

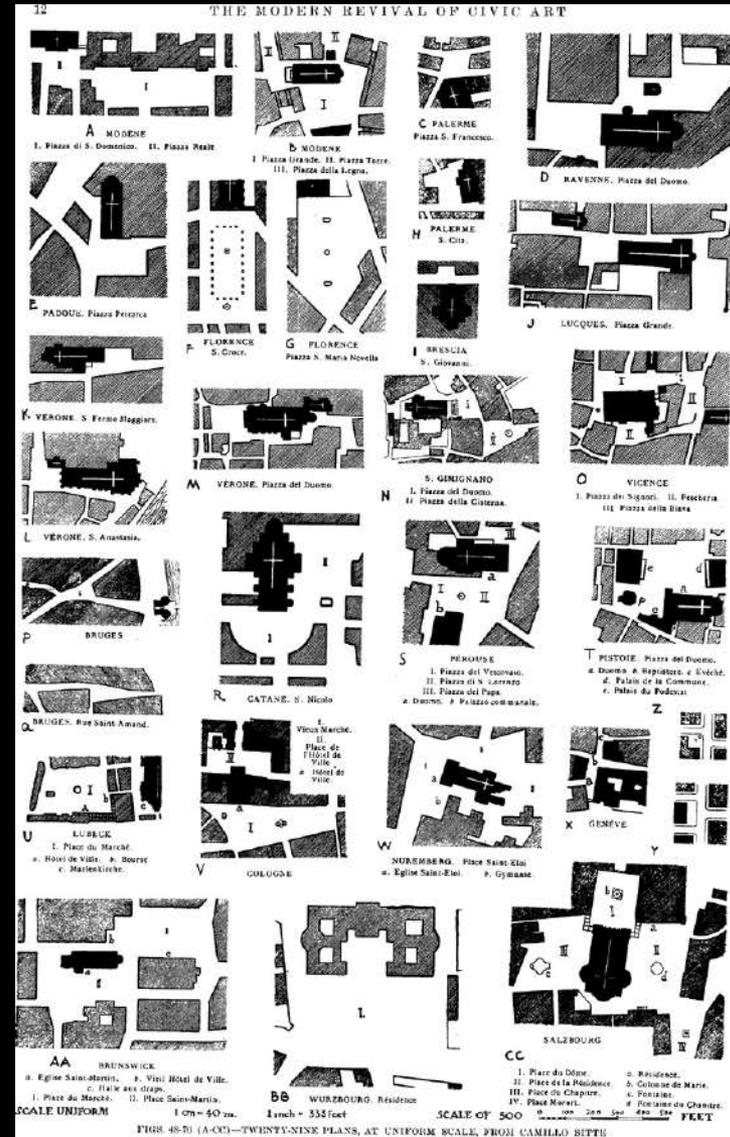
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
SEDE DI EMPOLI

Corso di laurea in pianificazione della città del
territorio e del paesaggio

STORIA DELL'URBANISTICA MODERNA
B021540 - A.A. 2019-2020
Prof. Claudio Saragosa

**Camillo Sitte e
l'arte di costruire
le città**

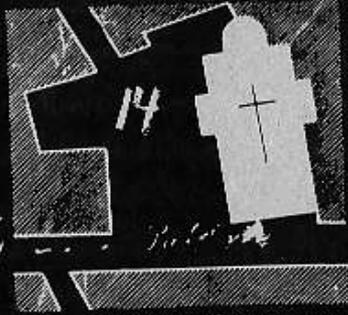
CAMILLO SITTE (1843 – 1903)



Con Camillo Sitte si apre un'interessante prospettiva di analisi e progetto urbano. Il suo libro fondamentale è *Der Städte-Bau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen* (1889) in cui si pone l'accento sull'arte di costruire le città facendo particolare riferimento, come vedremo, alla qualità dello spazio urbano e della sua percezione.

Il libro, come dichiara Sitte, è basato su esempi limitati «perché l'autore si è prefisso di parlare unicamente dei luoghi che ha visto e di cui ha potuto apprezzare personalmente il valore estetico». Al di là del termine usato, estetico, Sitte avverte subito che tutto il materiale trattato è stato valutato con una sua personale analisi percettiva.

Prom mit spinnar Fülle von ~~1889~~ ¹⁸⁷⁰ ~~früheren~~ ^{früheren} ~~Zeiten~~ (L. 7.)
 Ringenbau. Das folgende ist
 in eine Zeit überzählt, dann ist
 255 Ringe sind:



an einer Seite angelegt ... 41 Ringe
 an zwei Seiten " 96 " "
 an drei Seiten " 110 " "
 an einer Seite angelegt
 für 255 Ringe

an einer Seite angelegt	41 Ringe
an zwei Seiten	96 " "
an drei Seiten	110 " "
an einer Seite angelegt	2/6
für 255	

Palermo: S. Cito.



79. Roma.
Piazza del Campidoglio.

E' proprio su questo punto che si innesta un altro percorso di ricerca che giunge fino a noi e che, proprio oggi, sembra foriero di interessanti sviluppi. Il metodo di Sitte, infatti, è tutto incentrato sulla valutazione qualitative dello spazio della città tradizionale. Per dare una valutazione di qualità Sitte si rifà all'atto della visione quale «il meccanismo fisiologico che dà origine alla percezione dello spazio su cui riposano tutti gli effetti architettonici». La valutazione percettiva permette all'autore di individuare quali parti delle città tradizionali offrono qualità spaziali particolari e successivamente di individuare, come dice anche Daniel Wieczorek, tra la «mutevole superficie delle forme e degli stili, [...] tante regolarità effettive, strutture invarianti che sembrano trascendere la diversità delle culture».

Appunto strutture invarianti, in quanto regole di governo della generazione di spazio di qualità: «Sitte è pienamente cosciente del livello di generalità sul quale devono porsi i principi estetici dell'urbanistica affinché possano essere applicati ancora oggi. Egli rifiuta l'imitazione servile delle forme e la ripresa meccanica dei motivi della città antica, poiché nessuno sarebbe vittima “di questa ingenua finzione, di questa spontaneità artificiale”. Sotto la moltitudine dei paesaggi urbani del passato, egli cerca delle strutture invarianti, dei “meccanismi segreti”, l'“essenziale” che verrà poi adattato in modo significativo alle condizioni moderne»..

Sitte individua alcune regole, descritte in particolare nei capitoli iniziali del suo *Der Städte-Bau*, ad esempio:

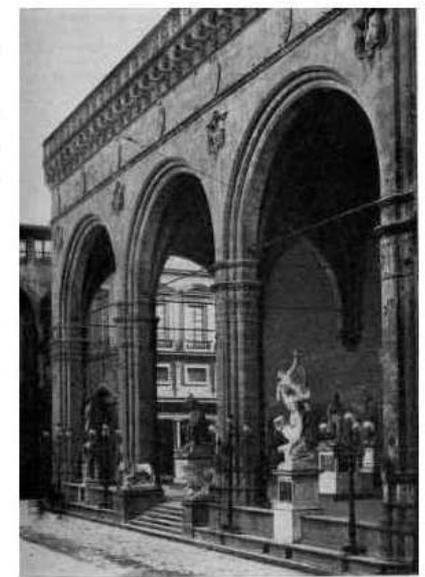
1. Rapporti fra edifici, monumenti e piazze;
2. Spazio libero al centro delle piazze;
3. La piazza chiusa;
4. Dimensione e forma delle piazze;
5. Irregolarità delle piazze antiche;
6. I gruppi di piazze.

Di questo studio dello spazio di qualità ereditato dalla città tradizionale, Sitte, fa attenzione non tanto a descrivere gli oggetti che compongono la configurazione, quanto a farci capire le relazioni fra gli elementi che creano quello spazio di qualità: «Infatti, nell'arte dello spazio, tutto dipende dalle proporzioni relative; viceversa, le dimensioni assolute hanno poca importanza». Tutto questo lavoro di valutazione della qualità dello spazio urbano con il metodo della percezione e di individuazione di invarianti che gestiscono la morfogenesi urbana, porta a fondare un'idea di progetto urbano diverso da quello del puro atto tecnico di regolazione della crescita.

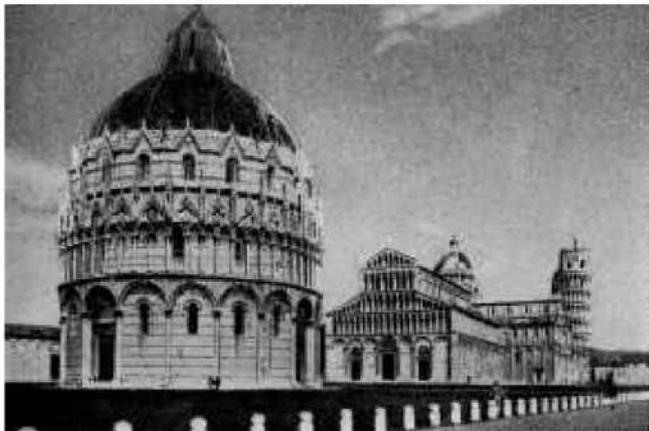
Rapporti fra edifici, monumenti e piazze



6. Firenze. Piazza della Signoria.



7. Firenze. La loggia dei Lanzi

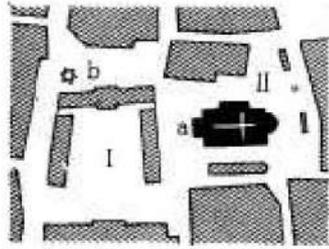


8. Pisa. La Piazza del Duomo.



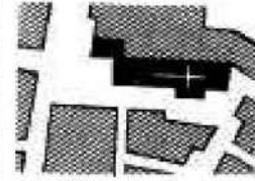
9. Breslavia. La piazza del Municipio

Spazio libero al centro delle piazze

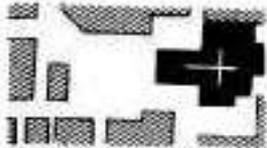


10. Norimberga. 11. Rothenburg.

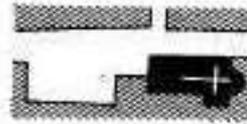
I, Piazza del Mercato; II, Piazza delle Signore
a, Chiesa di S. Maria; b. La bella fontana. I, Piazza del mercato; a, Municipio; b. Fontana.



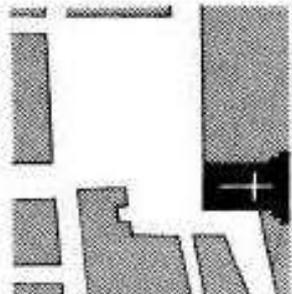
12. Padova. S. Giustina. 13. Verona. S. Anastasia



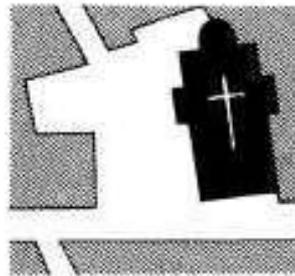
14. Verona. Piazza del Duomo.



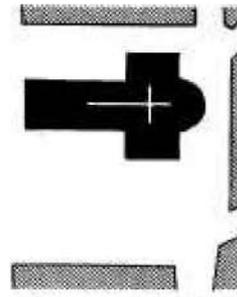
15. Verona. S. Fermo Maggiore



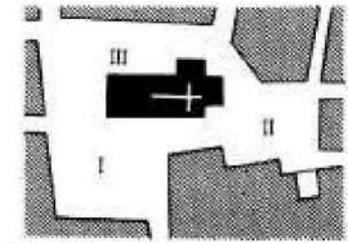
16. Piacenza. Piazza del Duomo.



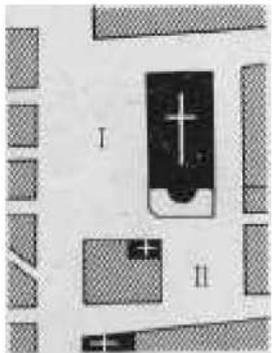
17. Palermo. S. Cita.



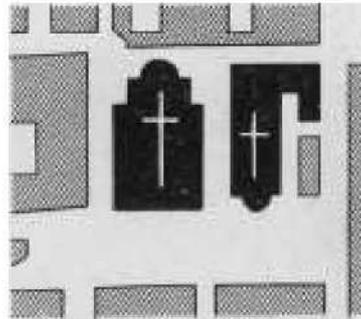
18. Lucca. S. Michele.



19. Vicenza. I, Piazza del Duomo; II e III, Piazzette sussidiarie



20. Palermo. Piazza del Duomo



21. Brescia. Piazza del Duomo.

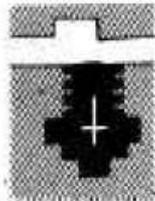


22. Roma. Il Pantheon.

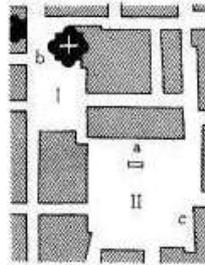
23. Firenze. Palazzo Strozzi.



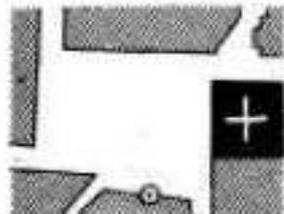
La piazza chiusa



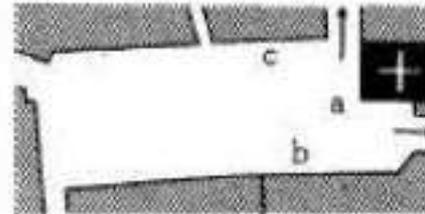
24. Brescia. S. Giovanni.



25. Parma.
a, Palazzo Pubblico; b, Madonna della Steccata; c, Palazzo del Podestà;
I, Piazza della Steccata; II, Piazza Grande.



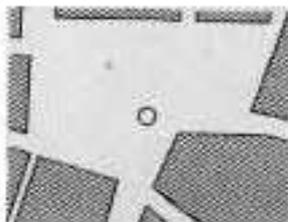
26. Ravenna. Piazza del Duomo.



27. Mantova. Piazza S. Pietro.
a, San Pietro; b, Palazzo ducale;
c, Palazzo Vescovile.



28. Brescia. S. Clemente.



29. Firenze. Piazza della Signoria.



30. Linz.



32. Firenze. Gli Uffizi verso la piazza della Signoria.

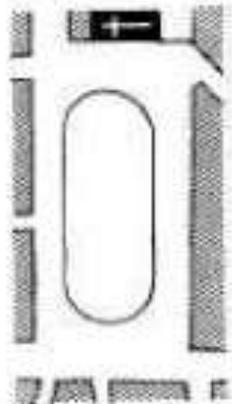


31. Firenze.
Gli Uffizi verso l'Arno.

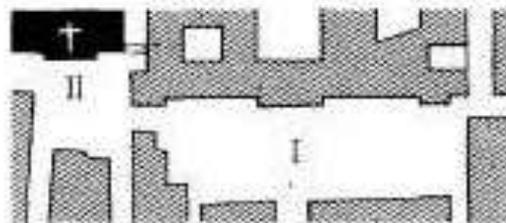


33. Pompei. Veduta del Foro.

Dimensione e forma delle piazze



34. Firenze. S. Croce.

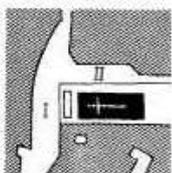


35. Modena. I, Piazza di S.
Domenico; II, Piazza Reale.



36. Vicenza. Piazza dei Signori.

Irregolarità delle piazze antiche



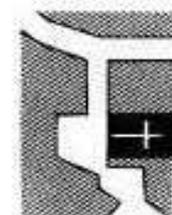
37. Siracusa. I, Piazza del Duomo; IX, Piazza Minerva.



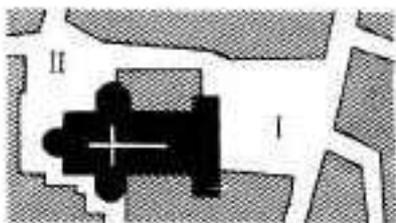
38. Palermo. Piazza S. Francesco.



43. Firenze. Piazza S. Maria Novella.



44. Genova. S. Siro.



39. Padova. Piazza del Duomo.

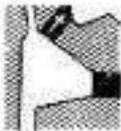
Piazzette di Siena.



45



46

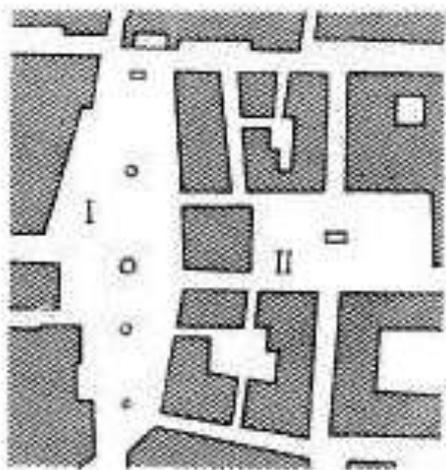


47



48

- 45. S. Pietro.
- 46. Vigilio
- 47. Abbazia
- 48. S. Maria di Provenzano



40. Verona.
I, Piazza delle Erbe;
II, Piazza dei Signori

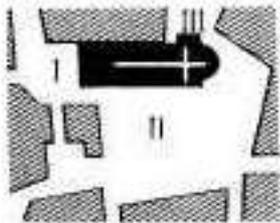


41. Verona. Piazza delle Erbe.

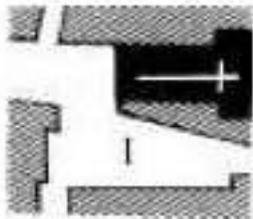


42. Verona. Piazza delle Erbe.

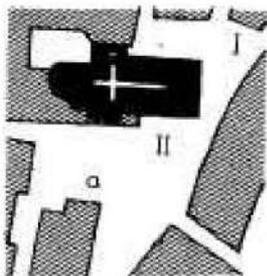
I gruppi di piazze



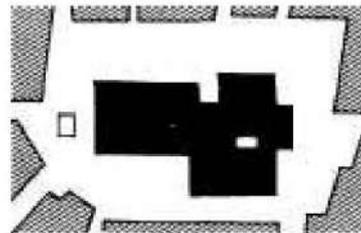
49. Modena.
I. Piazza della Legna; II, Piazza Grande; III. Piazza Torre.



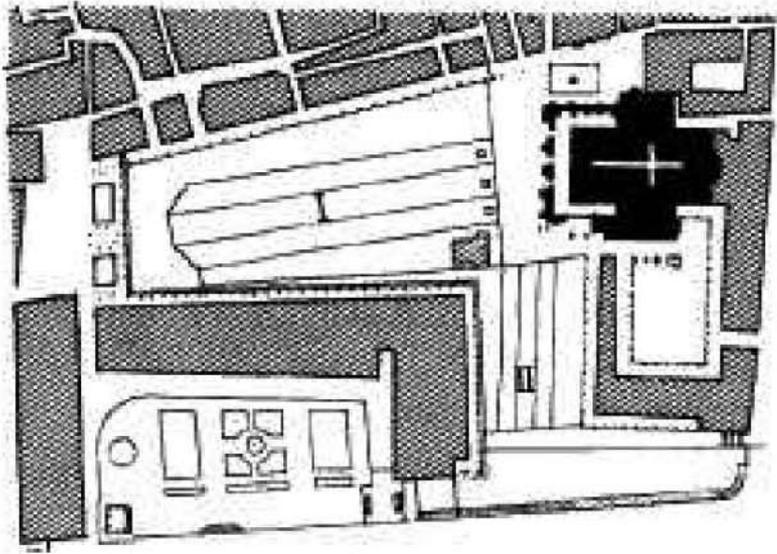
50. Mantova. S. Andrea.
f Piazza delle Erbe.



51. Perugia.
I, Piazza del Duomo; II, Piazza; a, Palazzo comunale.



52. Vicenza.
Piazza dei Signori davanti alla Basilica del Palladio.



53. Venezia. I, Piazza San Marco;
II, Piazzetta.

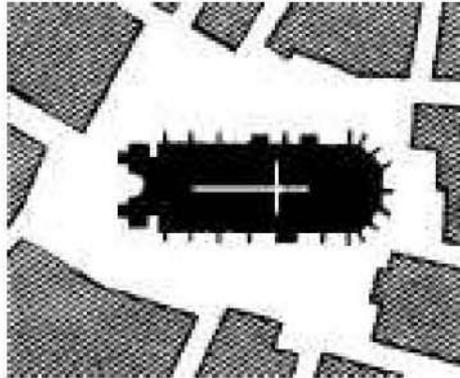


54. Venezia. La piazzetta vista dalla Laguna

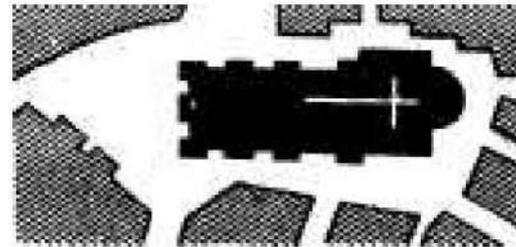


55. Venezia. La piazzetta vista da S. Marco

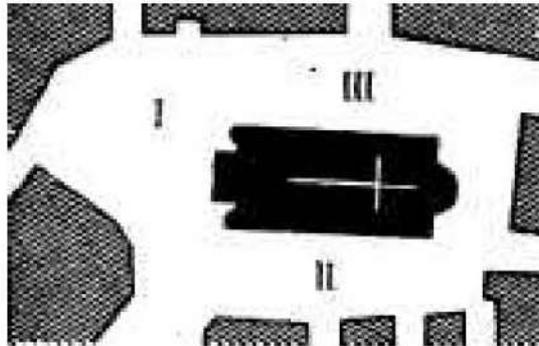
Piazze ed edifici nei paesi del nord



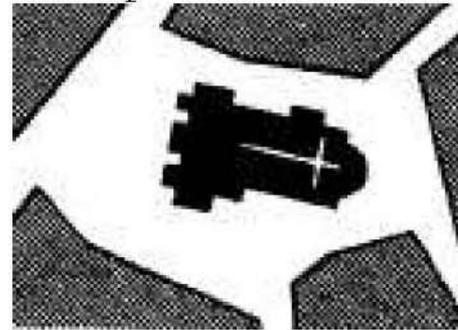
57. Friburgo. Münsterplatz



58. Monaco di Baviera.
Frauenplatz



59. Ulm. Münsterplatz.



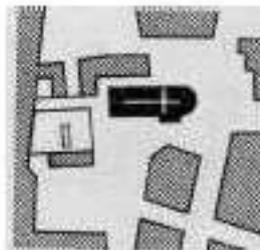
60. Stettino. Jakobi-Kirchhof.



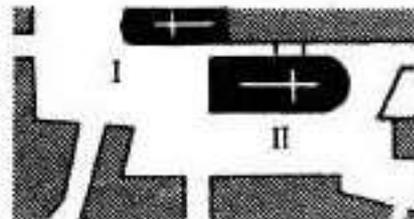
61. Colonia. Piazza del Duomo.



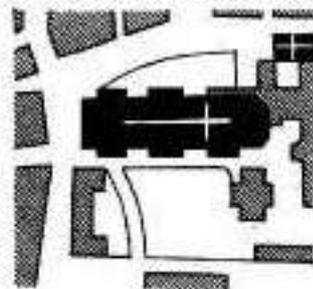
62. Francoforte sul Meno.
Piazza e chiesa di S. Paolo.



63. Costanza.
Piazza e chiesa di S. Stefano.



64. Ratisbona. I, Piazza del
Duomo; II, Strada del Duomo.



65. Costanza.
Il Duomo con le sue piazzas.



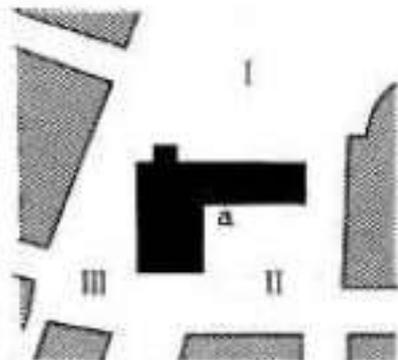
66. Schwerin.
II Duomo.



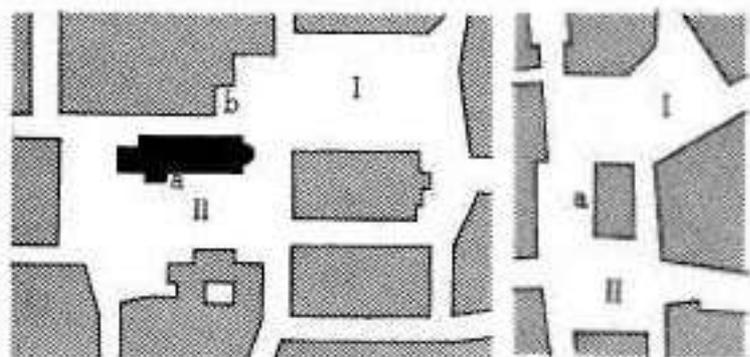
67. Wurzburg. a, Duomo; b,
Nuova Cattedrale; I, Pa-
radeplatz; II, Piazza della C
attedrale; III,
Piazza del Duomo.



68. Kiel Chiesa di S. Nic ola,
a, Municipio.

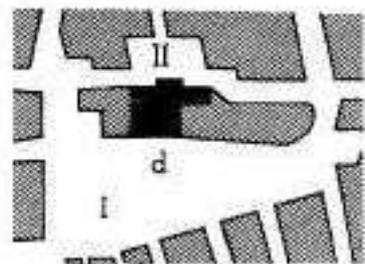


69. Copenaghen, a, Teatro Reale;
I, II, III, Piazze del Teatro.

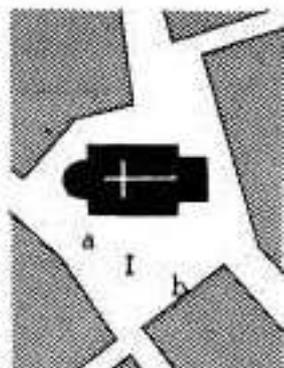


70. Braunschweig 71. Stettino.

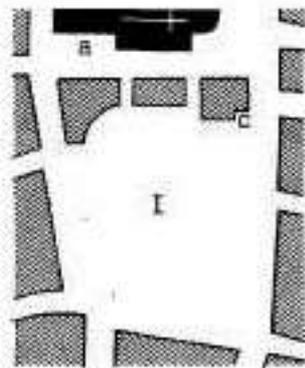
a, Chiesa di S. Martino; a, Municipio;
 b, Antico Municipio; I, II, Piazza del Municipio.
 e, Casa della Lana;
 I, Piazza del Mercato.



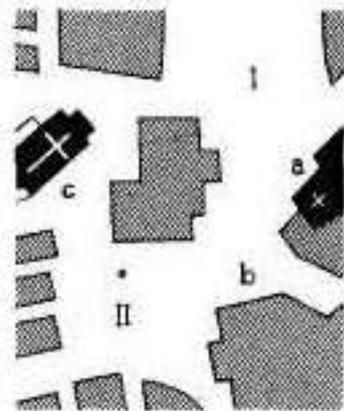
72. Colonia.
 a, Municipio;
 I, Mercato vecchio.



73. Hannover.
 a, Chiesa del mercato;
 b, Vecchio Municipio;
 I, Piazza del mercato

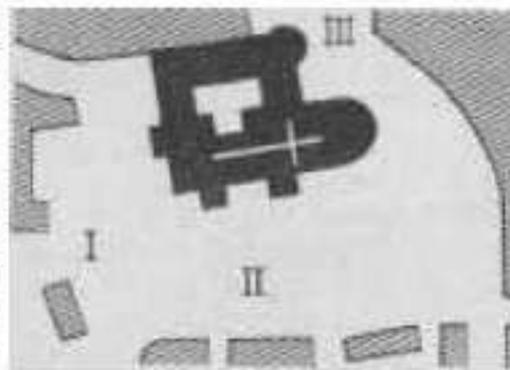


74. Lubecca.
 a, Duomo;
 c, Municipio;
 I, Piazza del mercato.

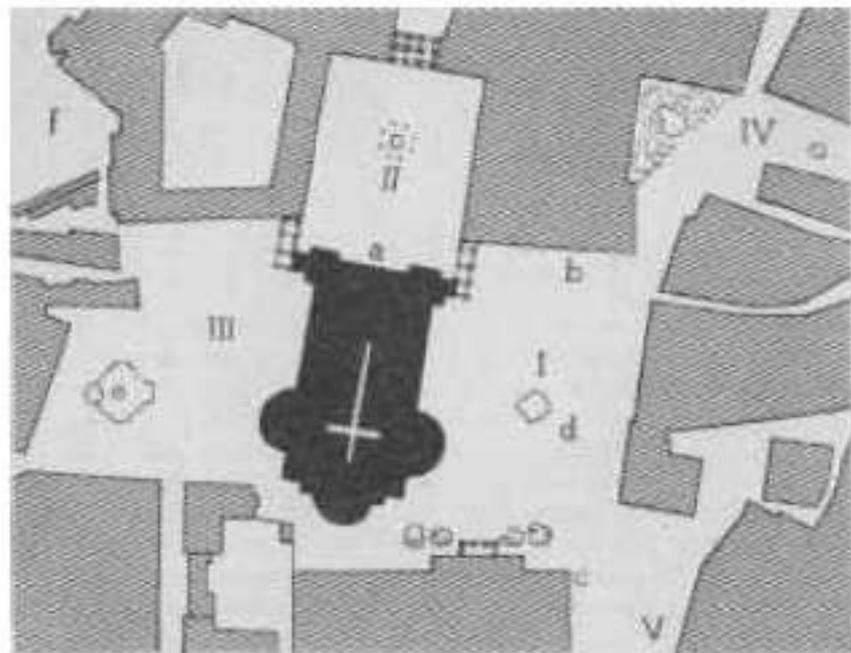


75. Brema.

I, Piazza del Duomo; II, Piazza del mercato;
a, Duomo; b, Municipio e Borsa; c, Frauenkirche.

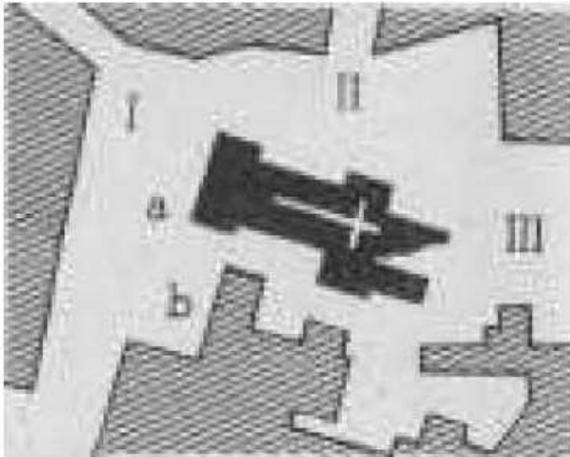


76. Munster. Piazza del Duomo

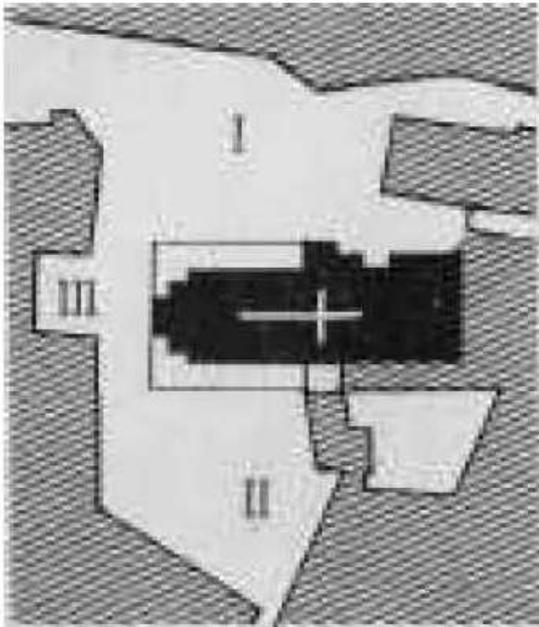


78. Salisburgo.

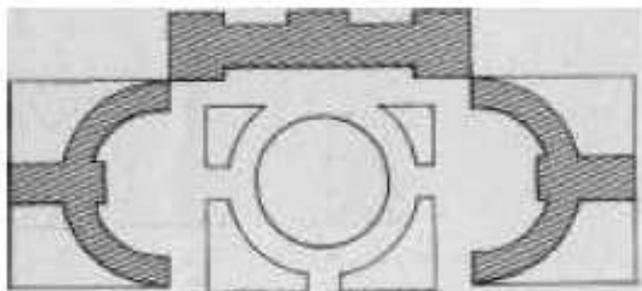
I, Piazza della Residenza;
II, Piazza del Duomo;
III, Piazza del Capitolo;
IV, Antica piazza del mercato;
V, Piazza Mozart;
a, Duomo;
b, Residenza;
c, Luogotenenza;
d, Fontana;
e, Abbeveratoio;
f, S. Pietro.



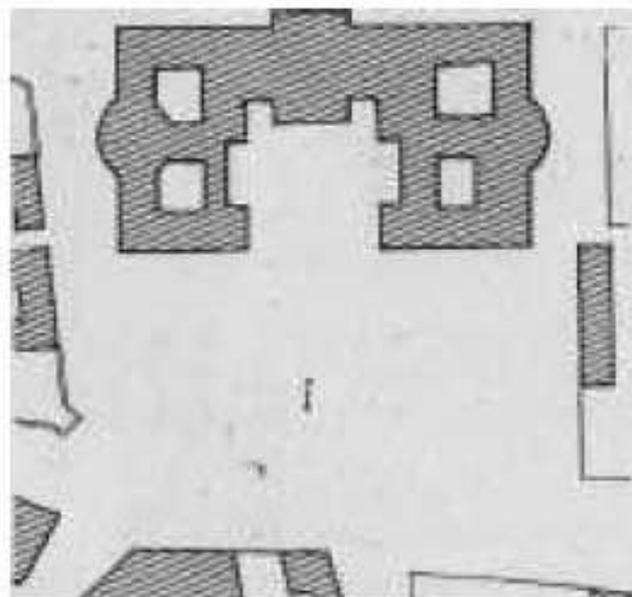
77. Norimberga,
Piazza di S. Egidio.
a, Chiesa di S. Egidio;
b, Gymnasium.



80. Hildesheim.
Le piazze del Duomo.



81. Coblenza, II Castello.



82. Würzburg, Residenza.

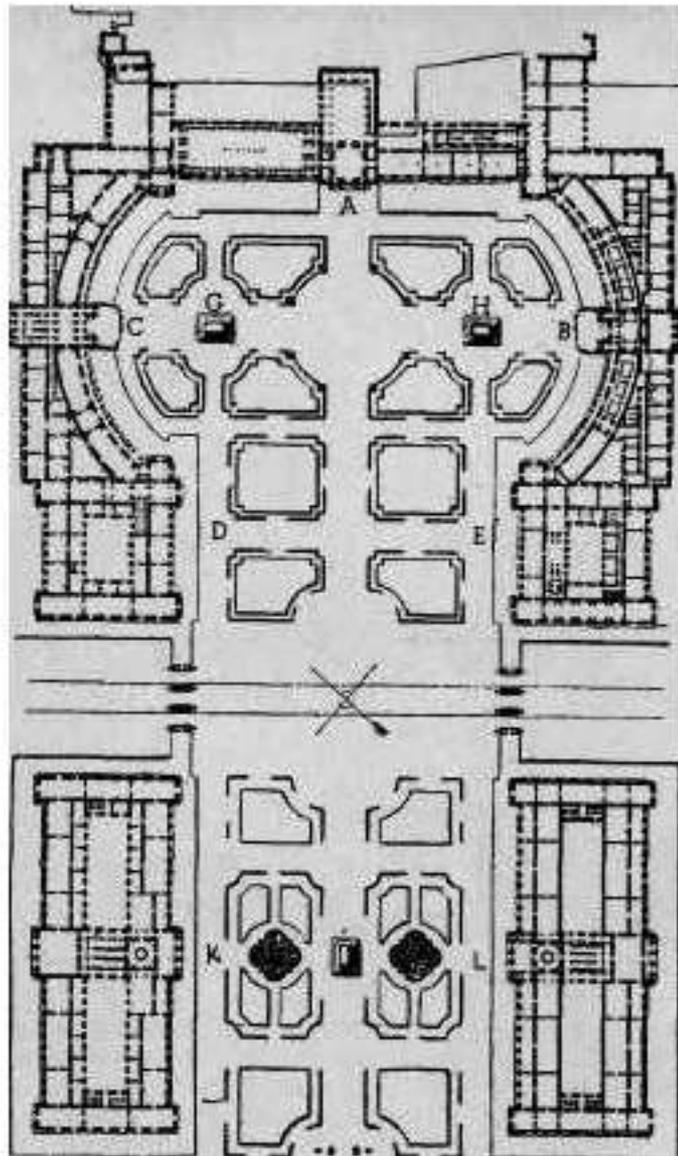


83. Vienna, Castello di Schönbrunn.



84. Monaco di Baviera.
Castello di Nymphenburg

Proposte di miglioramento



101. Vienna. La sistemazione dei palazzi imperiali e dei musei.

A, B, C, D, E, nuovi edifici della Corte imperiale;

G, monumento del Granduca Carlo;

H, monumento del Principe Eugenio;

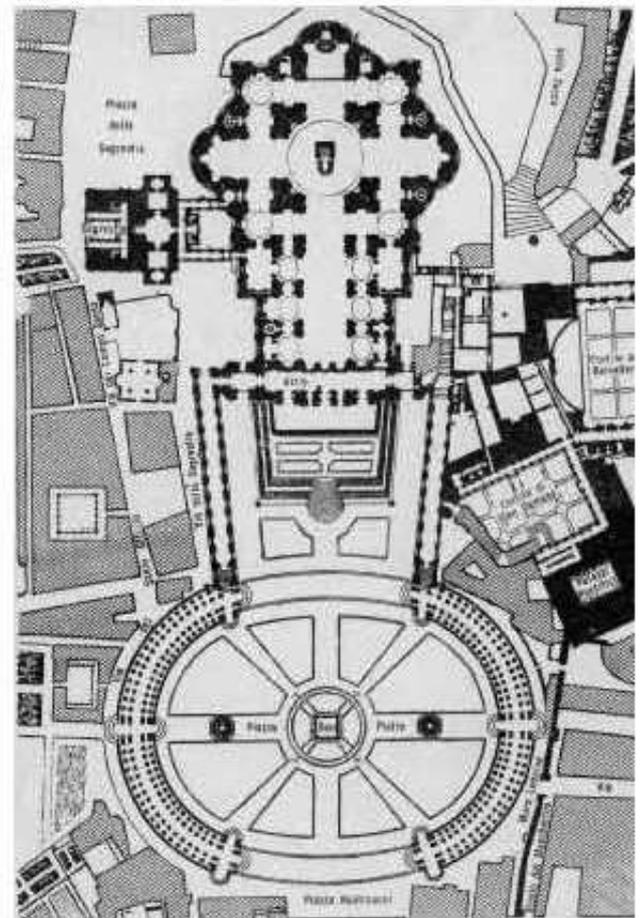
I, monumento di Maria Teresa;

K, Museo di Storia naturale;

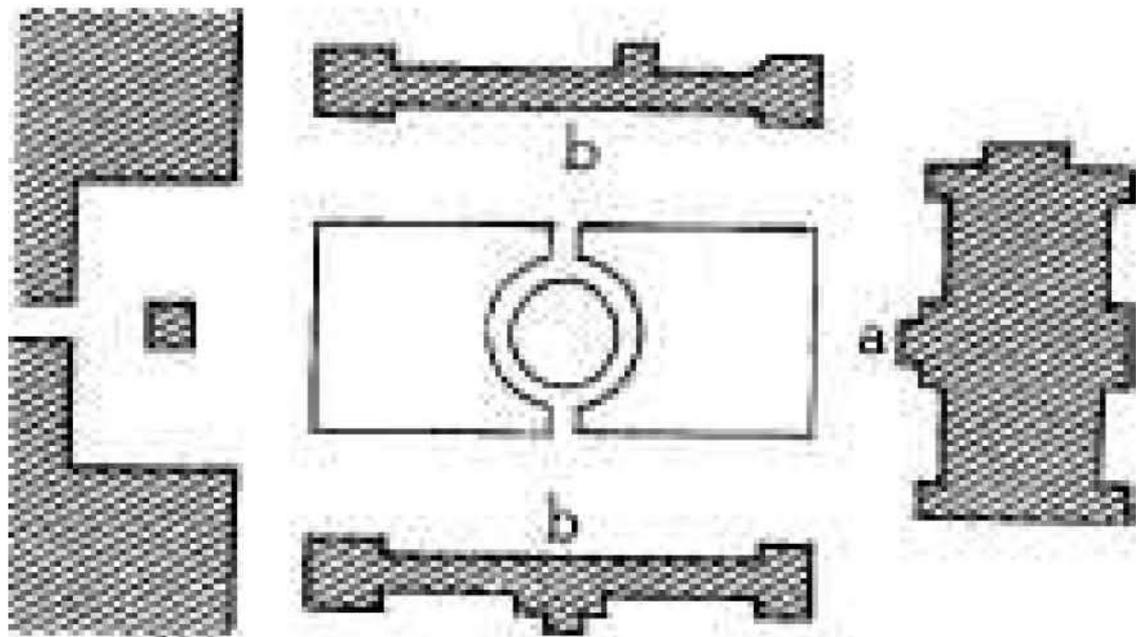
L, Museo di Storia dell'arte.



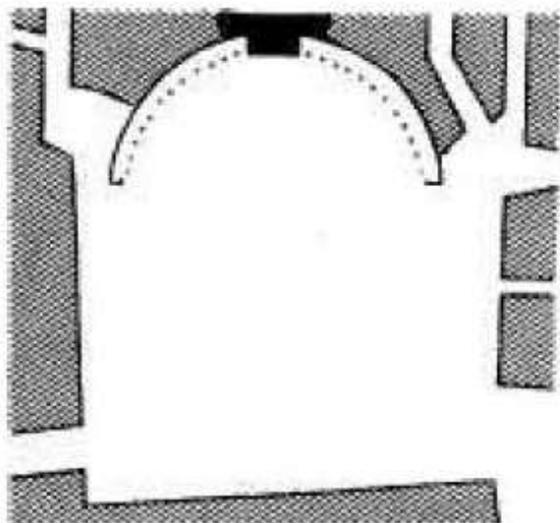
97. Roma. Piazza San Pietro.



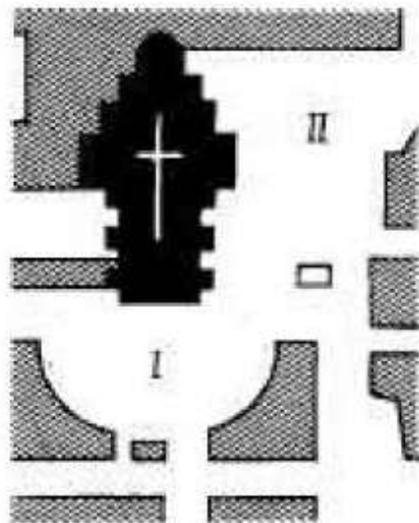
96. Roma. Piazza San Pietro.



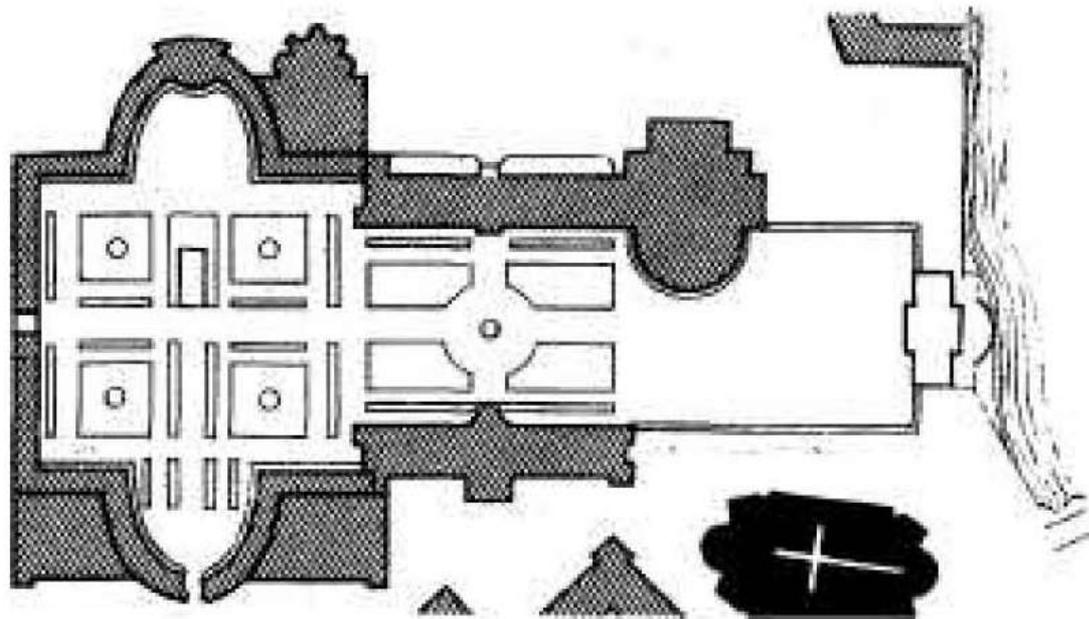
95. Wiesbaden. La piazza del Kursaal.



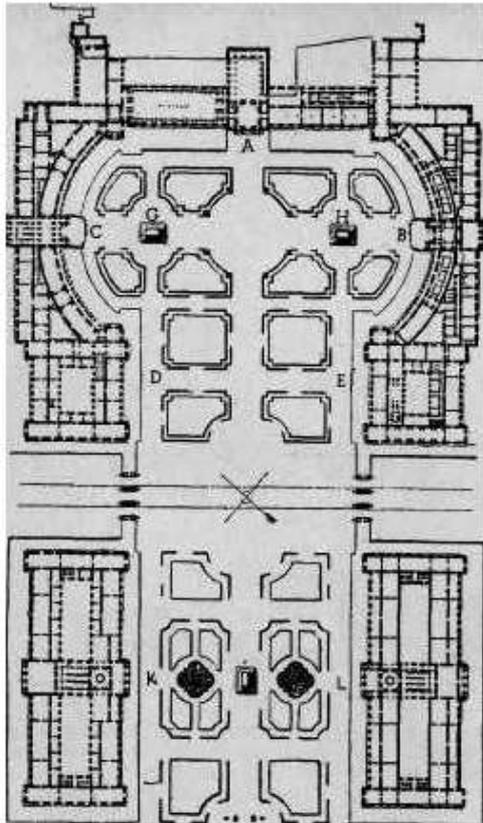
98. Napoli. Piazza del Plebiscito.



99. Catania. S. Nicola.



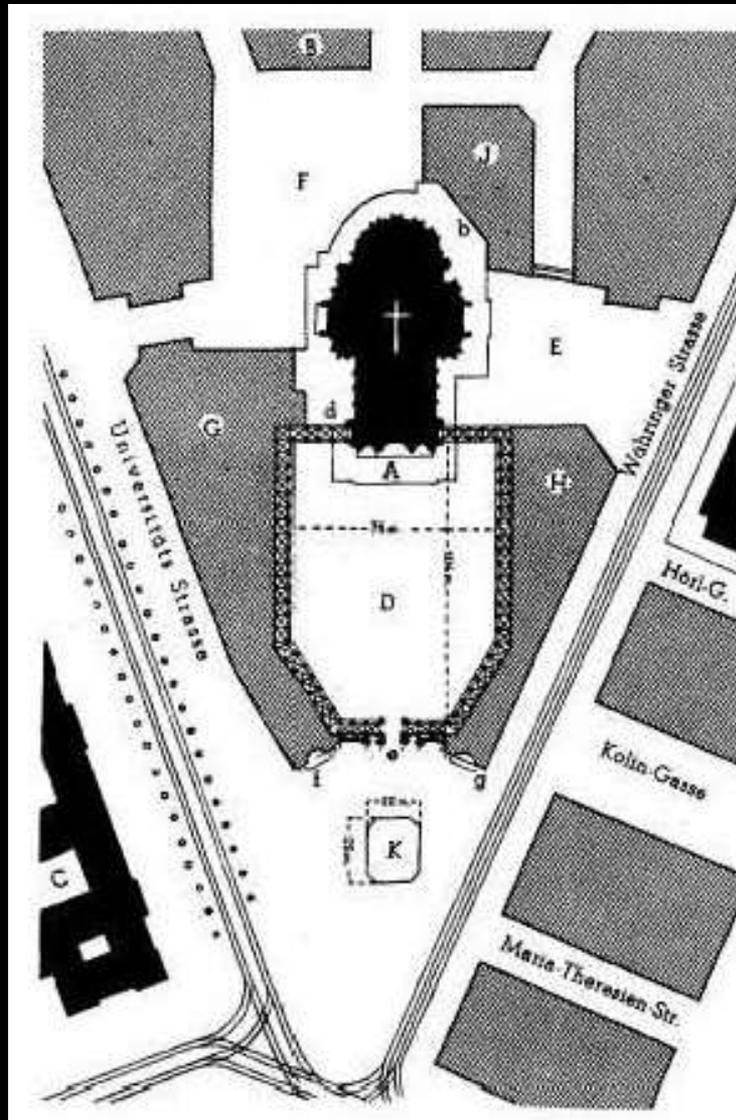
100. Dresda. Piazza dello Zwinger secondo il progetto dell'arch. G. Semper.



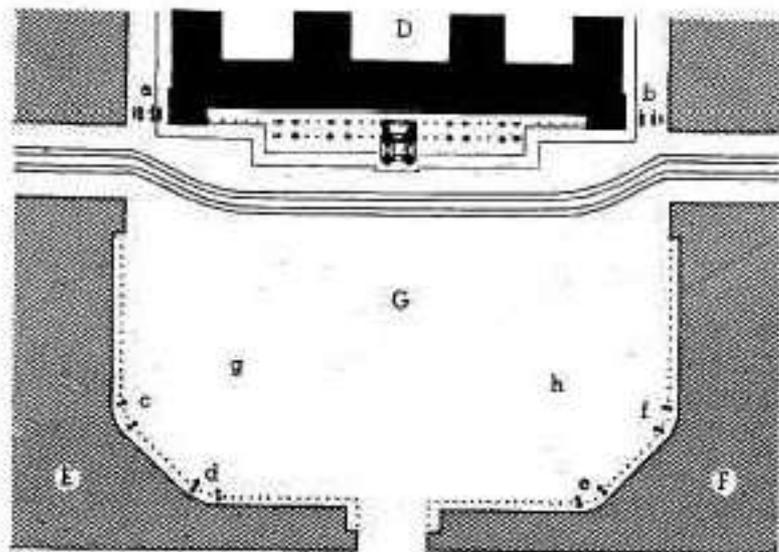
101. Vienna. La sistemazione dei palazzi imperiali e dei musei.
 A, B, C, D, E, nuovi edifici della Corte imperiale;
 G, monumento del Granduca Carlo;
 H, monumento del Principe Eugenio;
 I, monumento di Maria Teresa;
 K, Museo di Storia naturale;
 L, Museo di Storia dell'arte.



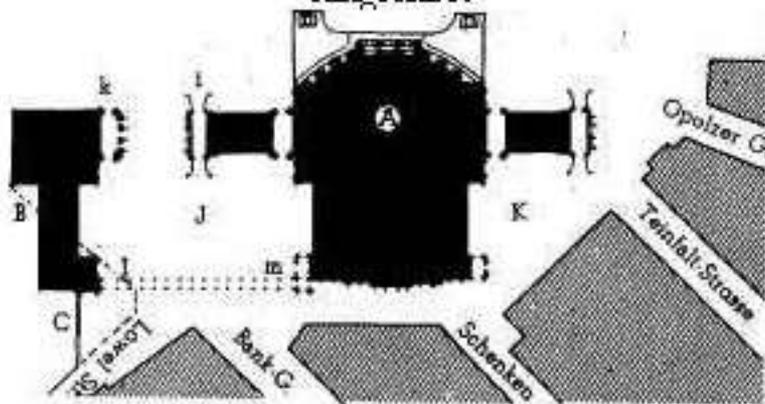
Miglioramenti per il Ring di Vienna



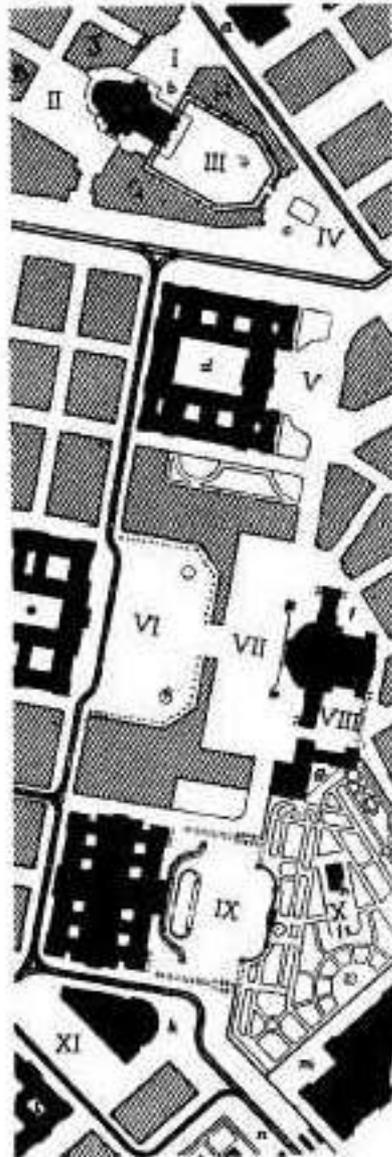
117. Progetto di sistemazione generale della piazza della Chiesa votiva a Vienna.



Rings trasse

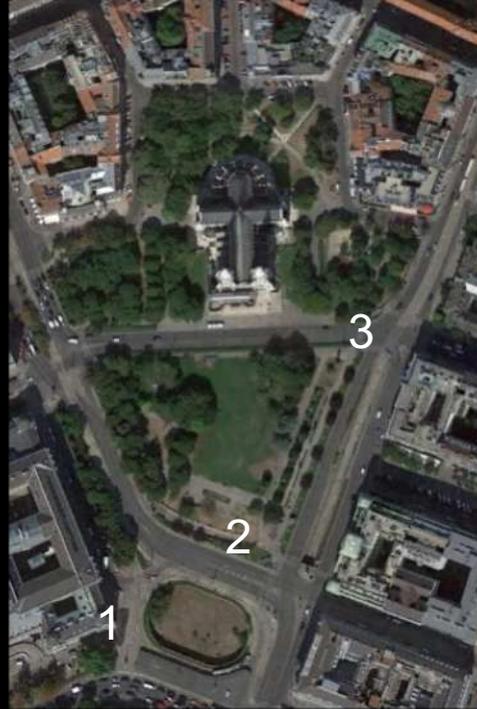
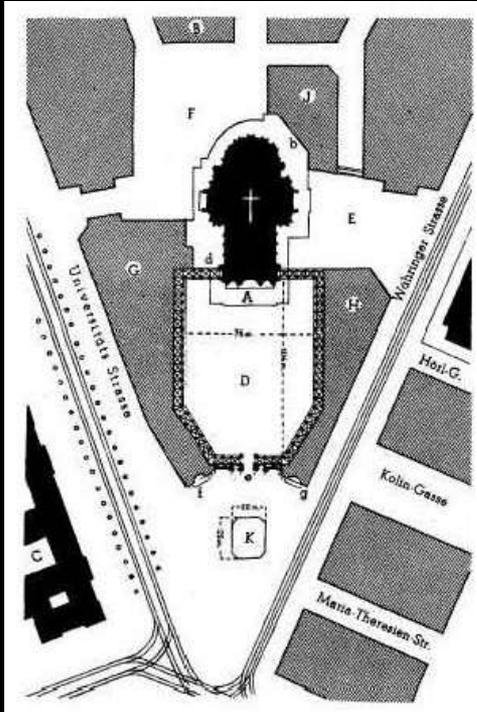


118. Progetto di trasformazione e sistemazione generale della piazza del Municipio a Vienna.



119. Piano generale di sistemazione del Ring di Vienna secondo la proposta di Camillo Sitte.

- a, Laboratorio di Chimica;
- b, Chiesa votiva;
- c, Nuovo monumento;
- d, Università;
- e, Municipio;
- f, Teatro di Corte;
- g, Aggiunta progettata per il Teatro;
- h, Tempio di Teseo;
- k, Nuovo edificio (progettato);
- l, Palazzo di Giustizia;
- m, Hofburg



1



2



3

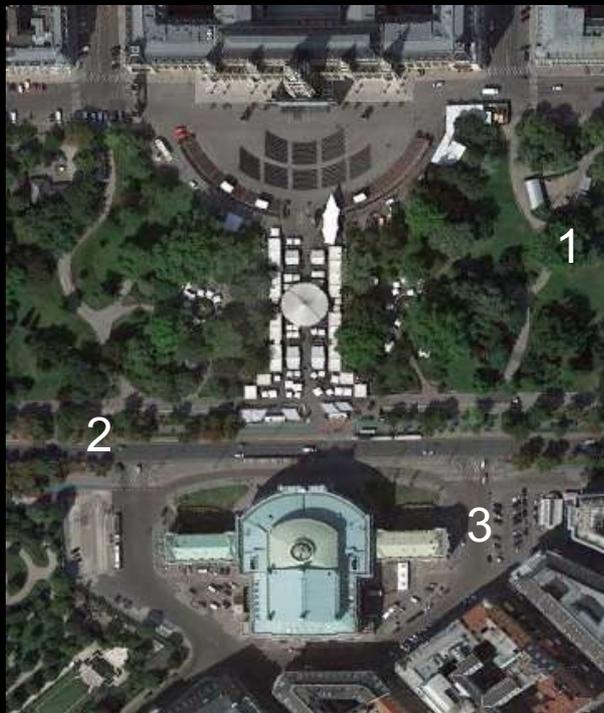
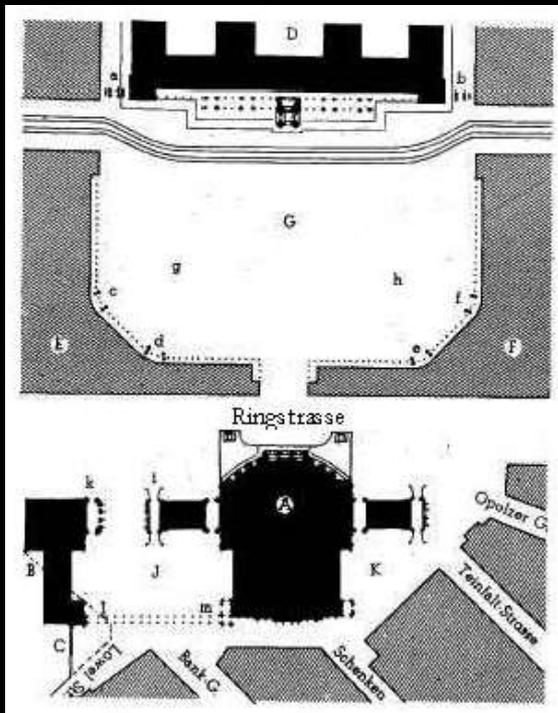
1

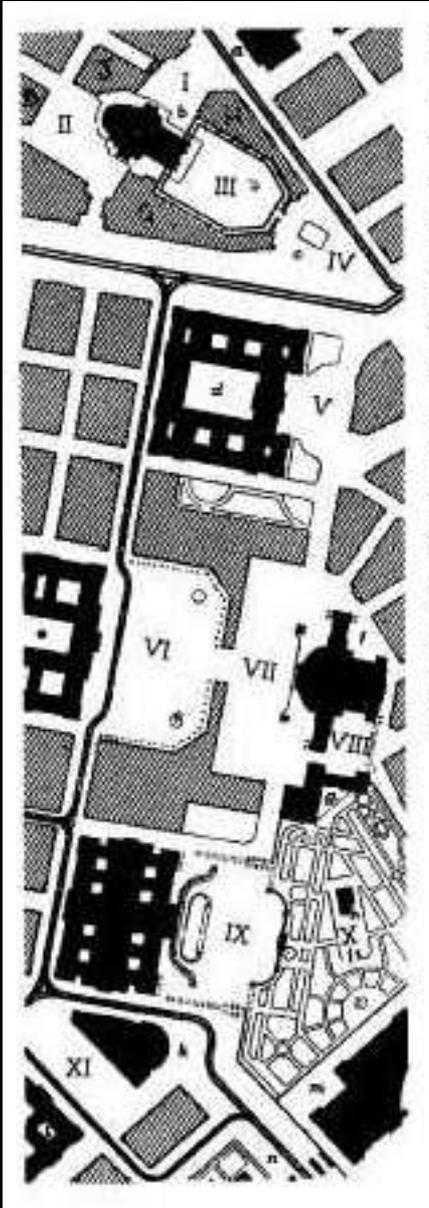


2



3





1



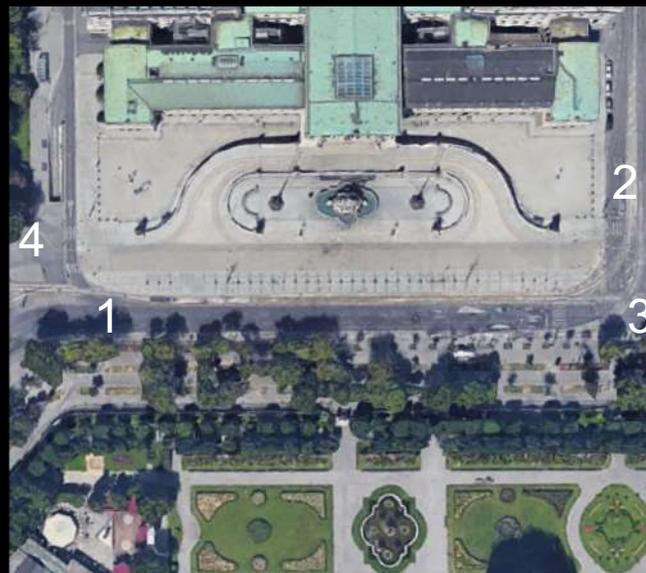
2



3



4

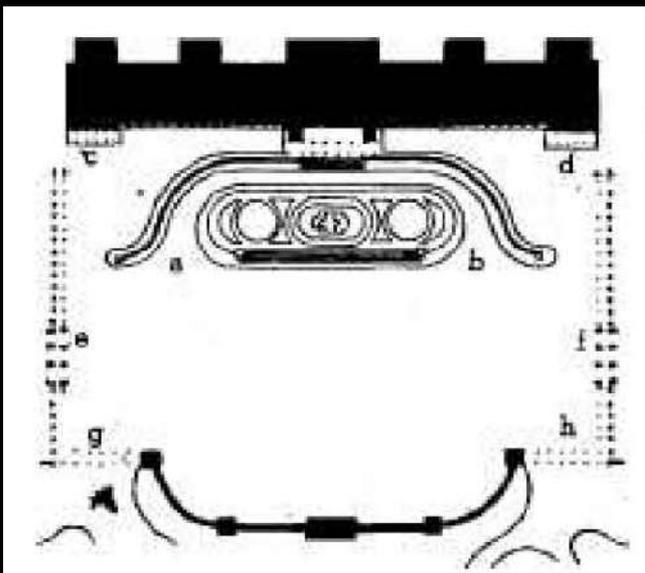


4

1

2

3



Sitte se la prende esplicitamente con Reinhard Baumeister (1833-1917) quando questo, in una sua opera, afferma: «gli elementi che permettono di produrre un'impressione architettonica soddisfacente (nel caso delle piazze) non possono essere descritti sotto forma di regole generali». Il nostro autore, infatti, in *Der Städte-Bau*, vuole cercare di dimostrare proprio l'opposto: cioè che sia possibile, a chi non si accontenti di tracciare al tavolo da disegno la soluzione strettamente tecnica del problema urbanistico, individuare un sistema di regole che permettono di soddisfare, nella produzione dell'urbano, bisogni ulteriori che non siano solo l'igiene e la circolazione.

Questo metodo non è semplicemente la fedele imitazione dei complessi urbani antichi, ciò sarebbe una vana fantasticheria: «Le esemplari creazioni dei maestri d'altri tempi devono restare vive, ma non mediante un'imitazione senza anima. Occorre esaminare quello che c'è d'essenziale in quelle opere e adattarlo, in modo significativo, alle condizioni moderne. Soltanto allora riusciremo ad ottenere una nuova fioritura da un terreno apparentemente sterile. [...] Non si dovrebbe perdere il coraggio e rinunciare puramente e semplicemente a cercare la soluzione artistica, per accontentarci della semplice tecnica come se si trattasse di costruire una strada od una macchina. Infatti, anche nell'affannarsi della nostra vita quotidiana, non possiamo fare a meno degli alti sentimenti suscitati in noi dalla contemplazione delle forme d'arte».

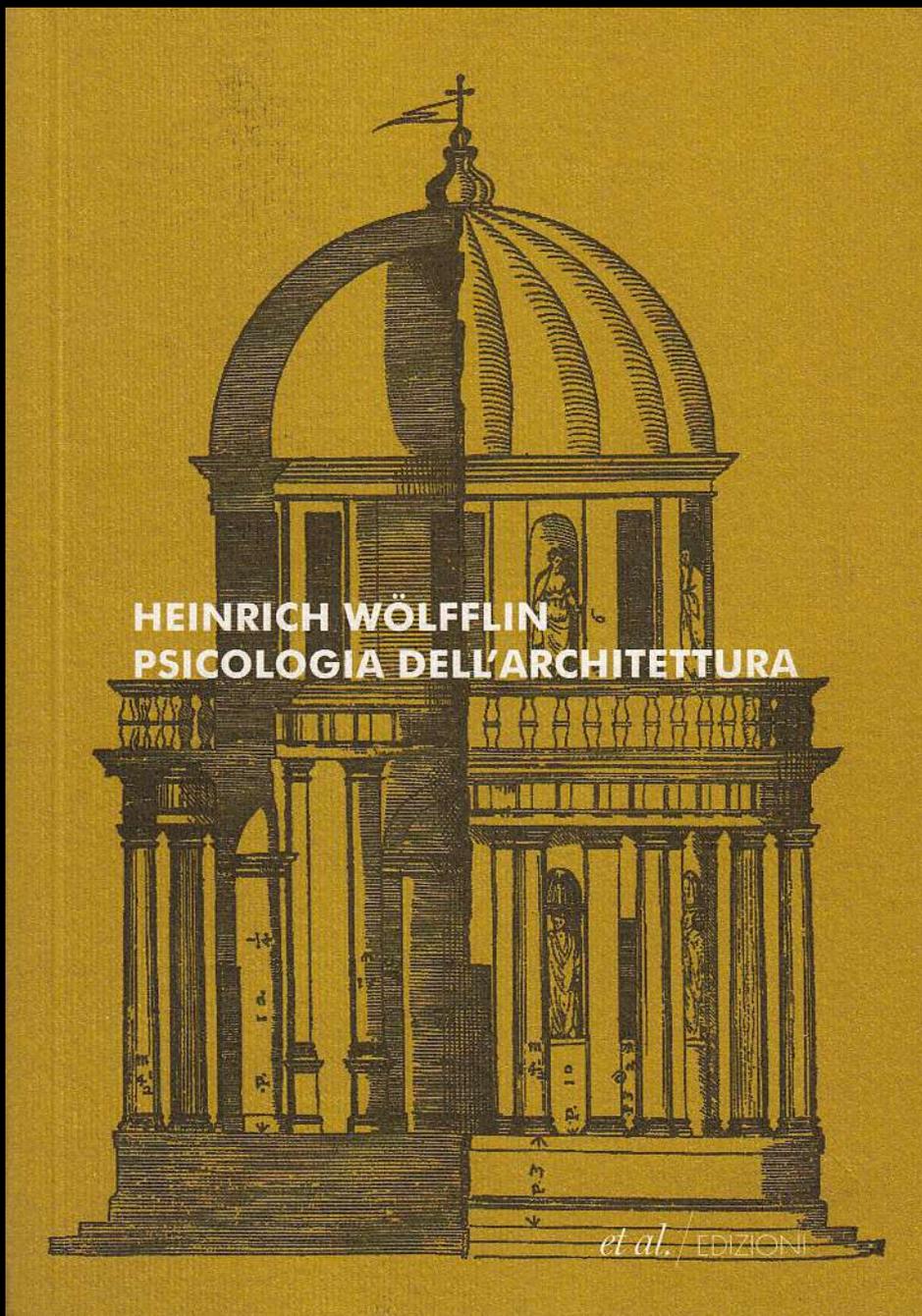
Sitte, insomma, valuta lo spazio tradizionale secondo un metodo vedutistico-percettivo; individua in quello spazio le qualità profonde (le invarianti strutturali) che esprime, spinge queste configurazioni spaziali invarianti a dispiegarsi nuovamente nel mondo a venire incontrando i problemi che la contemporaneità esprime. Questo percorso apre ancor oggi un percorso di ricerca notevole, ma apre anche molti problemi per quello che riguarda le esperienze percettive messe a base della valutazione della qualità dello spazio.

Sitte, C. 1980

L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici,
JacaBook, Milano.

Wieczorek, D. 1994

Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna,
Jaca Book, Milano.



Tale concezione si basa proprio sulla valutazione di come, il corpo umano, risponda alle sollecitazioni della varie espressioni prodotte dalle forme dell'architettura: «si tratterà di dimostrare che tutti gli elementi dell'architettura - materiale e forma, peso e forza - si lasciano definire a partire dalle esperienze che abbiamo vissuto noi stessi; che le leggi dell'estetica formale non sono altro che le condizioni entro le quali ci pare soltanto possibile il benessere organico; che infine l'espressione che sta nella distribuzione orizzontale e verticale, si basa su principi umani, legati alla nostra fisicità».

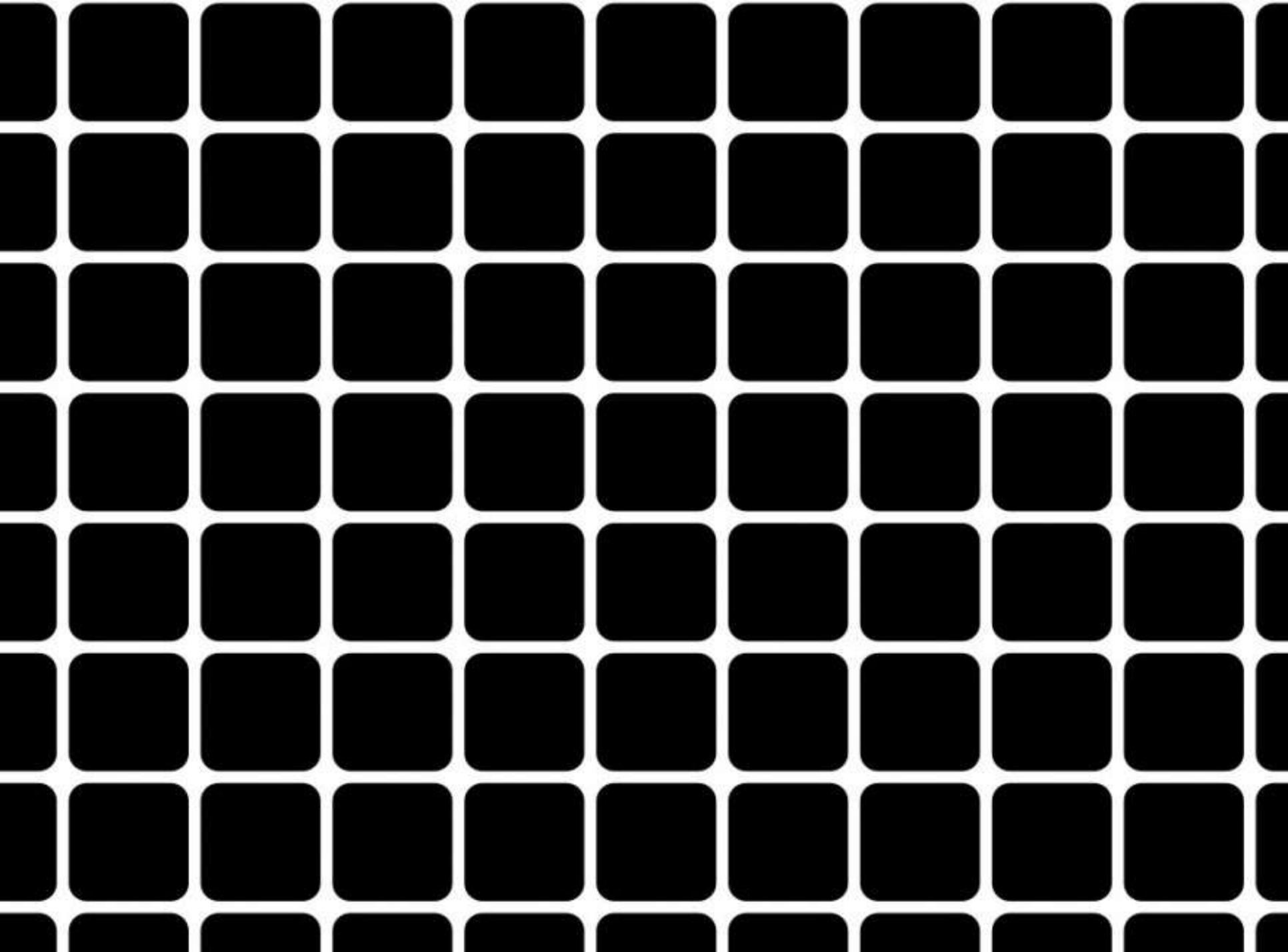
Heinrich Wölfflin (1864-1945)

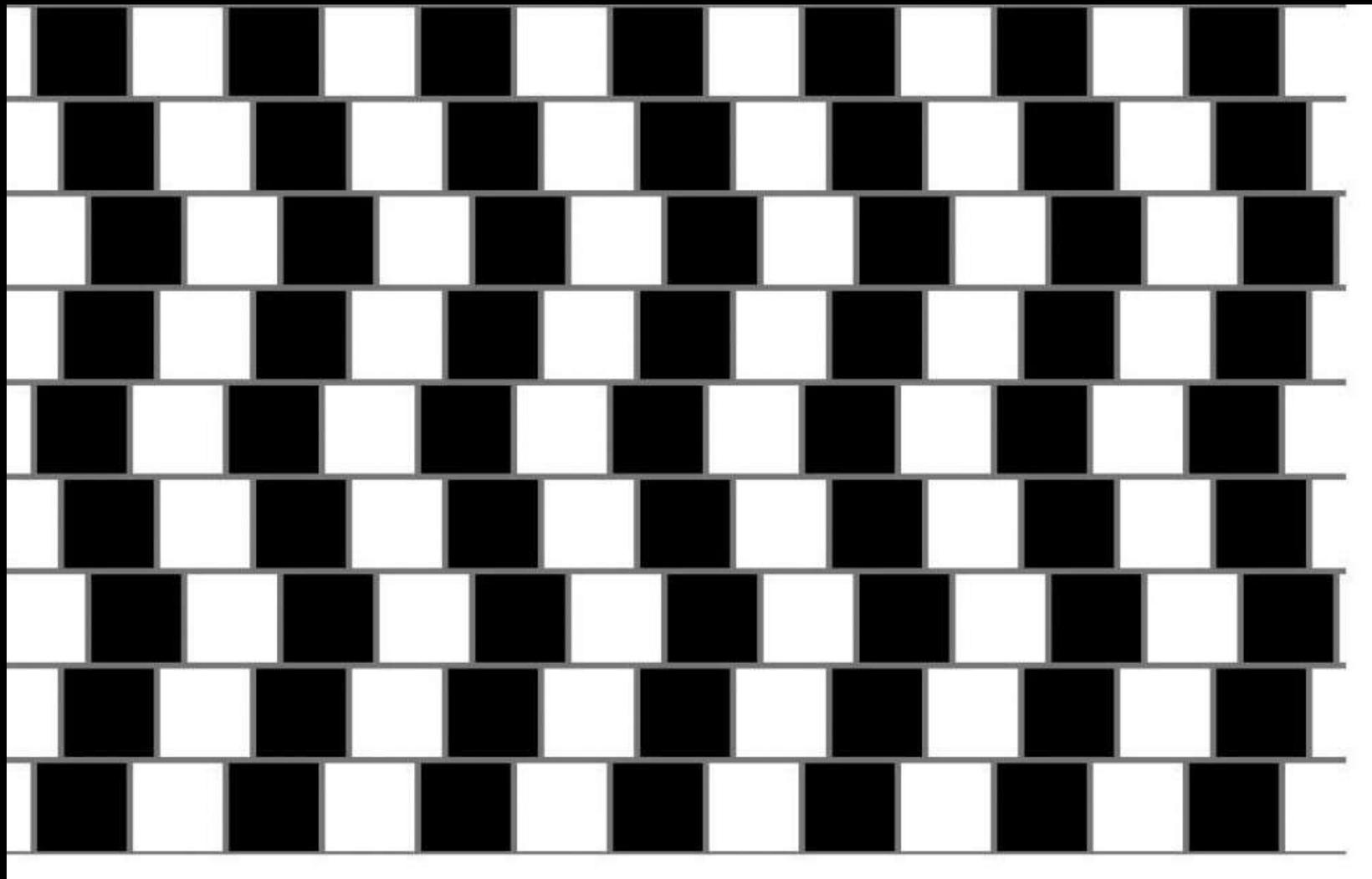
Theodor Lipps (1851-1914), con la sua opera più importante, *I'Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (1903-1906), fra i vari tipi di piacere che possiamo provare, afferma che io posso godere di me stesso in un oggetto sensibile distinto da me. Di questo tipo è il godimento estetico. Il godimento estetico è un godimento di sé obiettivo. Questo tipo di godimento, «che si realizza attraverso una “partecipazione emotiva” alla natura dell'oggetto contemplato, è detto empatia. Con essa si intende quell'atto per mezzo del quale il soggetto si trasferisce nell'oggetto, per ritrovarsi in esso e per provare, in tal modo, quanto di se stesso ignorava. L'empatia, che a parere di Lipps è il concetto fondamentale dell'estetica moderna, implica la fondamentale solidarietà di ciascun individuo con l'universo, in quanto ciò che io empatizzo è vita, dove vita ha il significato di “forza, lavoro interno, tendere e realizzare”.

Se immaginiamo un acrobata mentre esegue un pericoloso esercizio, afferma Lipps, l'istinto all'imitazione fa sì che noi ci immedesimiamo del tutto con i suoi movimenti, ci sforziamo, alteriamo la nostra muscolatura per essere "come lui" mentre realizza il suo movimento». Insomma, secondo l'autore, l'esperienza estetica «è un modo di sentirmi affetto nella contemplazione estetica, nel puro abbandonarmi a ciò che è rappresentato. È un'esperienza che non tocca me, questo individuo reale che costituisce una parte del contesto della realtà, ma mi tocca esclusivamente come io esteticamente contemplante, come io che vive e si muove nel mondo della rappresentazione artistica assolutamente sottratto a ogni rapporto con la realtà»

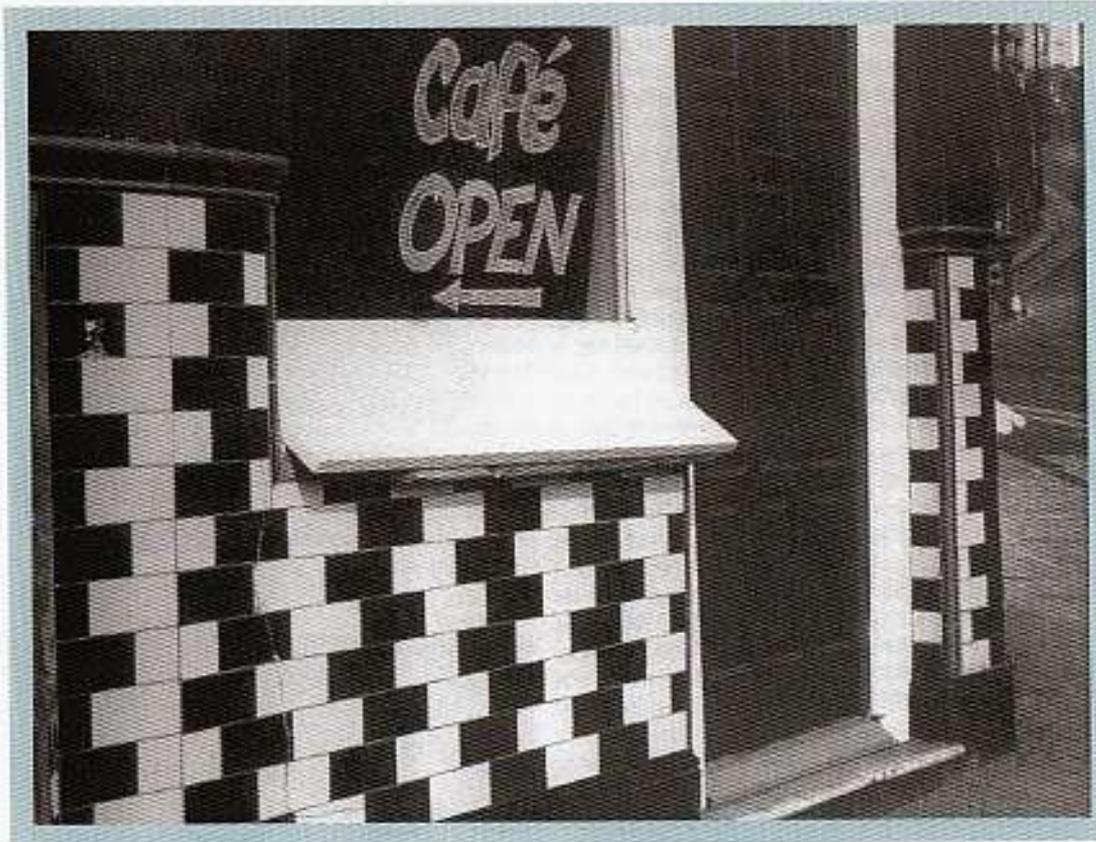
Wilhelm Worringer (1881-1965) con il suo saggio, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1907), cerca di mettere il luce il rapporto antitetico che esiste fra, appunto, l'empatia e l'astrazione. Per Worringer il modo più semplice per definire il concetto di empatia è il seguente: **il godimento estetico è godimento di sé oggettivato**. «Godere esteticamente significa godere di noi stessi in un oggetto sensibile diverso da noi, immedesimandoci in esso. “Ciò che io empatizzo è in senso assolutamente generale vita. E vita è forza, un interiore operare, aspirare e portare a compimento. In una parola, vita è attività [...]. Attività è ciò in cui esperisco un impiego di forza [...] Attività è, secondo la sua natura, attività volitiva. É l'aspirare o il volere in movimento”». Lipps aveva distinto un'empatia positiva ed un'empatia negativa. Secondo Worringer «l'attività appercettiva si trasforma in godimento estetico nel caso di empatia positiva, di accordo tra le mie naturali tendenze all'autoattivazione e l'attività che mi è richiesta dall'oggetto sensibile. Anche in riferimento all'opera d'arte si può parlare soltanto di empatia positiva. **Qui risiede il fondamento della teoria dell'empatia, per quel che concerne la sua applicazione pratica all'opera d'arte. Da essa derivano le definizioni del bello e del brutto. Ad esempio: “Solo nella misura in cui si instaura una tale empatia le forme sono belle. La loro bellezza consiste nel mio libero e ‘ideale’ vivermi in esse. La loro forma è invece brutta quando non sono in grado di farlo, quando in quella forma o nella sua contemplazione mi sento interiormente schiavo, inibito, soggetto a una coercizione”**»

CENNI ALLA *GESTALT*THEORIE

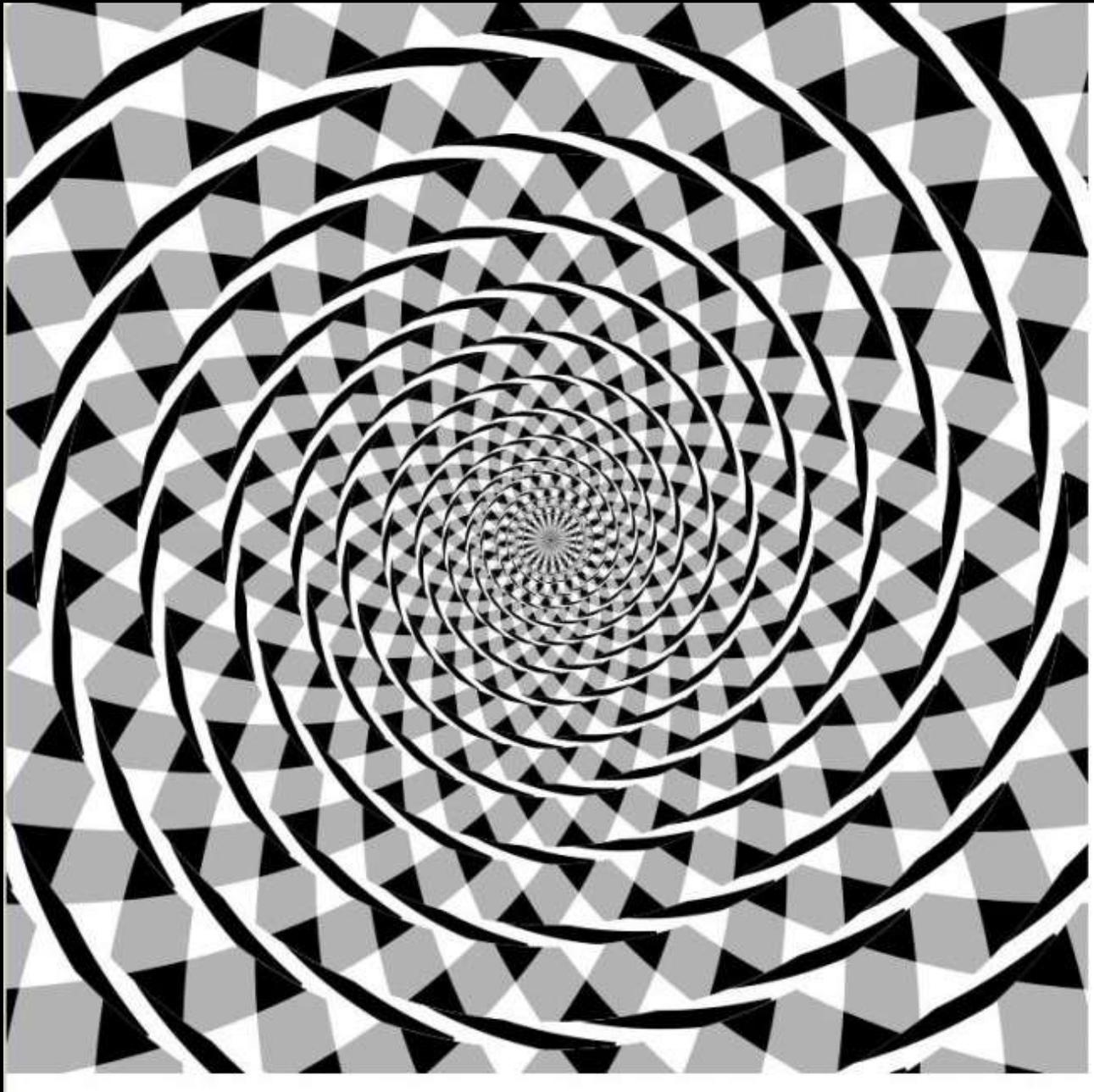


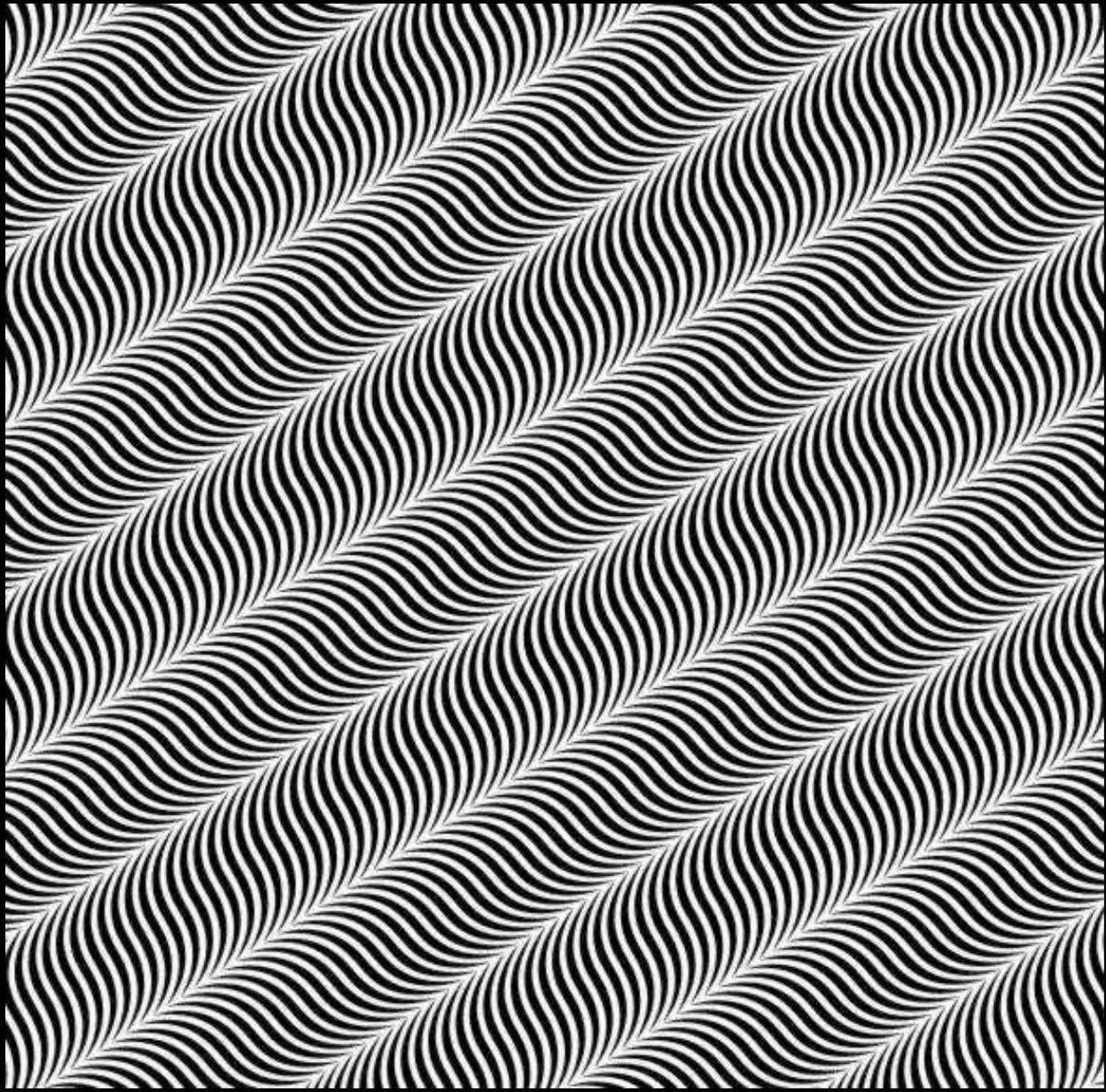


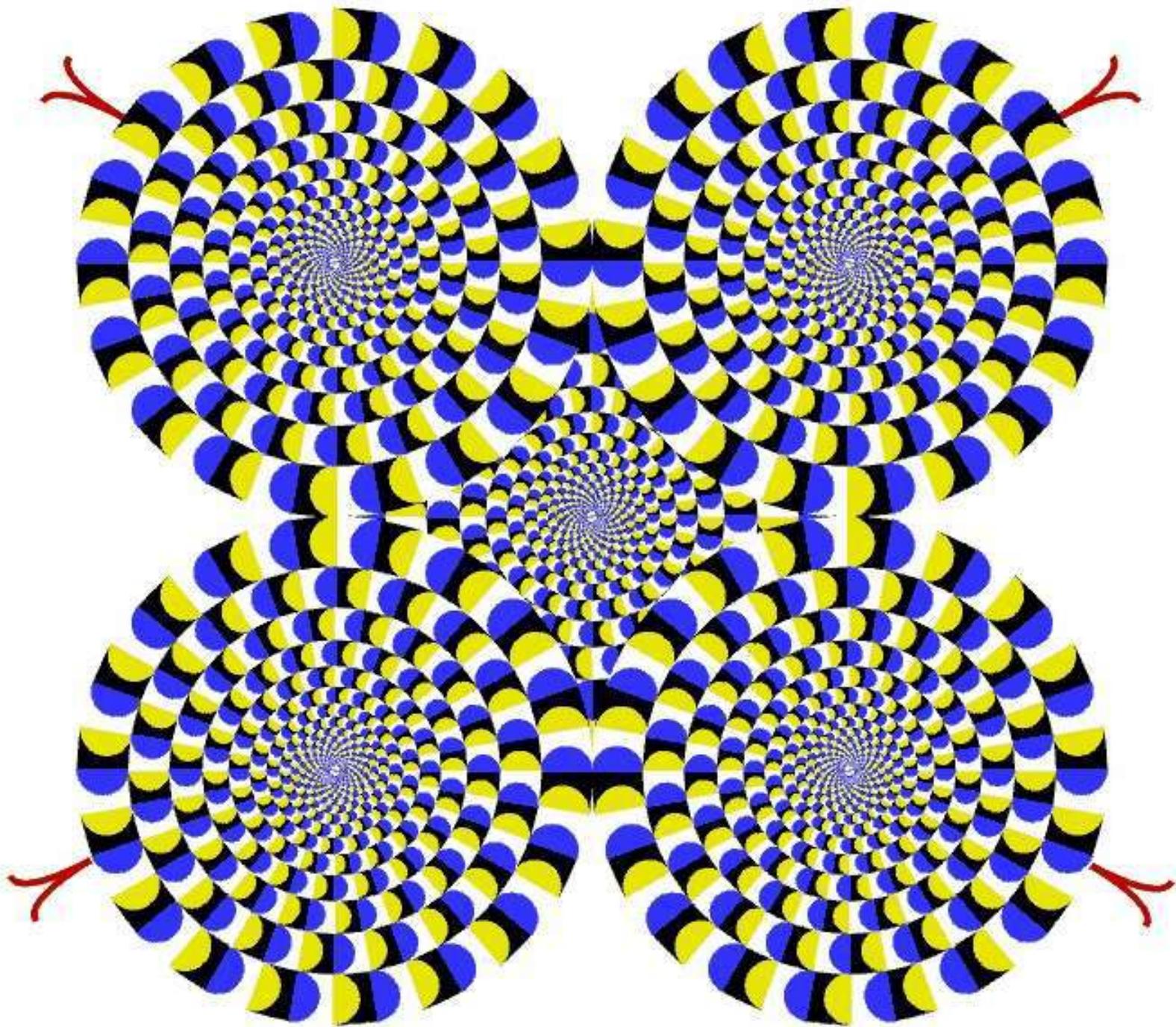
The Café Wall Illusion



The pattern on the wall appears to be in wedges, but all the horizontal lines are straight and parallel.



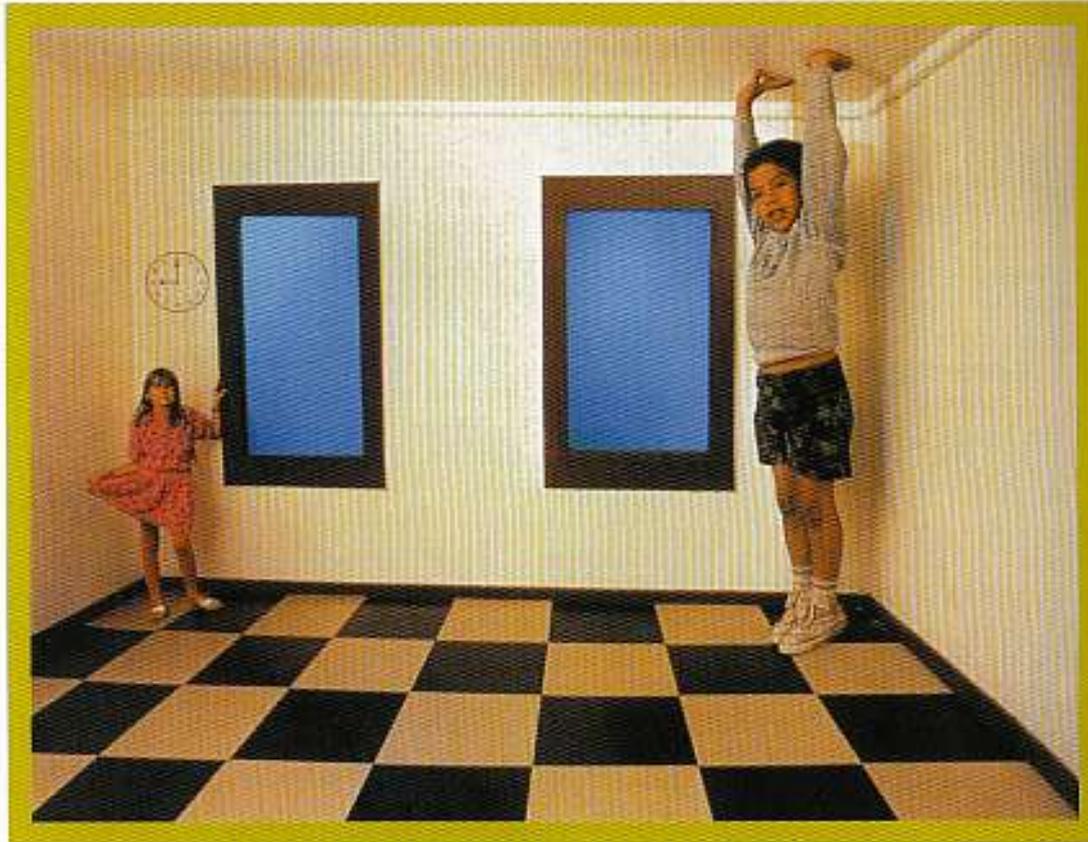








The Ames Room Illusion



Although the girl appears to be smaller than the boy, she is really the same size. In addition, the room looks cubic, but the left corner is really twice as far away and at a lower elevation than the right corner.





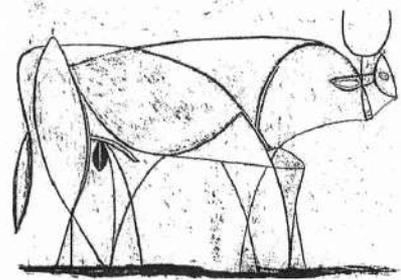
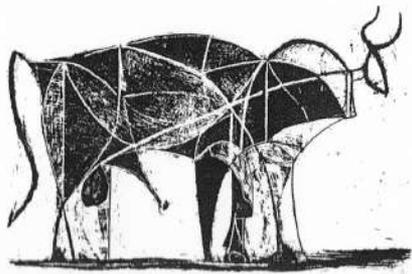
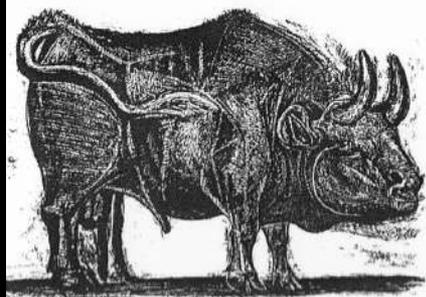
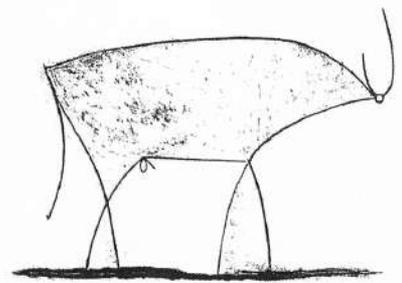
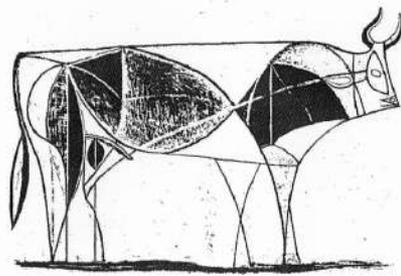
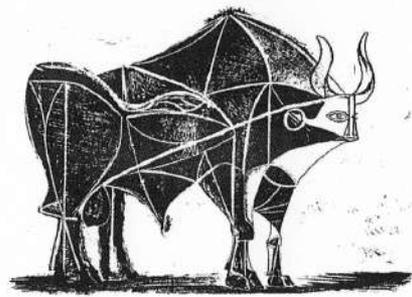
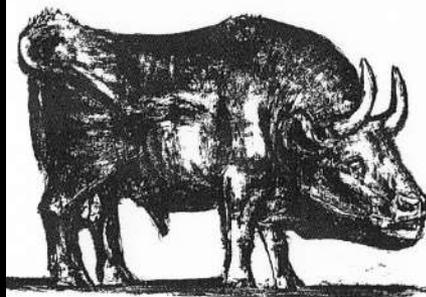
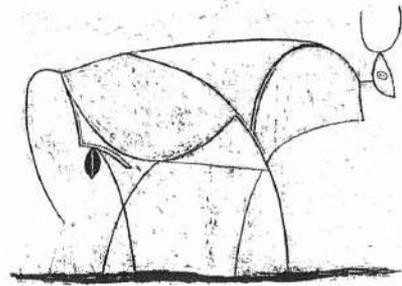
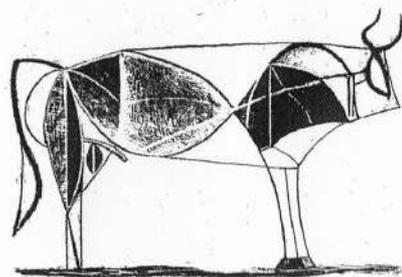
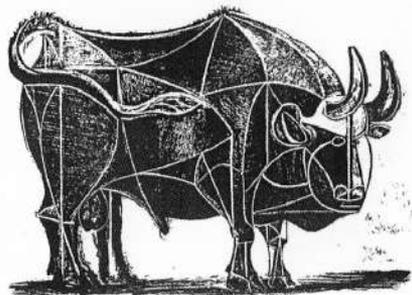
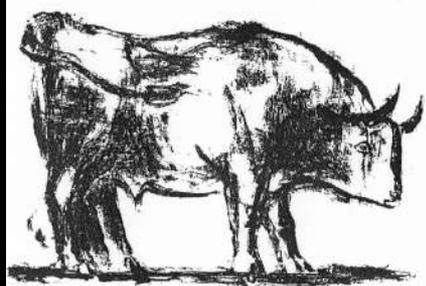
Teorie sulla sintesi della forma

La forma non è che una veduta dello spirito, una speculazione sull'estensione ridotta all'intelligibilità geometrica, fino a che non vive nella materia. Come lo spazio della vita, lo spazio dell'arte non è la propria figura schematica, la sua abbreviazione esattamente calcolata. Benché questa sia un'illusione piuttosto diffusa, l'arte non è soltanto una geometria fantastica, oppure una topologia più complessa: è invece legata al peso, alla densità, alla luce, al colore. L'arte più ascetica, quella che mira a raggiungere, con mezzi poveri e puri, le regioni più disinteressate del pensiero e del sentimento, non è soltanto sorretta dalla materia alla quale si sforza di sfuggire, ma è nutrita da quella. Senza di essa, non soltanto non esisterebbe, ma non sarebbe quale vorrebbe essere; e la sua vana rinuncia attesta ancora la grandiosità e la potenza della sua schiavitù. Le vecchie antinomie spirito/materia, materia/forma, ci ossessionano ancora con tanta forza quanto quella dell'antico dualismo della forma e del fondo. Anche se rimane qualche ombra di significato o di comodo a coteste antitesi in logica pura, chiunque voglia comprendere qualsivoglia aspetto della vita delle forme deve cominciare col liberarsene. Ogni scienza d'osservazione, e soprattutto quella che ha per oggetto i movimenti e le creazioni dello spirito umano, è essenzialmente una fenomenologia, nel senso stretto della parola. Così potremo cogliere valori spirituali autentici. Lo studio della faccia della terra e della genesi del rilievo, la morfologia, dà una base valida ad ogni poetica del paesaggio, ma non si propone questo oggetto.

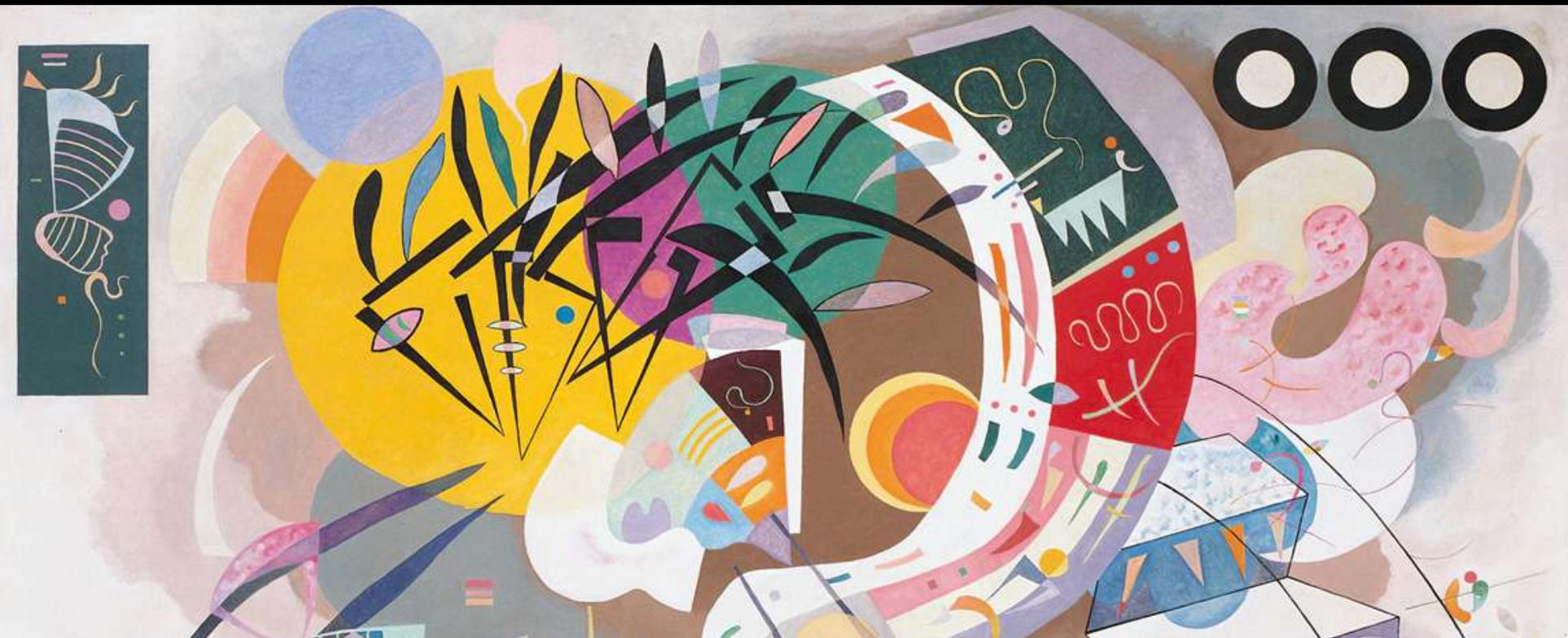
Henri Focillon

Scheletro strutturale



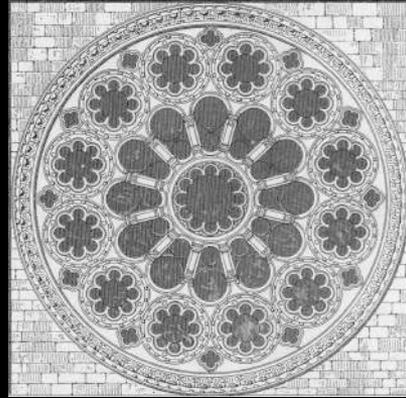
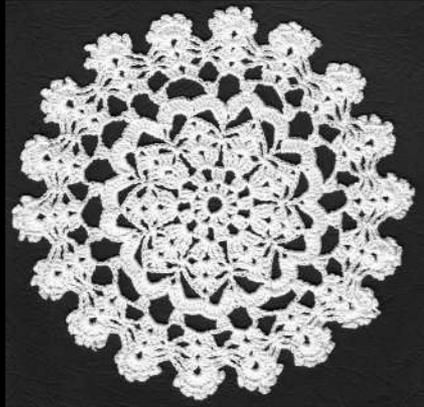
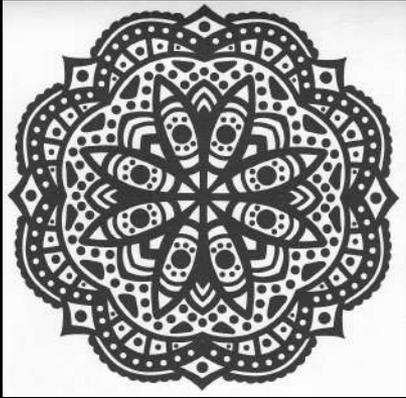


7. 10 10

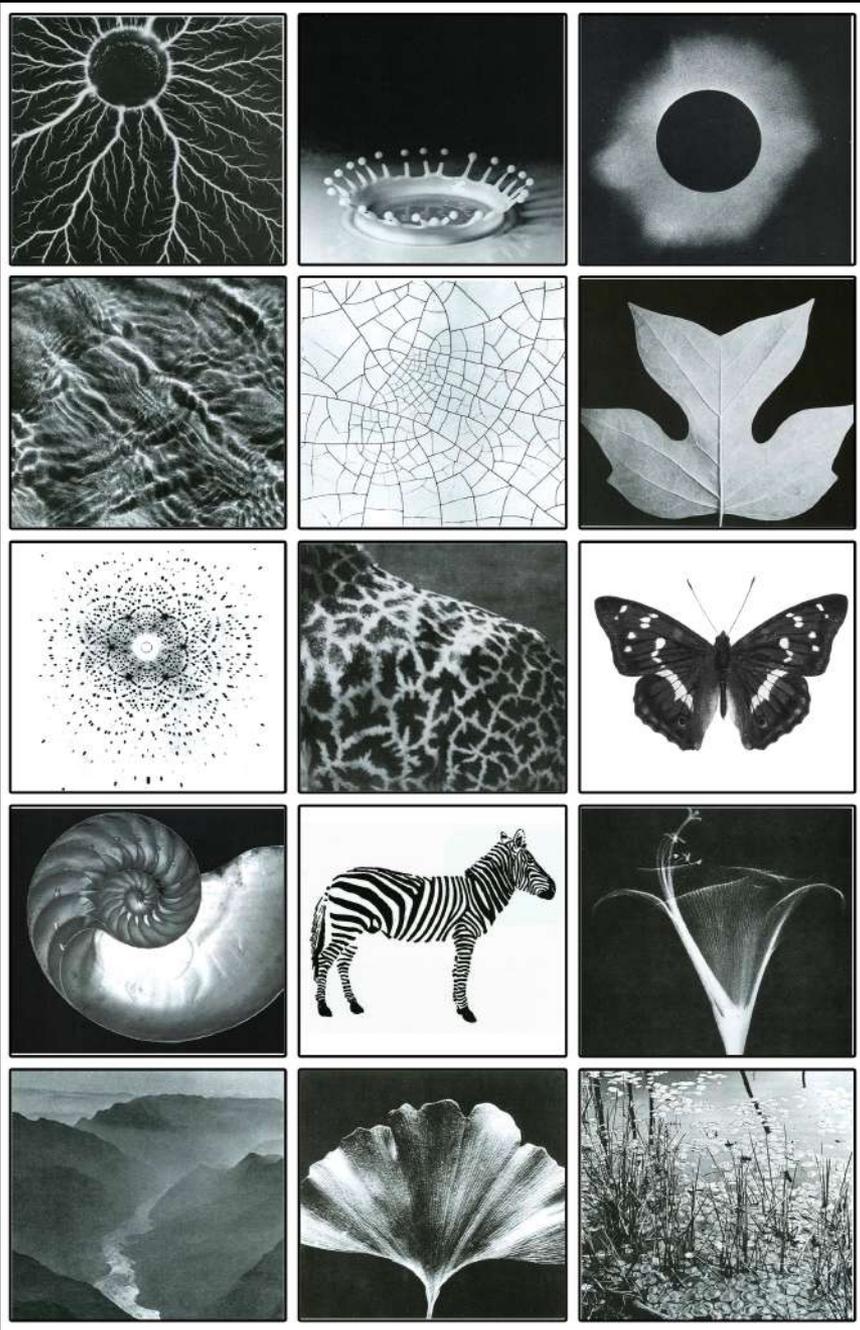


Nell'opera d'arte [lo spettatore] cerca una mera imitazione della natura a scopo pratico (ritratti e simili), o un'interpretazione, cioè una pittura impressionistica, o infine degli stati d'animo rivestiti di forme naturali, vale a dire un'atmosfera, una Stimmung. Se queste forme sono veramente arte raggiungono lo scopo e diventano nutrimento spirituale, sia nel primo caso, sia soprattutto nel terzo caso, dove lo spettatore si immedesima con l'opera.

Wassily Kandinsky







LE QUINDICI PROPRIETA' FONDAMENTALI

1. LEVELS OF SCALE.
2. STRONG CENTERS.
3. BOUNDARIES.
4. ALTERNATING REPETITION
5. POSITIVE SPACE.
6. GOOD SHAPE.
7. LOCAL SYMMETRIES.
8. DEEP INTERLOCK AND AMBIGUITY.
9. CONTRAST
10. GRADIENTS.
11. ROUGHNESS.
12. ECHOES
13. THE VOID.
14. SIMPLICITY AND INNER CALM.
15. NOT-SEPARATENESS.



