

INTRODUZIONE	<i>pag.</i> 9
I. IMPARARE DAGLI ANTICHI	11
II. CAPISALDI CONCETTUALI	16
a) Il Concetto	16
b) Le Categorie	22
c) La Conoscenza	22
d) Il Valore-interesse	25
e) Il Gusto	27
III. LA CRITICA	30
IV. LA CRITICA OPERATIVA	33
V. LO STORICISMO	36
a) Storia e Storiografia	36
b) il Tipo-ideale	39
c) il Tipo-ideale e l'Architettura	44
d) La contemporaneità della Storia	48
VI. I CAPISALDI DELLA STORIOGRAFIA	49
a) L'Individualità	49
b) La Causalità	51
c) La Selettività	53

VII.	DISEGNO E PROGETTO	<i>pag.</i> 56
	a) Disegno come Programma	59
	b) Iconicità del Progetto	60
	c) Disegno come Linguaggio	61
	d) Il Protolinguaggio razionalista	63
	e) Disegno e Geometria	66
	f) Disegno come convenzione	73
	g) Storicità del Disegno	74
	h) Il Disegno secondo L.B. Alberti	76
VIII.	IL LINGUAGGIO DELLA PROGETTAZIONE	78
	a) Il Progetto	78
	b) Conformativo e rappresentativo	80
	c) La Prospettiva	81
IX.	IL PROTO-LINGUAGGIO DEL PROGETTO RAZIONALISTA	84
X.	IL PROGETTO RAZIONALISTA	86
	a) Verso il Progetto Razionale	86
	b) La metodologia del Progetto Razionale	89
	1. <i>La cellula abitativa</i>	89
	2. <i>Le tipologie edilizie</i>	90
	3. <i>I quartieri</i>	91
	c) Il Codice razionalista	94
XI.	L'ESPERIENZA STATICA DEGLI EDIFICI	96
	a) Lo sforzo normale	98
	b) La flessione	99
	c) La torsione	100
	d) Il taglio	101

XII.	LA GRAFICA COMPUTERIZZATA	<i>pag.</i> 108
	a) Disegno d'Architettura e Informatica	109
	b) Le macchine per insegnare	113
XIII.	LA STORIOGRAFIA È PROGETTAZIONE	116
	a) Il criterio risolutore	120
	b) Lo Stile	121
XIV.	ANTICO E NUOVO	123
	a) La città a mosaico	128
	b) L'Antistoricismo	130
XV.	LA «RIDUZIONE» CULTURALE	133
	a) La «riduzione» linguistica	134
	b) La «riduzione» in Architettura	137
XVI.	LA PURA VISIBILITÀ [SICHTBARKEIT]	146
XVII.	LO SPAZIALISMO	150
XVIII.	LO STRUTTURALISMO	159
	a) Processo e Sistema	163
XIX.	LA SEMIOLOGIA	166
	a) Le quattro dicotomie semiologiche	167
	1. <i>Il segno architettonico</i>	167
	2. <i>Il segno urbanistico</i>	169
	3. <i>Langue-parole</i>	171
	4. <i>Sintagmatico-associativo</i>	172
	5. <i>Diacronia-sincronia</i>	174

b) Le figure semiologiche	<i>pag.</i> 175
1. <i>La pianta</i>	176
2. <i>Le sezioni</i>	178
3. <i>Le facciate</i>	179
4. <i>Le coperture</i>	181
5. <i>Le aperture</i>	181
XX. ARCHITETTURA COME <i>MASS MEDIUM</i>	183
XXI. IMPARARE CON LA TECNOLOGIA	186
XXII. LE STRUTTURE DELLA MEMORIA	188
XXIII. IMPARARE DAL «<i>VERUM FACTUM</i>»	196
CONCLUSIONE	202
INDICE DEI NOMI	205

IMPARARE DAGLI ANTICHI

Tra i più antichi precetti sull'architettura è la triade vitruviana *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, nonché 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. 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 progetta-

re e costruire una fabbrica, non rimandano ad altro, non aderiscono o combattono alcuna tendenza, non sono alfieri 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.

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 Fabbrica è come Madre dell'architettura». 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 – «l'architetto è un costruttore che conosce il latino» – a questo punto, ci sembra assai prossimo a quanto intendeva nell'ottica del costruttore appunto la triade si spiega così: la *firmitas* ovvero la componente statica, può sintetizzarsi in alcuni elementi consistenti in un telaio composto da due pilastri e da una trave che li sovrasta. Tale struttura è rimasta immutabile nel tempo arricchendosi al massimo di elementi decorativi. La *firmitas* comprende anche gli archi e le volte, nonché, in alcune età le teorie di contrafforti. In età moderna l'evolversi delle tecniche ha consentito l'edificazione di elementi a sbalzo. 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 trova il suo modello nel mito della 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 ne ritrae l'effigie. «Notiamo però che, nella versione di Laugier, l'architettura mimitizza in un modo particolare: imita la natura solo al secondo grado, attraverso un modello che è già di per sé una costruzione».

Così 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» [A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, voce «ordine», in *Dizionario storico di architettura*, Negretti, Mantova 1844, vol. II, p. 1813].

Più significativo soprattutto per l'architettura degli antichi è il vitruviano concetto di *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'e-

timologia 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: «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» [VITRUVIO, *De Architectura*, a cura di P. Gros, Einaudi, Torino 1997, vol. I, pp. 27-29]. 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.]. Di tutta questa vasta produzione nulla ci è arrivato degli scritti greci, mentre ci sono pervenute solamente tre opere dell'età romana: il trattato *Sull'architettura*, scritto da Vitruvio, l'opera enciclopedica di Plinio il Vecchio dal titolo *Storia naturale*, che nei singoli capitoli include passi più o meno lunghi su diverse tecniche artistiche, ed infine la *Periegesi della Grecia* di Pausania, volume dedicato ai viaggiatori romani di cultura più elevata scritto in lingua greca. In questa letteratura un posto di rilievo occupa il concetto di *téchne*; esso è molto antico ed era considerato un dono degli Dei agli uomini per sopperire alla loro intrinseca debolezza (Esiodo). È importante sottolineare che le divinità possedevano le tecniche non perché le avessero apprese o inventate, bensì perché erano a loro sostanziali: Efesto e Atena esercitavano le *téchnai* perché esse si identificavano con loro [Cfr. G. CAMBIARO, *Platone e le tecniche*, Laterza editori, Bari 1991, p. 15]. Col passare del tempo, la divisione del lavoro e la nascita di

nuovi mestieri all'interno delle comunità, il problema divenne preminente e il concetto stesso di *téchne* si ampliò progressivamente. Le tecniche, da prerogativa divina, diventano invenzione umana: così appare infatti nelle opere di Senofane, Eschilo, Sofocle [Ivi, pp. 17-19]. Un'altra proprietà che ci porta ad apprezzare il concetto di *téchne* 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* 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.

II.

CAPISALDI CONCETTUALI

A) IL CONCETTO

Il termine deriva dal latino *cum* e *cipio* con significato di prendere insieme, ordinare il molteplice sotto un unico atto di pensiero. In prima approssimazione, si può definire una figura teorica che rappresenta, descrive, seziona, classifica, caratterizza gli enti fenomeni sui quali l'uomo ferma la sua attenzione cognitiva. Così inteso, il termine ha significato generalissimo e denota qualunque cosa, concreta o astratta, vicina o lontana, vista, immaginata che «passa per la mente», risolvendosi semplicemente nella comunicabilità di segno linguistico; la funzione prima e fondamentale del concetto essendo quella stessa del linguaggio cioè la comunicazione. Tuttavia, non possiamo ignorare che la nozione di concetto è al centro di più complesse filosofie, di cui proponiamo un breve *excursus*.

Alcuni autori distinguono la natura del concetto dalla sua funzione; di questa abbiamo appena accennato. Quanto alla sua natura, diciamo intanto che il concetto non è un elemento semplice o indivisibile, ma può essere attribuito da un insieme di tecniche simboliche estremamente complesse, da cui parte la definizione di «concetto di»: esemplificando, le teorie scientifiche possono anche essere chiamate concetti (il concetto della relatività, il concetto di evoluzione, ecc.); né il concetto può necessariamente riferirsi a cose o fatti reali giacché ci possono

essere concetti di cose inesistenti o la cui esistenza non è verificabile. La più significativa definizione del concetto, propria del periodo classico della filosofia greca, è la sua considerazione come essenza; qui il concetto è riferito a quei tratti che, essendo costitutivi dell'oggetto stesso, non sono alterati da un mutamento di prospettiva, donde il suo netto differenziarsi dall'opinione. Ricordiamo che la scienza (*epistémè*) si occupa delle proprietà universali, e perciò è conoscenza di concetti, invece l'opinione (*idoxa*) si occupa delle proprietà particolari e perciò è conoscenza di singoli oggetti.

«Nei primordi della filosofia greca, il concetto è apparso come il termine conclusivo di una ricerca, che prescinde, per quanto è possibile, dalla mutevolezza delle apparenze, per puntare a ciò che l'oggetto è “realmente” cioè nella sua “sostanza” o “essenza”. Questa ricerca è apparsa ai Greci come il compito proprio dell'uomo quale animale ragionevole, cioè come il compito proprio della ragione; e, infatti, concetto e ragione vengono designati dai Greci con lo stesso termine, *logos*» [N. ABBAGNANO, voce «concetto» del *Dizionario di Filosofia*, UTET 1964, p. 141].

Rapportando tali principi filosofici al tema dell'arte, notiamo che i concetti pertinenti a quest'ultima hanno in generale quella «realtà» propria all'essenza delle cose; un'opera d'arte non è appunto un'opinione, né è solo valenza comunicativa; essa è sì materia di opinione, ma nella storiografia e nella critica, non nella sua oggettiva realtà; analogamente l'arte è sì linguaggio, ma non quello verbale, bensì quello di una propria semiotica.

Che l'opera d'arte sia vicina all'idea di concetto più di molte altre cose che pensiamo è dimostrato da varie circostanze. Infatti, mentre gli altri eventi remoti o recenti per passare alla storia hanno bisogno d'essere fissati da fattori estrinseci, dalla tradizione orale, dalle cronache, dai documenti e dalla narrazione scritta, quelli d'arte e d'architettura diventano oggetto di storia principalmente per i loro intrinseci caratteri, per la presenza stessa degli eventi. «La storia dell'arte è infatti la sola, fra tutte le storie speciali, che si faccia in presenza degli eventi

e quindi non debba evocarli né ricostruirli né narrarli, ma soltanto interpretarli». L'autore che esprime questo concetto a noi familiare prosegue: «Lo storico politico ha davanti a sé un insieme di testimonianze, documenti, descrizioni, giudizi: dell'evento che si accinge a studiare possiede per lo più diverse e contrastanti versioni, valutazioni, spiegazioni [...]. Ciò che muta, nel suo racconto, è la memoria, la nozione, la figura del fatto. Ma l'opera d'arte che lo storico dell'arte ha davanti agli occhi non muta; è com'è sempre stata [...]. Quale che sia la sua antichità l'opera d'arte si dà sempre come qualcosa che accade nel presente. Quelli che chiamiamo giudizi, positivi o negativi che siano, in realtà sono atti di scelta, prese di posizione. E ciò che si accetta o si rifiuta è in realtà la coesistenza con l'opera: la quale è fisicamente presente e, benché appartenga al passato, occupa una posizione del nostro spazio e del nostro tempo reali. Non abbiamo alternativa: è un dato della nostra esistenza» [G.C. ARGAN, *La storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», n. 1/2, 1969].

Ritornando al nostro *excursus*, il primo teorico del concetto, il creatore, per così dire, del concetto di “concetto” è considerato solitamente Socrate. Nella *Metafisica* Aristotele gli attribuisce il merito di avere scoperto il ragionamento induttivo e la definizione di “universale”, successivamente inteso come «l'idea o la regola secondo cui ogni particolare si realizza» [E. SEVERINO, *La filosofia antica*, Rizzoli, Milano 1984, p. 761]. Precisando il giudizio di Aristotele, Senofonte afferma che Socrate ha mostrato come il ragionamento induttivo porta alla definizione del concetto: il concetto esprime la natura di una cosa. In effetti, tutta la riflessione socratica è rivolta alla determinazione in sede teorico-definitoria dell'essenza delle cose, sia fisico-naturali che, soprattutto, etico-culturali. La caratteristica procedura interrogativa di Socrate («che cosa è questo?») è un'eloquente testimonianza di tale esigenza filosofica. In Platone il concetto vede, in primo luogo, aumentare la sua dimensione universale (si parla de “il Bene” o de “il Vero” con molta maggior sicurezza che non in Socrate). In secondo luogo il concetto acquista un'essenza in qualche modo reale: diventa l'idea, che ha una

sua sostanzialità, separata dall'essere dei singoli fenomeni concreti. Al tempo stesso, il concetto platonico si configura, a differenza di quello socratico, non come una ricerca/costruzione intellettuale del soggetto, bensì come un'essenza indipendente, in sé, che si tratta di cogliere, intuire, vedere. In una serie di dialoghi della maturità Platone ha discusso in modo estremamente sofisticato i vari problemi connessi a questa interpretazione del concetto [Cfr. S. MORAVIA, voce «concetto» del *Grande Dizionario Enciclopedico*, UTET 1986, p. 503].

A Platone, per dirla sempre con Aristotele, parve impossibile che il concetto espresso dal termine comune appartenesse ad alcuna delle cose sensibili, le quali sono in continua mutazione. Il concetto nasce allora dalla diretta intuizione intellettuale di un oggetto ideale avente già in sé il carattere di universalità (idea platonica). Questa intuizione platonica avrebbe il vantaggio di offrirci un concetto che sarebbe insieme un universale intelligibile pienamente realizzabile in rapporti logici e nello stesso tempo una intuizione fonte infinita di valori. Intorno a questa concezione si è sviluppata la contesa della filosofia posteriore (vedi particolarmente Kant).

In notevole misura la riflessione aristotelica partirà dai problemi di Platone. Cogliendo le difficoltà di certe posizioni platoniche, Aristotele cerca di mediare organicamente concetti e cose, idee e realtà empirica. Al tempo stesso egli preserva però l'autonomia teorica dei concetti: essi sono ciò che serve a definire (in sede cognitiva) il carattere di una cosa. Ciò non significa d'altra parte che il concetto sia un mero strumento, e tanto meno una mera parola, usato fallibilmente dall'uomo. Al contrario il concetto può dire le cose perché ne rappresenta la struttura, l'essenza. Sotto questo profilo la concezione aristotelica del concetto è fortemente ontologica, sostanzialistica.

Per Aristotele non vi è concetto se non di una sostanza, di cui esprime l'essenza: esso pertanto coincide con la definizione di questa. Egli inoltre distingue il concetto di una sostanza in quanto forma dal concetto che esprime la sostanza in quanto materia. Il concetto in quanto forma esprime la sostanza come valore e perciò dà al concetto un

significato non razionalistico ma teleologico; il concetto che esprime la sostanza in quanto materia la definisce come somma di parti e ciò equivale al riconoscere che il concetto è risolvibile in parti, ovvero nei suoi rapporti logici. Aristotele sembra qui ridurre la concezione materialistica ad un puro razionalismo; ma nello stesso tempo sembra voler far parte di ambedue le esigenze con la duplice concezione.

La tesi classica, platonico-aristotelica, sulla natura del concetto, ossia la sua identità con la sostanza necessaria della realtà, ritorna nella disputa medievale sugli universali, termine col quale s'intendono i concetti di genere e di specie. La disputa è appunto la ripresa tra le due concezioni fondamentali del concetto, quella, appena citata, platonico-aristotelica, detta realismo, e quella stoica, detta nominalismo. I realisti affermano la consistenza reale dei concetti i quali si riferirebbero all'essenza universale delle cose; i nominalisti tendono invece a negare la suddetta consistenza, riducendo il concetto a una pura determinazione verbale/individuale.

Proseguendo il nostro *excursus*, troviamo nel secolo XVII, un pensiero profondamente anti-aristotelico anche per ciò che attiene al concetto di concetto. Bacone infatti critica l'ambizione della logica aristotelica di fare del concetto un universale in grado di esprimere realiter strutture generali dell'essere. Cartesio, meno ostile, delinea tuttavia una concezione del concetto per più versi nuova. Essa è tale, non tanto perché i concetti vengono concepiti come prodotti del pensiero razionale consapevole, quanto perché il loro criterio di validità è costituito dalla «chiarezza» e «distinzione» con cui essi raffigurano determinate conoscenze. La ragione umana, cui spetta di valutare tale chiarezza e distinzione, assume così un nuovo rilievo, una nuova responsabilità cognitiva.

Gli empiristi assunsero la spiegazione psicologica per la formazione del concetto come giustificazione della sua validità; cioè ritenevano dimostrata la validità del concetto e la legittimità del suo uso per aver mostrato il modo in cui esso viene a formarsi nell'uomo con l'azione dell'astrazione (Locke) o della associazione psicologica (Hume).

In Kant, che sottolinea il carattere e contenuto razionale, intellettuale del concetto, questo viene nettamente distinto dall'intuizione. Infatti, mentre quest'ultima deriva dalla sensibilità e mira a produrre rappresentazioni singolari, il concetto è una funzione dell'intelletto, e si riferisce sempre ad una pluralità di oggetti. «In secondo luogo Kant, volendo evitare quelle che considera le opposte unilateralità dell'empirismo e del razionalismo, sottolinea l'esistenza di due tipi di concetti, quelli empirici e quelli puri (o «categorie»). I primi vengono ricavati per astrazione dall'esperienza; i secondi sono concepiti invece come indispensabili condizioni universali *a priori* dell'esperienza. Ciò non significa ch'essi producano in quanto tali e da soli le conoscenze: significa che le conoscenze sono letteralmente impensabili senza presupporre tali forme categoriali come condizioni costitutive del conoscere» [S. MORAVIA, *op. cit.*, p. 504].

L'interpretazione razionalistico-empirica del concetto viene ripresa dall'empirio-criticismo; per esso, il concetto non è che una somma di elementi fornitici dalla sensazione; il nostro pensiero nella impossibilità di ricordare le singole sensazioni crea questi nuclei rappresentativi di una somma di sensazioni che permettono più facilmente di rievocarle; il concetto non è pertanto che una economia del pensiero. Nella logistica (circolo di Vienna) si concepisce il concetto in modo del tutto avulso da ogni relazione sensibile, come un puro principio logico: il concetto si identifica con la somma dei suoi giudizi possibili e la sua validità è determinata unicamente dalla validità del sistema che lo collega ad altri concetti.

«È caratteristica del pensiero contemporaneo la differenziazione del concetto inteso come pura somma di parti (il concetto inteso materialisticamente da Aristotele) ed il concetto inteso come rappresentazione universale unitaria, un individuo universale; a quest'ultimo propriamente si riserva il termine "concetto". Molta efficacia sul pensiero contemporaneo ha anche il pragmatismo per cui il significato di un concetto risiede nei risultati a cui esso conduce» [A. BIRAGHI, voce «concetto» in *Dizionario di filosofia*, Edizioni di Comunità, Milano 1957, p. 420].

B) LE CATEGORIE

Esse sono l'attribuzione di un "predicato" ad un "soggetto". Sono specificamente le classi supreme di ogni predicato possibile, con cui poter "ordinare" tutta la "realtà". Alle tre categorie spazio, tempo, arte, va assegnata innanzitutto la loro priorità, nonché il loro concatenarsi; infatti non si dà tempo senza spazio, né questo senza la categoria dell'arte, né infine le altre tre partizioni senza la memoria.

C) LA CONOSCENZA

Il nocciolo di ogni apprendimento e conseguentemente di ogni insegnamento non consiste, come tutti dicono di ammettere, nell'accumulare nozioni, che pure hanno la loro importanza, né nel farlo criticamente – un avverbio che, salvo le precisazioni che faremo, rischia, come s'è detto, di restare generico – bensì in qualcosa di più complesso: non tanto la conoscenza delle "cose", quanto di ciò che ad esse è soggiacente ovvero di ciò a cui esse sono riconducibili e rapportabili, che le accomuna, le ordina e le memorizza in schemi e sistemi; in una parola: la loro struttura.

Il come raggiungere questo risultato o, meglio, il come sia possibile in generale conoscere (con o senza strutture) è stato un obiettivo che gli uomini si sono posti da sempre, tanto da istituire il principale ed apposito settore della filosofia: la gnoseologia.

Dai presocratici che affidarono la conoscenza alla somiglianza e all'identificazione, secondo il principio che «il simile conosce il simile», la questione, semplificata al massimo, arriva pressoché immutata fino ai secoli XVII e XVIII con gli empiristi inglesi. L'empirismo sostiene che l'unica forma di conoscenza è l'esperienza; un'esperienza che nasce dalle sensazioni e dalle associazioni, ma non necessariamente legata solo a queste, bensì anche alle riflessioni dell'intelletto sulle relazioni tra un certo numero di esperienze. Cosicché i nostri concetti e idee o sono copie dirette delle impressioni di senso (le cosiddette idee

semplici) o sono combinazioni di alcune idee semplici con altre più complesse. Questa elaborazione mentale fa sì che l'empirismo non neghi l'uso di procedimenti logici e razionali, quali le ipotesi, le generalizzazioni e le teorizzazioni, ma esige che ciascuna di queste, per essere accolta o confutata, passi al vaglio dell'esperienza. [G.H. BOWER, E.R. HILGARD, *Le teorie dell'apprendimento*, Angeli, Milano, 1987, pp. 26-27]. Si intende chiaramente l'importanza dell'associazionismo degli empiristi, non solo quale una delle teorie della conoscenza ma anche e soprattutto quale fondamento della psicologia generale: si pensi a tutte le sperimentazioni basate sulla nozione di stimolo-risposta, ai processi di memorizzazione e alle varie teorie dell'apprendimento. La questione della conoscenza, così come venne affrontata dalla scuola empirista, che nel campo della psicopedagogia viene senz'altro definita associazionista, venne contrastata dalla scuola razionalista e segnatamente da Kant, il quale, relativamente al rapporto con le sensazioni, sostiene che queste non porterebbero alla conoscenza se non esistessero in noi delle forme mentali innate che le interpretano. Cosicché la conoscenza razionale è *a priori*, mentre quella empirica è *a posteriori*.

Più in generale, muovendo dalla constatazione per cui, essendo conoscibili non le cose in sé o noumeni, ma le loro rappresentazioni o fenomeni, Kant indicò che non è la conoscenza umana a regolarsi sulla natura degli oggetti ma, all'opposto sono gli oggetti a regolarsi sulla natura della conoscenza umana. Ciò equivale ad ammettere che «l'ordine oggettivo delle cose si modella sulle condizioni della conoscenza e non viceversa. Le categorie sono infatti considerate da Kant come “concetti che prescrivono leggi *a priori* ai fenomeni e perciò alla natura come insieme di tutti i fenomeni” [*Crit. R. Pura*, § 26]. I fenomeni non essendo “cose in se stesse” ma “rappresentazioni di cose” devono per essere tali esser pensati e così sottostare alle condizioni del pensiero che sono appunto le categorie. L'ordine oggettivo della natura non è quindi altro, secondo Kant, che l'ordine stesso dei procedimenti formali del conoscere in quanto quest'ordine si è incor-

porato in un contenuto oggettivo che è il materiale sensibile dell'intuizione. Da questo punto di vista il conoscere non è un'operazione di assimilazione o di identificazione, ma di sintesi». Riducendo al massimo: non si impara nulla, sia fenomeni naturali che esperienze umane, senza categorie mentali, parametri o schemi. Beninteso, questi ultimi non vanno intesi quali astratte e mentalistiche costruzioni, ma come sintesi di sensibilità e di intelletto. L'assunto kantiano per cui le sensazioni entrano nello spirito solo quando questo dia loro una forma, vale a dire un ordine, estende il problema della conoscenza a tutto quanto, naturale o artificiale che sia, si voglia conoscere. Non è chi non veda come il problema della conoscenza, nell'ottica kantiana, con il suo apriorismo, gli schemi e le categorie, altro non sia che un'anticipazione di un certo tipo di strutturalismo identificabile con la nostra proposta di «riduzione», specie se intendiamo il termine come «riconduzione» a qualcosa che preesiste alla mera esperienza.

Il tema della conoscenza, ai nostri giorni, è stato storicizzato. Cantoni infatti scrive: «La posizione più ingenua e spontanea, circa il problema della conoscenza, è quella che presuppone un mondo esterno in sé compiuto e una mente che lo registra e trascrive passivamente [...] Conoscere una cosa significa farne esperienza, ma ogni esperienza implica l'interazione della cosa da conoscere e del soggetto che la vuole conoscere [...] Ogni conoscenza ha luogo nel tempo ed è immessa in una matrice culturale. I termini che entrano in correlazione sono termini storici e non assoluti [...] Le più recenti teorie filosofiche negano che esista una verità oggettiva che il soggetto possa cogliere in modo definitivo e assoluto. La verità coincide con il processo della indagine o, quanto meno, non è scindibile da esso. Nessuna indagine ha carattere definitivo, assoluto, tale da non richiedere ulteriore ricerca e ulteriore approfondimento [...] Ciò equivale a dire che la conoscenza è sempre problema e che ogni soluzione è sempre parziale, provvisoria, legata a una particolare situazione storica, anche se gli uomini hanno la tendenza a proiettare fuori dalla storia, di là dai limiti del tempo e dello spazio, i contenuti e le forme del loro sapere. Il processo del

conoscere è, insomma, illimitatamente aperto, inesauribile, anche se condizionato dalla storicità del conoscente. Conoscere significa, dunque, rivedere presupposti dogmatici, criticare pregiudizi, liberare prospettive, ampliare orizzonti, scoprire nuove tecniche e nuovi metodi di ricerca [...] Soprattutto Kant ha istituito una critica della conoscenza che restringe le ambizioni sbagliate della nostra ragione, le pretese metafisiche non dimostrabili. È salutare la consapevolezza critica dei nostri limiti, ma l'accertamento di tali limiti non deve far cadere nello scetticismo che proclama impotente la ragione e inconoscibile il mondo. Anche se si ammettesse l'esistenza di un elemento impenetrabile al nostro conoscere (ciò che Spencer chiamava *unknowable*), le conoscenze concrete che abbiamo possono essere chiare, adeguate, utili, feconde. Riconoscere i limiti storici del sapere non significa asserire la vanità o l'inefficienza del sapere. Una conoscenza può essere strumentale, pragmatica, ma non per questo cessa di essere conoscenza. Le forme più recenti di teoria della conoscenza sono appunto di questo tipo. In esse conoscere e fare si intrecciano, teoria e pratica divengono attività complementari».

A commento di queste indicazioni, possiamo dire che, ferma restando la concezione kantiana, tuttora valida a prescindere dalla storia, se si vuole ammettere la storicità del conoscere, in ogni epoca gli uomini hanno utilizzato e «costruito» artifici conoscitivi. Tutte le metodologie, le discipline, gli assunti utili alla conoscenza, che studieremo, altro non sono, almeno ai nostri fini didattici, che artifici conoscitivi appunto.

D) IL VALORE-INTERESSE

Di primo acchito sembra ovvio che chi si appresta allo studio abbia per la materia che affronta un interesse, si senta coinvolto, l'interesse essendo, secondo l'etimo latino, essere dentro. Tuttavia se poniamo il rapporto apprendimento/insegnamento nei termini di domanda/offerta di beni culturali (in un'accezione più ampia di quella che desi-

gna esclusivamente le opere storico-artistiche), il tema dell'interesse acquista una specificazione più precisa.

Secondo la teoria del valore come interessamento (*interest theory of value*), sviluppata da Dewey e da Mead, «un valore è una proprietà relativa a un interesse di un oggetto o situazione, vale a dire la proprietà di soddisfare o portare a termine un atto che richiede per il proprio compimento un oggetto con tale proprietà. C'è interesse per il cibo fin quando si dà un'attività che ricerca oggetti che fan cessare la fame [...] Il valore non deve venir localizzato negli oggetti separati dagli interessi e neppure negli interessi (e quindi non negli aspetti "emozionali" degli interessi durante il processo del soddisfacimento) separati dagli oggetti che permettono il soddisfacimento degli interessi medesimi. I valori sono proprietà soddisfattive di oggetti o situazioni che rispondono al compimento di atti interessati. Parlare di valore, pertanto, è considerare le cose sotto l'aspetto dell'interesse» [CH. MORRIS, *L'estetica e la teoria dei segni*, in «Nuova corrente», 42-43 (1967); cfr. J. DEWEY, *Teoria della valutazione*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze, 1963]. Del resto, com'è stato notato, già «nel XVI e XVII secolo, l'attenzione dei filosofi era rivolta agli interessi, ai valori e alle motivazioni umane come cause dell'azione. Ciò era in connessione con gli sviluppi delle teorie utilitaristiche [...] legate alla dottrina dell'edonismo; quest'ultima sostiene che ogni individuo è motivato dal desiderio di piacere e dall'avversione per il dolore e la privazione. Le teorie contemporanee dell'apprendimento come quella di Hull possono essere considerate come il prodotto delle tradizioni intellettuali dell'associazionismo e dell'edonismo» [G.H. BOWER, E.R. HILGARD, *Le teorie dell'apprendimento*, *op. cit.*, pp. 37-38].

Anche a non condividere alla lettera tale teoria, appare innegabile che essa presenta una grande utilità metodologica per lo studio dei comportamenti umani e come fattore regolatore del rapporto fra domanda ed offerta di beni culturali e di conoscenze. Infatti, accettando l'enunciato per cui nessun oggetto avrebbe in sé valore se non riferito ad un determinato interesse, né che varrebbe alcun interesse in sé,

senza cioè una relazione con l'oggetto o la situazione che lo soddisfa, quei beni culturali e quelle conoscenze hanno valore nella misura in cui rispondono a precise istanze del pubblico che ne fruisce, nel nostro caso del corpo studentesco. Pur accogliendo parzialmente questa concezione «relativa» dei valori – ne esistono infatti altri di tipo «assoluto» e «disinteressato» –, appare altresì indubbio che in vari campi implicanti una scelta e un giudizio critico, segnatamente quello didattico, si rende indispensabile una «riduzione» dei valori all'interesse e viceversa. In altre parole, nel campo della scuola e dell'università, risulta indispensabile adeguare gli studi ai valori-interessi degli studenti e in pari tempo «ricondurre» questi studi ad un maggiore livello qualitativo, affinché quegli stessi valori-interessi risultino maggiormente apprezzabili. Inoltre il concetto di valore-interesse, il fatto che il valore sia una proprietà soddisfattiva di determinati interessi, impone alcune considerazioni di importanza riduttiva non secondaria nell'esercizio della didattica. Infatti, ove si eccettuino le esperienze di alta specializzazione, i dottorati, i corsi post-laurea, e così via, risulta perfettamente inutile richiedere al corpo studentesco uno sforzo di apprendimento che non è consentito loro dalle carenze della formazione di base, dall'omologazione prodotta dai *mass-media* e da quant'altro li allontani da una preparazione, per così dire, classica: meglio insistere su poche e solide basi metodologiche, sull'insegnare «dove mettere le mani».

E) IL GUSTO

Per ciò che attiene al tema dei valori-interessi, oltre a quelli insondabilmente vocazionali e psicologici, almeno in questa sede, vi sono più modi per individuarli e coltivarli. Al primo livello va forse posto quello relativo al gusto. Il termine non va inteso nel senso corrente, ma in un altro più inclusivo e problematico: pensiamo, ad esempio, all'associazione fra gusto e buon senso, proposta da Hume. Nel suo saggio *Of the Standard of taste* del 1757, egli si propone di cercare una «regola

del gusto» che sia alla base del piacere o del dispiacere: «In ogni creatura vi è uno stato sano e uno difettoso e si può supporre che soltanto il primo è in grado di darci una vera regola del gusto e del sentimento». Il gusto va però educato e liberato dal pregiudizio: «È compito del “buon senso” il neutralizzarne l’influenza; e da questo punto di vista, come da molti altri, la ragione, anche se non è parte essenziale, è per lo meno una condizione perché quest’ultima facoltà possa operare [...]. Soltanto un forte buon senso, unito ad un sentimento accresciuto dalla pratica, perfezionato dall’abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi, può conferire ai critici questa preziosa qualità, e la sentenza di questi, ovunque si trovi, è la vera regola del gusto e della bellezza» [D. HUME. *op. cit.*, p. 30].

Come si vede, a parte il riferimento alla bellezza artistica, che solitamente fa da sfondo ogni volta che s’invoca il gusto, questo può riscontrarsi in ogni azione umana che comporti piacere e quindi interesse. Inoltre viene associato, più che alla ragione, al buon senso e ai suoi modi di manifestarsi: l’esercizio razionale, la pratica dei confronti, la lotta ai pregiudizi, attitudini tutte che portano al giudizio critico e addirittura al parere dei critici. Ne discende, in campo didattico, che apprendiamo meglio quelle cose che ci danno piacere, che sono collegate al gusto, a sua volta articolato nei vari precetti sopra descritti, soggetti in definitiva al giudizio critico.

Una volta coltivato il gusto per una disciplina, esso si sviluppa continuamente: le gratificazioni che danno le nuove conoscenze acquisite rendono l’apprendimento sempre più interessante e persino più facile, nonostante le difficoltà che ogni materia inevitabilmente comporta man mano che la si approfondisce. Donde l’importanza dell’incoraggiamento e segnatamente dell’autoincoraggiamento. Il successo naturalmente contribuisce molto a rendere un argomento di studio altamente interessante.

Riconosciuto il ruolo che il gusto gioca nel valore-interesse, un’altra proprietà degli interessi sta nel fatto che essi contribuiscono notevolmente alla programmazione dell’apprendimento. Sui piani di studio, i

programmi, gli iter conoscitivi, e altro, avremo modo di tornare nella trattazione di altre metodologie; qui basti dire, com'è stato osservato, che «gli interessi permettono di organizzare, secondo un ordine pre-costituito, le continue informazioni che affluiscono alla mente: esse possono essere sistemate negli schemi mentali, che sono come scaffali o cassetti entro cui sono organizzate o depositate le informazioni» [M. POLITO, *Guida allo studio: il metodo*, Muzzio, Padova, 1991, p. 122]. Ma questa funzione degli interessi ci sembra troppo rigida e classificatoria. Senza contraddirla, notiamo che essa risponde più a criteri di economia, di fredda razionalità che alle spinte fantasiose, irregolari e liberatorie, caratterizzanti il vero e proprio interesse. Questo serve indubbiamente ad orientare e prevedere le nostre ricerche, ma spesso in maniera discontinua, con delle lacune che vanno poi colmate, con dei ripensamenti che inducono a rivedere e migliorare quanto avevamo già appreso. In breve, il bello dell'interesse negli studi, ancorché nella sua facoltà di ordinamento, sta nella sua imprevedibilità; non a caso abbiamo in precedenza parlato di gusto, di piacere estetico, una componente che si ritrova in ogni azione umana avente una vera o presunta qualità.

VII.

DISEGNO E PROGETTO

Il rapporto fra i due termini è problematico; l'identificazione del disegno col progetto è solitamente usata per semplificazione espositiva e anche nel nostro trattato, nell'esporre temi e problemi, ci è parso spesso più semplice nominare un termine al posto dell'altro. Ma in realtà esiste tra loro più d'una differenza che va esplicitata. Intanto, mentre la parola «disegno» è antica e designava un programma da realizzare tramite elaborati grafici e modelli, la parola «progetto» è di uso recente; fino all'inizio dell'Ottocento non è molto diffusa. È «attendibile supporre che l'inizio dell'uso attuale della parola “progetto” sia nato con la codificazione degli interventi pubblici di edilizia e di ingegneria civile promossa dalla Rivoluzione francese e trasmessa nella normativa degli Stati italiani all'epoca dell'occupazione napoleonica» [F. GORIO, voce «progetto» del *DAU* 1969, p. 56]. In passato, quindi, il termine più usato in senso analogo a quello attuale è appunto «disegno»; «il disegno suppone meglio conoscenza, e più pensato ordinamento del fine e dei mezzi, che non il progetto» [Ivi, p. 56]. Del resto, benché la lingua inglese non sia quella edenica, non è casuale che in essa il termine “*design*”, derivato a sua volta dal latino *designo*, significhi progetto. Quest'ultimo indica ancora un programma da realizzare rappresentato da elaborati che intanto diventano più ricchi e complessi, grazie agli studi sui metodi di rappresentazione scientificamente più rigorosi. Generalmente il disegno è solo una parte del progetto, a sua volta

strumento per realizzare una costruzione. Ma questa sequenza logica – disegno/progetto/costruzione – che indica con sufficiente certezza il processo edificatorio non sempre si verifica così ordinatamente. Di ciò ci occuperemo nel paragrafo intitolato “Disegno come Programma”. In sostanza, prescindendo dagli aspetti puramente tecnici, ci troviamo ancora una volta in presenza del binomio parte-tutto e ci pare che a chiarimento tanto delle differenze quanto delle simiglianze valgano alcune figure della retorica: la “metafora”, ossia una cosa che sta per un’altra – il disegno al posto del progetto –, e la “sineddoche”, ossia una parte al posto del tutto. In ogni caso, pur nella libertà di usare un termine al posto d’un altro perché ritenuto più pertinente al tema in discussione, nel corso del nostro testo risulterà chiaro quando parliamo di disegno o di progetto, perché la differenza è sempre riconoscibile dal contesto del discorso. Intanto vanno registrate alcune opzioni che, se non privilegiano un concetto rispetto all’altro, almeno li distinguono chiaramente. Franco Purini scrive: «non c’è quindi da stupirsi se la parola progetto non significa sempre la stessa cosa. Occorrerebbe anzi risalire alla nozione di “disegno” come limite oltre il quale il progettare ha perduto la sua aura. Mentre il disegno totalizza, il progetto al contrario parzializza, nel senso che si inserisce in una sequenza temporale in cui è l’intero processo edilizio a divenire oggetto dell’azione dell’architettura. Se il concetto di disegno evoca infatti isole di operatività al riparo dei mutamenti, quello di progetto, implicando un piano programmato di operazioni, spinge a considerare l’intera progressione delle scelte che producono un manufatto edilizio. Progressione che non si arresta, oltretutto, alla sola costruzione, ma che accompagna il manufatto stesso nel corso della sua vita nello spazio urbano e in quello dell’economia» [F. PURINI, *L’architettura didattica*, Casa del libro, Reggio Calabria 1980, p. 28].

Al di là di queste particolari prese di posizioni, se cerchiamo di specificare qual è il posto che nell’*iter* processuale occupa il disegno, gli dobbiamo riconoscere una valenza particolare. Il disegno, infatti, se escludiamo gli aspetti meramente tecnici degli elaborati grafici, prece-

de il progetto, sta all'origine del processo. Questa origine è un "fare", per così dire, ideale che anticipa concettualmente il progetto. Lorenzo Ghiberti scrisse che il disegno è teoria, cioè principio formale fondamentale: si tratta di un'immagine eidetica, riferita tanto all'"essenza" del programma quanto alla sua valenza visiva. Il termine greco *eide-tikòs* significa sia "conoscenza" sia "vedere" (dalla radice *-id*) che possiamo, nel nostro caso, tradurre con conoscenza visiva. In altre parole, vogliamo sostenere che prima del progetto c'è un'immagine ancora aurorale e indistinta, più vicina ad un'idea che non ad una compiuta e razionale espressione qual è il progetto.

In sintesi, la nostra tesi è la seguente: posto che la costruzione architettonica sia divisa in progetto e realizzazione, il disegno iniziale (non importa se abbozzo, o "lineamento" più o meno definito) sta più sul versante dell'idea, mentre il progetto più sul versante della realizzazione di una fabbrica. L'origine eidetica del disegno e l'empirico progetto che lo esprime sono parti integranti di un unitario processo; che quest'ultimo non si riduca ad un'operazione meramente pratica ma che contenga qualcosa di "nascosto", idea, immagine o intuizione che sia, è dimostrato dal fatto che quando si verificano alcune soluzioni di continuità nel processo progettuale-costruttivo, ovvero, per così dire, s'incepisce il meccanismo, è proprio il disegno con tutte le valenze appena accennate che interviene a riparare il danno. In breve, se il disegno può esistere senza il progetto, il progetto non esiste senza il disegno.

A conclusione di un discorso che associa il disegno al progetto, è interessante citare i giudizi che Quatremère de Quincy espresse a proposito: «gli antichi architetti furono più disegnatori alla maniera de' pittori, che non lo sono i moderni: questi mettono maggior importanza e finitezza nella esecuzione dei loro disegni d'architettura, che non ne mettessero i grandi maestri. Troviamo che la maggior parte degli antichi disegni di architettura non erano che semplici tratti a penna, tratteggiati o acquerellati leggermente col bistro. I moderni architetti sembrano aver fatta un'arte speciale di disegnare l'architettura. Noi crediamo che quest'arte si sia ampliata o perfe-

zionata in ragione inversa del numero dei lavori e degli edifici che vengono eseguiti. [...] Dacché l'arte si è divisa, in fatto e nella pratica, in invenzione ed esecuzione; dacché sonosi trovati uomini che inventano o compongono senza costruire, ed altri che costruiscono per coloro che sanno soltanto inventare, fu ben necessario il fare dei disegni più estesi, più studiati e più finiti [A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, in *Dizionario storico di architettura*, Negretti, Mantova 1844, vol. 1, pp. 233-34]. In sintesi, per l'architetto e teorico francese, evidentemente stanco di tanta produzione disegnativa, il disegno moderno, a lui contemporaneo, non faceva altro che supplire al talento degli antichi progettisti che disegnavano di meno e realizzavano di più.

A) DISEGNO COME PROGRAMMA

Che disegno e progetto corrispondano ad un programma è intuitivo e confermato dall'esperienza, ma questo fenomeno va meglio specificato e richiede ulteriori considerazioni. Se chiamiamo "disegno" tutto quanto non è ancora costruito, esso nasce e addirittura s'identifica con un "programma", con un proposito simile ad un progetto di legge e/o ad un programma politico, con la differenza tuttavia che, nel nostro campo, il disegno-programma non può essere completamente definito *a priori*, ma è *in fieri*, richiamando continue modificazioni fra il tutto e le parti. Il disegno-progetto dell'architettura risponde certamente ad un programma, ma lo realizza *sui generis*.

Una credenza da sfatare è quella per cui l'intero processo del fare architettonico (progettazione e costruzione) si dividerebbe in altre tre fasi operative: l'analisi, il progetto e la verifica, cui recentemente è stata aggiunta una quarta, quella della "gestione", riferita al rapporto tra edificio e fruitore. Ammesso che il momento del disegno-progetto sia quello principale e di per sé il più articolato, quanto all'analisi, che cosa si analizza se prima non si stabilisce il programma di una costruzione? Quanto alla verifica, essa comporta il riferimento a qualcosa, ovvero al come quell'iniziale programma sia stato realizzato. Non

è chi non veda che nel luogo comune «analisi, progetto e verifica» manchi proprio il fattore che dovrebbe collegare queste tre fasi: il progetto inteso come programma.

Il progetto è, dunque, un'operazione programmatica (che ovviamente tiene conto di alcuni dati analitici, come pure delle prevedibili conseguenze) nata da idee e pratiche esigenze, nonché fissata da elaborati tecnici, soprattutto da disegni. Ed è proprio il disegno che distingue il programma progettuale architettonico dagli altri tipi di previsioni, propositi e progetti che si elaborano in altri campi.

B) ICONICITÀ DEL PROGETTO

Il paragrafo precedente mira evidentemente a privilegiare il disegno rispetto al progetto: a legittimare questa tesi sta il valore comunicativo del progetto d'architettura rispetto ad altri generi di programmi; valore comunicativo che esso deve alle proprietà di una sua parte, il disegno. La principale proprietà comunicativa del disegno sta nel suo iconismo. S'intende con tale espressione la tendenza ad utilizzare le immagini per esprimere concetti, rappresentare la realtà, inviare messaggi. A tal fine è necessario che l'immagine sia assai simile alla cosa che si vuol denotare, nel caso dell'architettura, le "figure" e gli spazi di una fabbrica. In sostanza, l'iconismo del disegno tende a riprodurre, o meglio a prefigurare, l'opera da realizzare, ad anticiparne gli aspetti qualitativi e quantitativi, a fornire l'illusione del vero. Le immagini o icone del disegno architettonico hanno una duplice caratteristica: da un lato valgono, per così dire, in sé, *sono* il disegno di una pianta, di una sezione, di un prospetto, ecc., dall'altro *rappresentano*, denotano la pianta, la sezione, il prospetto dell'edificio da realizzare. Tutti gli altri progetti-programmi non presentano questa iconicità, essi sono tradotti ora in termini di scrittura, ora in numeri, ora in schematici grafi, ecc. Questa proprietà iconica del disegno architettonico è di grande importanza: mentre un disegno di legge, una programmazione economica, un'ordinanza politico-amministrativa, un piano strategico,

se non vengono attuati lasciano a stento qualche traccia, reperibile magari solo dagli archivisti di professione, i disegni d'architettura, nel caso analogo di mancata traduzione in opere concrete, per il suddetto iconismo, costituiscono il tangibile simulacro dell'architettura che s'intendeva realizzare. E come spesso accade, nel caso di edifici incompiuti o distrutti, i disegni di progetto costituiscono l'unica testimonianza dell'iniziale programma architettonico o del primitivo stato di una fabbrica. L'importanza degli elaborati di progetto quale documento si rileva soprattutto nei casi di quelle architetture utopistiche, sperimentali o d'avanguardia che, a nostro avviso, sono tali proprio in quanto si arrestano allo stato di progetto.

C) DISEGNO COME LINGUAGGIO

L'iconicità del disegno architettonico ci porta a sostenere che esso ha molte proprietà di un linguaggio. A tal fine, poiché, come s'è visto, il disegno è parte della progettazione che a sua volta è parte dell'architettura, bisogna dimostrare anzitutto che quest'ultima è un linguaggio o, almeno, anche un linguaggio. Questa tesi è ricorrente nel nostro testo e ha trovato ampia trattazione nel capitolo dedicato alle "concezioni"; qui essa vale per quel tanto che risulta indispensabile ad individuare quale tipo di linguaggio sia il disegno.

I disegni, per il solo fatto di essere elementi di comunicazione fra gli architetti e l'intera comunità, sono già in quanto tali annoverabili nella categoria del linguaggio. Ma vi sono altri e più fondati motivi per legittimare questa appartenenza.

Come ogni altro tipo di linguaggio, anche quello del disegno d'architettura presenta elementi e regole combinatorie, ovvero una morfologia e una sintassi. A questa scolastica concezione linguistica, gli studi più moderni hanno aggiunto e specificato che quegli elementi non sono inerti "pezzi", né che le regole combinatorie sono prefissate, bensì che gli uni e le altre presentano una propria e più complessa articolazione. Cosicché, in ogni linguaggio i tradizionali elementi sono

stati riconosciuti come “segni” e le tradizionali regole sintattiche sono state legate ad una serie di dicotomie, la più importante delle quali, ai nostri fini, come abbiamo visto nel precedente capitolo, è quella sintagmatico-associativa.

Il linguaggio dell'architettura, come sappiamo, si compone di «segni» e «sottosegni» (le «figure» che, oltre a comporre i segni, storicizzano anche gli edifici), nonché di regole che li combinano in un sistema, quello che conforma e struttura una fabbrica. Cosicché, in quanto linguaggio, l'architettura è una semiotica; anzi una duplice semiotica: quella del «disegno» o progetto d'architettura, che chiameremo protolinguistica, e quella dell'architettura realizzata, che chiameremo senz'altro linguistica architettonica.

In generale, il segno di ogni semiotica ha una valenza propria, un rapporto, ormai familiare al lettore, tra il concetto-«significato» e la forma-«significante», nonché una valenza denotativa: il segno indica, denota, rimanda a qualcos'altro. Esemplificando, il segno-parola “libertà”, riguardando un'idea astratta, non rimanda ad altro che non sia contenuto nel binomio costitutivo, quello di un concetto legato ad un suono. Nel caso invece della parola “albero” ad esempio, il suo valore segnico sta ancora nel binomio suddetto, ma se si riferisce allo specifico albero del mio giardino, essa assume un valore denotativo, indica, denota appunto la «cosa»-albero.

Trasferendo queste nozioni dalla lingua all'architettura e segnatamente al disegno protolinguistico, possiamo dire quanto segue. Se il segno architettonico (una stanza) si compone di un vero vaso-«significato» e un vero involucro-«significante», il segno disegnato, il disegno di progetto rappresenta sulla carta o sul video di un computer quella stanza. Ma il disegno non è un'immagine virtuale: l'ambiente vero e quello disegnato, per la proprietà iconica, hanno in comune le «figure» sottosegniche di tale ambiente: la pianta, le pareti interne ed esterne, le coperture, le aperture, ecc. Cosicché il disegno di progetto, o meglio, i suoi segni hanno una duplice valenza: da un lato sono l'espressione grafica compiuta di un vaso e di un involu-

cro, valgono di per sé anche nel caso in cui non diano luogo ad una costruzione; dall'altro rappresentano, denotano, indicano una costruzione già fatta o ancora da costruire. Così dicendo, non solo ci pare di aver dimostrato la natura protolinguistica dei disegni di progetto, il loro carattere semiotico e la loro significazione, ecc., ma siamo giunti alla conclusione che nel processo del fare architettonico (progetto e costruzione) ai disegni di progetto compete la rappresentazione dei sottosegni o «figure», mentre a tutte le operazioni costruttive compete la materiale conformazione delle stesse figure.

La concezione semiotica da noi proposta, senza revocare in dubbio l'esperienza comune di una prefigurazione grafica cui fa seguito una costruzione reale, chiama in causa la significazione, la semantica e soprattutto il modello linguistico. È proprio quest'ultimo, con tutte le caratteristiche in precedenza analizzate, che riempie di senso il passaggio dalle dimensioni grafiche a quelle reali dell'architettura.

D) IL PROTOLINGUAGGIO RAZIONALISTA

In prima approssimazione si può dire che la storia del disegno, o protolinguaggio dell'architettura, coincida con la storia di quest'ultima, che l'evolversi del concetto di conformazione dello spazio sia indissolubilmente legato al modo di rappresentarlo e di prefigurarlo.

Per comprendere la specificità del protolinguaggio razionalista – il Razionalismo essendo a nostro avviso l'esperienza più completa e il codice più definito dell'architettura contemporanea – è utile riferirsi all'esperienza dell'*industrial design*, problema affatto nuovo per la progettazione: si trattava di quantificare la qualità artigianale e in pari tempo di qualificare la quantità degli oggetti scadenti prodotti nella fase paleoindustriale. In tal modo tutto l'impegno passava dall'accurata elaborazione degli oggetti singoli alla progettazione di un unico "perfetto" prototipo ripetibile poi illimitatamente dalla tecnica industriale. Tale progettazione, dovendo prevedere il minimo scarto fra ideazione e realizzazione, non si differenziava sostanzialmente dai

metodi della progettazione tecnico-meccanica. Da questa, tuttavia, si distingueva per una precisa intenzionalità estetica riscontrabile, però, non in disegni e progetti ma, per così dire, solo a cose fatte, negli oggetti realizzati. Pertanto pochi disegni e progetti presentano una propria autonoma espressività artistica; nessuno degli elaborati di progetto deve essere migliore dell'oggetto cui dà luogo, l'obiettivo ideale essendo quello di una sostanziale coincidenza fra protolinguaggio e linguaggio-oggetto.

Il razionalismo architettonico fa propria la metodologia del design, tanto che auspica un modo di progettare unitario per ogni settore d'intervento, dal piccolo artefatto all'architettura e da questa all'urbanistica. Di conseguenza anche il tradizionale rapporto fra disegni ed architettura realizzata si modifica. Scompaiono (nel senso che non vengono conservati perché giudicati privi di valore) schizzi ed abbozzi a vantaggio degli elaborati tecnici di progetto, con le eccezioni di Le Corbusier e pochi altri. Sintomatica è anche la scomparsa della prospettiva revocata in dubbio dalla nuova concezione spaziale; al posto della rappresentazione prospettica, i progetti razionalisti sono corredati di assonometrie e modelli, ritenuti più obiettivi nonché maggiormente affini al gusto del linguaggio-oggetto. In una parola, i disegni di progetto tendono ad essere meramente strumentali e in definitiva a eclissarsi a vantaggio delle vere e proprie fabbriche; ed è questo che maggiormente distingue il razionalismo in architettura dalla produzione dell'avanguardia architettonica, che è tutta a livello protolinguistico.

La povertà degli elaborati di progetto non indica, tuttavia, uno scarso impegno progettuale, che anzi è vastissimo e talvolta superiore a quello esecutivo. Il razionalismo architettonico, rifiutando molti aspetti della tradizione, elabora nuovi codici e lessici; combattendo l'unicità monumentale, opta per la ripetibilità dei prototipi, per la ricerca degli standard: seguendo la sua vocazione sociale, mira all'economia, allo sfruttamento delle nuove tecniche, alla formazione delle tipologie, all'*Existenzminimum*, in una parola, accentua la fase preparatoria e pre-

progettuale. Questa metodologia, per gli anni Venti del secolo scorso, è uno dei fenomeni più nuovi dell'architettura contemporanea rispetto a quella del passato. Essendosi sostituita, nel campo dell'architettura sociale, la committenza pubblica a quella privata, l'architetto deve interpretarne le istanze e assai spesso anticiparle in vista di esigenze che solo in futuro prenderanno corpo. È un ruolo affatto nuovo che porta a grandi speranze e illusioni, per evitare le quali non resta che porre accurate premesse, formulare realistiche ipotesi, elaborare funzionali teorie, operazioni tutte sorrette dalla correttezza delle ricerche analitiche. Sarà questo *corpus* concettuale a precedere e sostanziare la vera e propria progettazione, a sostituire le vecchie domande, il codice passato, le tradizionali tipologie. In esso prenderanno corpo quei principi che s'incarnano in cellule-tipo, in criteri di soleggiamento, di ventilazione, di distanza tra i fabbricati, di altezza e dimensionamento ottimale, ecc. Non è chi non veda come proprio a questo livello vada ricercata la quiddità della progettazione razionalista, gli elaborati di progetto diventando, come s'è detto, del tutto subordinati e tali da colmare uno spazio fra teoria e prassi che si vuole prevedibile e limitatissimo. In sintesi, attribuendo alla fase anticipatoria, all'elaborazione teorica e persino all'azione propagandistica della nuova architettura il maggiore significato della corrente razionalista, possiamo dire che in essa ciò che conta è un'attitudine pre-progettuale, condizionante rigorosamente il processo di progettazione.

Col Razionalismo, inoltre, cambiano anche gli strumenti per disegnare: al posto dell'antico gruppo formato da riga, squadra e goniometro, trova ampio impiego il tecnigrafo. Montato su un cavalletto dal piano inclinabile, esso è basato sul principio del doppio parallelogramma articolato che dà luogo ad un sistema composto da un goniometro sul quale sono innestate due righe millimtrate che si spostano parallelamente e il cui angolo può essere modificato mediante un'apposita ghiera graduata. Tale strumento è stato più volte modificato fino alla sua recente sostituzione da parte del computer e della grafica computerizzata.

LE STRUTTURE DELLA MEMORIA

«Funzione psichica complessa che, attraverso i processi di fissazione, ritenzione, richiamo e riconoscimento dei dati della percezione, permette la riproduzione mentale di impressioni, nozioni, esperienze e comportamenti della vita passata, i quali in tale modo diventano elementi integrati e dinamici della personalità e rendono possibile l'attività psichica». Questa è la definizione della memoria data dal *Grande Dizionario della Lingua Italiana* di Salvatore Battaglia; noi diciamo più semplicemente che la memoria è la facoltà di ricordare.

Una volta definita la memoria segue, prima di ogni altra considerazione, il fatto che le più recenti ricerche sull'attività mnestica si fondano su tre momenti distinti: apprendimento, ritenzione e rievocazione, che ritroveremo più avanti e sui quali si articola tutto il nostro discorso sulla memoria.

Data la natura estremamente complessa della memoria, per parlarne nella linea economica che informa il nostro testo, ricorriamo ancora una volta al principio della "riduzione", intesa nel senso strutturalista, legittimati dal fatto che anche i lavori scientifici più approfonditi sulle teorie psicologiche dell'apprendimento concordano sul fatto che la memoria è comunque legata a vari tipi di struttura. Ma procediamo con ordine.

Com'è stato già osservato e come si evince dalla stessa definizione iniziale del Battaglia, «pur restando la memoria una scatola nera (cioè

un oggetto con organizzazione a noi ignota), vari esperimenti hanno messo in luce aspetti e regolarità del suo funzionamento. Per capirne meglio i meccanismi conviene vedere la memoria come un processo caratterizzato da tre fasi: a) *Acquisizione*. In questa fase le informazioni vengono percepite e poi codificate, cioè trasformate in una forma interna. In particolare, non tutte le percezioni vengono acquisite, ma solo quelle messe a fuoco dalla nostra attenzione, che opera come filtro e selezionatore, b) *Conservazione* (o ritenzione). In questa fase, costituita dall'intervallo fra la fase di acquisizione e quella di rievocazione di ciò che è stato memorizzato, le informazioni vengono ritenute. Non tutto quello che viene acquisito vien conservato, alcune informazioni vengono dimenticate o subiscono modificazioni, c) *Recupero* (o riattivazione o rievocazione). In questa fase le informazioni contenute nella memoria vengono fatte riemergere, rese esplicite e utilizzate. Mentre le fasi di conservazione e di recupero dell'informazione sono in gran parte fuori del nostro controllo, la fase di acquisizione è quella su cui invece maggiormente si può agire per migliorare la memoria» [M.T. SERAFINI, *Come si studia*, Bompiani, Milano 1989, p. 233].

Non condividiamo quest'ultima proposizione. È ben vero che la fase di acquisizione è quella più tangibile e operativa, ma se non tentiamo di "controllare" anche le fasi di conservazione e di recupero, se cioè non cerchiamo di capire le strutture e i processi che le caratterizzano, non vediamo su quale materia e in che senso si possa operare e ragionare sulle acquisizioni delle informazioni da memorizzare.

Riproponiamo lo schema triadico in un altro modo: 1) apprendimento, 2) ritenzione nel "magazzino" della memoria, 3) rievocazione. Cominciamo dal "magazzino" della memoria in quanto qui dovrebbero esservi quelle strutture grazie alle quali le informazioni acquistano una forma mnestica; se ci avviciniamo alla comprensione di tali strutture, possiamo capire come organizzare le informazioni acquisite da memorizzare (l'entrata nel "magazzino") e come recuperarle (uscita dal "magazzino") una volta che, memorizzate, le vogliamo richiamare in determinate circostanze ed occorrenze.

Beninteso non crediamo, come molti studiosi del campo, che esista fisicamente un “magazzino”, un deposito della memoria; tuttavia, sia in ordine al ragionamento appena esposto, sia tenendo conto della sensazione che quando vogliamo ricordare avvertiamo “affettivamente” che stiamo cercando in un luogo, possiamo considerare il “magazzino” come una metafora che, nell’impossibilità di conoscere esattamente il meccanismo di ritenzione, ci lascia ipotizzare quali requisiti debbano avere le informazioni quando vengono immesse ed estratte da questo metaforico *topos*. In realtà le strutture della memoria non stanno solo nel “magazzino” della memoria (non a caso sopra abbiamo detto «dovrebbero esservi»), ma, poiché dobbiamo manipolare le informazioni acquisite al fine di memorizzarle e adottare degli artifici per richiamarle all’occorrenza, questa doppia serie di operazioni contribuisce ad ipotizzare quali siano le strutture della memoria.

Gli psicologi parlano di MBT, «memoria a breve termine», quella che riguarda i ricordi immediati, pertinenti anche ad una funzione operativa o di lavoro (*working memory*); di MLT, «memoria a lungo termine», che riguarda il caso più generale delle informazioni da ricordare; di memoria sintattica, cioè relativa alla disposizione dei termini nelle frasi da ricordare; di memoria semantica, ovvero relativa a quelle informazioni caratterizzate dal loro significato; di memoria legata a *topos*, di memoria visiva, un campo largamente esplorato dalla psicologia della *Gestalt*, che ha proposto una serie di *pattern* e modelli. Tutti questi tipi costituiscono altrettante strutture della memoria. Soffermiamoci su tre di tali strutture mnestiche: la memoria semantica, quella sintattica e quella basata su tracce.

Secondo Tulving, «la memoria semantica è la memoria necessaria per l’uso del linguaggio [Essa] non registra proprietà percettibili degli input, ma piuttosto i loro referenti cognitivi. Il sistema semantico permette il recupero dell’informazione che non è direttamente immagazzinata in esso e il recupero dell’informazione del sistema lascia il contenuto immutato. [...] Probabilmente il sistema semantico è molto meno suscettibile alle trasformazioni involontarie e alla perdita di

informazioni del sistema episodico» [E. TULVING, *Episodic and Semantic Memory*, in E. TULVING e W. DONALDSON, *Organization of Memory*, Academic Press, New York 1972, p. 386].

In altre parole, secondo questa ipotizzata struttura della memoria, noi ricordiamo non in base alle parole, ma al loro significato, più esattamente alle cose o ai concetti significati, quelli che l'autore chiama referenti cognitivi.

Il valore della memoria semantica era già stato sottolineato dalla scuola gestaltica e con esso il problema dell'imparare a memoria. «Una delle dottrine fondamentali della *Gestalt* affermava che la memorizzazione meccanica – l'apprendimento di materiale privo di senso attraverso la ripetizione – era un modo di apprendimento inefficace e raramente usato nelle situazioni della vita reale. Veniva sostenuto al contrario che di fatto nella vita di ogni giorno la maggior parte delle cose fosse appresa attraverso la “comprensione” del significato di alcuni eventi o trovando il principio alla base di una sequenza di episodi. La memorizzazione meccanica è l'ultima risorsa e una strategia inefficace adottata in quei pochi casi [...] in cui il significato e la naturale organizzazione dei fattori sono assenti» [G.H. BOWER, E.R. HILGARD, *op. cit.*, pp. 376-77].

La memoria sintattica sembra avere una struttura notevolmente diversa dalla precedente. Infatti «nella teoria chomskiana il problema del significato delle frasi si pone come secondario rispetto al problema delle relazioni sintattiche fra gli elementi. Detto in termini più semplici, la teoria di Chomsky sostiene che prima si ha la formazione di una struttura e poi la sistemazione dei vocaboli (che portano con sé i significati) nella stessa» [S. RONCATO, *Apprendimento e memoria*, Il Mulino, Bologna 1982, p. 158].

Gli psicologi della *Gestalt* ritenevano che la memoria si strutturasse per tracce. Koffka scriveva nel '35: «Nella spiegazione degli eventi con memoria, un evento nel tempo influisce su un altro evento che lo segue, dopo un intervallo finito, non direttamente, ma attraverso qualche effetto lasciato dietro di sé e che chiameremo per brevità “traccia”». Nel commentare questa citazione Roncato sintetizza: «La

traccia quindi è il “*medium*” che collega due eventi più o meno lontani del tempo» [Ivi, p. 52].

Coerentemente queste tracce si organizzano nei *pattern* tipici indicati dalla psicologia gestaltica: forme raggruppate, direzionate, contraddistinte dalla semplicità. Questo per dire che tali tracce non hanno nulla di innato, come qualche autore ritiene, ma sono frutto dell’organizzazione, del loro configurarsi in sistemi dinamici.

La struttura della memoria per tracce ci interessa particolarmente, non tanto come spiegazione del modo di immagazzinare il *memorandum* (le cose da ricordare), quanto in ordine al problema dell’imparare a memoria con la tecnica della ripetizione, già incontrato sopra. «L’apprendimento, secondo Koffka, è formazione e consolidamento della tracce. La definizione di consolidamento è un altro punto di contrapposizione alla teoria associazionista. Per consolidamento s’intende un fenomeno ben diverso dalla semplice ripetizione (o ripetizione meccanica) che a volte provoca clamorosi fallimenti [...] quando le singole tracce non sono aggregate in una struttura, o meglio quando i singoli gesti appresi non sono coordinati in un comportamento dotato di senso, non si ottengono miglioramenti con la ripetizione dei gesti stessi. Nel caso invece, in cui la singola traccia sia una parte ben integrata di una struttura di tracce, la ripetizione può avere un effetto catalizzatore nel riconoscimento. La ripetizione è un fattore di consolidamento quando rinforza, non tanto le tracce individuali, bensì un intero sistema di tracce» [Ivi, pp. 58-59].

Se dalla fase del metaforico “magazzino” passiamo a quella precedente di acquisizione delle informazioni, troviamo, ai fini dell’apprendimento, tutta una serie di modalità operative. Oltre a quelle più ovvie, ma non meno importanti – prestare attenzione; ripetere ciò che, poniamo, si legge in un testo con varie tecniche (in modo parziale o totale, in silenzio o ad alta voce), oppure iterare altre esperienze diverse dalla lettura: riascoltare un nastro magnetico, rivedere un film; rifare un esercizio psico-motorio, e via dicendo – ve ne sono altre più complesse. Anzitutto chi studia dovrebbe stabilire un rapporto fra le

nuove informazioni da memorizzare e quelle ormai note; tale relazione e magari la sintesi fra vecchie e nuove conoscenze è già un modo di immettere nella memoria un memorandum precedentemente organizzato a seconda delle personali esigenze cognitive. In secondo luogo egli dovrebbe riferire le informazioni ai tipi di memoria a breve o a lungo termine, al tipo semantico, al tipo per luoghi, al tipo visivo, ovvero a quelle che abbiamo chiamato “strutture” della memoria. Insomma, il principio basilare è che ogni sorta di informazione, quale che sia il suo campo, viene sempre potenziata e “immagazzinata” sulla scorta di una struttura organizzata.

Assai più complesse sono le operazioni relative alla terza fase, quella del recupero, del richiamo di memoria. Ferma restando l’idea che nel metaforico “magazzino” le informazioni si conservano secondo le suddette strutture, sono queste ancora una volta a ritornare alla mente dal *topos* della memoria. Ma bisogna pur ammettere che il memorandum non è sempre tutto strutturato o strutturabile. Infatti non sono i grandi eventi, i concetti fondamentali, gli episodi più significativi che si dimenticano, bensì quelli ai quali non prestammo in origine grande attenzione, che imparammo automaticamente, e più in generale questioni di dettaglio: le fisionomie, i nomi, le parole avulse da una frase; e tuttavia parole, nomi, date risultano indispensabili in molte occorrenze: esse servono a definire un passaggio logico, a riconoscere persone e personaggi, a storicizzare una conoscenza, alla comunicazione intersoggettiva. Come fare a ricordarle?

Ma prima di affrontare questo più arduo esercizio della memoria, il «ritorno del rimosso» (anche se non vogliamo scomodare l’inconscio freudiano), bisogna far cenno al perché non ricordiamo.

La dimenticanza, stando ai tre momenti suddetti, dovrebbe riguardare «la mancanza di una strategia di recupero in fase di acquisizione, la naturale decadenza dell’informazione inutilizzata e l’interferenza fra informazioni simili» [M.T. SERAFINI, *op. cit.*, p. 243].

Le cause dell’oblio possono essere numerose altre: il principio edonistico per cui preferiamo il ricordo piacevole a quello doloroso, anche

se alcuni soggetti propendono più per il secondo che per il primo; la poca ridondanza che alcune informazioni presentano rispetto alle altre; la difficoltà di alcuni *items* di collegarsi in maniera “logica” fra loro, di costituire, diciamo così, dei blocchi di memoria tali da non essere poi più facilmente recuperati. C’è poi chi sostiene che la dimenticanza vada attribuita addirittura al fatto che non esiste una memoria, ma tanti moduli di memoria a seconda dei valori-interessi di chi ricorda. Indicate alcune cause della dimenticanza, rispondiamo alla domanda sul come rimuoverle e quindi effettuare il recupero delle informazioni.

In prima approssimazione, possiamo ipotizzare che il ricordo di qualcosa che è assente viene sempre sollecitato da qualcos’altro che è presente, donde un’associazione del tipo sintagmatico/associativo, una dicotomia che troveremo nel capitolo sulla semiologia. In realtà, questa associazione diretta non sempre funziona. Per ricordare un termine B, che è *in absentia*, non è sufficiente associarlo direttamente ad un termine A, che è *in praesentia*; occorre l’aiuto di un mediatore. Come osserva Cornoldi, «nella rievocazione guidata vengono forniti al soggetto degli indizi, o suggerimenti (in inglese *cue*) che costituiscono delle piste che facilitano il ricordo» [C. CORNOLDI, *Apprendimento e memoria nell’uomo*, UTET, Torino 1986, pp. 15-16].

Tra i numerosi esempi per illustrare la funzione di un mediatore – il termine denota anche una funzione che unisce la fase di acquisizione con quella di recupero – lo stesso autore scrive: «La tecnica della parola-chiave per cui memorizziamo una parola straniera (ad esempio, *town*) ricorrendo all’immagine di un oggetto che ad essa si assomiglia per il suono (ad esempio, *torre*) illustra l’uso di un mediatore» [Ivi, p. 139].

Va ancora considerato un fenomeno che si verifica molto spesso in fase di recupero. Nell’atto di ricordare accade che il nome o la parola che non ritorna subito in mente si recupera a distanza di un certo tempo. Se questo è lungo, il fenomeno si spiega con uno dei vari processi che restituiscono il *memorandum*; più problematico da spiegare

è il caso in cui il tempo di recupero è breve, tanto breve da escludere che un processo si ponga in azione. La sensazione di questo tipo di recupero è quella di una reale frazione di tempo necessaria a che il ricordo copra una certa distanza: vale anche in fatto di memoria che le categorie fondamentali siano il tempo e lo spazio?

Il gioco dei rimandi, delle associazioni, degli artifici mnemonici si presta ad una vasta gamma di possibilità di recuperi; ma a ben riflettere – ove si eccettuino gli accorgimenti più ingenui, come quello per cui lo studio prima di addormentarsi si memorizza meglio perché durante il sonno il cervello produce una maggiore quantità di acido ribonucleico, strettamente legato con la fissazione dei dati informativi – tutto o quasi ciò che abbiamo sopra notato può comunque ricondursi alla “riduzione” strutturale. Che cos’è infatti l’uso del mediatore se non una riduzione di una nozione ad un’altra mediante l’intervento di una terza che “semplifica” il problema, se non una “riduzione” nel doppio senso di un *re-ducere* e di una semplificazione?

A conclusione dell’intera sezione sullo strutturalismo ci sembra che lo stesso discorso sulla memoria, vale a dire un argomento fra i più complessi, ambigui e sfuggenti, nella sua riconducibilità alla “riduzione” strutturalistica, confermi questo metodo fra quelli basilari per imparare a studiare.

Beninteso nel processo del ricordo o della dimenticanza giocano le muse della mnemonica e della desmonica.