

<i>Introduzione</i>		pag. 9
CAPITOLO I.	I CONCETTI	13
	<i>L'unità primaria dell'architettura</i>	15
	<i>La tettonica</i>	15
	<i>Il sistema dell'architettura</i>	16
	<i>Storia-realtà e storia-studio</i>	17
	<i>"Firmitas", "utilitas" e "venustas"</i>	18
	<i>"Tèchne"</i>	19
	<i>La mimesi</i>	20
	<i>"Symmetria"</i>	23
	<i>"Concinnitas"</i>	25
	<i>Proporzione</i>	27
	<i>Modulo</i>	30
	<i>Il "Modulor"</i>	31
	<i>L'ordine</i>	36
	<i>La distribuzione</i>	37
	<i>Il classico</i>	39
	<i>Opere paradigmatiche ed emblematiche</i>	43
	<i>Forma-funzione</i>	45
	<i>Gli "artifici" storiografici</i>	48
	<i>Le poetiche</i>	49
	<i>Le strutture</i>	50
	<i>Lo stile</i>	54
	<i>Il codice-stile</i>	60
	<i>Il "Kunstwollen"</i>	62
	<i>Il gusto</i>	63
	<i>Convenzione</i>	66
	<i>Autonomia-eteronomia</i>	67

	<i>Il rapporto norma-deroga</i>	68
	<i>La tipologia</i>	70
	<i>Il tipo-ideale</i>	75
	<i>Il tipo-ideale e la progettazione</i>	77
	<i>Del bello architettonico</i>	79
CAPITOLO II.	LA CONCEZIONE “RIDUTTIVA”	89
	<i>Il Movimento moderno come riduzione</i>	92
	<i>La concezione dell’“Einfühlung”</i>	96
	<i>La concezione visibilista</i>	101
	<i>Convergenze</i>	107
	<i>La concezione spaziale</i>	108
	<i>La concezione storicistica</i>	114
	<i>La storia e il “fare” architettonico</i>	120
	<i>Posizione e soluzione dei problemi storici</i>	124
	<i>Il punto nodale del rapporto storia-progettazione</i>	126
	<i>La concezione strutturalista</i>	127
	<i>Processo e sistema</i>	128
	<i>La concezione linguistico-semiotica</i>	131
	<i>La concezione ermeneutica</i>	142
	<i>Ermeneutica e progetto</i>	144
	<i>Una teoria ermeneutica per la progettazione architettonica</i>	145
CAPITOLO III.	IL DISEGNO	157
	<i>Il disegno come conoscenza</i>	159
	<i>Disegno e progetto</i>	161
	<i>Il disegno come “programma”</i>	164
	<i>Iconicità del progetto</i>	165
	<i>Disegno come linguaggio</i>	166
	<i>Il protolinguaggio razionalista</i>	168
	<i>Disegno e geometria</i>	170
	<i>Disegno come convenzione</i>	176
	<i>Storicità del disegno</i>	177
	<i>La pianta</i>	179
	<i>Le sezioni</i>	181
	<i>La facciata</i>	182

	<i>Artisticità del disegno</i>	185
	<i>Il disegno secondo L.B. Alberti</i>	187
	<i>Conformativo e rappresentativo</i>	189
	<i>La prospettiva</i>	191
	<i>Disegno dal vero</i>	194
	<i>Il "visual design"</i>	195
	<i>Disegno d'architettura e informatica</i>	201
	<i>Disegnare nella "realtà virtuale"</i>	204
	<i>Antica e nuova prospettiva</i>	208
	<i>I modelli</i>	210
	<i>Disegno e Internet</i>	214
CAPITOLO IV.	LE ESPERIENZE	221
	<i>L'esperienza statica degli edifici</i>	223
	<i>L'esperienza dell'avanguardia</i>	232
	<i>L'esperienza del Razionalismo</i>	241
	<i>L'abitazione razionale</i>	249
	<i>L'esperienza del restauro</i>	258
	<i>L'esperienza dei centri storici</i>	264
	<i>Architettura e cultura di massa</i>	272
	<i>Architettura come "mass medium" oggi</i>	283
CAPITOLO V.	LE PREVISIONI	293
	<i>L'ipostasi del "moderno"</i>	296
	<i>Il "post-modern"</i>	299
	<i>Il Decostruzionismo</i>	303
	<i>L'atopia</i>	310
	<i>L'usa-e-getta</i>	315
	<i>Interno-esterno</i>	321
	<i>Antico-nuovo</i>	325
	<i>Storia-utopia</i>	329
	<i>L'architettura informatica</i>	334
	<i>Indice dei nomi</i>	359

Introduzione

Solitamente l'introduzione si scrive dopo la redazione di un libro; in questo caso, al contrario, essa è stata scritta quasi interamente prima, perché forte era ed è rimasta la finalità della trattazione: al culmine della mia esperienza didattica ho inteso raccogliere tutto ciò che imparai da studente e docente nella facoltà di architettura quando era una valida teoria, per trasmetterlo a chi la frequenta oggi, quando essa, tranne che per alcuni aspetti, è diventata priva di norme, imitativa di altre tradizioni, carente di idee e fortemente burocratizzata.

Ho tentato di riassumere teorie, metodi, regole e pratici suggerimenti che gli studenti si attendono e che i docenti ignorano o, per lasciarsi aperte varie vie d'uscita, non si assumono la responsabilità di comunicare spesso addirittura dimenticandoli. La mia critica non è svolta con uno spirito di nostalgia ma con quello di una più avanzata sperimentazione. Il trattato infatti non si limita al recupero di vecchi insegnamenti, ne propone di nuovi o suggerisce un diverso modo di apprenderli: valga per tutti quello della scienza delle costruzioni qui esposto senza usare numeri né formule, bensì raccontato a parole onde renderlo comprensibile a tutti. Il testo inoltre attinge agli argomenti della più flagrante attualità: in due capitoli, l'uno sul "disegno" e l'altro sulle "previsioni", si parla criticamente di informatica e di architettura fra reale e virtuale, temi tra i più vivi nella nostra scuola.

Chiarita la finalità didattica, poiché il libro non si rivolge solo agli studenti ma a tutti coloro che s'interessano a vario titolo di architettura, sono necessarie altre indicazioni riguardanti l'intera sfera della disciplina, altrimenti quella stessa finalità risulta inattuabile. Scrivere oggi un trattato di architettura sul modello dei classici, per molti aspetti rimasto insuperato, è, o può sembrare, insostenibile perché, se immutate restano alcune "datità" originarie del fare architettonico, molto diverse sono la loro interpretazione e le circostanze storico-culturali. Tuttavia, per la citata confusione

esistente attualmente nel pensiero sull'architettura da parte di chi la pratica, la insegna e ne fruisce, l'intento di riproporre il genere trattatistico su rinnovati fondamenti di metodo diventa legittimo; ma perché proprio un trattato?

Come in altri campi, anche in quello della cultura architettonica si è verificata da oltre un secolo una specializzazione tale da vanificare ogni visione complessiva della disciplina. La divisione del lavoro impone anche nel nostro campo la presenza di cento settori separati, ma la natura stessa dell'architettura non consente un simile frazionamento. Se resta vero che essa è *pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata*, ciò non va inteso nel senso che gli apporti di numerosi ambiti disciplinari e la somma di tanti saperi siano i fondamenti dell'architettura, perché questa è un'esperienza teorica e pratica che viceversa di essi si avvale, che da essi è appunto *ornata*, donde l'esigenza di considerarla da una visuale unitaria e globale. L'intento della globalità giustifica l'idea di "trattato" che non è un saggio di storiografia, né una guida pratica, né una raccolta di norme, né un manuale, ecc., ma tutte queste cose considerate nel loro insieme. Ci troviamo comunque di fronte ad un "tutto" che si compone di "parti" e di queste bisogna parlare per non cadere nell'ineffabilità che il termine "globale" inevitabilmente comporta.

Il senso nuovo che ho inteso dare al presente "trattato" sta dunque nell'accentuare detta globalità ma al tempo stesso nel considerare, accanto alle conoscenze più antiche, quelle che ci provengono da altre e più moderne esperienze: dalla concezione visibilista a quella spaziale, dallo storicismo all'ermeneutica, dallo strutturalismo linguistico alla semiologia, dalla cultura di massa all'informatica e da quant'altro personalmente ho coltivato durante la mia pluriennale esperienza di studioso. Di fronte ad un quadro epistemologico tanto ampio, per non perdere il carattere anche pratico che intendo conferire al testo, ho scelto tre linee direttrici di sviluppo: quella della "riduzione", la linea della "critica operativa" e quella della "storiografia come progetto".

La riduzione, nel senso sia strutturale che semplificativo, caratterizza la componente teorica della mia ricerca. La critica operativa, intesa come quella che accompagna l'architettura nel suo farsi, informa gli aspetti manualistici e normativi del trattato. La storiografia come progetto tenta di risolvere la *vexata quaestio* del rapporto tra storia e progettazione in una forma nuova: non è tanto alla storia-realtà che bisogna rivolgersi, bensì alla storia-studio basata su esperienze, scelte, manipolazioni, artifici, tipi-ideali,

operazioni tutte che risultano pertinenti anche alla progettazione.

Questi capisaldi concettuali del testo ne costituiscono la struttura, articolata a sua volta in cinque capitoli, i *concetti*, le *concezioni*, il *disegno*, le *esperienze*, le *previsioni*.

I “concetti” sono i punti di partenza ritrovabili nella riflessione architettonica sia del passato che del presente; essi valgono come un sommario e un lemmario del trattato. Le “concezioni” sono le metodologie che li utilizzano. Il “disegno”, con le sue implicazioni iconiche, geometriche, linguistiche traduce *in rappresentazione* i precedenti assunti teorici. Le “esperienze” riassumono il patrimonio ereditato dalla cultura architettonica negli ultimi cento anni. Le “previsioni”, indispensabili in un testo interessato alle tre dimensioni del tempo, trovano utilità e legittimazione nel principio sopra citato per cui, se non la storia, certamente la storiografia si progetta. Si aggiunga che, se in altri miei scritti ho tentato una previsione per la storiografia dell'architettura, ancor più legittimo mi sembra avanzarne un'altra per la progettazione, atto di programma e di anticipazione per antonomasia.

Beninteso, la divisione in capitoli e paragrafi del libro ha un carattere solo ordinatore in vista di una maggiore chiarezza espositiva; infatti, ciascuna di queste parti trascende ogni sorta di ordinamento perché si trova all'*intreccio* di tutte le altre. Non meraviglia dunque che nell'esposizione di dati e concetti affioreranno inevitabilmente già criteri metodologici, né che, nel parlare di quest'ultimi, saranno già presenti aspetti applicativi; né infine che nel discorso si incontreranno alcune inevitabili e funzionali ripetizioni.

Se, come abbiamo accennato in apertura, la messa in crisi di ogni normativa – da ritenersi fra le principali cause dell'attuale caotica condizione dell'architettura – bene ricordare che sono soprattutto le regole a conferire carattere scientifico alla nostra disciplina. In quest'opera, dichiaratamente classicista, razionale, logica e didascalica si tenta proprio di recuperare delle norme, siano esse antiche o moderne, accertate o ipotizzate; di revocare in dubbio quelle legate a preconcetti; di scoprirne di nuove. E ciò nella convinzione che le norme possono essere accolte o respinte, ma certamente non ignorate, anzi assunte come parametro verso il quale o contro il quale muoversi. Un grande pensatore medievale infatti ha scritto: «*omne quod cognoscitur, cognoscitur per suam similitudinem vel per suum oppositum*».

L'unità primaria dell'architettura

È necessario chiedersi quale sia il dato originario, il punto di partenza, il principio-base dell'architettura, la sua unità minima. Finora non s'è andato oltre la mitica capanna lignea, alcuni suoi elementi costitutivi, la genesi tecnico-materiale di forme e motivi architettonici: si pensi all'origine tissulare delle costruzioni, come riteneva Gottfried Semper. Qui si propone qualcosa di diverso, tale cioè da non essere solo legato all'origine, ma anche al sistema strutturale e costante dell'architettura di tutti i tempi fino ai nostri giorni.

Dando per acquisito che il carattere specifico dell'architettura è la sua "conformazione" spaziale, il suo essere un'arte dagli spazi fruibili e penetrabili, è possibile, in base all'esperienza passata e a quella presente, alla storia e all'analogia con il linguaggio – in particolare alla definizione saussuriana di «segno» – individuare quella unità primaria, costante e invariabile nelle costruzioni di ogni tempo e paese che è a fondamento dell'architettura. Essa consiste in un insieme indissociabile composto da un vaso agibile e da *un involucro che lo conforma*. Ma tale insieme non è ancora l'architettura, bensì qualcosa di più embrionale che la precede.

La tettonica

Ciò che viene prima dell'architettura è la tettonica, di cui sono state date varie definizioni; essa deriva dal greco *tektonikè tèchne*, arte del costruire. L'espressione greca, in unione col prefisso *archi* (dal verbo *αρχω* "essere al comando") dà luogo alla parola *architektonia* e a quella latina *architectura*. Il termine "tettonica" denota comunemente la parte strutturale e più nascosta di un edificio,

nonché quel ramo della geologia che studia le deformazioni e le dislocazioni della crosta terrestre: pieghe, faglie, falde, ecc. Ma il nostro interesse per la tettonica sta in ciò che essa contiene quell'unità primaria di invasivo-involucro individuata per l'architettura, tuttavia colta ad uno stadio pre-formativo, pre-culturale, sovraistorico, costante per tempi e luoghi. Inoltre, mentre per l'architettura l'unità minima basilare di invasivo-involucro non si trova quasi mai isolata bensì come parte di un sistema, la stessa unità, considerata dal punto di vista tettonico, sta da sola, donde l'assunto generico che la prima costruzione sia stata la mitica capanna lignea.

Cosa determina la trasformazione della tettonica in architettura? e poi esiste veramente una tettonica pura e metastorica? Al primo quesito possiamo rispondere che è la storia a contestualizzare l'embrionale organismo architettonico, conferendogli valore formale, utilitario, simbolico, riconoscibile attraverso specifiche "figure": la pianta, le pareti, le facciate, le aperture, l'intradosso e l'estradosso delle coperture. Grazie a queste distinguiamo un tempio greco da una cattedrale gotica, un palazzo rinascimentale da una fabbrica industriale. È lecito dunque sostenere che *l'architettura è la tettonica che si è storicizzata*. Quanto alla natura propria della tettonica, essa smentisce o riduce le definizioni finora formulate da molti autori, da Wölfflin a Sedlmayr, da Brandi a Frampton. Infatti, se la tettonica si manifesta solo quando sono l'architettura e la sua storia a darle forma, ci sembra legittimo affermare che essa non è altro che un'idea; solo le idee infatti possono essere ad un tempo al di sopra della storia e tuttavia capaci di costituirne la forza propulsiva.

Il sistema dell'architettura

Il discorso sul sistema che qui intendiamo fare si limita al rapporto morfologico-strutturale dell'unità di base con l'intera costruzione, sia a scala architettonica che urbanistica.

Partendo dalla definizione appena data dell'unità basilare dell'architettura, corrispondente in concreto ad una stanza, ci poniamo subito la domanda: di quanti ambienti è composto un edificio? Anche di uno solo, ma in tal caso non si può parlare di sistema, almeno per quanto concerne la sua essenziale struttura spaziale. Si deve invece parlare di sistema quando, nella maggioranza dei casi, *una fabbrica si compone di una molteplicità di ambienti*,

ma quest'ultima si può sempre pensare come un unico grande involucro, sia pure diversamente articolato, conformato da un unico, grande involucro, sia pure diversamente articolato. Le unità ambientali interne sono collegate le une alle altre e contrassegnate da involucri divisorii; il sistema di esse farà capo ad un involucro generale che segnerà il limite della costruzione, la conclusione del suo spazio interno ed il passaggio da questo a quello esterno dell'urbanistica. Va tenuto presente che tutti gli involucri, sia i particolari sia il generale, devono essere sempre considerati come muri a spessore, da non confondere con le pareti e le facciate che sono *figure* bidimensionali. Talvolta il sistema non si limita ad una sola fabbrica, ma si estende a più organismi, veri e propri nuclei stratificatisi nel tempo o anche progettati nella loro potenziale ramificazione ed estensione; si parlerà allora di architettura che trascende l'edificio ponendosi a scala urbana.

Storia-realtà e storia-studio

Se l'architettura è la tettonica che si è storicizzata, ben si comprende l'importanza che la storia assume nella progettazione architettonica. Infatti quella dell'architettura è una storia speciale: in essa le opere non riguardano solo un tempo più o meno remoto, quello della loro costruzione, ma anche il presente, stanno là dove furono concepite e bisogna adattare ad esse le successive modificazioni dell'ambiente. Questa peculiare caratteristica impone, più che in altri campi, una distinzione fra storia e storiografia, recentemente ridefinite storia-realtà e storia-studio, distinzione ancora più necessaria per l'apparente contiguità dei due termini. Beninteso, distinzione non è separatezza perché il legame fra storia e storiografia resta un nodo problematico: non si dà storia senza una storiografia che la racconti e la tramandi, né storiografia senza il materiale storico che ne costituisca l'oggetto. Questa dialettica lega ulteriormente nel caso dell'architettura il linguaggio-oggetto, la storia incarnata in concrete fabbriche, al metalinguaggio, ossia la storiografia, al punto che essi si integrano, si rafforzano, si sostengono vicendevolmente. Il carattere dialettico del binomio induce altresì a sostenere che la logica invocata dalla ricerca storica (e da quella progettuale) non può essere solo deduttiva (il che spiega il fallimento di tanti tentativi di individuare "leggi" nella storia), né solo induttiva, ma nasce da un continuo "aggiustamen-

to” fra le due linee; donde l’idea che svilupperemo in seguito per cui se non la storia, certamente la storiografia è una forma di progettazione.

“*Firmitas*”, “*utilitas*” e “*venustas*”

Le tre nozioni sono per un verso ovvie: chi potrebbe pensare ad una costruzione ben fatta che mancasse di una sola di tali prerogative? E tuttavia, il primo merito del loro autore nonchè motivo del loro successo sta nel fatto che sono state poste insieme, che costituiscono una sintesi riduttiva delle precedenti teorizzazioni. D’altra parte non si tratta solo di un semplice accostamento: ciò che riguarda l’architettura, tutti i tentativi di concettualizzarla non sono mai riducibili ad un unico termine; nel migliore dei casi a due: spazio interno-esterno, forma-funzione, involucro-invaso e simili, sottintendendo ora che è una forma ad incarnare detta spazialità, ora una funzione utilitaria a motivare l’impresa costruttiva, ora una valenza estetica a conferire valore ad una fabbrica. Ma il sottinteso, il presupposto, il dare questo o quello per scontato non s’addice alla mentalità costruttiva dell’architetto, «un muratore che conosce il latino» per dirla con Adolf Loos.

Certo, esaltando la triade vitruviana non vogliamo sottovalutare altri concetti sintetici, a partire da quello da noi stessi proposto per cui l’unità minima, universale e atemporale dell’architettura è il rapporto consustanziale di un invasore e di un involucro. Ma tutti questi concetti sono raramente autoesplicativi, richiedono un vasto commento. Chi ad esempio, di fronte allo slogan miesiano *less is more* ne capisce immediatamente il senso se non lo rapporta ad una polemica contro qualcuno o qualcosa, il barocco, il monumentalismo, l’ornamento? Viceversa, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, enunciando le caratteristiche indispensabili per progettare e costruire una fabbrica, non rimandano ad altro, non aderiscono o combattono alcuna tendenza, non sono alfiere di alcuna ideologia. Tuttavia, obiettive e metastoriche nella loro unità, ciascuna di tali nozioni è storicizzabile: i modi di ottenere la solidità, l’utilità e la bellezza rispondono alle diverse concezioni che ogni epoca storica ha avuto di esse. Poteva immaginare Vitruvio che la solidità potesse oggi ottenersi anche con volumi sospesi? che l’utilità non fosse assicurata ad una costruzione una volta per tutte, bensì mutevole variando le destinazioni d’uso? che il certo concetto di

symmetria al fine di assicurare la bellezza di un'opera potesse oggi essere revocato in dubbio e sostituito da costruzioni dissimetriche e dissonanti? Ciononostante, comunque interpretate nella loro parzialità, le tre nozioni restano vere nella loro unità.

In aggiunta, osserviamo che un altro precetto vitruviano, *Ea* [L'architettura] *nascitur ex fabrica et ratiocinatione* (I, 1) è altrettanto significativo della suddetta triade. Infatti, non si tratta del binomio teoria-pratica che si presenta in ogni azione umana ragionata: la relazione appare meno ovvia se si ricorda il passo di Aristotele che afferma: se l'architettura è un'arte ed una facoltà d'agire con riflessione, se non c'è arte che non sia una siffatta facoltà, né una siffatta facoltà che non sia un'arte, l'arte si può definire la facoltà di creare il vero con riflessione (*Etica Nicom.*, VI, 4). Ancora più interessante è l'interpretazione di *fabrica et ratiocinatio* data dai commentatori rinascimentali; Daniele Barbaro, ad esempio, scrive: «il discorso come il Padre; la Fabrica è come madre dell'architettura»¹.

Condividendo questa similitudine, non si può dire che *ratiocinatio* equivalga a teoria e *fabrica* a pratica, si tratta evidentemente di un incontro ben più complesso. In breve, l'architetto, specie attualmente, non può illudersi di essere solo un costruttore, né solo un intellettuale. L'aforisma di Loos, a questo punto, ci sembra assai prossimo a quanto intendeva Vitruvio.

“Tèchne”

A detta degli estetologi, gli antichi non possedevano un concetto di arte equivalente al nostro. I Greci usavano il termine *tèchne*, per ogni qualificata attività umana, artificiale, produttiva, esercitata con abilità ed esperienza. Essi attribuivano importanza alle conoscenze che l'arte richiede, e la valutavano anzitutto in considerazione di quelle conoscenze. Questo aspetto gnoseologico dell'arte ritorna ai nostri giorni rivalutando il termine *tèchne*. Se lo associamo all'architettura, esso ci consente di ritenere quest'ultima un'arte applicata e ciò non solo perché è la più utilitaria, ma anche perché ad essa *si applicano molte altre scienze e pseudo-scienze*, segnatamente quelle storico-sociali che, invece, non sono sempre pertinenti alle cosiddette arti pure.

Un'altra proprietà che ci porta ad apprezzare il concetto di *tèchne* sta nel fatto che a suo sostegno troviamo il *nòmos*, cioè la legge e l'ordine, le norme inderogabili, presenti sì in ogni forma

d'arte, ma in architettura più condizionanti e formative che in altre. Ci si potrebbe dunque chiedere: l'architettura intesa come *téchne* (e non ci sogniamo di riproporne l'uso nella lingua attuale) è quindi un'arte nomotetica così come le scienze matematiche e naturali? La risposta è affermativa pur aggiungendo che è anche un'arte idiografica così come le scienze storiche, orientate verso lo studio descrittivo di eventi colti nella loro individualità e irripetibilità. In ogni caso, quel *nòmos*, quelle norme formulate e adottate dagli antichi, quali la *symmetria*, la *mimesis*, la *structura*, ecc. sono rimaste quasi immutate nella vicenda storica delle costruzioni e senza di esse, in passato come nel presente, non si può nemmeno pensare all'architettura.

La mimesi

I capisaldi dell'estetica greco-romana furono la *symmetria* e la *mimesis*, ovvero, in prima approssimazione la commensurabilità e l'imitazione; in architettura il secondo concetto trovò il suo modello nella citata capanna lignea. Questa ingenua credenza ha riempito manuali e trattati dal Rinascimento fino ai nostri giorni, quando ancora qualche autore si attarda a considerare l'imitazione della natura quale genesi della nostra disciplina. Nel Settecento il mito della capanna lignea come fonte mimetica dell'architettura raggiunge il suo culmine, tant'è che il frontespizio dell'*Essai sur l'architecture* dell'abate Marc-Antoine Laugier ne ritrae l'effigie. «Notiamo però che, nella versione di Laugier, 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»². Cosè scrive Georges Teyssot, spiegando altresì i diversi gradi che nel Settecento si attribuivano all'imitazione: per riassumere, si isola il grado zero, dove l'arte è prodotta come pura imitazione. Si definisce poi il *primo grado*, dove si afferma che l'imitazione non deve essere perfetta. Infine appare un *secondo grado*, dove ciò che si imita non è la natura in tutti i suoi aspetti, ma la natura "scelta" in funzione di un ideale invisibile. Vediamo che nella teoria di Laugier il modello non riesce ad essere veramente originario. La capanna non è un prodotto naturale, è già di per sé un manufatto, seppur "primitivo".

Sul tema della mimesi è fondata tutta l'opera trattatistica di Quatremère de Quincy che ne fornisce una originale versione:

«bisogna dire che l'architettura imita la natura, non in un oggetto dato, non in un modello positivo, ma *trasponendo* 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»³.

Una prima revoca in dubbio dei concetti di mimesi e commenturabilità quali fattori primari dell'estetica antica si ha già con Plotino. Egli non li nega, ma li ridimensiona e vi aggiunge una forte componente spiritualistica. Quanto alla *symmetria*, egli osserva che se la bellezza dipendesse dal rapporto armonico fra le parti ed il tutto, essa si manifesterebbe soltanto in oggetti complessi e non in quelli, per così dire, semplici, nei quali le parti o non ci sono o sono indistinguibili: il sole, un lampo, un colore, un suono. Inoltre, le proporzioni non incidono in quelle forme più o meno belle a seconda dell'espressione che assumono, come avviene per il volto umano. Infine, la *symmetria* può essere applicata agli oggetti materiali, non a quelli spirituali, quali la virtù, la conoscenza, un perfetto sistema sociale. Da ciò egli deduce che la bellezza non può essere una questione di rapporti: deve perciò essere una qualità. Questa, sostiene Plotino, non riguarda la forma, la grandezza, il colore, ma l'anima. È l'anima che si esprime attraverso forma, grandezza e colore. Quanto alla *mimesis*, se i corpi sono belli, ciò non si deve al fatto che essi imitano altri corpi, bensì al modello ideale della bellezza (*archètypon*); in altre parole, se le forme esterne sono belle, la sorgente della loro bellezza sta nella forma interna (*t'èndon èidos*). Bello ed arte appartengono quindi al mondo dello spirito: soltanto lo spirito è in grado di riconoscere lo spirito; perciò soltanto lo spirito può afferrare la bellezza. Se vi fossero ancora dubbi sulla critica alla mimesi, Plotino conferma che le arti creano di per se stesse; tant'è vero che, ove manchi qualcosa alla natura, le arti l'aggiungono poiché recano in sé la bellezza (*Enneadi*, V, 8, 1).

Ritornando all'architettura, ed ovviamente avvertiti del fatto che molti degli assunti plotiniani non riguardano affatto la nostra disciplina, notiamo che in essi vi sono però due idee incontestabili: la spiritualità dell'arte e il fatto che essa non imita la natura, se non per quel tanto che c'è di naturale nell'uomo, ma è opera dell'artificio e della cultura umana. Tuttavia, il mimetismo comporta il richiamo ad un *referente* e questo non può escludersi dalle forme cui si ispira tanta arte e architettura.

Nell'età contemporanea, con l'affrancarsi delle arti figurative dalla rappresentazione empirico-naturalista, il referente è apparso eclissato. Ma non è così: la stessa tendenza dell'astrattismo-concretismo non ha potuto fare a meno di qualcosa cui riferirsi. Infatti, se, come sostiene Argan, il concretismo, la cui anima è il fare, non vuole essere capito, interpretato ma solo utilizzato, sorge spontanea la domanda: che cos'è se non un tentativo di ritrovata referenzialità il fatto che la più pura arte astratto-concreta, poniamo, di Malevich e Mondrian tenda a tradursi in altro, quanto meno a farsi modello per l'architettura e il design? Ma la presenza del referente nell'arte figurativa del concretismo e dell'architettura riceve la più convincente conferma in un saggio di Italo Calvino. Nel distinguere una linea "viscerale" dell'avanguardia da una "razionale", egli nota che quest'ultima non è più rappresentazione ma «mimesi formale-concettuale della realtà industriale [che] comincia dalle arti della visione e direi anzi dalle arti che cercano la forma da dare agli oggetti della vita quotidiana. È nella rivoluzione architettonica, da Morris e dall'*Art Nouveau* al costruttivismo alla *Bauhaus* al razionalismo all'industrial design, che ne possiamo trovare la sua direttrice di sviluppo più lineare. E si può subito notare che questa preminenza del visuale s'avverte anche nelle pagine dei poeti capostipiti del movimento in letteratura, come Apollinaire e Majakovskij, che sentono il bisogno d'esprimersi anche attraverso invenzioni tipografiche»⁴.

Ora, l'ammissione che anche l'arte astratto-concreta – e per essa l'architettura che ne costituisce addirittura l'obiettivo teleologico – trovi il suo motivo ispiratore nella «mimesi formale-concettuale della realtà industriale», conferma che anch'essa non può fare a meno di un referente. Del resto, una convalida della necessità di quest'ultimo ci viene dalla teoria dell'informazione che, ridotta nei suoi termini più semplici per ciò che attiene ai rapporti con l'estetica e l'arte, sostiene la indispensabile presenza di una "ridondanza" (il già noto, un referente appunto) per comunicare l'"informazione" (il nuovo, la novità contenuta nel messaggio).

Da quanto precede, ci sembra dimostrato che l'architettura non è arte mimetica, ma tuttavia non assolutamente priva di qualche referente. Un giudizio, a suo modo, risolutivo del problema del rapporto fra architettura e natura, referente per antonomasia, è espresso da Hauser: «nella storia dell'arte non si tratta dei diversi gradi della riproduzione della natura, ma dei diversi concetti della naturalezza»⁵.

L'idea di "riduzione"¹ va considerata il più importante "artificio" storiografico e progettuale, volto a semplificare ciò che è complesso, a riportare la molteplicità all'unità, a ricercare i caratteri invarianti di fenomeni e sistemi fra loro differenti, a individuare schemi e paradigmi rispetto ai quali considerare i casi reali. Come tale la concezione riduttiva va anteposta a tutte le altre. Intesa come s'è appena detto, essa è assai simile alla concezione strutturalista, tant'è che il principale significato del termine riduzione va interpretato come "riduzione strutturale".

Quanto agli altri significati del termine, ricordiamone alcuni a partire dalla radice etimologica. Dal verbo latino *re-ducere*, ricondurre, la parola ha assunto le seguenti accezioni: ritorno, schematizzazione, tipizzazione, trasposizione, traduzione, adattamento, semplificazione, diminuzione, costrizione. Appare chiaro che, elencate in quest'ordine, esse delineano una graduale caduta di valore relativo alle operazioni indicate: si passa da un senso filosofico (la riduzione husserliana) ad uno denigratorio attraverso quelli specificamente strutturalisti più pertinenti al nostro discorso. Comunque risulta chiaro che il termine riduzione assume un vario uso lessicale a seconda dei campi in cui viene adoperato. Dalla rassegna delle definizioni non escludiamo la più comune, vale a dire quella di semplificazione. Inoltre, se un'adeguata riduzione è la premessa di molte metodologie, di ogni possibile sviluppo semantico e comunicativo, il portato di essa è sempre trasformativo. Ma per non rendere questo paragrafo un elenco di definizioni, entriamo nel vivo della riduzione nella letteratura sull'architettura contemporanea.

La concezione linguistico-semiotica

Quale premessa dell'argomento vanno chiariti almeno due punti: la differenza fra linguistica strutturale e semiologia; il rapporto fra linguistica e architettura.

Relativamente al primo, lo stesso de Saussure spiega che la linguistica è solo una parte della più ampia scienza dei segni, la semiologia. L'una infatti studia solo il linguaggio verbale, mentre l'altra i segni di tutti i linguaggi possibili e viene così definita: «una scienza che studia la vita dei segni nel quadro della vita sociale; essa potrebbe formare una parte della psicologia sociale e, di conseguenza, della psicologia generale; noi la chiameremo semiologia (dal greco σημειον "segno"). Essa potrebbe dirci in che consistono i segni, quali leggi li regolano. Poichè essa non esiste ancora non possiamo dire che cosa sarà; essa ha tuttavia diritto ad esistere e il suo posto è determinato in partenza. La linguistica è solo una parte di questa scienza generale, le leggi scoperte dalla semiologia saranno applicabili alla linguistica e questa si troverà collegata a un dominio definito nell'insieme dei fatti umani»⁶⁵. Sebbene l'autore non parli di storiografia, in questa definizione c'è quanto basta per legittimare l'associazione della semiologia allo studio della storia. Infatti la semiologia studia la vita dei segni nel contesto storico della vita sociale. Inoltre, benchè de Saussure tratti nel suo testo prevalentemente di linguistica, pensa alla semiologia; e l'assunto per cui la prima è solo parte della seconda sembra autorizzarci a riferire le nostre considerazioni architettoniche alla semiologia.

L'altro chiarimento da premettere sta in ciò che nel nostro testo non trasferiremo puntualmente gli assunti semiotico-linguistici all'architettura, quasi che questa non abbia una secolare tradizione teorica, ricca peraltro di accenti semantici come dimostra, ad esempio, la sua trattatistica. La nostra prospettiva di semiologia architettonica nasce da una ipotesi metodologica che associa la linguistica saussuriana alla teoria della pura visibilità (*Sichtbarkeit*) e alle riflessioni di vari autori che a questa si sono richiamati. Pertanto, se collusione deve esserci tra architettura e linguaggio, affinché il sistema semiotico di cui ci occupiamo abbia un solido fondamento o, almeno, delle chiare premesse, è bene che ciò avvenga anzitutto sul piano teorico, nel nostro caso, partendo dall'incontro d'un preciso indirizzo linguistico con un definito orientamento di studio delle arti figurative, che trova nei nomi di Fiedler e de Saussure il suo emblematico riferimento.

L'accostamento della linguistica strutturale alla *Sichtbarkeit* è suggerito soprattutto da quanto di linguistico è contenuto nella teoria fiedleriana. Abbiamo già citato l'assunto di Ragghianti per cui, grazie a Fiedler, si può concepire il linguaggio visivo sia come forma di conoscenza sia di autoconoscenza; in esso vi sono tutte le caratteristiche del linguaggio verbale: immagine e concetto, azione e volizione, passione e dovere. L'autonomia del linguaggio visivo, segnatamente quello pertinente all'architettura e alle arti, è da riconoscere non fuori ma nei suoi stessi termini.

Siamo pertanto in grado ora di definire la natura del significato esprimibile con le arti figurative: esso non è tanto verbale, discorsivo, referenziale, simbolico o allegorico, quanto ottico-percettivo, gestaltico, conformativo. Il che non autorizza ad affermare che le forme pittoriche, plastiche e architettoniche siano mere ed ineffabili presenze ossia pura astanza, perchè sono portatrici di specifici significati: esprimono, comunicano, semantizzano tutto quanto le concerne. Tale è, a nostro giudizio, ciò che rende la teoria di Fiedler un caposaldo della nostra ipotesi per impostare una semiologia dell'architettura la quale, anche se utilizza il modello linguistico, come s'è detto, non si riduce ad una semplice trasposizione di esso nello studio dei segni architettonici. Ai nostri fini e nell'economia di questo trattato, la linguistica saussuriana è riducibile a quattro dicotomie: a) *significante-significato* che costituisce il *segno*; b) *langue-parole*; c) i piani *sintagmatico-associativi*; d) *diacronia-sincronia*.

a) *Il segno*. Del segno architettonico ci siamo occupati fin da quando abbiamo trovato nel concetto di tettonica il binomio *invaso-involucro* che, storicizzato, diventa il "segno", entità primaria della semiologia. Il segno verbale, la parola, è la prima dicotomia semiotica, formata da un "concetto", il significato, e un "suono", il significante, che conferisce forma al segno e lo rende comunicabile. In perfetta analogia, il segno architettonico è per noi la già citata *unità dialettica di un vaso abitabile (significato) e di un involucro (significante) che lo delimita*. Si tratta in sostanza di uno spazio interno comunque definito e di un volume, una serie di muri o quant'altro delimita quello spazio, che rende l'intero segno (una stanza, un cortile, uno spazio in ogni caso delimitato) una entità funzionale e comunicativa. Significato e significante, *invaso ed involucro* hanno evidentemente, ripetiamo, un rapporto dialettico: non si dà l'uno senza l'altro: basta spostare un muro dell'involucro

per avere un diverso invaso, basta dilatare di un minimo lo spazio interno per avere una diversa volumetria esterna.

Quanto all'invaso, lo spazio interno, evitando le varie definizioni quale luogo esistenziale, psicologico, geometrico euclideo e non, razionale, fantastico e simili, diciamo che esso è semplicemente uno *spazio naturale*, ricavato dalla natura ad opera di una struttura conformativa, quella appunto dell'involucro. Quanto a quest'ultimo, esso è invece del tutto artificiale, è una costruzione che mette in forma, dà corpo e realizza la parte interna e funzionale dell'architettura; in assenza dell'involucro non ci sarebbe delimitazione di spazio e al posto dell'invaso ci sarebbe un campo, un giardino, un pendio e comunque un vuoto spazio di natura.

La liceità di definire "significato" l'invaso è dovuta al fatto che esso costituisce la ragion d'essere funzionale di ogni ambiente architettonico, quindi qualcosa più prossimo al "concetto" linguistico. L'analogia può spingersi oltre: come nel segno linguistico il suono-significante è la componente più materiale del segno, così in architettura l'involucro-significante è anch'esso la parte più materiale del segno. Abbiamo altresì più volte parlato delle "figure" bidimensionali che caratterizzano il segno; se sono all'interno dell'invaso, come la pianta, le pareti, il lato interno delle aperture, l'intradosso delle coperture, si definiscono "figure del significato"; se sono all'esterno dell'involucro, come le facciate, il lato esterno delle aperture, l'estradosso delle coperture, si definiscono "figure del significante". Esse hanno una notevole importanza sia conformativa che semantica. Quanto alla conformazione, la pianta di un edificio è notoriamente la generatrice di esso: il passaggio dalla progettazione alla realizzazione di una fabbrica non avviene in assenza di questo fondamentale "disegno" bidimensionale; altrettanto essenziale per lo stesso passaggio è la "figura" di sezione: la prima è, per così dire, il fondamento orizzontale, la seconda quello verticale della costruzione. Tutte le "figure" con la loro iconografia rappresentano il contrassegno particolare e tipico al tempo stesso dell'architettura: sono esse che denotano l'epoca, la tipologia, lo stile, la mano dell'autore, in una parola: la storicità dell'opera. Quanto detto finora vale per un solo segno-stanza; in realtà un edificio è un sistema di tali segni, del quale abbiamo già parlato nel precedente capitolo.

a1) *Il segnico*. La definizione del segno architettonico dà luogo all'aggettivo "segnico", che denota un concetto di notevole inte-

resse sia storico-interpretativo sia critico-progettuale. L'espressione "architettura segnica" sta ad indicare quelle opere che si caratterizzano per presentare una tangibile corrispondenza fra gli involucri interni e la volumetria esterna. Il legame biunivoco, senza interferenze, tra involucro e involucro è tale che, stando all'interno di una di queste fabbriche, lo spettatore percepisca inequivocabilmente tutta la conformazione esterna e, stando al di fuori, tutte le articolazioni degli spazi interni. La tipologia delle chiese romaniche, gotiche e rinascimentali esemplifica nel migliore dei modi questa "architettura segnica". In esse, da dentro come da fuori, si colgono chiaramente tutte le parti: la diversa altezza delle navate, la presenza del transetto, l'elevarsi delle cupole e delle torri in punti definiti, ecc. Non tutte le opere sono segniche; lo sono quelle classicistiche, contrassegnate dagli impianti centrali, quadrati, circolari, a croce e simili. In particolare, a facilitare l'individuazione di architetture segniche è la loro simiglianza alle forme della geometria solida elementare: il cubo, il parallelepipedo, la piramide, il cilindro, ecc. La storia dell'architettura è ricca di questi edifici segnici; dal tempietto di S. Pietro in Montorio alla Rotonda di Palladio, dal *Crystal Palace* all'*Habitat* di Moshe Safdie all'Esposizione di Montréal del 1967. Qui infatti, benchè si tratti di un sistema di segni, nell'aggregazione di tante unità residenziali, dall'esterno l'abitante distingue chiaramente la sua casa; analogamente dall'interno percepisce con altrettanta chiarezza la conformazione delle case vicine. In ogni modo, la ricerca del "segnico" è una chiave di lettura per ogni sorta di edifici, abbiano o meno esplicitamente contrassegnate dall'esterno o dall'interno le proprie parti.

a2) *Il segno urbanistico*. L'indagine semiotica dell'urbanistica non può prescindere da quella architettonica che, viceversa, può svolgersi con una certa autonomia; donde il motivo per cui finora ci siamo occupati della sola architettura ed abbiamo anteposto l'analisi del segno architettonico a quella del segno urbanistico. Tuttavia, la complementarità dei due sistemi non consente ulteriori rinvii, imponendo un'accurata analisi di quest'ultimo. Beninteso, parliamo di urbanistica – disciplina notoriamente multiforme ed inclusiva dei più vari interessi – non nell'ottica della pianificazione ma *nel senso dell'architettura della città*, ossia dal punto di vista morfologico, quello cioè più pertinente all'attività dell'architetto, cercando di individuare le stesse o le analoghe componenti segni-

che, le stesse dicotomie forniteci dal modello linguistico e soprattutto le stesse indicazioni delle teorie visibiliste utilizzate nella definizione del segno architettonico.

Nel parlare di quest'ultimo, l'originaria idea per cui lo spazio interno equivale al significato e quello esterno al "significante", è stata precisata distinguendo lo spazio esterno *della* architettura dallo spazio esterno *alla* architettura. Per quest'ultimo, proprio dell'urbanistica, vale la stessa logica, ma capovolta: ora si tratta di definire il vuoto esterno come *invaso-significato* e di ricercare un "significante" che abbia analoga funzione conformativa dell'involucro-significante dell'architettura. In ogni caso la migliore conferma che la componente "significato" del segno urbanistico sia un vuoto ci viene dai teorici della *Raumgestaltung* e da Sörgel in particolare, secondo il quale, tanto in uno spazio architettonico quanto in uno urbanistico siamo sempre in un "interno" vuoto ovvero in due tipi di spazi, rispondenti entrambi comunque alla legge della concavità.

Assodato che l'invaso di una piazza o di una strada è la componente significato del segno urbanistico, quale conformazione architettonica possiamo considerare la sua componente "significante"? In prima approssimazione, se guardiamo una città dall'alto o in una mappa topografica distinguiamo nettamente i vuoti delle strade, delle piazze, degli slarghi dalla massa piena del fabbricato al contorno; ma possiamo considerare quest'ultima come l'*involucro-significante* di ciascuna strada o piazza? e posto che la consideriamo tale, quali sono le "figure" del segno urbanistico equivalenti a quelle del segno architettonico?

La soluzione del problema è da ricercarsi nella concezione della semiotica connotativa indicata da Hjelmsev. Questi definisce connotativa una semiotica che ha per significante un'altra semiotica, secondo la formula:

Sn	St
Sn/St	

essa ci dice che nel segno urbanistico il "significato" o l'invaso a cielo scoperto (St) ha come significante o massa delle fabbriche al contorno (Sn) un altro sistema, un'altra semiotica, quella dei segni architettonici (Sn/St). In altre parole, il segno urbanistico si compone di invasi (St) e di involucri (Sn) che, a loro volta, si

concretizzano nel sistema di segni composto di involucri e di invasi architettonici (Sn/St).

Ne discende una considerazione cui già eravamo pervenuti per altra via e cioè che, mentre l'architettura può essere indipendente dall'urbanistica perchè i suoi segni si organizzano in un autonomo sistema, viceversa l'urbanistica non può prescindere dall'architettura in quanto la componente "significante" di ciascun suo segno si realizza solo in un sistema di segni architettonici. La formula della semiotica connotativa, ovvero, nel nostro caso, questo legame che unisce in un solo sistema urbanistica e architettura, nulla togliendo all'autonomia strutturale di quest'ultima, ci sembra risolvere in un modo abbastanza soddisfacente e forse esaustivo la *vexata quaestio* del rapporto fra le due discipline, sul quale s'è scritto tanto e coniato persino qualche curioso termine come "urbatettura".

Quanto all'identificazione delle "figure" del significato e del significante del segno urbanistico, possiamo dire che le prime sono costituite dalla pianta, dalle facciate degli edifici al contorno o comunque dalle pareti dell'invaso a cielo scoperto; più complessa è invece l'individuazione delle "figure" del significante. Infatti, bisogna considerare che, una volta assunta la logica della semiotica connotativa, alle poche "figure" della componente significato del segno urbanistico corrispondono come "figure" del significante dello stesso segno tutte quelle del sistema architettonico (portici, cortili, spessore dei corpi di fabbrica, scorci che consentono di penetrare all'interno di tali corpi, ecc.) che contribuiscono a conformare, a definire l'invaso suddetto. Non più dunque la semplice corrispondenza di un *recto* e un *verso* come accade per il segno architettonico, bensì il rimando a tutte quelle parti del "significante"-sistema architettonico che in un modo o nell'altro contribuiscono a dar forma alla componente significato del segno urbanistico.

b) "Langue-parole". Questo binomio, anch'esso incontrato in più punti della nostra trattazione, è la seconda delle dicotomie che ci consentono di passare dalla linguistica strutturale ad una teoria semiologica dell'architettura. Saussure indica con il termine *langue* la lingua che per convenzione parla una comunità; con il termine *parole* l'uso individuale che ciascun parlante fa della lingua per esprimere il suo pensiero da comunicare agli altri. Nel campo dell'architettura e dell'arte, la *langue* diventa il codice, o

meglio, come s'è visto a suo tempo, il codice-stile, mentre l'atto di *parole* diventa il messaggio, l'opera, la fabbrica o ancora i segni nei quali quest'ultima si articola.

Riconosciuta la natura dialettica del binomio è necessario distinguere quello che pertiene alla lingua da quello che pertiene all'architettura. La lingua, vuoi che la si consideri posta per natura (*physei*) o per convenzione (*thései*) la si apprende con l'uso; un uso così quotidiano, familiare e frequente da diventare quasi un fenomeno naturale, da identificarsi col nostro pensiero. Il linguaggio architettonico, il codice-stile viceversa presenta ben poco di naturale, né basta per apprenderlo il semplice uso. Intanto non è patrimonio dell'intera comunità come la lingua, ma è appannaggio di pochi, di "tecnici" che lo elaborano e lo utilizzano secondo schemi particolari e sempre mutevoli a seconda delle esigenze culturali di ciascuna epoca. Barthes, a proposito di semiotiche diverse dalla lingua, le definisce *logotecniche*.

Inoltre il parallelo fra lingua parlata e linguaggio architettonico è tutt'altro che immediato ed omogeneo: una lingua, nonostante l'uso quotidiano, si modifica nel corso dei secoli; i codici-stile dell'architettura al contrario si modificano nel corso di pochi anni. Di converso, mentre le frontiere linguistiche sono più definite e marcate, quelle dei codici-stile architettonici, grazie al loro iconismo, sono quasi inesistenti. Resta comunque costante, fatta salva la peculiarità dei rispettivi segni, il rapporto strutturale tra *langue* e *parole*.

Che cosa sono tutte le convenzioni e i numerosi schemi cui si riferisce un architetto – i cinque punti di Le Corbusier, la scomposizione dei volumi in piani di *De Stijl*, l'*Existenzminimum*, le normative del Razionalismo, le proposte macrostrutturali, ecc. – se non paradigmi assai simili alla *langue* saussuriana? e che sono tutti i casi specifici, i progetti, realizzati e non, le opere, i brani di città riferiti e spiegati proprio da tali paradigmi se non atti di *parole*? L'obiezione che può muoversi è quella per cui, mentre il codice-*langue* e i relativi messaggi linguistici, come pure il rapporto fra lo stile e le opere d'arte sono fenomeni esistenti nella realtà del processo storico, gli altri paradigmi sono astrazioni concettuali, schemi mentali, "artifici" storiografici. L'obiezione è indubbiamente fondata, ma è altresì vero che sia l'uno sia l'altro genere di paradigmi costituiscono sempre delle strutture, valide non tanto per la loro natura quanto, come abbiamo più volte notato, per il loro carattere euristico, per essere degli schemi referenziali. E quel-

lo del binomio saussuriano è talmente alto da non potersi affatto ignorare dal momento che regola il linguaggio, vale a dire la più comunicativa delle facoltà umane.

Si aggiunga che, mentre l'atto di *parole* riesce solo in parte e, come s'è detto, lentamente a modificare una lingua, l'opera architettonica, specie se presenta un'alta carica innovativa, al contrario, pone rapidamente e continuamente in crisi lo stile precedente. Ogni opera è un'invenzione, l'inventiva essendo la ragione principale della progettazione, altrimenti non si progetta ma si replica. In breve, resta vera la relazione fra stile e opera, resta indispensabile un modello di riferimento, ma paradossalmente si tratta di un riferimento, per così dire, sempre mobile che non è definibile una volta per tutte, ma che "si costruisce" ogni volta al pari dell'opera con la quale stabilisce una relazione simile a due funtivi di una funzione matematica.

In sintesi, se per la storiografia il rapporto fra stile ed opere appartiene ad un ordine stabile, quello del già fatto che bisogna solo interpretare, per la progettazione lo stesso rapporto presenta una dinamica propria delle azioni che acquistano consistenza nel loro farsi.

c) *Sintagmatico-associativo*. Anche questa dicotomia trova ampia utilizzazione sia nel campo storiografico che in quello progettuale. De Saussure osserva che, nel discorso, le parole contraggono tra loro rapporti fondati sul carattere lineare della lingua. Esse si schierano l'una dopo l'altra nella catena parlata ed hanno per supporto l'estensione. Queste combinazioni possono essere chiamate *sintagmi*. Il sintagma dunque si compone sempre di due o più unità consecutive. Posto in un sintagma, un termine acquisisce il suo valore solo perchè è opposto a quello che precede o a quello che segue ovvero a entrambi. D'altra parte, fuori dal discorso, le parole che offrono qualche cosa di comune si associano nella memoria, formando dei gruppi nel cui ambito regnano rapporti assai diversi. «Così la parola *enseignement* farà sorgere inconsciamente nello spirito una folla di altre parole (*enseigner, reinseigner* ecc., oppure *armement, changement* ecc., o ancora *éducation, apprentissage* ecc.); per qualche aspetto, tutte hanno qualcosa in comune tra loro [ora cioè qualcosa che le accomuna fonicamente, ora qualcosa che le accomuna concettualmente]. Ognuno vede che queste coordinazioni sono d'una specie affatto diversa rispetto alle prime. Esse non hanno per supporto l'estensione; la loro sede

è nel cervello; esse fanno parte di quel tesoro interiore che costituisce la lingua in ciascun individuo. Noi le chiameremo *rapporti associativi*. Il rapporto sintagmatico è *in praesentia*; esso si basa su due o più termini egualmente presenti in una serie effettiva. Al contrario il rapporto associativo unisce dei termini *in absentia* in una serie mnemonica virtuale»⁶⁶.

A conferma del fatto che la dicotomia sintagmatico-associativa non è solo un fenomeno linguistico ma, riguardando altre famiglie di segni, è questione semiologica, sta l'esemplificazione proprio architettonica addotta dall'autore: colonna e architrave stanno in un rapporto sintagmatico, ma appena si pone mente che quella colonna è di ordine dorico, ecco che questo determina un rapporto associativo con gli ordini ionico, corinzio, ecc.; il primo rapporto è determinato da elementi realmente presenti nello spazio, il secondo da una associazione mentale. Al di là di tale esempio, poichè ci occupiamo qui specificamente d'architettura, è necessario approfondire i due tipi di significazione in ordine sia all'indagine storica che all'esperienza progettuale.

Sul versante storiografico il "significato sintagmatico", *in praesentia*, grazie ai legami delle arti visive con la *Sichtbarkeit*, è di tipo gestaltico, spaziale, conformativo, facendo capo appunto alla teoria purovisibilista, all'*Einfühlung*, alla *Gestalttheorie* e a quant'altro pone in primo piano la forma. Possediamo quindi tutto un bagaglio di strumenti suggeriti dall'estetica, dalla teoria dell'arte e da altre scienze affini per poter cogliere il senso di una struttura architettonica attenendoci in prima istanza ai suoi valori conformativi e spaziali. Viceversa, nell'analisi del "significato associativo" è legittimo adottare ogni classificazione, tipologia, ricorso a tipi ideali, impiego di metafore, riferimento eteronomo; si tratta di descrivere e classificare valori connotativi o "esterni" d'una fabbrica, dando soprattutto conto del suo storico contesto, indicando il suo significato originario e le sue trasformazioni nel tempo. Qui ogni illazione ideologica, politica, sociologica, ecc. trova il suo terreno d'elezione. È quindi lecito rapportare tutto al piano delle associazioni? La risposta è affermativa purchè si dichiari di volta in volta che si tratta di un'operazione connotativa e non denotativa, mentale e non fenomenica, riguardante valori soggettivi, virtuali, ipotetici, non percettivi né conformativi.

Diversa è la condizione sul versante progettuale. Qui l'architetto non è tenuto a specificare se opera nella linea sintagmatica o in quella associativa. Certo, il "significato sintagmatico", collegan-

dosi agli stessi principi formalistico-visivi sopra indicati, riguarda la parte più reale, empirica, costruttiva, tangibilmente presente vuoi nel protolinguaggio, cioè nella semiotica del progetto, vuoi nel linguaggio vero e proprio dell'architettura realizzata. Ma il "significato associativo" non è affatto disgiunto dall'altro. Infatti, tutto ciò che non appare nel progetto, quello che è *in absentia*, non vuol dire che è irrealo o relegato nell'ambito della pura fantasticheria. Che il progettista nel comporre le parti *in praesentia* si avvalga anche di libere associazioni modellistiche, mnemoniche e socio-culturali è perfettamente legittimo se non addirittura inevitabile. In sintesi, se il significato sintagmatico pertiene soprattutto alla forma, quello associativo riguarda tanto la forma che il senso: tutte le associazioni indicate da Saussure quali esempi, riguardanti ora il suono ora il concetto delle espressioni – lo abbiamo appena letto – «hanno qualche cosa in comune tra loro [...] esse non hanno per supporto l'estensione; la loro sede è nel cervello; esse fanno parte di quel tesoro interiore che costituisce la lingua di ciascun individuo»⁶⁷: nel nostro caso, lo spirito dello stile dell'architetto.

d) Diacronia-sincronia. Questa quarta dicotomia saussuriana sembra particolarmente adatta ai temi in esame, l'un termine designando, in prima approssimazione, la dimensione cronologica della storia, l'altro quella propria della progettazione. Che nella natura della storia sia fondamentale la cronologia è fuori di dubbio, ma essa, definibile anche come diacronia degli eventi, è stata da qualche autore rapportata alla dimensione della loro sincronia, cioè del loro accadere nello stesso tempo. Il fatto che il linguista ginevrino privilegiasse la dimensione sincronica si spiega con il suo intento di riconoscere il funzionamento della lingua lungo l'asse della contemporaneità e non lungo il suo processo storico. Infatti le strutture della lingua in generale potevano essere colte tutte secondo il primo asse e non secondo l'altro, quello cronologico, che comportava delle deformazioni dovute ai mutamenti degli usi e costumi. Tuttavia, l'opzione sincronica non nega affatto la realtà diacronica.

Nel campo dell'architettura il tempo della sua storia è diacronico, mentre quello della progettazione e costruzione di una fabbrica è sincronico. L'architetto agisce in contemporaneità con gli eventi sia autonomi che eteronomi, nel confronto con l'opera altrui, nella più flagrante attualità socio-culturale. Ma quali sono

esattamente i tempi della diacronia e quelli della sincronia? Di primo acchito, per la difficoltà di definirli, si sarebbe indotti a sospettare dell'esistenza o, quanto meno, del valore pratico della stessa dicotomia. In realtà non è così: il binomio di cui ci occupiamo non dipende esclusivamente dai tempi, bensì dalla presenza dell'altra dicotomia esposta nel precedente paragrafo, quella sintagmatico-associativa.

Infatti, a nostro giudizio, non esiste una mera diacronia né una mera sincronia, ognuna riducibile ad una linea come quella degli assi cartesiani ortogonali all'incrocio dei quali si trova l'evento storico o, nel nostro caso, la fabbrica da studiare o progettare. L'asse diacronico è sì una successione di date, nomi di architetti, edifici paradigmatici, ma ognuno di essi presenta anche un'espansione, sia pure a livello associativo, di significati, simboli, ricordi di altre date, nomi, fabbriche e avvenimenti relativi alla sincronia di ciascun momento storico. Analogamente, l'asse sincronico è sì composto da una serie di opere costruite nello stesso periodo, ma ognuna di esse reca, per il suo significato e la sua importanza, per le sue valenze associative, un minimo di spessore cronologico. Cosicché, diacronia e sincronia non sono pensabili come linee, bensì come *fasce*, di cui quella diacronica contiene uno spessore sincronico e quella sincronica uno spessore diacronico; la nozione di fascia è quella che incarna meglio la dimensione del presente, entro il quale possiamo non solo pensare ma anche agire, considerare cioè la storia come storia nel suo farsi, come tempo proprio della progettazione.

Problematica resta comunque la durata del presente: può ridursi al tempo di una intuizione, di un pensiero, della formulazione di un concetto oppure è un tempo tanto lungo da consentire la realizzazione di un programma? E poi quale genere di programma: l'attuazione di un piano urbanistico, quella di un edificio, di un prodotto del design? Sembrerebbe logico rispondere che il tempo del presente varia da un'azione all'altra, tant'è che si fanno programmi a breve, a medio e lungo tempo; e tuttavia, quando pensiamo al nostro presente esistenziale, percepiamo una durata comune ai vari eventi che rientrano nell'ambito della nostra esperienza: a seconda della nostra età, pensiamo come presente gli anni Settanta, Ottanta, Novanta, ecc.

f) *Le proposte degli informatici*

E veniamo, dopo un *excursus* sui principali concetti della teoria digitale, al nostro principale compito: il futuro dell'architettura legato all'informatica. Abbiamo già visto chi lo prevede prevalentemente affidato alla virtualità, donde la fine o, quanto meno, la riduzione di molte tipologie edilizie effettivamente realizzate; chi lo immagina invece ricco di costruzioni solo più sofisticate e chi non va oltre una mescolanza tra questi due scenari. Certo, nessuno dubita che il "territorio delle informazioni", Internet, destinato a cambiare i futuri comportamenti socio-culturali; che grazie ad essa si risolveranno molti problemi attuali; che navigando in essa si effettueranno le più imprevedibili esperienze e scoperte, ma di tutti i campi toccati dalla telematica quello dell'architettura, a nostro avviso e come già detto, resterà il meno influenzato.

Si ipotizza che la potenzialità di Internet agevolerà notevolmente il telelavoro; che in generale ridurrà il volume di traffico sia pubblico che privato; che di conseguenza porterà una diminuzione dell'inquinamento atmosferico e di tutti gli effetti collaterali dovuti agli spostamenti; si suppone che, grazie alle comunicazioni on line, ogni sorta di scambio culturale, finanziario, commerciale porterà a trasformazioni riguardanti gli edifici delle scuole e delle università, delle banche, degli uffici e dei negozi; che la rete delle reti consentirà un consumo di energia molto minore nella conservazione di libri, memorie, atti, documenti rispetto alle strutture fisiche oggi deputate a questo compito; che i *meeting* internazionali saranno meno costosi e più frequenti, ecc.

Per l'architettura e l'urbanistica future sono state avanzate molte ipotesi di vario grado e livello di probabilità: John Frazer ha studiato forme alternative di città ed edifici e ha raccolto i suoi concetti nel libro *An Evolutionary Architecture*, edito nel 1995; William J. Mitchell ha trattato la tematica della città futura nel saggio *City of Bits*, pubblicato nello stesso anno; Christine Boyer ha studiato lo stesso argomento con forti accentuazioni sociologiche in un testo del 1996; Gerhard Schmitt ha prefigurato tre scenari: «1. la struttura fisica andrà incontro al degrado e solo i collegamenti da punto a punto sopravviveranno; 2. la struttura fisica e informativa conviveranno senza influenzarsi a vicenda; 3. la struttura informativa maturerà fino al punto di migliorare l'infrastruttura fisica. Nel primo scenario, i mezzi finanziari si concentreranno in un numero di centri sempre più ristretto, e le aree intorno a questi centri andranno incontro a un degrado sempre più profondo, in

quanto escluse dalla disponibilità della materia prima principale: l'informazione. Nel secondo scenario, continuerà il tipo di convivenza che possiamo già vedere attualmente nelle nazioni postindustriali. Naturalmente è l'ultima delle possibilità elencate quella da favorire [...] Un nuovo tipo di cittadino, dotato di propri mezzi di trasporto, comunicazione e commercio, sta prendendo forma ed è stato chiamato *netizen* (cittadino su rete) dalla rivista *Wired*, promotrice di questa idea. Chi si può collegare o sovracollegare alla rete potrebbe entrare a far parte di un'altra fascia di mercato, o addirittura potrebbe venire alla luce una vera nazione di idee». Ma dopo tanto futuribile pseudo-virtuale, la conclusione del nostro autore è sorprendente: «chi è collegato a questa rete non sembra incline a vivere in edifici virtuali, ma in normali fabbricati architettonici. Questi a sua volta potrebbe dare ulteriore importanza all'architettura reale: in questo mare di cambiamenti essa rimarrebbe l'unica costante di riferimento per le persone e la memoria collettiva»⁷⁰.

Dal canto suo, Mitchell, nel riassumere la situazione della disciplina, scrive: «un libraio può decidere di aprire una libreria on-line, invece di un negozio in Main Street. Sportelli Bancomat e sistemi bancari a domicilio si sono moltiplicati, e (negli Stati Uniti, almeno) migliaia di filiali di banche hanno dovuto chiudere i battenti. Gli investitori in complessi per uffici cominciano a preoccuparsi per il telelavoro e il telependolarismo. Un numero crescente di scuole e università virtuali operano senza né le aule tradizionali né i *campus*. I sistemi di telemedicina stanno provocando un radicale ripensamento degli spazi clinici e ospedalieri. [...] In un'era di telepresenza e di luoghi virtuali, le distanze, i confini fisici e le continuità storiche non hanno più tanta importanza, mentre risulta decisiva la connettività. Così, mentre il nostro turbolento ventesimo secolo sta volgendo alla fine, gli architetti si trovano di fronte alla prospettiva di divenire, al tempo stesso, cittadini e (se accettano il ruolo) creatori di un tipo di comunità radicalmente nuova per il terzo millennio: la città globale dei bits, mediatizzata elettronicamente»⁷¹.

Senza «morire di vergogna o impazzire di superbia» (Argan) per il progresso tecnologico, notiamo che queste riduzioni di edifici e tipologie dovute alla virtualità informatica rappresentano il lato più rischioso per l'architettura della teoria informatica. Infatti, almeno per l'Italia, assistiamo ad una generale contrazione della produzione architettonica dovuta: a) ad una cultura di re-

cupero (sacrosanta esigenza di conservare il patrimonio storico-artistico) e non di espansione; b) ad un malinteso ecologismo che pensa di salvare gli ambienti costruendo il meno possibile; c) alle statistiche che registrano nel settore residenziale, sempre riferendosi al nostro paese, un numero di vani superiore a quello degli abitanti; d) al mancato incontro fra l'architettura e la società. Se aggiungiamo a questi impedimenti anche quello promosso da alcuni architetti – privilegiare l'architettura virtuale rispetto a quella reale – andremo certamente incontro ad un desolante scenario di città senza edifici e magari ad un territorio addirittura privo di città. Come non ricordare la polemica di Piranesi contro i rigoristi del suo tempo? Egli scriveva: «edifizij senza pareti, senza colonne, senza pilastri, senza fregj, senza cornici, senza volte, senza tetti; piazza, piazza, campagna rasa»⁷². Ma, ritornando a Mitchell, assai significativo quanto scrive in un capitolo intitolato “Electronic Agora” del citato saggio *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*: «la rete è il sito urbano che ci fronteggia, un invito a progettare e a costruire la Città dei Bits (la capitale del XXI secolo), proprio come, molto tempo fa, una stretta penisola accanto al Meandro divenne il sito di fondazione di Mileto. Ma questo nuovo tipo di insediamento rivolterà come un guanto le categorie classiche e ricostruirà il discorso cui gli architetti si sono vincolati dall'era classica a oggi [...]. I suoi luoghi saranno costruiti virtualmente dal software e non più fisicamente da pietre e legno; questi luoghi saranno collegati da legami logici invece di porte, passaggi e strade. Che forma daremo alla Città dei Bits? Chi sarà il nostro Ippodamo?»⁷³.

Ora, a parte le ripetizioni di cui i maggiori esponenti dell'informatica applicata all'architettura fanno ampia professione, questa di *City of Bits* rientra in una delle tante utopie che da sempre hanno accompagnato la letteratura sulla nostra disciplina; né il fatto che essa trovi sostegno nella tecnoscienza le conferisce più valore ed attendibilità: l'utopia è sempre stata tecnologica. Ma il punto che rimette tutto in discussione, ammessa e non concessa l'attendibilità dei presupposti teorici, sta proprio in quell'interrogativo finale: quale la forma e chi l'architetto della futura città elettronica?

L'interrogativo *mutatis mutandis* si trova nel saggio di Argan risalente alla metà degli anni Sessanta, e certamente in numerosi altri testi ed autori che, dopo aver esposto ogni sorta di teoria, giungono inevitabilmente al punto di chiedersi quale forma e

quale artefice sarà in grado di interpretarla. Comunque lo storico italiano scrive: «molto importante è sapere se in una società che realizzi l'utopia tecnologica, si seguirà a produrre arte, cioè se la tecnica moderna potrà fare arte o se una tecnica artistica potrà coesistere con la tecnica industriale o se, semplicemente, non vi sarà più arte»⁷⁴. Ancor più significativo un altro passo in cui l'autore pone drammaticamente la questione che l'ipertrofia dello sviluppo tecnologico porterà all'omologazione, all'alienazione e alla disoccupazione di massa, a meno che il progetto non si opponga al disordine del destino: «oggi il problema non è il destino della tecnica operativa, ma quello della tecnica ideativa: ci chiediamo se, nel quadro tecnologico moderno, vi sia posto per l'ideazione e, quando vi sia, se l'ideazione possa avere il suo modello nell'ideazione artistica, come selezione, ordinamento e costruzione del mondo d'immagine della società contemporanea [...]. La sola possibilità di salvare qualcosa dell'esperienza e della capacità d'esperienza che il mondo ha acquistato mediante l'arte è, dunque, la reificazione del progetto, la sua costituzione in oggetto, il suo proporsi, non già alla speranza, ma alla motivata intenzionalità umana»⁷⁵.

Ritornando alle proposte dei teorici digitali, tra esse emerge, come s'è visto, il modello di città che, grazie all'informatizzazione dei suoi impianti e al conseguente "spopolamento", sarebbe in grado di superare tutti i mali presenti nella città tradizionale. Al riguardo Maldonado scrive: «non si può, in linea di principio, scartare un simile scenario. Ma in questo caso [...] l'atteggiamento da assumere deve essere di estrema cautela, perché le città – superfluo ricordarlo – sono organismi complessi e, di solito, riluttanti a lasciarsi imporre, "per *diktat*" dall'esterno (o dall'alto), modelli destinati a stravolgere il loro ordine vigente. Perché il guaio con le città è che esse amano più la persistenza che il cambiamento, soprattutto quando il cambiamento prospettato risponde a un disegno che punta esclusivamente alla razionalizzazione (e ottimizzazione) di tutti gli aspetti della vita urbana»⁷⁶. In un paragrafo intitolato "Scomparsa delle città e dei grandi centri?" Maldonado riferisce il pensiero di Ithiel de Sola Pool, studioso degli aspetti economico-sociali connessi con le telecomunicazioni, il quale sostiene: «"non c'è ragione di credere che le città e i loro grandi centri (*downtowns*) siano destinati a sparire". Pur ammettendo che le telecomunicazioni possano dar luogo a numerose "comunità senza contiguità", disperse in un vasto territorio, egli mette in

dubbio che esse possano configurarsi come modello dominante. È una pura fantasia immaginare che le telecomunicazioni possano condurre la gente a vivere in isolamento fisico. È infatti poco realistico giacché gran parte dell'attività umana non consiste soltanto nell'interscambio di informazione ma comporta anche l'azione sugli oggetti fisici»⁷⁷.

g) *Fabbriche ed immagini*

Avviandoci alla conclusione, ritorna il punto nodale della questione sulle ipotesi di un'architettura legata all'informatica, nel quale gioca un ruolo centrale il binomio conformazione-rappresentazione. Con buona pace per l'entusiasmo telematico, ognuno dovrebbe logicamente convenire che se l'architettura reale fatta di conformazioni, quella virtuale è fatta di rappresentazioni, nel migliore dei casi di conformazioni tuttavia prevalentemente rappresentative, al pari della pittura e scultura, o della *video-art*.

Se è attendibile la nostra previsione per cui il futuro dell'architettura sarà caratterizzato dalla "scissione" di tutte le dicotomie del moderno, questo fenomeno, come s'è detto, si presenta con maggiore evidenza per la "tendenza" digitale della nostra disciplina, almeno per quel tanto che l'informatica le concerne. Tuttavia, il fatto stesso che riusciamo a distinguere il reale dal virtuale, come le altre categorie culturali ed esistenziali menzionate, vuol dire che siamo ancora in grado di effettuare valutazioni, confronti, scelte e, quel che più conta, coesistere con le suddette categorie, ancorché scisse e frazionate; donde la sintetica espressione: *Reale/conformazione e virtuale/rappresentazione*.

La ragionevole ipotesi delle due vie per il futuro dell'architettura informatica è confermata dalla stessa incertezza che esprimono gli autori di questo orientamento. «Chi guarda una rappresentazione architettonica su computer non sarà in grado di capire se si tratta di edifici esistenti nella realtà o se si tratta invece di proposte progettuali, a meno che non conosca l'edificio e la città rappresentate. Perciò la relazione fra rappresentazione e architettura sarà più stretta nel territorio dell'informazione che nel mondo reale»⁷⁸.

Oltre all'incertezza, il brano citato conferma un indubbio eclettismo; tuttavia, a meno di non cadere in un ottuso materialismo o all'opposto nell'ipostasi dell'informazione e nell'equivoco dell'immaterialità, si pone il compito, entro certi limiti, di far coesistere il reale col virtuale; in altre parole, viste e considerate

le potenzialità del “possibile”, non possiamo non ammettere un “possibile” reale accanto ad un “possibile” virtuale. D'altra parte, resta comunque vero che, a causa dell'apparato informatico e soprattutto della relativa ideologia sempre più dilagante, l'oggetto architettonico e di design rischia fortemente di scomporsi in cosa e immagine.

Il contraddittorio fenomeno viene sciolto ancora una volta dalla nostra interpretazione semiotica dell'architettura, riportandoci, a mo' di circolo logico che si chiude, alle prime pagine del nostro trattato. L'architettura, oltre ad essere un'arte più conformativa che rappresentativa, si compone appunto di segni e immagini, dove per segno s'intende l'intera struttura conformativa delle fabbriche e per immagine, oltre a quella propria di quest'ultime, anche la loro rappresentazione. Computer, Internet, realtà virtuale e quant'altro riguardano, a nostro avviso, soprattutto quest'ultima. Comunque, tutto è possibile che cambi, tranne forse la sostanza delle cose, specie quelle che si amano o nelle quali ancora si spera. Infine, motivo di conforto è che il progresso tecnico non ha mai eliminato le forme precedenti, si è piuttosto affiancato ad esse, spesso perfezionandole. Resta comunque fermo il dubbio critico per cui non tutto il “possibile” è necessariamente positivo ed auspicabile.