

INTRODUZIONE	pag. 11
1. LA « <i>MIMESIS</i> »	13
2. LA « <i>SYMMETRIA</i> »	16
3. STORIA E STORIOGRAFIA	19
4. LO STORICISMO	19
5. CONTINUITÀ	20
6. I CAPISALDI DELLA STORIOGRAFIA [<i>Individualità, Causalità, Selettività</i>]	23
7. GLI “ARTIFICI” STORIOGRAFICI	29
8. LA NATURA DEGLI “ARTIFICI” STORIOGRAFICI	32
9. GLI “ARTIFICI” PER LA STORIA DELLE ARTI	33
10. OPERE PARADIGMATICHE ED EMBLEMATICHE	36
11. LO STILE	38
12. IL CODICE STILE	44
13. LA TIPOLOGIA	45
14. IL CONTESTO	50
15. IL <i>KUNSTWOLLEN</i>	56
16. IL TIPO IDEALE	57
17. IL TIPO IDEALE E L’ARCHITETTURA	62

18.	ARCHITETTURA: ARTE APPLICATA	<i>pag.</i> 66
19.	LA RIDUZIONE CULTURALE	72
20.	IL TRIPODE DELLA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA	73
21.	IDEARE PRIMA DI STUDIARE	74
22.	LA MISURA DEL TEMPO	76
23.	IMPARARE A STUDIARE LA STORIA	76
24.	SAPER VEDERE L'ARCHITETTURA	78
25.	SCRIVERE DI STORIA DELL'ARCHITETTURA	79
26.	IL PROBLEMA STORICO	80
27.	LO SCHEMA	81
28.	LA RICERCA DELLE FONTI	83
29.	WITTKOWER	84
30.	LA STORIOGRAFIA È PROGETTAZIONE	88
31.	STORIA E STORIOGRAFIA PER LA PROGETTAZIONE	96
32.	IL CRITERIO RISOLUTORE	98
33.	ARCHITETTURA COME <i>MASS-MEDIA</i>	99
34.	L'OMISSIONE CRITICA	106
35.	LA CONCEZIONE LINGUISTICO-SEMIOTICA	107
36.	DEL BELLO ARCHITETTONICO	115
37.	L'ERMENEUTICA	118

38.	ERMENEUTICA E PROGETTO ARCHITETTONICO	<i>pag.</i> 124
39.	ERMENEUTICA E RESTAURO	131
40.	LA CRITICA	135
41.	ALCUNE DEFINIZIONI DELLA CRITICA	136
42.	LA CRITICA SECONDO McKEON	143
43.	LA NOSTRA INTERPRETAZIONE	144
	INDICE DEI NOMI	147

«Un artista, uno scrittore postmoderno è nella situazione di un filosofo: il testo che egli scrive, l'opera che porta a compimento non sono in linea di massima retti da regole prestabilite e non possono essere giudicati attraverso un giudizio determinante, attraverso l'applicazione di categorie comuni. Queste regole e queste categorie sono ciò di cui l'opera o il testo sono alla ricerca. L'artista e lo scrittore lavorano senza regole, e per stabilire le regole di ciò che sarà stato fatto. [...] Deve essere chiaro che il nostro compito non è quello di fornire realtà, ma di inventare allusioni al concepibile che non può essere presentato» [J.F. LYOTARD, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano 1987, p. 24].

Accantonando il lato polemico del testo appena citato, quel che dice Lyotard in merito alle regole e categorie di cui l'opera o il testo sono alla ricerca, coincide in parte con l'oggetto principale del presente saggio. Si tratta di un'esposizione ragionata dei capisaldi che hanno informato la nostra ricerca. Gli articoli che compongono il saggio sono in gran parte elaborazioni personali (la riduzione culturale, il codice multiplo, gli artifici storiografici, il bello in architettura, questa considerata come *mass medium*, il quadrifoglio per il design, il tripode delle facoltà e simili), in parte accompagnati da temi di interesse generale (la pura visibilità, lo storicismo, lo strutturalismo, la semiologia, eccetera) utili appunto a sostenere la parte più inedita del

saggio. Beninteso, l'enunciato degli argomenti non garantisce affatto che essi siano presenti, poiché anche quelli assenti giocano un ruolo per la costruzione del nostro quadro.

Alla redazione di questo saggio ha collaborato con critica e talento l'arch. Roberta Ruggiero, che l'autore riconoscente ringrazia.

1. LA «MIMESIS»

Uno dei criteri di giudizio estetico più antichi è la mimesi, μιμεσις per i greci, *imitatio* per i romani. Nella storia dell'estetica, alimentata dalle varie correnti filosofiche succedutesi nel tempo, il concetto di mimesi ha assunto i più diversi significati: imitazione della natura, di un modello, di una idea e simili. In ogni caso di un referente esterno tanto alla forma che al contenuto di un'opera d'arte.

Pensandola con le conoscenze d'oggi, la mimesi risulta forse più interessante di quanto non lo fosse in passato. Anzitutto, va riconosciuto che la somiglianza ha svolto una parte costruttiva nel sapere della cultura occidentale. È essa che ha guidato in gran parte l'esegesi e l'interpretazione dei testi; è essa che ha organizzato il gioco dei simboli, permesso la conoscenza delle cose visibili e invisibili, regolato l'arte di rappresentarle [M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967, p. 31]. Tuttavia, contrariamente a quanto si riteneva fino all'Ottocento, la mimesi non riguarda tutte le arti o, quanto meno, non proprio tutte allo stesso modo: le arti prevalentemente rappresentative, quali la pittura e la scultura, sono indubbiamente più legate alla mimesi, mentre quelle prevalentemente conformative, quali l'architettura e il design, posto che lo siano, lo sono solo indirettamente.

La rappresentazione, la narrazione figurativa ha trovato nella mimesi la sua regola principale sia in ordine alla produzione che alla fruizione delle opere. Tranne che presso gli iconoclasti, tutta l'arte figurativa del passato è fondata sull'imitazione, che consentiva altresì i più vari gradi d'interpretazione fino al cubismo che, nonostante ogni sorta di deformazione, scomposizione, riduzione geometrica, ha conservato sempre una traccia di referente mimetico. Con l'arte astratta, preceduta dalla fiedleriana teoria della pura visibilità, la mimesi è stata programmaticamente accantonata; scomparve per qualche tempo salvo a ritornare con la cosiddetta «nuova figurazione», ma anche in quegli anni di latitanza dell'imitazione non venne meno la presenza di un referente.

Quanto all'architettura, l'erronea idea che si alimentasse della mimesi nasceva probabilmente dal tentativo di includerla nel novero delle arti, se è vero che la fortuna del concetto di imitazione si spiega, perché con questo termine si è cercato di definire il comportamento stesso dell'uomo e dell'artista, di fronte ai modi della rappresentazione sul piano dello spettacolo, delle arti figurative, della poetica, della musica, ecc. Con il termine imitazione si intende in pratica, l'arte stessa imitatrice della natura, o di un modello o idea di perfezione, in rapporto alla bellezza. [L. GRASSI e M. PEPE, voce "Imitazione" del *Dizionario della critica d'arte*, UTET, 1978, vol. I, p. 244].

Che l'architettura fosse un'arte mimetica si sosteneva col mito della capanna lignea, prototipo naturalistico delle costruzioni indicato da Vitruvio. Ma è stato giustamente obiettato che, nel riferimento alla mitica capanna, l'architettura mimetizza in un modo particolare: imita la natura solo al secondo grado, attraverso un modello che è già di per sé una costruzione [G. TEYSSOT, "Mimesis dell'architettura", in QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editori, Venezia 1985, p. 16]. Così commenta Georges Teyssot in un significativo saggio introduttivo ad un libro che seleziona alcune voci del *Dizionario* di Quatremère de Quincy, autore fra i più interessati alla concezione mimetica dell'architettura. Tra le tante cose che sostiene quest'ultimo, è il riconoscimento che vi sono nell'architettura due specie di imitazione, l'una sensibile e l'altra astratta: l'una poggia sui primi modelli delle abitazioni originarie in ogni paese, l'altra ha come base la conoscenza delle leggi della natura e delle impressioni che la nostra anima riceve dalla vista e dai rapporti degli oggetti. Commentando questo brano, tratto dal testo di Quatremère, *De l'architecture égyptienne*, Teyssot ricorda che in Diderot, pochi anni prima, si distinguono due imitazioni. Esiste il bello che imita, ma anche il bello che scaturisce dal posto che occupano le parti in un insieme di relazioni. Si postula così che l'opera d'arte è soggetta a due principi concorrenti: quello dell'imitazione che la collega con ciò che ad essa è esterno, e quello del bello, il quale riguarda i rapporti che si stabiliscono

all'interno stesso dell'opera. Diderot diceva altrove che l'opera è il prodotto « di simmetria e di imitazione ». Dopo aver indicato questa convergenza fra i due scrittori francesi, Teyssot indica la concezione forse più sintetica ed autentica che Quatremère nutre circa la mimesi architettonica: per Quatremère, l'imitazione in atto nell'architettura è di una specie del tutto differente da quella delle altre arti. Le abitazioni primitive sono diventate una sorta di modello offerto all'imitazione dell'arte, poiché questo modello [la capanna] non è la natura. Da tale affermazione, Quatremère trae due conseguenze teoriche: da una parte l'imitazione non è somiglianza; dall'altra, la capanna allo stato grezzo non appartiene alla natura. «Non si dovrebbero includere nel regno delle sue produzioni le prove grossolane dell'arte di edificare, e si dovrebbe chiamare arte d'imitazione solo quella che imita la natura». Più esplicito è un altro passo del trattatista ottocentesco sul tema di cui ci occupiamo: bisogna dire che l'architettura imita la natura, non in un oggetto dato, non in un modello positivo, ma trasportando nelle sue opere le leggi che la natura segue nelle sue. «Quell'arte non copia un oggetto particolare, non ripete alcuna opera, [ma] imita l'operaio e si regola su di lui. Imita infine, non come il pittore riproduce il modello, ma come l'allievo che coglie la maniera del suo maestro, che fa, non ciò che vede, ma come vede fare». La formula viene interamente ripresa nella voce "Architettura" del *Dizionario storico*, l'arte «non fa ciò che vede, ma come vede fare». Ancora utile alla comprensione del pensiero del nostro è ciò che scrive Teyssot a commento del passo citato: in più parti della dissertazione, Quatremère introduce la trasposizione come procedimento caratteristico dell'imitazione. Si tratta della ripresa di una nozione proveniente dalla retorica vecchio stile, dove vengono definite in vari modi le trasposizioni poetiche come metafore (dove la *phorá* è il mezzo di trasporto, il veicolo semantico). Semplificando l'intera questione che ha alimentato la gran parte della teoria architettonica, ritengo che tutto possa ricondursi al binomio linguistico (*physei*)-(*thèsei*), ovvero per natura o per convenzione.

2. LA «SYMMETRIA»

Diversamente dal significato corrente del termine simmetria bilaterale, ossia di specularità di parti rispetto ad un asse, la *symmetria* (da *sùn-mètron*, cioè con-misura), che nell'etimologia greca originale equivale a commensurabilità, «designa quel rapporto fra le diverse parti per cui esse si integrano in un tutto» [H. WEYL, *La simmetria*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 7]. Ma la definizione risulta esatta solo in prima approssimazione di fronte al più complesso e polivalente significato del termine.

Vitruvio scrive infatti: «la simmetria a sua volta consiste nell'accordo armonico delle parti dell'opera stessa fra loro e nella corrispondenza fra ciascuna parte singolarmente presa e la configurazione complessiva, sulla base di una parte calcolata come modulo» [*De arch.* I.1.]. Alla definizione appena riportata Vitruvio aggiunge: «come nel corpo umano la proprietà simmetrica dell'euritmia deriva dalla proporzione fra gomito, piede, palmo della mano, dito e le altre piccole parti, lo stesso avviene nella realizzazione delle opere. E in primo luogo negli edifici sacri la simmetria viene calcolata a partire dallo spessore delle colonne, dal triglifo [...], ma il sistema dei rapporti modulari viene ricavato anche dal foro della balista [...], dall'intervallo fra due scalmi della nave [...], e così via, per tutti gli oggetti, dalle loro parti costitutive» [*Ibid.*].

La genesi della *symmetria* intesa soprattutto come commensurabilità è stata spiegata da Silvio Ferri secondo un principio funzionale. Infatti nel passaggio dal sistema costruttivo ligneo a quello lapideo fu necessario trovare un metodo razionale che sostituisse le caratteristiche statiche e visive proprie del materiale naturale e assicurate dall'esperienza. Fu quindi indispensabile trovare una regola che prescindesse dalle proprietà del vecchio materiale, ma che specie per i templi ne conservasse l'immagine, il valore semantico. «Nacque una unità di misura; anzi l'unità di misura: dapprima una parte del corpo umano, il piede principalmente, il cubito, il palmo, il dito; in seguito, perché

più comodo e meno relativo, il numero, l'unità di misura numerica; ogni membro dell'edificio o della statua sarà multiplo di questa unità. Nasce così in greco il concetto della *symmetria*: due o più numeri sono *symmètroi* quando ciascuno di essi è divisibile esattamente per l'unità di misura data» [S. FERRI, *Vitruvio, Architettura (dai libri I-VII)*, Palombi, Roma 1960, pp. 53-54]. Oltre a questa commensurabilità ritrovabile in molti sistemi, l'idea di *symmetria* implica anche un valore di pertinenza semantica. Quando l'autore antico indica per l'architettura il modello antropomorfo, la scelta non è casuale; deriva da una precisa esigenza estetica, quella appunto della mimesi; il che conferma l'intreccio fra le due nozioni. L'imitazione della natura, basandosi sulle forme dell'uomo, è troppo ricca di denotazioni e connotazioni per non risolversi in un processo avente anche una componente semantica, come dimostra il simbolismo degli ordini.

Avvicinandoci alla trattazione attuale della *symmetria*, è noto che essa informerà tutta l'architettura moderna e contemporanea anche se con parole diverse, a cominciare da quella di «struttura». Come ha scritto Pierre Francastel, «il termine struttura è entrato nel linguaggio in relazione alle arti, in particolare all'architettura [...] Se ci si sforza innanzitutto di stabilire il senso primario del termine ci si accorge che, nel suo primo uso, il termine struttura sembra voler designare specificamente la particolare disposizione delle parti di un tutto. C'è anche la nozione di corpo organizzato e quella di elementi molteplici e diversi nella loro natura» [P. FRANCASTEL, "Nota sull'impiego del termine «struttura» in storia dell'arte", in *Usi e significati de termine struttura*, Bompiani, Milano 1965, pp. 45]. Inoltre, la nostra tesi d'identificare l'antica nozione di *symmetria* con quella moderna di struttura trova un fondamento nello stesso uso che gli antichi facevano di quest'ultimo termine. A tal proposito, in un recente saggio Godo Lieberg afferma che «nell'ambito dell'architettura si osserva un triplice uso di struttura: l'atto di costruire, il tipo di costruzione o modo di costruire e la costruzione stessa quale opera compiuta». Egli cita brani di Frontino, Plinio, Quintiliano, Cesare e dello stesso Vitruvio a sostegno di questi

tre modi d'intendere la parola struttura; e sulla scorta di tali autori rileva che «il processo della “structura” consiste nell'adattamento scrupoloso di singole parti in modo che formino un tutto ben stabile [...] un certo tipo di costruzione e con un certo effetto architettonico» [G. LIEBERG, *Structura, di nuovo sulla storia di un termine*, in «Lingua e stile», n. II/2, 1967].

Ora, questo modo di fare in vista di un determinato risultato, sia tecnico che estetico, altro non era che un processo strutturalista in perfetta analogia con lo strutturalismo di oggi. Infatti, come quest'ultimo tende, fra l'altro, ad isolare un sistema e a definire nel suo interno le relazioni “formali” tra le parti ed il tutto secondo un determinato modello, così il metodo antico si basava sulla conformazione (*Gestaltung*) delle parti in un insieme, puntando sugli attributi morfologici di esse e sulla legge che le teneva unite. Quando Vitruvio tenta di definire detta legge ricorre alla nozione di *symmetria*, che risulta in tal modo un principio strutturante. Cosicché, al limite, non potendosi dare struttura senza *symmetria* e, reciprocamente, non potendo parlare di quest'ultima fuori dal modello di una struttura, i due termini finiscono per denotare la stessa cosa o, almeno, la moderna nozione di struttura è quella che meglio spiega l'antico termine usato da Vitruvio e diffuso nella trattatistica del Rinascimento.

Inoltre, è stato osservato che il concetto di struttura implica qualcosa di nascosto, di interiore, di ambiguo e sistematico al tempo stesso, per cui si rende indispensabile il riferimento ad un modello. E Vitruvio, come s'è visto, fornisce anche tale modello: il corpo umano, la sua visione antropometrica, che costituisce un altro pilastro della cultura architettonica antica e moderna. Cosicché, attenendoci solo ad alcuni cenni già presenti nei passi citati, il concetto di *symmetria* ritornerà laddove si parlerà del binomio parti-tutto, di strutture, di semiologia architettonica, nonché soprattutto di proporzionamento.

6. I CAPISALDI DELLA STORIOGRAFIA

[*Individualità, Causalità, Selettività*]

Secondo Abbagnano, «i caratteri corrispondenti ai principali problemi della storiografia, sono: 1) l'unicità o individualità del fatto storico; 2) la correlazione dell'evento con gli altri che ne agevolano la comprensione; 3) il significato o importanza di esso giustificante la scelta e la valutazione storiografica. Di conseguenza i capisaldi della storiografia sono: a) la conoscenza individuante, per cui la storia, operando come scienza ideografica si occupa della singolarità dell'evento in contrapposizione alle scienze nomotetiche che tendono alla formulazione di leggi; b) la conoscenza condizionale o causale, richiesta ogni qualvolta che – a meno di non limitarsi alla semplice narrazione dei fatti o, nel nostro caso, alla descrizione delle opere – si voglia storicizzare un evento rispondendo agli interrogativi sulla sua origine; c) la conoscenza selettiva che implica il problema della valutazione, della prospettiva da cui è condotta l'indagine e l'assunto della contemporaneità della storia. Questo terzo caposaldo rinuncia esplicitamente ad ogni pretesa obiettività assoluta per stabilire un processo di continua interazione fra lo storico ed i fatti».

Approfondiamo le caratteristiche delle tre proposizioni di Abbagnano.

L'Individualità

Il principale e più antico assunto sul carattere specifico della storia è quello dell'individualità e irripetibilità degli eventi, donde il metodo individuante per studiarli.

Il principio dell'individualità della ricerca storica fu esplicitamente formulato nell'ambito della cultura romantica tedesca ed indicato come base dello "storicismo". Questo, caratterizzato appunto dalla sostituzione di una considerazione generalizzante ed astrattiva degli eventi storico-umani con una considerazione del loro valore individuale, viene definito da Meinecke come «l'applicazione alla storia dei nuovi

principi d'esistenza affermatasi col grande movimento tedesco che da Leibniz va fino alla morte del Goethe. Esso fu la continuazione di tutto il movimento generale della cultura occidentale, il cui coronamento fu opera dello spirito tedesco, che in esso ha compiuto, dopo la riforma, la seconda delle sue imprese di portata universale» [F. MEINECKE, *Le origini dello storicismo*, Sansoni, Firenze 1954, p. X].

Nell'età contemporanea, esso trova il suo maggiore sostegno nella gran parte degli autori tedeschi, segnatamente in Droysen e Dilthey che distinguono le scienze della natura (*Naturwissenschaften*) da quelle dello spirito o delle scienze storico-sociali (*Geisteswissenschaften*), le une volte alla ricerca della generalità e le altre a quella appunto dell'individualità. Nonostante la revoca in dubbio di tale distinzione da parte di alcuni autori, essa ha rappresentato comunque un punto di riferimento per il successivo dibattito sulla storia. Il caposaldo dell'individualità e irripetibilità sembra confermato proprio nella storia dell'architettura e dell'arte, dov'è associato ai principi di autenticità, di valore, di originalità, ecc. L'individualità è vista non solo nella singola opera e nel suo artefice, ma anche in quelle anonime, collettive e corali in quanto esse sono, comunque, espressione di una particolare intenzionalità. Come si vede, se il caposaldo dell'individualità per la storia dell'architettura resta tra i più problematici, esso non conduce tuttavia a una questione insolubile. Per risolverla è necessario uscire dall'ortodossia individuante e cercare di cogliere l'individualità di una fabbrica riferendola a una tipologia, a una struttura, a un codice. In altri termini, per raggiungere l'individualità di un'opera storica la si deve necessariamente rapportare alla generalità, anzi sarà più individuata l'indagine storiografica quanto più essa avrà scandagliato la generalità, dalla quale per differenza si riconosce il carattere e il valore specifico dell'opera in esame.

La Causalità

Alla base di questo caposaldo c'è indubbiamente il modello delle scienze naturali e un certo meccanicismo lineare del rapporto causa-effetto. Ma

questa positivistica origine del problema e la più recente acquisizione che fra cause ed effetti la relazione è meno semplice di quanto prima si credesse, non ci impediscono affatto di parlare di cause e di ricercarle anche nel campo delle scienze sociali, ivi comprese l'architettura e l'arte, dove peraltro è possibile intervenire a modificare i processi.

Un'idea di storia, così come è stata definita specificamente da altri autori, non si trova nell'opera di Max Weber; ma tutto il suo pensiero è pervaso di storicismo. Tant'è che le sue considerazioni dirette o indirette sulla metodologia della storia sono rimaste, per molti aspetti, insuperate fino ai nostri giorni. Probabilmente Weber riteneva, come l'ellenista Sesto Empirico, che la storia fosse *améthodos hyle*, una «selva senza regole» e si propose proprio l'ardua impresa di trovare una metodologia per studiarla, peraltro nel più ampio contesto delle scienze storico-sociali. Che vi fosse una sorta di «scommessa» e di «azzardo» in questa impresa è confermato dall'episodio per cui quando gli fu chiesto una volta cosa significasse per lui la sua dottrina, molto semplicemente rispose: «voglio vedere quanto posso resistere» [MARIANNE WEBER, *Max Weber: Ein Lebensbild*, Heindelberg ed. 1950, p. 731].

Weber pose al centro della sua «dottrina della scienza» un'idea di storia che consisteva nel ritenere che la realtà fosse un «continuo eterogeneo», una molteplicità indeterminata, priva di senso, legata da infiniti condizionamenti, influenzata da motivi irrazionali, passioni, affetti, emozioni, convenzioni; la cultura e la stessa storiografia, secondo Weber, erano da considerarsi una «sezione finita dell'infinità priva di senso del divenire del mondo», alla quale «è attribuito senso e significato dal punto di vista dell'uomo».

Per la concezione della causalità in architettura vale il metodo «finzionistico» proposto da Max Weber. Esso consiste nell'ipotesi dell'annullamento dal contesto storico di un evento per verificarne l'incidenza causale sugli altri. Se notiamo che in seguito a quella eliminazione il processo storico risulta alterato, vuol dire che l'evento soppresso costituisce un fattore causale, o almeno condizionante di tale processo; altrimenti va considerato come accidentale o

secondario [Cfr. M. WEBER, *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Einaudi, Torino 1958, p. 223]. In tal modo la spiegazione diventa un processo di «imputazione», ossia la determinazione di un rapporto di causa-effetto in forma individuale.

Se quanto precede riguarda la causalità ricavata principalmente dalla storiografia, ci occuperemo ora più diffusamente di quella dipendente direttamente dalla storia, ossia esamineremo il caso di un'opera d'arte come causa di un'altra opera d'arte. Anche qui l'utilizzo dell'"artificio" weberiano risulta tra i più appropriati. Come non vedere nella Sacrestia Vecchia di S. Lorenzo una sorta di causa sia della Cappella Pazzi sia della Sacrestia Nuova? e che la fittizia mancanza della prima opera avrebbe determinato un'assenza di precedenti causali nelle altre due? E come intendere tutta l'architettura del Sei e Settecento provando a sopprimere fittiziamente la Reggia di Versailles? oppure l'edilizia residenziale popolare del XX secolo "eliminando" l'esperienza delle *Siedlungen*.

Evidentemente l'idea di causalità è così legata al determinismo dei fattori esterni all'opera da far perdere di vista la causa più diretta e immediata, appartenente alla stessa specie del fenomeno considerato, quella appunto ritrovabile nella tradizione artistica precedente o addirittura identificabile in una specifica fabbrica anteriore. Beninteso, non si tratta di considerare l'architettura che genera architettura solo in quanto catena di fenomeni omogenei, ma di stabilire legami fra l'intera storicità dell'opera precedente, che vale come causa, e gli aspetti che nell'opera seguente risultano essere degli effetti. Questo rapporto causale si può riscontrare in due livelli: quello delle motivazioni contingenti (cause eteronome), e l'altro delle motivazioni inerenti allo stesso processo storico (cause autonome).

Quanto alle prime, la catena di cause-effetti che produce una costanza stilistica è in architettura maggiore che nelle altre arti. Del resto questa maggiore persistenza delle forme architettoniche contribuisce a renderla un più incisivo documento dei tempi. La seconda ipotesi causale induce ad altre indicazioni. Poiché l'opera preesistente contiene già tutti i valori e i limiti d'una determinata condizione storica,

continuando o riproponendosi una condizione analoga, il committente e l'architetto non riporteranno nel progetto dell'opera nuova uno a uno tutti i condizionamenti tecnici, sociali ed economici ma, trovandoli già calati, interpretati ed espressi nella fabbrica primitiva, assumeranno direttamente questa come modello da imitare o variare in un arco di possibilità più o meno vasto. E la componente estetica o inventiva di tale forma di causalità sta in ciò che, avendo l'opera-causa assorbito tutti i condizionamenti, all'opera-effetto non resta che differenziarsi dalla prima solo in ordine ai problemi della conformazione, del gusto, della novità del messaggio e simili, tutti fattori cioè affrancati da condizionamenti vincolanti e inerenti, quindi, solo alla sfera inventiva.

La Selettività

Il caposaldo della selettività comporta almeno due problemi, quello della valutazione della fabbrica e quello delle motivazioni attuali che ci inducono a studiarla. Che l'arte e per essa l'architettura sia portatrice di valori è fuori di dubbio, ma ai fini storiografici e soprattutto progettuali non conta tanto il valore intrinseco dell'opera-evento, che si dà per presupposto, quanto quello di un più ampio precedente processo storico: «in base alla continuità delle attività umane personali e associate, la portata delle valutazioni presenti non può essere validamente stabilita fino a che esse non sono inserite e viste nella prospettiva dei passati eventi di valutazione coi quali sono continue. Senza di ciò, la prospettiva futura, cioè le conseguenze delle presenti e nuove valutazioni, è impedita» [J. DEWEY, *Teoria della valutazione*, La Nuova Italia, Firenze 1960, pp. 89-90]. Grazie a tale assunto, possiamo dire che sono le valutazioni di ieri che ci servono per quelle di oggi e, data la continuità dell'esperienza umana, per quelle future. Ma se ciò vale in generale per il problema della valutazione, in un famoso passo di Croce troviamo più esplicitamente indicata una risposta al problema delle scelte. Alla domanda con quale criterio logico si compie una scelta storiografica, egli risponde: «con nessuno: non v'ha criterio logico che possa assegnarsi per determinare quali notizie o documenti

siano o no utili e importanti, appunto perché qui ci aggiriamo nella sfera pratica e non già nella cerchia scientifica [...]. Il criterio è la scelta stessa, condizionata, come ogni atto economico, dalla conoscenza della situazione in cui ci si trova, e in questo caso dai bisogni pratici e scientifici di un determinato momento o epoca: la scelta, che è perciò condotta bensì con intelligenza, ma non già con l'applicare un filosofico criterio, e si giustifica solo in sé e da sé medesima [...]. Problema determinato nella soluzione determinata, problema che genera altri problemi; ma che non è mai problema di scelte tra due o più fatti, anzi è creazione, a volta a volta, dell'unico fatto, del fatto storico» [B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, pp. 99-102]. Anche a non condividere l'assunto dell'inesistenza di criteri selettivi scientifici, è di notevole interesse il fatto di considerare la scelta storiografica come una "creazione"; il che avvicina notevolmente l'attività dello storico a quella del progettista. Un punto ancor più vicino al tema delle scelte storiografiche ai fini progettuali è quello che abbiamo già citato, laddove il filosofo sostiene che è il bisogno pratico che conferisce a ogni storia il carattere di "storia contemporanea". Ora, ove non ve ne fossero altri, quest'assunto della contemporaneità della storia è quello che meglio legittima il contributo della storia ai fini progettuali e, al tempo stesso, la progettualità di una storiografia modernamente intesa. Ma quello che più conta, almeno come punto di partenza, è la "prospettiva contemporanea" per scegliere le opere del passato, programmare quelle del futuro e associare in un certo senso le une alle altre. Febvre scrive «tutta la storia è scelta» sintetizzando non solo la selettività ma attribuendo a quest'ultima il caposaldo più importante. È questa la facoltà che consente allo storico lo studio di un fatto rispetto agli altri; il valore da attribuire a uno e non ad altri; i modi coi quali interpretarlo; la prospettiva donde osservarlo; il tempo del suo giudizio, l'unico fattore obbligante perché solo dal presente si può muovere verso il passato o avanzare ipotesi per il futuro. Risulta che la selettività è momento comune anche alla progettazione. L'attribuire alle scelte tanta importanza implica inevitabilmente la presenza di un altro notevole "artificio" storiografico, quello della "manipolazione".

Caduto il positivistico dominio dei fatti nella storiografia e con essa tanti luoghi comuni: la “verità storica”, la storia *magistra vitae*, il valore assoluto della storia, la filologia come il momento più “scientifico” della storiografia, ecc., tutta la ricerca storiografica è affidata alle scelte, all’interpretazione, alle manipolazioni dello storico con l’unica garanzia che il massimo dell’oggettività è la soggettività, purché dichiarata. Pertanto l’opera manipolativa costituisce un fattore indispensabile per la “costruzione” della storiografia, al fine di interpretare quest’ultima come progettazione. E ancora, se le caratteristiche più riconosciute della storia e conseguentemente della storiografia sono la relatività, ivi compresa quella riguardante la cosiddetta verità storica, l’incompletezza, lo scarto fra l’essere e il dover essere, la incessante revisione dei giudizi e tutto quanto di incerto e problematico le concerne, la manipolazione, nel senso migliore del termine, non può non intervenire nello studio di una materia tanto inafferrabile. Nessuno scandalo dunque per le manipolazioni storiografiche, ma solo l’auspicio che esse trovino un punto d’incontro con l’architettura nel suo farsi e soprattutto che siano legittimate dal senso e dalla loro funzione euristica. Inoltre, appare del tutto evidente che le scelte, le “manipolazioni”, le costruzioni di modelli e tutto ciò che viene elaborato ai fini d’interpretare la storia e di renderla più prossima alla vita, altro non sono che le forme più spregiudicate di “artifici” storiografici.

7. GLI “ARTIFICI” STORIOGRAFICI

L’espressione che compare nel titolo non sta solo ad indicare alcuni accorgimenti “tecnici” per trattare e risolvere altrettanti problemi storici, ma anche una precisa presa di posizione storiografica. Benché, come vedremo, ogni indagine storica si basi su “artifici”, alcuni autori

un determinato periodo e proprie del tempo più lungo, quello della continuità, interrotto dalle altre che segnano un punto di rottura e l'inizio di un nuovo ciclo.

11. LO STILE

«Le idee organizzatrici di un qualsiasi insieme di conoscenze sono scoperte che mirano a connettere e semplificare l'esperienza: in fisica si è scoperta l'idea di forza, in chimica quella di combinazione, in psicologia l'idea di motivazione, in letteratura quella di stile, al fine sempre, di avere strumenti di comprensione. La storia della cultura è la storia dello sviluppo delle grandi idee organizzative e strutturali, idee che inevitabilmente derivano da giudizi e da ipotesi più profondi sull'uomo e sulla natura» [J.S. BRUNER, *Dopo Dewey*, Armando Editore, Roma 1969, p. 23].

Così il pedagogista Jerome Bruner pone lo stile fra le maggiori idee strutturali della cultura umana. Né ovviamente è il solo. Considerato uno dei principi-base di tutte le arti, lo "stile", nato etimologicamente dal latino *stilus*, asticella per scrivere su tavolette incerate, è, secondo Hauser «il concetto fondamentale e centrale della storia dell'arte; senza di esso ci sarebbe tutt'al più una storia degli artisti nel senso di un rapporto sui maestri operanti contemporaneamente e successivamente e un catalogo delle loro opere sicure o presunte, ma non una storia degli indirizzi comuni e delle forme generalmente valide che creano un legame fra i prodotti artistici di un'epoca, di una nazione o di un territorio e che soltanto ci permettono di parlare dell'arte come del sostrato di un'evoluzione o dell'espressione di un movimento» [A. HAUSER, *Le teorie dell'arte*, Einaudi, 1969, p. 185].

Come tutti i grandi concetti, lo stile ha numerosi e talvolta contrastanti

significati; pertanto va studiato secondo due principali problematiche: il rapporto fra individualità e generalità; la considerazione dello stile come fenomeno della storia o come artificio storiografico.

Analizziamo dapprima l'individualità (*le style c'est l'homme même*) opposta alla generalità, ossia i tratti comuni alle opere d'un determinato periodo. Per Hauser lo stile è considerato nel suo significato generalizzante, e tale generalità viene ribadita in più punti dello stesso saggio: «la problematica del concetto di stile e la difficoltà connesse per la teoria della storia dell'arte consiste principalmente nel fatto che per stile si deve intendere qualcosa di generale, di separabile dall'artista e dall'opera d'arte singoli, senza pensare con questo a un'idea "superiore" platonica o hegeliana, a un prototipo o a un modello ideale, o a una norma. Lo stile non è né un concetto generico né un concetto teleologico; l'artista non lo trova definito in anticipo, né lo ha in mente come fine da raggiungere [...]. Uno stile è soltanto il risultato di tante realizzazioni particolari coscienti e miranti a uno scopo, tuttavia esso stesso non si realizza coscientemente e secondo un piano; esso non è chiaro alla coscienza degli individui le cui realizzazioni costituiscono il sostrato della sua esistenza» [Ivi, p. 175]. Ma altrove lo stesso autore sembra smentire il significato generalizzante dello stile per intenderlo in senso opposto.

Gli argomenti a favore del significato individuante dello stile nascono dalla concezione dell'arte come espressione assolutamente unica e irripetibile. Per essa un'opera di valore artistico smentisce ogni precedente acquisizione linguistica, ogni norma, ogni schema; e se presenta legami con le abitudini e le istituzioni passate e presenti – legami evidentemente incontestabili, altrimenti l'oggetto artistico sarebbe incomprendibile – essi vanno annoverati nella sfera dei fatti pratici, nell'orizzonte culturale e non nelle caratteristiche che fanno di quell'opera un'opera d'arte, la quale determina con la sua nascita una modifica delle precedenti istituzioni e del precedente linguaggio. Le arti sono insieme vecchie e nuove nel senso che le componenti "pratiche" le legano a un passato, a un costume noto e acquisito,

mentre quelle “artistiche” ne segnano i tratti assolutamente inediti. Questa concezione individualizzante dello stile ha l’indubbio merito di aver affrancato, per esempio, l’architettura, che più delle altre arti è soggetta a condizionamenti eteronomi, dalle normative accademiche e meccanicistiche; di aver affermato a qualunque costo la libertà dell’atto espressivo; di aver posto l’accento sugli aspetti inediti del messaggio estetico come quelli che assicurano la dinamica incessante e la vita stessa dell’arte.

Ritornando alla concezione generalizzante dello stile, che sembra essere quella prevalente, essa deve la sua origine alla trattazione vitruviana degli ordini canonici e della loro genesi. L’autore antico spiega la nascita degli ordini come l’evoluzione di un modello assai prossimo a quello di natura e ne collega la conformazione alle vicende dei popoli presso i quali nacquero tali forme; persino l’origine del più fantasioso motivo architettonico antico, il capitello corinzio, sebbene attraverso una graziosa favola, è ricondotta alla coincidenza di alcune circostanze. Nulla sembra concesso all’iniziativa individuale, ma tutto viene spiegato secondo un processo evolutivo condizionato da ragioni sociali, tecniche, simboliche. Essendo questo il primo modello teorico dell’architettura, non meraviglia che per molti secoli gli stili, incarnati prevalentemente dagli ordini, dalla loro grammatica e sintassi, dal relativo simbolismo, siano stati intesi come delle classi esprimibili con apposite leggi e immagini. Inoltre, allorquando s’è trattato di ordinare, catalogare, descrivere il patrimonio architettonico, il più immediato criterio è stato proprio quello di operare in base ai tratti comuni delle fabbriche d’un determinato periodo, di fissarne gli aspetti invariati, di riconoscerne i motivi iconografici, in una parola, di coglierne l’aderenza a un codice.

Ora, a parte lo scadere meccanico e accademico di tale procedimento – la pletora di opuscoli e manuali che a partire dalla *Regola delli cinque ordini di architettura* (1562) di Vignola si diffuse in tutto l’Occidente come una sorta di prontuario per lapicidi e botteghe artigiane – e a parte l’utilità didascalica delle vecchie classificazioni stilistiche,

s'impone una revisione e una rilettura della tendenza generalizzante dello stile. Questa ci appare meno estrinseca di quanto l'abbia dipinta, con superficiale spirito di sufficienza, la critica romantico-idealista. Intanto va ricordato che il concetto di stile è legato a una cronologia, la categoria temporale che incontestabilmente sostanzia la storia. In secondo luogo, nell'accezione generalizzante, lo stile denota non solo quello strumento codificante di cui s'è detto sopra e al quale prima o poi tutti ricorrono, ma anche e soprattutto una scelta, sia operativa sia critico-estetica, una intenzione o volontà di fare in un certo modo; qualcosa insomma assai vicino alla diffusa nozione di poetica non limitata all'attività di una scuola o di un gruppo, ma estesa all'intera produzione di un'epoca. E questa scelta ha avuto talvolta l'effetto di produrre una presa di coscienza e persino di strutturare criticamente lo stile antagonista, com'è il caso dell'ostracismo al Gotico da parte della trattatistica rinascimentale e di Vasari in particolare. Dal punto di vista metodologico, «la circostanza che tante opere dell'arte figurativa sono giunte sino a noi senza i nomi dei loro autori e senza notizie sull'epoca della loro origine fece volgere relativamente presto l'attenzione della storia dell'arte sulle caratteristiche storico-evolutive e la indusse a cercare di trarne punti fermi sulla provenienza delle opere» [Ivi, p. 173]. È questa un'altra motivazione per cui, nell'età moderna, s'è spesso cercato un denominatore comune delle opere utile alla definizione di uno stile. Il punto più radicalmente "avanzato" nella concezione generalizzante dello stile si ebbe con Heinrich Wölfflin, che tentò di tracciare una «storia dell'arte senza nomi», invisa a tutta la critica, specie italiana, ispirata all'estetica crociana, ma che, nonostante i suoi palesi limiti, giovò a un'interpretazione strutturalista del concetto di cui ci occupiamo.

Oltre che sul piano teorico, il concetto di stile risulta problematico anche sul piano operativo dove non perde il suo carattere di ambiguità e polivalenza. L'esperienza infatti dimostra che, presentandosi ogni fabbrica con un proprio stile, questo andrebbe assegnato senz'altro all'ambito dell'individualità e dell'irripetibilità; come tale, poco

servirebbe da guida per il progettista attuale. D'altra parte, nella produzione di molti fra i maestri dell'architettura vi sono aspetti del loro stile sia individuanti sia relativamente generalizzanti. Se guardiamo alla storia dell'architettura più recente, la prevalenza dello stile generale sulla singola opera appare ancora più evidente. Benché riduttivi, i modi di distinguere lo stile come fenomeno individuale da quello inteso in senso opposto ci vengono forniti da più di un autore; Henry Focillon sostiene che «lo stile è un assoluto, uno stile è una variabile. La parola stile preceduta dall'articolo determinativo indica una qualità superiore dell'opera d'arte, quella che le permette di vincere il tempo, una specie di valore eterno. Uno stile, al contrario, è uno sviluppo, un insieme coerente di forme unite da una reciproca corrispondenza, l'armonia delle quali tuttavia si cerca, si fa e si disfà in modi diversi» [H. FOCILLON, *Vita delle forme* (1934), Le tre Venezie, 1945, pp. 64-65].

Dopo le considerazioni sul rapporto individualità-generalità, veniamo al secondo significativo problema relativo allo stile, consistente nell'assegnarlo alla storia o alla storiografia. Hauser continuamente oscilla fra queste alternative. Da un lato, si direbbe che egli concepisca lo stile come appartenente alla storia-realtà: «l'indice più elementare che rileva la presenza di uno stile consiste nella coincidenza di un gran numero di tratti artisticamente determinanti nelle opere di una cultura limitata nel tempo e nello spazio» [A. HAUSER, *op. cit.*, p. 174]. Dall'altro, affiorano caratteri meno realistici e più concettuali: «il carattere stilistico non è uno schema che semplicemente si ripete, ma piuttosto un paradigma che non è interamente contenuto in nessun esempio concreto. Lo si deve pensare come caso ideale, che non può esaurire nessun caso particolare, o come tipo che non può esaurire nessuna individualità. In questo senso il concetto di stile presenta tutta una serie di tratti comuni al "tipo ideale" di Max Weber. [...] Proprio in quanto tale il concetto di stile adempie alla funzione principale nella storia dell'arte. Serve come norma per giudicare la misura in cui l'opera d'arte singola rappresenta il suo tempo, o un particolare aspetto

del suo tempo, e in cui è legata ad altre opere dello stesso tempo o dello stesso indirizzo» [Ivi, p. 178]. Notiamo che il giudizio per cui lo stile non si trova «interamente contenuto» in alcun esempio reale comporterebbe di assegnarlo non tanto alla storia-realtà, quanto alla storia-studio, la storiografia, di annoverarlo dunque fra i principali “artifici storiografici”.

A nostro avviso i quattro modi d'intendere lo stile – l'individuante, il generalizzante, l'assimilabile a un fenomeno storico o a un fattore della storiografia – devono tutti considerarsi legittimi. È indubbio che lo stile appartiene alla storia-realtà e, in pari tempo, altrettanto sicuramente, alla storia-studio. La sua presenza nella prima non richiede molte spiegazioni, anche in considerazione del fatto che la storia dell'architettura e dell'arte è autoespressiva. La presenza nella seconda, nonché sostenuta da tanta letteratura trattatistica, è confermata dal fatto che essa è stata “costruita” dalla critica; è questa che ha chiamato *stile* un insieme di tante produzioni. Infatti i costruttori del X e XI secolo non sapevano di essere “romanici”, né quelli operanti oltralpe dal XII fino oltre il XVII secolo di essere “gotici”, né ancora gli architetti del Rinascimento che definivano moderno lo stile classico greco-romano e antico quello dei secoli immediatamente precedenti il proprio avevano coscienza dei termini adottati. In breve, gli stili “románico” (espressione coniata solo nell'Ottocento), “gotico”, “rinascimentale”, “manierista”, “barocco”, ecc., a parte qualche indizio riscontrabile nella letteratura artistica del tempo (per esempio, Vasari e Serlio, esponenti del manierismo, parlano essi stessi di «maniera»), possono considerarsi espressioni appartenenti a una nomenclatura non tanto storica quanto soprattutto storiografica. Si tratta di vere e proprie “costruzioni” concettuali per ridurre, chiarire, strutturare, interpretare momenti diversi della vicenda architettonica. Resta comunque problematica la questione dello stile nell'architettura contemporanea che, oltre ad essere, come s'è detto, volutamente generalizzante, appartenente alle tendenze, ai programmi, ai manifesti, presenta un succedersi di orientamenti così rapidamente mutevoli

da conferire al concetto di stile una durata assai inferiore a quelli del passato. Alcuni stili si sono infatti protratti per molti secoli, altri ne hanno caratterizzato uno solo, quelli del Settecento sono stati almeno tre (rococò, neoclassico e neogotico), nei *revival* ottocenteschi tutti gli stili precedenti hanno avuto una riedizione, nel Novecento ogni stile è durato appena qualche anno.

12. IL CODICE STILE

Tutte le contraddizioni che l'idea di stile comporta – individualità-generalità, sua appartenenza alla storia-realtà e/o alla storia-studio, ecc. – trovano soluzione nel ridurla in un concetto linguistico che chiamiamo codice-stile. È noto che nella linguistica generale il binomio saussuriano *langue-parole* indica, tra l'altro, rispettivamente la lingua che parla una comunità e l'uso individuale che ciascun parlante fa di essa per esprimere il suo pensiero. Trasferito in altri sistemi semiotici, il binomio suddetto è stato tradotto in quello di codice-messaggio, il quale, in architettura, è diventato, in prima approssimazione, stile-opera. Ma tale trasferimento non risolve il problema di trovare per il concetto di stile una più adeguata e soddisfacente definizione. Mentre l'opera, la fabbrica, il monumento può assimilarsi all'uso che l'individuo-architetto fa di una lingua e quindi essere ritenuto anche un messaggio *sui generis* espresso secondo la morfologia e la sintassi di quella lingua, è invece l'assimilazione fra lingua e stile che non risolve il problema stilistico, il quale conserva tutte le sue aporie. Infatti, mentre sappiamo ogni cosa che concerne una lingua, la sua struttura, la morfologia e la sintassi, non sappiamo abbastanza sullo stile che, come s'è visto, è ancora oggetto di contrastanti interpretazioni. Al di là della maggiore conoscenza, degli studi più

30. LA STORIOGRAFIA È PROGETTAZIONE

Quanto segue è una forte similitudine fra la storiografia della nostra disciplina e il progetto architettonico. Quasi sempre finora quando architetti e critici si sono occupati della storia, il punto di base è stato il rapporto fra storia e progettazione, il quale ha generato il doppio errore: da un lato, s'è ritenuto che il progetto fosse totalmente dipendente dall'esperienza storica e, dall'altro, che questa non potesse affatto servire alla progettazione. La questione era, a mio avviso, mal posta e quindi incapace di dare una valida risposta. Non è alla storia – con l'eccezione che vedremo – cui va riferita la pratica progettuale, quanto piuttosto alla storiografia. La confusione di questa con la storia, lo scarso uso in alcune lingue del termine "storiografia", l'ambiguità con la quale molti autori utilizzano il termine "storia", ecc., sono tutte cause degli equivoci e malintesi che si sono prodotti nel nostro campo. Il primo chiarimento pertanto va operato sulla distinzione dei due termini, recentemente modificati in storia-realtà e in storia-studio, che evidentemente, al di là della correttezza lessicale, denotano addirittura due mondi diversi. Inoltre il loro rapporto possiede la prima e più grande caratteristica storica, quella della problematicità. Infatti, non si dà storia senza una storiografia che la racconta, né storiografia senza storia mancandole la materia da studiare.

Donde la considerazione che fra l'una e l'altra c'è distinzione ma non separatezza.

Un altro aspetto problematico – ed entriamo nel vivo dell'argomento architettura – sta in ciò che il rapporto suddetto è reso più complesso dall'essere gli eventi della storia dell'architettura e dell'arte non relegati in libri e in documenti ma materialmente presenti in opere e monumenti; il che, se da un lato agevola l'indagine storiografica, dall'altro induce all'errore suddetto di pretendere dalla storia suggerimenti diretti per la progettazione. Quella dell'architettura e dell'arte è una storia speciale anche perché opere e monumenti, pur rimandando

ad altro, sono principalmente autoespressivi, come ebbe a rilevare Fiedler con la sua *Sichtbarkeit*, donde un importante suggerimento: la storiografia artistica, per l'autoespressività delle opere-eventi, non deve descriverle, così come si verifica nella gran parte dei manuali, ma interpretarle: dire ciò che in esse è soggiacente e nascosto; da qui l'impiego delle metodologie strutturalistica ed ermeneutica.

Ma prima di procedere oltre, vanno fatte alcune precisazioni sulla *vexata quaestio* dell'uso della storia nella progettazione. Il rapporto tra quello che si deve programmare, prevedere, progettare appunto, non è, come già detto, direttamente ricavabile dalla storia, bensì indirettamente dalla storiografia. Il vero spartiacque fra storia e storiografia ai fini progettuali è indicato dalla concezione linguistica dell'architettura. Ogni sorta di linguaggio, ivi compreso quello architettonico, può strutturalmente considerarsi formato da elementi costanti e da regole combinatorie. Tali elementi e regole da soli non possono costituire un messaggio. Un evento storico, un "messaggio", un edificio (nel nostro caso) è invece costituito da una particolare, unica e irripetibile combinazione degli elementi. Ora, finché il progetto di una fabbrica attingerà dalla storia compiute conformazioni, "eventi", esso riprenderà, ripetendoli passivamente, precedenti "messaggi" e avrà un marchio storicistico, eclettico, revivalistico. Se, viceversa, la progettazione attingerà dalla storia elementi costanti e regole combinatorie, ossia tutto quanto non si configura come un messaggio, essa avrà individuato termini del sistema linguistico, fattori strutturanti la lingua architettonica, che potranno essere utilizzati nel programmare una nuova fabbrica, ancorata sì alla tradizione storica, ma del tutto inedita, in quanto nuovo messaggio, per ciò che conforma e comunica.

Le precisazioni appena esposte ci riportano al discorso del metodo storiografico da integrare con quello strutturalistico e con quello ermeneutico. La metodologia strutturalista, visti gli esiti insoddisfacenti di uno storicismo ortodosso, diventa complementare alla storiografia; l'ermeneutica, in quanto interpretazione, è parte

integrale della storiografia. Infatti anche lo storicismo più rigoroso, quello che ritiene la storiografia una scienza idiografica, basata cioè non su leggi ma sull'individualità degli eventi, non può riconoscere un singolo evento se non in riferimento a più generali strutture, istituzioni, periodi di lunga durata. Che lo storicismo e lo strutturalismo siano ormai da considerarsi inseparabili è dimostrato non solo dalla pratica storiografica, ma dai fondatori dello storicismo contemporaneo: Droysen, Dilthey, Weber, Bloch e tutti gli autori delle «*Annales*», nonché da quelli particolarmente interessati alla storia dell'arte: Wölfflin, Sedlmayr, Panofsky, ecc. Che l'ermeneutica, la teoria dell'interpretazione, sia parte integrale della storiografia si sostiene non solo in base alla sua origine, l'interpretazione dei testi sacri, ma anche e soprattutto sul fatto che essa si applica a qualunque altro evento certamente avvenuto, quindi ad ogni evento storico.

Storicismo, strutturalismo ed ermeneutica, con i loro capisaldi, canoni, tipi-ideali ed altri "artifici" costituiscono un insieme epistemologico tale da non ammettere alcuna sottrazione.

Cosicché, al fine di esporre e possibilmente dimostrare la nostra tesi del parallelo fra storiografia architettonica e progettazione, bisogna riconoscere anzitutto che i fattori originati in ognuna di queste metodologie – l'individualità, la causalità e la selettività (capisaldi della storiografia); le tipologie, i paradigmi, le invarianti, la semiosi (sostegni dello strutturalismo); la circolarità, il rapporto fra il tutto e le parti, l'influenza fra l'interpretato e l'interpretante (canoni della ermeneutica) – sono diventati patrimonio comune al suddetto insieme epistemologico.

Ai citati fattori, riscontrabili in ogni genere di storiografia, si associano quelli propri della teoria e della storiografia particolare dell'architettura: i vitruviani precetti della *firmitas*, *utilitas* e *venustas*; l'antico concetto di *symmetria*, cioè il rapporto commensurabile delle parti fra loro e di ognuna con il tutto del l'edificio; la comunicabilità espressa in "forme simboliche", variabili da un'età all'altra secondo il *Kunstwollen* epocale; la tipologia, intesa quale invariante della morfologia; la nozione di

stile; la concezione per cui la storia risponde alle domande che solo la teoria è in grado di porre. E l'elenco potrebbe continuare.

Ma questi specifici fattori della storiografia architettonica non sono tutti contenuti o riportabili al citato insieme epistemologico composto dalle tre metodologie? Infatti, il concetto di stile è del tutto analogo al tipo-ideale di Weber; la nozione di *symmetria* è la puntuale incarnazione visibile del concetto di "struttura" e in pari tempo del "circolo ermeneutico"; i principi di individualità, causalità e di selettività si riscontrano pari pari nella storiografia architettonica; il rapporto fra "testo", inteso nel senso più ampio, ivi compreso quello materializzato da un fabbrica, e colui che lo interpreta trova precisa corrispondenza fra l'opera architettonica e lo storico che la studia ed ancor più evidente è tale rapporto nel caso di un monumento da restaurare.

Quest'ultimo esempio ci introduce direttamente all'esposizione della tesi che la storiografia è progettazione.

Tutte le analogie riscontrate e quelle che in seguito indicheremo confermano un assunto già anticipato: il progetto non va riferito alla storia, ossia direttamente prelevando forme già esistenti, bensì alla storiografia che è, tra l'altro, qualcosa che interpreta, secondo la visuale di oggi, le forme del passato, vale a dire una loro rielaborazione; in senso lato, una loro progettazione. Ma non accontentiamoci di accostamenti metaforici e cerchiamo di vedere fino a che punto la suddetta tesi si può sostenere.

Ritornando alla distinzione fra storia-realtà e storia-studio, la prima è stata considerata ora un disegno divino, ora l'opera dello spirito del mondo, ora come l'esito dialettico delle forze umane in lotta, ecc. Quale che sia la "vera" concezione della storia, un fatto è certo: la storia non si progetta se non per limitate operazioni, comunque condizionate dall'imprevisto, dal caso, dalla dinamica delle circostanze. Viceversa la storiografia, intesa come studio del passato dalla visuale di oggi, come sua interpretazione, come ipotesi di ulteriori e futuri sviluppi, è materia altamente progettuale. Per convincersene basti pensare alle più elementari operazioni storiografiche: l'individuazione di un tema, la

periodizzazione, la contestualizzazione, l'organizzazione della materia, la ricerca delle invarianti, la posizione di un problema, la riduzione, nel senso di ri-conduzione, degli eventi ad uno schema interpretativo, ecc. Che cosa sono tutte queste operazioni se non "artifici" storiografici, atti di scelta e di manipolazione? E cosa fa un progettista se non scegliere elementi e regole combinatorie, aggiustare le parti affinché concorrano a formare un tutto? Per dirla in termini più schietti la storiografia si organizza, si struttura, si manipola allo stesso modo in cui si progetta qualunque altro manufatto artificiale, nel nostro caso una fabbrica, un restauro, un piano urbanistico.

Chiunque abbia un minimo di esperienza progettuale, poniamo, di un edificio, sa che una volta definita una sua parte principale, la pianta ad esempio, non basta constatare che tutto funzioni: lo spazio previsto, la struttura statica, gli elementi distributivi, le aperture e quant'altro. Quella pianta, così apparentemente ben organizzata, resta soltanto una "figura" se non si accorda alle altre parti dell'edificio o addirittura le genera: le fronti, la sezione, la copertura, ecc. Nella quasi totalità dei casi questo risultato non si ottiene subito, bisogna ritornare a disegnare la pianta in funzione non solo delle esigenze strettamente planimetriche, ma anche di quelle che concorrono a conformare l'insieme dell'opera. Si tratta, in sostanza, di un continuo fare e disfare, di chiamare in causa tutti quei fattori della *concinnitas*, per dirla in termini albertiani, vale a dire l'accordo delle parti nel tutto, fino al punto da raggiungere la condizione del *nihil addi*, ovvero quando non si può più aggiungere o togliere nulla.

In altri miei scritti ho tentato di razionalizzare questo processo, muovendo dalla riduzione del progetto in quattro parti: i dati di partenza, l'intuizione, la rappresentazione e la critica operativa. Ognuna di queste parti, originariamente distinte e appartenenti a specifiche categorie dovranno, nel corso dell'elaborazione, amalgamarsi al punto da conformare un tutto secondo il modello del "circolo ermeneutico". I dati di partenza sono quelli richiesti dalla committenza e quelli imposti dalle possibilità di tempo e di luogo;

l'intuizione, pur essendo momento aurorale, non è fondata sul nulla, ma è la sintesi di generali e preesistenti esperienze; la rappresentazione rientra nel bagaglio "tecnico" degli strumenti già noti al progettista (la geometria proiettiva, la prospettiva, l'assonometria, ecc.); la critica operativa non è la critica che si effettua *ex post* su un manufatto già elaborato, l'aggettivo operativo denotando che tale critica si effettua nel corso dell'elaborazione. Il passaggio dalle parti al tutto, utilizzando quanto scrive Gadamer sulla scorta di Heidegger, si può pensare come la trasformazione di queste quattro parti, ognuna intesa come una pre-cognizione in cognizione allorquando ciascuna passa al vaglio di tutte le altre. Cosicché, ripeto, nel corso del processo progettuale, fattori aventi una propria natura e pertanto fra loro eterogenei, abbandonano la loro specificità ponendosi in relazione fra loro nell'intento di conformare un tutto omogeneo. Va inoltre osservato che la linearità del procedimento, dati di partenza-intuizione-rappresentazione-critica operativa, acquista una sua circolarità, allorquando da pre-concetto o pre-cognizione ciascuna parte diventa cognizione ponendosi in una relazione amalgamante con le altre parti. A questo punto non è necessario che il processo muova da un'obbligatoria parte; l'introduzione nel circolo può avvenire anche, poniamo, dall'ultima: tante volte la critica operativa ha guidato o addirittura dissuaso il progettista dall'affrontare il problema.

Se quanto precede contribuisce a razionalizzare il fare progettuale, non è forse possibile estendere la stessa logica alla redazione di un testo storiografico, utilizzare gli stessi fattori chiamati in causa per un progetto d'architettura? La risposta è affermativa e l'ipotesi del confronto mi sembra ragionevole. Nel testo storiografico, si potrà sempre cambiare nome ai quattro parametri e, nei casi più complessi, si potrà porre al loro posto strutture concettuali più elaborate, quali schemi o tipi-ideali, ma la metodologia è del tutto simile, ne è da escludere che lo stesso numero dei fattori possa valere tanto nel progetto di un edificio quanto in un testo di storiografia architettonica.

Ma ove le riflessioni fatte finora risultassero poco convincenti, vi

sono altri motivi per dire che la storiografia è progettazione. Fra i criteri comuni al progetto d'architettura e ad un testo storiografico, uno sovrasta tutti gli altri: quello della selettività; non c'è riflessione filosofica sulla storiografia che non dichiari, per dirla con Febvre, «tutta la storia è scelta».

È questa la facoltà che consente allo storico lo studio di un fatto rispetto agli altri; il valore da attribuire ad uno e non ad altri; i modi coi quali interpretarlo; la prospettiva donde osservarlo; il tempo del suo giudizio, l'unico fattore obbligante perché solo dal presente si può muovere verso il passato o avanzare ipotesi per il futuro. Non è chi non veda la selettività quale momento comune anche alla progettazione. L'attribuire alle scelte tanta importanza implica inevitabilmente la presenza di un altro "artificio" storiografico, quello della "manipolazione". Caduto il positivistico dominio dei fatti nella storiografia e con essa tanti luoghi comuni: la "verità storica", la storia *magistra vitae*, il valore assoluto della storia, la filologia come il momento più "scientifico" della storiografia, ecc., tutta la ricerca storiografica è affidata alle scelte, all'interpretazione, alle manipolazioni dello storico con l'unica garanzia che il massimo dell'oggettività è la soggettività, purché dichiarata. E questo soggettivismo è tanto più valido nell'epoca attuale, quando i moderni mezzi d'informazione vanno affermandosi, quando cioè persino la temporalità degli eventi è venuta radicalmente a modificarsi: tutto avviene in tempo reale, grazie agli sviluppi della tecnologia. Pertanto l'opera manipolativa costituisce un fattore indispensabile per la "costruzione" della storiografia, al fine di interpretare quest'ultima come progettazione. Ed ancora, se le caratteristiche più riconosciute della storia e conseguentemente della storiografia sono la relatività, ivi compresa quella riguardante la cosiddetta verità storica, l'incompletezza, lo scarto fra l'essere e il dover essere, la incessante revisione dei giudizi e tutto quanto di incerto e problematico le concerne, la manipolazione, nel senso migliore del termine, non può non intervenire nello studio di una materia tanto inafferrabile. Nessuno scandalo dunque per le manipolazioni

storiografiche, ma solo l'auspicio che esse trovino un punto d'incontro con l'architettura nel suo farsi e soprattutto che siano legittimate dal senso e dalla loro funzione euristica. Inoltre, appare del tutto evidente che le scelte, le "manipolazioni", le costruzioni di modelli e quant'altro viene elaborato ai fini d'interpretare la storia e di renderla più prossima alla vita, altro non sono che le forme più spregiudicate di "artifici" storiografici.

Quello che nella storia non è modificabile, lo è nella storiografia. A quest'ultima infatti è concessa la facoltà di speculare, di ipotizzare, di prevedere, di progettare un ordine nella vicenda umana o, quanto meno, di nutrire l'illusione di farlo. La storia dell'architettura è anch'essa imm modificabile, mentre lo è la storiografia: qui sembra lecito e credibile, al pari della progettazione, "aggiustare" le cose nella speranza di costruire un ambiente più vivibile, di modificare ad arte i suoi prodotti, di ideare qualcosa che resti nel tempo; in breve di contrapporre il progetto al destino, di tradurre in umano "artificio" quanto la natura, non sempre benigna, e l'irrazionalità di una minoranza di potenti quotidianamente ci impongono. È proprio un'utopia pensare di "aggiustare" le cose, progettarle, utilizzare "artifici", ricostruire per il passato e costruire per il presente ed il futuro, così come avviene in architettura, anche per quanto attiene alla sua storiografia?

Ma c'è un punto conclusivo del nostro argomentare che racchiude gli altri legittimando scelte e manipolazioni. In tutte le dicotomie che s'incontrano nello studio della storia, specie quando esso è affidato all'insieme epistemologico formato dallo storicismo, dallo strutturalismo e dall'ermeneutica: individualità-generalità, idiografico-nomotetico, causale-casuale, empirico-concettuale, organizzazione-astrazione delle strutture, ecc. nessun termine esclude l'altro. Lo stesso tipo-ideale che, a mio avviso, è il maggiore paradigma storiografico, è una costruzione concettuale basata tuttavia su elementi reali. Per estensione, è lecito sostenere che la ricerca storica non è solo deduttiva, ovvero tale che fissato un principio lo si applica ai singoli casi (il che spiega il fallimento di tutti i tentativi di individuare "leggi"

nella storia), né è solo induttiva, ovvero tale che dall'esperienza dei singoli eventi si possa risalire ad un principio generale (il che smentisce il puro empirismo di tanti libri di storia), ma nasce da un continuo "aggiustamento" fra le due linee, da una "manipolazione" di dati reali con altri concettuali. Questa conclusione – la cui origine si può forse riscontrare in Vico quando sostiene che la storiografia si compone del «certo reale» proprio della filologia e del «vero ideale» proprio della filosofia – ci porta a ritenere che, se non la storia, certamente la storiografia si progetta al pari di qualunque altra forma di costruzione e di ricostruzione; nel nostro caso dell'architettura e del restauro.

31. STORIA E STORIOGRAFIA PER LA PROGETTAZIONE

Quasi sempre finora, quando architetti e critici si sono occupati della storia, il punto di base è stato il rapporto fra storia e progettazione, il quale è stato sempre problematico e caratterizzato da alterne fortune: ora la rivendicazione della creatività ha imposto il totale rifiuto di ogni esperienza storica (l'avanguardia futurista); ora, all'opposto, s'è inteso rivisitare il passato per trarne valenze inesplorate (i *revival*); ora si è preteso ecletticamente di prelevare dal patrimonio preesistente forme di ogni tempo e paese (il post-modernismo), ecc. In realtà, pochi hanno inteso che il rapporto tra storia e progettazione non è stato mai esplicito e diretto, bensì implicito e indiretto, soprattutto mediato da esperienze e conoscenze che non portano al mero prelievo di forme dall'architettura del passato. Il che ci induce ad approfondire il problema di cosa la storia e la storiografia possano suggerire alla progettazione. Anzitutto va osservato che da un lato, s'è ritenuto che il progetto fosse totalmente dipendente dall'esperienza storica e, dall'altro, che questa non potesse affatto servire alla progettazione. La questione era, a mio avviso,

40. LA CRITICA

Una delle parole più usate nel linguaggio moderno è “critica” e con un senso, per un verso, tra i più banali, per un altro, tra i più problematici. Secondo Wikipedia, «la critica, dal greco κρινω (distinguo) è un esame circostanziato di un fatto o di un’opera letteraria, scientifica, teatrale, artistica, valutandone gli aspetti contenutistici, estetici e storici. Spesso per critica si sottintende che in essa si debbano riportare, prevalentemente, pareri antitetici e negativi: ciò non è sempre vero, ma va notato che ha spesso maggior rilevanza la confutazione o stroncatura di un’opera rispetto a una descrizione elogiativa della stessa». Insomma anche il sapiente *web* conferma che, almeno in parte, solitamente per critica s’intende dir male di qualcuno o qualcosa.

Per una prima identificazione della critica leggiamo dalla stessa fonte: «Lo sviluppo storico delle forme culturali evidenzia una stretta connessione tra la critica sia con la creazione artistica sia con i modelli ed il pensiero filosofico, estetico ed etico. Quindi esiste una “saldatura” fertile fra le idee sviluppatesi in un contesto sociale nei riguardi delle attività artistiche e la produzione di tipo intellettuale che viene denominata “critica”, che consente un passaggio di influenze reciproche. Per quanto riguarda la cultura occidentale, la nascita della critica può coincidere con le prime tracce di valutazioni estetiche-critiche presenti nelle opere di Aristotele, di Platone e nelle commedie di Aristofane» [<http://it.wikipedia.org/wiki/critica>].

Nella nostra interpretazione, oltre a smentire la suddetta rilevanza negativa, si vuole indagare sul significato più profondo del termine “critica”, ovvero conoscerne la natura, la struttura, il suo statuto; e ciò al di là della “critica d’arte” che fa la parte del leone nell’uso del nostro termine, mentre nella realtà quotidiana si parla di critica a proposito di tutto l’agire umano, dalla religione alla politica, dai fatti della cultura a quelli dell’economia, dai *mass-media* alla cronaca da strapaese. Che proprio il mondo della critica d’arte abbia offuscato la critica

nell'accezione più generale è già stato notato da qualche autore. «La maggior parte dei critici, assorbiti dal loro oggetto – le opere esistenti, o le opere da fare – dimenticano di interrogarsi sulle ragioni e le implicazioni della propria attività. Ai loro occhi è sufficiente che essa appaia come una risposta adeguata alle opere, senza che sia necessaria una messa in causa riflessiva del proprio statuto» [V. BRANCA - J. STAROBINSKI, *La filologia e la critica letteraria*, Rizzoli, Milano 1977, p. 115]. All'osservazione appena citata fa seguito il consiglio di Doubrovski per cui «una critica degna di questo nome comincia con l'esser un'autocritica. Deve conoscere i propri postulati per rivendicare le proprie certezze» [S. DOUBROVSKI, *Critica e oggettività*, Marsilio, Padova 1967, p. 16].

Avvertita l'esigenza di ricercare tale statuto e accantonata, ripeto, in questa sede, la critica d'arte (almeno fin dove è possibile, poiché da quest'ultima sono ricavabili assunti utili al più generale concetto di critica) va anzitutto posta la domanda se esista veramente una "sostanza" della critica o, almeno, un denominatore comune nell'esercizio critico nei campi più diversi. È lecito pensare che in presenza di tanti termini applicativi, ognuno legato ad uno specifico settore, esista un sostantivo che funga da univoco legame. In altre parole, è così largo l'uso del termine "critica" e la funzione del criticare in ogni campo, da dover necessariamente ammettere l'esistenza di un concetto generale, donde derivano le critiche particolari.

41. ALCUNE DEFINIZIONI DELLA CRITICA

«Termine con cui s'indica in primo luogo la facoltà intellettuale che rende capaci di esaminare e valutare gli uomini nel loro operato e il risultato o i risultati della loro attività per scegliere, selezionare, distinguere il vero dal falso, il certo dal probabile, il bello dal meno