo della ripetitività, della giustapposizione di elementi uguali e dell'assenza di un unico centro³³; dell'eccessiva monotonia di materiali, forme e colori – per cui la memoria può fare affidamento solo sul tragitto già percorso e le emozioni provate assumono le tonalità sbiadite della noia e della mancanza di novità – o, al contrario, della quantità smisurata di *input* sensoriali – come la definisce Franco Rella, la «densità differenziale»³⁴ – che manda in tilt il sistema di orientamento; della luce prevalentemente artificiale; dei rapporti dimensionali alterati: degli spazi troppo stretti, alti e lunghi (claustrofobici) o troppo larghi, bassi e illimitati (agorafobici); dell'assenza di aperture laterali e di punti di riferimento.

Ma, benché ne rispecchi l'impostazione strutturale, il dedalo andaluso serba, in funzione dello scopo religioso per il quale è stato costruito, delle connotazioni positive, di speranza e di riscatto. Da una prima sensazione di disorientamento, subentra uno stato di eccitazione ed euforia – probabilmente perché si è consapevoli di possedere nella figura della guida quel filo d'Arianna pronto a sbrogliare agevolmente il percorso verso l'uscita o per il fatto di cogliere inconsciamente la continuità metaforica col giardino e la sua natura frattalica –, accompagnati dalla necessità impellente di muoversi in qualsiasi direzione alla scoperta di chissà quali anditi misteriosi e fonti di incantamento. Lo spazio, stuzzicando la curiosità e invocando il movimento, riesce a tracciare sul sistema sensoriale di chi lo percorre quel triangolo del piacere estetico proposto Irving Biederman e Edward Vessel in *Perceptual Pleasure and the Brain*³⁵: curiosità, anticipazione e piacere. Secondo i neuroscienziati americani, un pattern che ha le carte in regola per essere considerato bello mette in moto la curiosità, inducendolo lo sguardo a indagare meglio, per poi smuovere l'aspettativa, con

³² Non è un caso che i neuroscienziati utilizzino i labirinti in quegli esperimenti che servono a testare le abilità cognitive superiori, la tenuta emotiva e il senso di orientamento nello spazio.

³³ *Ivi*, p. 52.

³⁴ F. Rella, *Postfazione* a R. Rizzi (a cura di), *Peter Eisenman. La fine del classico*, Mimesis Edizioni, Milano 2009, p. 168.

³⁵ I. Biederman e E.A. Vessel, *Perceptual Pleasure and the Brain: A novel theory explains why the brain craves information and seeks it through the senses*, in «American Scientist», vol. 94, n. 3 (maggio-giugno) 2006, pp. 247-253, a p. 247.

conseguente rilascio di endorfine, e giungere, infine, alla sensazione di piacere e alla proclamazione: è bello³⁶!

Ad accentuare l'effetto psichedelico concorrono anche l'alternanza di pietre bianche e mattoni rossi – scelta dettata da ragioni antisismiche oltre che stilistiche – di cui si compongono le doppie arcate, e il ritmo serrato con il quale si susseguono. Lo sguardo rimane invischiato in un *loop* interminabile che dalle colonne in marmo, o granito, conduce verso il concio di chiave e poi di nuovo al suolo. Di quest'ultimo si avverte il forte richiamo, il desiderio di prostrarsi, toccarne la superficie, osservarne la trama di colori cangianti prodotta dalle proiezioni delle piccole vetrate (fig.4). Oltre all'attivazione di emozioni base quali l'esplorazione e il gioco³⁷, infatti, la densità atmosferica di cui è permeato lo spazio labirintico cordovano sembra agire su ogni singola particella del corpo-proprio, «in quanto sensibilità soggettiva che fa esperienza del mondo e al tempo stesso oggetto percepito in quel mondo»³⁸, facendone il perno dell'esperienza sensibile del bello.

Secondo Richard Shusterman, l'estetica non può più prescindere dal coinvolgimento del corpo ma, al contrario, deve ritornare al suo campo originario di studio e coltivazione della percezione sensoriale con l'obiettivo di perfezionare conoscenza, azione ed esperienza³⁹. Questo ritorno è incarnato da una nuova branca dell'estetica, la Somaestetica, con la quale il filosofo statunitense si propone di riportare l'attenzione sulla dimensione corporea, sulla «coscienza somatica»⁴⁰. In *Thinking Through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics* dichiara che la nuova disciplina, riconoscendo il legame indissolubile tra la vita mentale e l'esperienza corporea, mira ad

³⁶ Ruggles, *Beauty, Neuroscience & Architecture* cit., p. 14.

³⁷ Il neuroscienziato e psicobiologo Jank Panksepp (1943-2017) ha inserito la ricerca o voglia di fare (*Seeking* in inglese) e il gioco (*Play*) tra le emozioni base, ovvero tra quelle emozioni innate e universali. Cfr. J. Panksepp e L. Biven, *The Archaeology of Mind: Neuroevolutionary Origins of Human Emotion*, W.W. Norton & Company, New York 2012.

³⁸ R. Shusterman, *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York 2008; trad. it. di S. Tedesco e V.C. D'Agata, *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013, p. 27.

³⁹ Come l'aveva immaginata nel Settecento il suo fondatore Alexander Baumgarten (1714-1762).

⁴⁰ Il termine "soma", scrive Shusterman, «indica un corpo vivente, sensibile e senziente piuttosto che semplicemente un mero corpo fisico che potrebbe essere privo di vita e di sensibilità, mentre l'"estetico" nella somaestetica ha il doppio ruolo di enfatizzare il ruolo percettivo del soma (la cui intenzionalità incarnata contraddice la dicotomia corpo mente) e i suoi utilizzi estetici sia nello stilizzare il proprio sé che nell'apprezzare le qualità estetiche di altri sé e cose» (Shusterman, *Coscienza del corpo* cit., p. 25).

arricchire non solo la conoscenza astratta del corpo, inteso quale luogo della valutazione sensori-estetica (*aisthesis*), ma anche l'esperienza somatica vissuta cercando di migliorare la comprensione, l'efficacia e la bellezza dei movimenti e dell'ambiente a cui i movimenti contribuiscono e da cui traggono energie e significato⁴¹.

Per il soggetto incorporato, incarnato, situato ed enattivo «lo spazio non si misura in unità quantitative, ma in potenzialità di azione consapevole e/o inconsapevole in una dimensione che è sempre temporale ed emozionale»⁴². Il giardino e il labirinto, in quest'ottica, riflettono l'importanza dello spazio come strumento semplice⁴³ nel pensiero dell'uomo oltre che come elemento che struttura i grandi temi della vita⁴⁴. Per arrivare al centro della cattedrale, infatti, il visitatore deve seguire «una sorta di percorso iniziatico che lo coinvolge in un'operazione mentale di decentramento, di manipolazione dello spazio percepito, visto e concepito, che lo rende disponibile all'atmosfera mistica della cattedrale. [...] [Il tragitto sovrverte] la percezione lineare, egocentrata, e libera, sposta, cambia i quadri di riferimento»⁴⁵.

⁴¹ R. Shusterman, *Thinking Through the Body, Educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics*, in «The Journal of Aesthetic Education», vol. 40, n. 1, 2006, pp. 1-21, a p. 2.

⁴² P. Gregory, *Per un'architettura empatica. Prospettive, concetti, questioni*, Carocci editore, Roma 2023, p. 114.

⁴³ Neologismo che nasce dall'unione di semplicità e complessità e che indica quella necessità biologica propria dei sistemi viventi di trovare soluzioni efficaci ed eleganti a situazioni complesse attraverso dei principi semplificativi che tengono conto dell'esperienza passata e che anticipano il futuro.

⁴⁴ A. Berthoz, *La semplicità*, Odile Jacob, Paris 2009; trad. it. di F. Niola, *La semplicità*, Codice Edizioni, Torino 2011, p. 156.

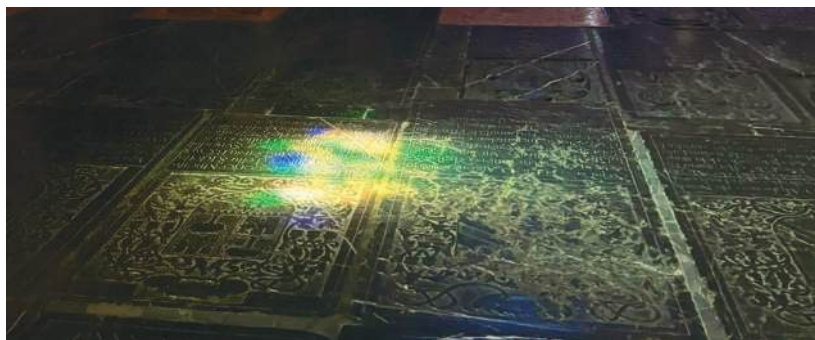


Fig.4 Il gioco di luci sul pavimento della Catedral-Mezquita. Foto mia.

Antonio Sorrentino, Il giardino, il labirinto e l'altare

4. *L'esperienza est(a)tica della verticalità*

L'orizzontalità, la ripetitività, la frattalità, la giustapposizione di elementi uguali, e l'assenza di un centro, proprie del labirinto musulmano, vengono improvvisamente deturpate dal violento fascio di luce che con uno squarcio interrompe il ritmo del sottobosco. Muovendosi verso il centro dell'ex moschea si giunge al cuore pulsante della Cattedrale cattolica: la *Capilla Mayor* (fig.5).

Sebbene l'innesto all'interno del complesso islamico, avvenuto subito dopo la riconquista cattolica, sia stato irruento – o proprio in virtù di questa irruenza – l'edificio produce un effetto di ulteriore sorpresa. La concrezione marmorea, infatti, sembra emergere dal pavimento fino a sfondare il soffitto e aprire un intenso cono di luce ascendente. La carica energetica e lucifera irrorata da questo spazio fortemente verticale, oltreumano e rumoroso, entra in conflitto con la luce soffusa, il movimento orizzontale, la scala umana e la quiete materica esperiti fino ad allora. È come se i cattolici avessero voluto segnare il passaggio da quel paganesimo e islamismo ancora troppo radicati nella carne a un cristianesimo del Verbo scuotendo il corpo e accendendo gli occhi dell'immaginazione.

Il torpore fisico e la sospensione spirituale vengono canalizzati nei vortici aurei della pala d'altare. L'abbraccio con la materia del mondo attraverso la grazia di Dio si tramuta in un'inquietudine fisica: il corpo è sottoposto alle forze ascensionali delle esili colonne polistili che sembrano convergere all'infinito, il capo è costretto a ruotare verso l'alto, la gabbia toracica si comprime sotto il peso della meraviglia, il battito cardiaco accelera. I piedi, intorpiditi dalla nuova postura e sopraffatti dalla sensazione di finitezza, si cementificano sul posto.

Se la spazialità araba inanella una sequenza di spazi sensuali esperiti in maniera sinestetica e somatosensoriale, in cui il corpo rimane sempre ancorato al terreno da cui ha avuto origine, la Cattedrale inibisce il movimento, inchioda l'uomo al proprio centro, riporta il corpo alla propria caducità per elevare la mente, e lo spirito in particolare, verso il proprio creatore onnipotente. Se la prima crea un paesaggio, la seconda elabora un ritratto.

Come sostiene Riccardo Falcinelli, verticalità e orizzontalità sono codici distinti relativi alle possibilità fisiologiche in atto. «L'orizzonta-

⁴⁵ *Ibid.*

le significa il concreto e il percorribile. Il verticale è l'astratto e l'ascensionale. [Il primo] esiste: la terra con le cose. [Il secondo] accade: la pioggia e la luce. L'orizzontalità stabilisce così rapporti paritari tra le cose; la verticalità stabilisce gerarchie, [...]. Una superficie rettangolare e orizzontale, ancor prima che vi sia raffigurato qualcosa, è già un paesaggio secondo una consolidata abitudine occidentale. E così in verticale è già un ritratto. Il paesaggio è qualcosa che esploriamo, il ritratto è qualcuno che ci si pone davanti»⁴⁶.

⁴⁶ R. Falcinelli, *Guardare Pensare Progettare. Neuroscienze per il design*, Stampa Alternativa & Graffiti, Roma-Viterbo 2011, p. 188.



Fig.5 La *Capilla Mayor* della *Catedral*. Foto mia.

Il coreografo ungherese Rudolf von Laban aveva già notato quanto l'alto e il cielo fossero «divini, spirituali, eterei, leggeri, rarefatti, distesi: la volta. [Mentre] [i]l basso e la terra sono materiali, minerali, scuri, compatti, stolidi: il sotterraneo. Il movimento verso l'alto può essere interpretato come metafora della crescita della tensione e del raggiungimento, [quello verso] il basso come assorbimento, immersione e compressione. [...] Tutta l'architettura è uno stimolo potenziale al movimento, reale o immaginario»⁴⁷.

Questo salto di quota tra orizzontale e verticale è sottolineato in prima istanza da un cambiamento posturale che predispose il corpo e la mente alla dimensione estatica della *Capilla Mayor*.

Anche i materiali concorrono alla costruzione di questo duplice effetto: mentre nella Moschea vi è un alternarsi di motivi geometrici, di colori che richiamano le terre locali, e di superfici ruvide che opacizzano la vista e alimentano le sensazioni tattili, propriocettive e sensorimotorie, nella Cattedrale irrompono figure antropomorfe, colori brillanti e materiali lucidi, che allentano la morsa aptica e coinvolgono principalmente vista e sistema cardio-respiratorio.

Studi condotti nel campo della neuro-estetica hanno dimostrato come l'esperienza di un'opera d'arte o d'architettura abbiano delle ripercussioni dirette sul movimento e sulla postura del corpo. I cambiamenti posturali sarebbero in grado di modificare, a loro volta, lo stato d'animo, le sensazioni provate e le prestazioni cognitive⁴⁸ fino a plasmare il pensiero e il sentimento religioso stesso⁴⁹.

La rete complessa di reazioni che influenza umore, funzionamento cognitivo, comportamento e salute mentale, e che sottolineano l'importanza esperienziale dell'estetica architettonica – quella *venustas* vitruviana spesso sacrificata agli altari della funzionalità e della solidità – è stata graficizzata dalla cosiddetta triade estetica. Secondo gli scienziati Alex Coburn, Oshin Vartanian e Anjan Chatterjee, a generare le esperienze estetiche sarebbe l'interazione di diversi sistemi neuro-cognitivi preposti alla percezione, alla conoscenza, e all'emozionalità: *sensio-*

⁴⁷ K.C. Bloomer e C.W. Moore, *Body, Memory, and Architecture*, Yale University Press, New Haven, London 1977; trad. it. di C. Dazzi, *Corpo, memoria, architettura. Introduzione alla progettazione architettonica*, Sansoni, Firenze 1981, p. 58.

⁴⁸ S. Awad, T. Debatin e A. Ziegler, *Embodiment: I sat, I felt, I performed – Posture effects on mood and cognitive performance*, in «Acta Psychologica», vol. 218, 2021, pp. 1-7.

⁴⁹ F. Robert, *Body Posture and Religious Attitudes*, in «Archive for the Psychology of Religion», vol. 37, 2015, pp. 227-239.

ry-motor, *knowledge-meaning* ed *emotion-valuation*⁵⁰. Le caratteristiche dello spazio costruito coinvolgono molteplici reti sensoriali – il sistema visivo, uditivo, somatosensoriale, olfattivo e vestibolare – e innescano risposte motorie di avvicinamento o di allontanamento. I sistemi di conoscenza-significato, basati su esperienze personali, cultura e istruzione, plasmano gli incontri con l'ambiente. I circuiti *emotion-valuation*, infine, soppesano i sentimenti e le emozioni suscitate da edifici e spazi urbani. Pertanto, le esperienze estetiche mediano gli effetti dell'architettura su comportamento, salute e benessere mentre i diversi tipi di spazio modulano la natura di tali esperienze⁵¹.

L'esperienza della bellezza e il giudizio estetico che ne deriva, dunque, sono il prodotto di una reazione complessa che si costruisce attraverso la continua sinergia tra corpo e mente e che è tanto più coinvolgente quanto maggiori risorse cognitive si hanno a disposizione⁵².

Abstract

L'articolo si propone di intraprendere un'analisi di alcune delle relazioni estetiche che intercorrono tra ambiente costruito e sistema corporeo-mentale attraverso l'esperienza della Mezquita-Catedral di Córdoba. Questo brano urbano della città andalusa contiene tutti e tre i livelli di esperienza estetica contemplati dalla disciplina fondata da Alexander Gottlieb Baumgarten nel XVIII secolo: 1) quello della *Biofilia*, secondo la quale il bello sarebbe fortemente legato alla vitalità degli spazi naturali in quanto ancestrali rammenti genetici del nostro abitare nel-e-con la Natura; 2) quello *Somaestetico*, che riporta il corpo vivente, troppo spesso accantonato, al centro dell'esperienza estetica; 3) e infine, quello *Neuro-estetico*, che si propone di individuare quali siano i pattern cerebrali coinvolti quando si osserva ciò che si ritiene bello.

L'esperienza estetica, di un'opera d'arte o d'architettura, è il frutto un complesso sistema percettivo-emotivo-cognitivo che si fonda su tre livelli ben distinti, i cui confini, però, non sono nettamente separati ma coesistono e prevalgono l'uno sull'altro a seconda delle circostanze.

⁵⁰ A. Coburn, O. Vartanian e A. Chatterjee, *Buildings, Beauty, and the Brain: A Neuroscience of Architectural Experience*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», vol. 29, fasc.9, 2017, pp. 1521-1531.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² A. Savino e O. De Clemente, *Neuroestetica. Bellezza, arte e cervello*, Nuova Ipsa Editore, Palermo 2020, p. 144.

Antonio Sorrentino, Il giardino, il labirinto e l'altare

ze: il livello biologico, radicato nel patrimonio ereditario, che emerge in modo particolare all'interno del *Jardin de los Naranjos*; quello corporeo, guidato da sensazioni somatiche, in questo caso fortemente accentuate dal complesso sistema labirintico esperito all'interno della *Mezquita*; e infine, il livello cognitivo, prevalentemente gestito dal sistema neocorticale e scosso dalla visione mistica dell'altare della *Capilla Mayor*.

The article aims at undertaking an analysis of some of the aesthetic relations between the built environment and the body-mental system through the experience of the Mezquita-Catedral in Córdoba. This urban piece of the Andalusian city contains all three levels of aesthetic experience contemplated by the discipline founded by Alexander Gottlieb Baumgarten in the Eighteenth century: (1) that of Biophilia, according to which beauty is strongly linked to the vitality of natural spaces as ancestral genetic reminders of our dwelling in-and-with Nature; (2) the Somaesthetic, which brings the living body, too often set aside, back to the center of aesthetic experience; (3) and finally, the Neuro-aesthetic, which aims at identifying what brain patterns are involved when we observe what is considered beautiful.

The aesthetic experience, of a work of art or architecture, is the result of a complex perceptual-emotional-cognitive system that is based on three distinct levels, whose boundaries are not clearly separated but coexist and prevail one over the other depending on the circumstances: the biological level, rooted in the common heritage, which emerges particularly within the Jardin de los Naranjos; the bodily level, driven by somatic sensations, in this case strongly accentuated by the complex labyrinthine system experienced within the Mezquita; and finally, the cognitive level, predominantly run by the neocortical system and shaken by the mystical vision of the altar of the Capilla Mayor.

Parole chiave: Architettura – Biofilia – Somaestetica – Neuroestetica – Esperienza – Bellezza.

Keywords: Architecture – Biophilia – Somaesthetics – Neuroaesthetics – Experience – Beauty.