

INDICE

INTRODUZIONE		<i>pag.</i> 9
1.	LE CATEGORIE	11
2.	TEMPO	12
3.	SPAZIO	13
4.	MEMORIA <i>Le strutture della memoria</i>	15
5.	VITRUVIO	22
6.	TÈCHNE	23
7.	IL CLASSICO	25
8.	PARADIGMI ED EMBLEMI	30
9.	CONTINUITÀ	30
10.	PROPRIETÀ LINGUISTICHE	33
	<i>Sintagmatico-associativo</i>	33
	<i>Fabrica et ratiocinatio</i>	34

11.	MOLTEPLICITÀ DEGLI USI	<i>pag.</i> 36
	<i>Firmitas</i>	39
	<i>Utilitas</i>	41
	<i>Venustas</i>	45
	<i>Luminositas</i>	51
12.	LA PRESENZA DELLA STORIA	53
	<i>Individualità</i>	53
	<i>Causalità</i>	56
	<i>Il punto nodale del rapporto storia-progettazione</i>	65
	<i>Selettività</i>	66
13.	“RINASCIMENTO AMERICANO”	68
14.	GENIUS LOCI	71
15.	GLI “ARTIFICI” STORIOGRAFICI	85
	INDICE DEI NOMI	89

Oggetto del nostro saggio è la proposta di una quarta categoria, la «luminosità», in mancanza della quale resta invisibile ogni forma dell'architettura stessa. Prima di procedere all'analisi della triade, intanto pensata come quattro colonne, è necessario individuare i principi su cui è fondato il nostro ragionamento, a cominciare dalle categorie.

Nel testo del saggio sarà svolto il ragionamento mirante alla proposta delle quattro proprietà pensate come quattro colonne e in pari tempo un discorso su ciascuna delle colonne considerata. Si perderà l'omogeneità tra le parti del trattato, ma si incontra il vantaggio dell'elettismo, nella convinzione di non perdere alcuna pagina del trattato.

1. LE CATEGORIE

Queste sono il «predicato fondamentale delle cose; la determinazione appartenente all'essere stesso, di cui il pensiero deve servirsi per conoscerlo ed esprimerlo in parole; il modo in cui si manifesta l'attività dell'intelletto; le forme in cui il giudizio si esplica indipendentemente dal suo contenuto empirico; la nozione che serve come regola per l'indagine o per l'espressione linguistica di essa, in un campo particolare» [S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della Lingua italiana*, UTET, Torino, 1971, p. 875].

Le categorie possono esprimersi ulteriormente. «Esse sono specificamente le classi supreme di ogni predicato possibile, con cui poter ordinare tutta la realtà. Alle due categorie spazio e tempo va assegnata innanzitutto la loro priorità, nonché il loro concatenarsi; infatti non si dà tempo senza spazio e viceversa, né infine le due partizioni senza la memoria» [Ivi].

Nella nostra ricerca di una quarta nuova categoria, vanno trattate prima le tre categorie antiche. Muoviamo dall'assunto per cui ciascuna parte della triade sia una categoria e lo sono anche alcune categorie speciali come tempo, spazio, memoria.

2. TEMPO

La nozione di tempo è stata costantemente oggetto di riflessione, spesso da punti di vista molto differenti, nel corso della storia della filosofia. Per definirla occorre quindi ricostruirne geneticamente lo sviluppo. Semmai si può ricordare l'etimologia del nome, dal greco *'tèmnō'* e dal latino *'temperare'*, verbi entrambi significanti l'atto con cui qualcosa è diviso secondo ordine e misura [S. GIVONE, «Tempo», in *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. XIX, UTET, Torino, p. 875].

Il tempo è collegato al movimento, viene sottratto alla pura aleatorietà del divenire e si lascia misurare. Secondo Platone il tempo è il fondamento della misurazione del movimento, in quanto partecipa della sua natura ma anche della natura dell'eternità, riuscendo dunque a essere, sulla base di questa, paradigma di quello. In tale senso si deve dire che il tempo implica tre tempi: presente, passato, futuro. Implica il presente, in quanto, come l'eternità, è al di là del divenire; implica il passato e il futuro in quanto è soggetto al divenire. Ma si deve dire inoltre che il tempo scandisce il movimento, cioè lo misura, in riferimento a ciò che «era» e a ciò che «sarà». Ossia, per usare il linguaggio di Aristotele: «il tempo è la misura del movimento secondo il prima e il dopo» [cfr. *Fisica*, IV]. La definizione di Aristotele rimarrà esemplare, per tutta la classicità e il Medioevo, e sarà un punto di riferimento per quanti si occuperanno del problema.

Da notare però che, se Platone rispetto a Pitagora aveva spostato il piano della discussione da un ambito metafisico o più precisamente cosmologico a un ambito psicologico, Aristotele rispetto a Platone sposta a sua volta il discorso da un ambito psicologico ad un ambito fisico e matematico.

A S. Agostino si deve la migliore espressione e la diffusione di questa dottrina nella filosofia occidentale. Il tempo è identificato da Agostino con la vita stessa dell'anima che si estende verso il passato o l'avvenire (*extensio* o *distensio animi*). Dice S. Agostino: «In che modo si dimi-

nuisce e consuma il futuro che ancora non c'è? E in che modo cresce il passato che più non è, se non perché nell'anima ci sono tutte e tre le cose, presente passato e futuro? L'anima infatti attende e fa attenzione e ricorda, sicché ciò che essa attende, attraverso ciò cui fa attenzione, passa in ciò che ricorda. Nessuno nega che il futuro non ancora c'è; ma c'è già nell'anima l'attesa del futuro. Nessuno nega che il passato non è più, ma c'è ancora nell'anima la memoria del passato. E nessuno nega che il presente manca di durata perché subito cade nel passato; ma dura tuttavia l'attenzione attraverso la quale ciò che sarà passa, si allontana verso il passato» [cfr. *Confessioni*, XI, 28, 1]. Il teorema fondamentale di questa concezione è stato enunciato dallo stesso S. Agostino: «Non ci sono, propriamente parlando, tre tempi, il passato, il presente e il futuro ma soltanto tre presenti: il presente del passato, il presente del presente e il presente del futuro» [*Ibid.*, XI, 20, 1].

3. SPAZIO

I termini di spazio, spazialità, spaziosità e gli aggettivi spaziale, spazioso, ricorrono continuamente nel linguaggio della critica d'arte, assumendo aspetti semantici sovente differenti. La nostra trattazione dello spazio trova maggiore appiglio nel mondo dell'arte piuttosto che in quello della filosofia.

La distinzione tra 'Arti dello spazio' e 'Arti del tempo' conserva ancora una sua validità di orientamento propedeutico, nell'uso critico concreto. D'altra parte, si è già detto come il concetto di tempo nelle Arti figurative, sia congiunto teoricamente all'idea di spazio inteso come intervallo, ritmo, proporzione, simmetria, continuità compositiva, strutturale, dell'opera d'arte. Il sentimento dello spazio è ovviamente legato alle vicende stesse della storia dell'arte, nei diversi periodi: fa parte dell'organicità dimensionale degli stili. La composizione empirica della

rappresentazione prospettica, prima del Brunelleschi, e la costruzione prospettica geometrico-matematica, dal sec. XV fino all'età moderna, appartengono a quel motivo e quesito qualificanti della storia del gusto, che si chiama *prospettiva artificiale*: rappresentazione, illusione soggettiva, suggestione della terza dimensione spaziale, profondità; che è poi il sentimento simbolico dello spazio che l'artista intende trasmettere nell'opera, e comunicare al fruitore della medesima.

Il momento della fruizione come proiezione e identificazione simpatica è stato teorizzato da Theodor Lipps, che in generale già aveva parlato di una «estetica dello spazio», nel suo *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Si tratta di quelle forme geometriche fondamentali (linee animate verticali, orizzontali, ecc.), di cui noi sentiamo per analogia l'andamento vitale. Al concetto spaziale dei teorici della *Einfühlung* si collega proficuamente il contributo critico dei teorici della pura visibilità. I quali si sono adoperati, come è noto, ad istituire e definire categorie, o costanti, della visione figurativa. In proposito, è interessante la proposta di August Schmarsow relativa ai tre fattori principali che la contemplazione architettonica comporta: lo spazio tattile, lo spazio visuale, lo spazio di moto in avanti (*Gehraum*). Lo Schmarsow inoltre, nei *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (1905), distingue, nell'edificio architettonico, spazio interno e spazio esterno, assai prima di altri teorici e critici recenti dell'architettura [cfr. M. BORISAVLJEVIĆ, *La science de l'harmonie architecturale*, Paris, Fischbacher, 1925, pp. 19-20]. Molti anni dopo, lo stesso Longhi (1952), nel considerare le sorprendenti facoltà prospettiche di Giotto, in merito ai cosiddetti «coretti» nella parete dell'arco trionfale della cappella degli Scrovegni, ha intitolato quel suo memorabile articolo: «Giotto».

Che lo spazio, il vuoto, sia il protagonista dell'architettura, è in fondo anche naturale: perché l'architettura non è solo arte, non è solo immagine di vita storica o di vita vissuta da noi e da altri; è anche e soprattutto l'ambiente vivibile, donde il carattere pratico dell'architettura.

4. MEMORIA

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. Data la natura estremamente complessa della memoria, per parlarne [E. HILGARD, G. BOWER, *Teorie dell'apprendimento*, Franco Angeli, Milano, 1970, pp. 385-86] 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. Come 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].

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 «magaz-

zino» 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 (o, meglio, 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 a 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 *topoi*; di memoria visiva, un campo largamente esplorato dalla psicologia della *Gestalt*, che ha proposto una serie di *patterns* e modelli. Tutti questi tipi costituiscono altrettante strutture della memoria. Sofferamoci su tre di tali strutture mnestiche: la memoria semantica, quella sintattica e quella basata su tracce. Va da sé che le questioni relative all'immagazzinamento delle informazioni e al recupero di quest'ultime attraverso la memoria sono collegate alla triade e alla luminosità.

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 ipo-

tizzata 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» [E. HILGARD, G. BOWER, op. cit., 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 *patterns* 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 psicomotorio, 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 più avanti. 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 *crue*) 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 assimila 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 con

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'intero capitolo 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.

5. VITRUVIO

Vitruvio scrive: «L'architettura è una scienza, che è adornata di molte cognizioni, e colla quale si regolano tutti i lavori, che si fanno in ogni arte» [*De Architectura*, libro primo, p. 5]. In questa definizione l'architettura è considerata scienza, da intendersi come cognizione, sintesi di altre esperienze e di altre arti, che vanno associate al concetto greco di 'τέχνη'. Questo denotava non solo arte nel senso più ampio, ma anche tecnica, mestiere e ogni attività non innata ma imparata come la grammatica, la medicina, l'agricoltura etc., corrispondeva a quell'uso che in latino diventa «*praeceptio quae dat certam viam rationemque faciendi aliquid*» [CICERONE, *Rhet. ad Herenn.*, 1, 1].

[Cfr. G. CAMBIARO, *Platone e le tecniche*, Laterza, Bari, 1991, p. 15].

6. TÈCHNE

In senso lato, l'impiego di strumenti e di procedimenti adatti alla migliore e più agevole esecuzione di un'opera. In senso specifico, attinente l'architettura e l'urbanistica, le operazioni proprie del fatto architettonico (e urbanistico) e il problema del rapporto tra progetto e realizzazione dell'opera.

A detta degli estetologi, gli antichi non possedevano un concetto di arte equivalente al nostro. I Greci usavano il termine 'τέχνη' (*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 *tèchne* 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. «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». [F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1967, p. 244].

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 adottata 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, poiché 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. Esempio è il caso delle tre o quattro categorie vitruviane. Possediamo ora 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 purché si dichiarino 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», collegandosi 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» [Ivi, p. 150]. Notiamo per inciso che le tre categorie vitruviane e la quarta proposta da noi sono tutte soggette al binomio sintagmatico-associativo.

7. IL CLASSICO

Il termine è paradossalmente in uso nell'età contemporanea: nell'antichità greco-romana e in quella rinascimentale si trova raramente e a denotare concetti diversi da quelli attuali. È al Romanticismo, il quale amò definire e intendere se stesso specialmente in rapporto al «classicismo», che si devono gli inizi dei vari significati assunti dalla parola, via via affermatasi nella vicenda storica e in quella artistica in particolare.

Il primo e principale significato del termine è il suo riferimento al mondo antico greco-romano, e ciò nella duplice accezione: quella, per così dire, quantitativa, ovvero riferita alla periodizzazione dei secoli dell'età classica appunto, e quella qualitativa. A parte l'intrinseco valore delle architetture dell'epoca, a qualificare anche concettualmente la relativa teorizzazione sta tutto l'apparato dei principi quali l'*euritmia*, la *symmetria*, la *proporzione*, il *modulo*, gli *ordini architettonici* e quant'altro è venuto assumendo un valore metastorico, rendendo tale anche uno dei significati del nostro termine.

Quanto alla sua valenza filosofica, «secondo Hegel, la classicità è definita dalla compiuta unificazione del contenuto ideale e della forma sensibile. L'ideale dell'arte trova nell'arte classica la sua realizzazione perfetta: la forma sensibile è stata trasfigurata, sottratta alla finitudine, e resa perfettamente conforme all'infinità del Concetto cioè dello Spirito autocosciente» [N. ABBAGNANO, voce «Classico», *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino, 1964, p. 128]. La sottrazione alla finitudine può pure intendersi, grazie alla valenza dei principi sopra menzionati, quale legittimazione del termine classico anche come un atteggiamento e una linea del gusto, ricorrenti e non necessariamente legati a un tempo e a un luogo definiti, donde la liceità di indicare con la parola di cui ci occupiamo il momento più alto di ogni stile, dal Romanico al Gotico, dal Rinascimentale al Barocco,

dal Neoclassico al Razionalismo degli anni Venti e Trenta. Inteso in tal modo «classico» è un paradigma qualitativo di tipo metastorico. Né si può dire che il classico pertiene alla ragione mentre il «romantico» è esclusivamente appannaggio del sentimento. Il sentimento del classico e della classicità si sviluppa, come s'è detto, proprio nell'età romantica e senza separatezza fra sentimento e ragione, valga per tutti il caso di Goethe. E, come la valenza classica si può attribuire ad ogni età dell'arte, così quella romantica si può riscontrare anche nel mondo antico nel quale Nietzsche vede sia lo spirito apollineo che quello dionisiaco. «Nietzsche aveva ragione affermando che l'anima greca, lungi dall'essere tutta "nobile semplicità e quieta grandezza", è dominata da un conflitto tra il "dionisiaco" e l'"apollineo". Ma nell'arte greca questi due principi non sono avversi e nemmeno separati: "sono uniti per un miracolo della volontà greca". In essa non c'è bellezza senza movimento né *pathos* senza moderazione, l'"apollineo", si potrebbe dire, è "dionisiaco" *in potenza*, mentre il "dionisiaco" è "apollineo" *in acto*» [E. PANOFKY, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962, p. 254].

Tuttavia, ritornando all'età contemporanea, la necessità di una distinzione si pone. Com'è stato osservato, «esigenza di chiarezza, generalità, elementi costanti, norme: tali sono appunto le esigenze teoriche del "pensiero deduttivo". Ad esse corrispondono: conoscenza ordinata, classificazione manualistica, trattatistica. Ed è evidente che in questo senso l'atteggiamento razionalistico, proprio per questa caratteristica "limitazione" che esso esibisce sul piano metodico di fronte a una ipotetica possibilità di cogliere la realtà in tutta la sua complessità, ha coinciso il più delle volte con un determinato tipo di "classicismo"» [G. GRASSI, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova, 1967, p. 23]. Pertanto, come s'è detto, oltre che indicativa del mondo antico, la parola «classico» denota anche una realizzazione culturale e artistica, legata a canoni, concetti matematici, razionalizzazione di principi, degna di studio ed elevata a modello che comporta repliche ed imitazioni.

In sintesi, da quanto precede, proponiamo di interpretare il termine «classico» almeno in tre principali significati:

- a) «classico» come archeologico;
- b) «classico» come razionale;
- c) «classico» come tipico.

Ora, mentre ai due primi significati abbiamo già accennato, il terzo va ancora specificato. Infatti, la tipicità di un'architettura definita classica richiede: la presenza, accanto al modulo-misura, del modulo-oggetto di cui parla Argan; la ripetizione di uno schema o di una conformazione spaziale riscontrabile nella produzione di uno stesso architetto, di uno stesso stile, di una stessa produzione regionale; la coesistenza di un'attività teorica con una di carattere operativo, che induce al passaggio dal caso particolare al tipo generale; la tendenza all'oggettività manifestata esplicitamente da opere in quanto portatrici di norme e principi. Quest'ultima proprietà trova nel codice-stile razionalista la sua più emblematica espressione.

«La tipizzazione implica necessariamente anche la moderazione. Infatti, l'individuale è accettato solo nella misura in cui si adegua a quelle “leggi generali” che, secondo Kant e Goethe, definiscono il “naturale”, non c'è posto per gli estremi» [E. PANOSFKY, op cit., pp. 253-4]. Ma il tipico di Panofsky si riferisce più alla pittura e alla scultura che all'architettura, trascurando l'aspetto più moderno del classico come tipico. Ci riferiamo al fatto che dall'età barocca in poi l'idea di architettura non concepisce soltanto un'opera isolata, né solo il disegno di un ambiente urbano artificialmente costruito, bensì soprattutto il concetto di costruire in grande scala mediante l'iterazione di un identico modulo-oggetto architettonico. L'iterazione, che è al fondamento del moderno classicismo, ritorna per oltre quattro secoli con poche varianti: un modulo formato da un pianterreno porticato, da due o più ordini superiori e da un tetto a mansarde si trova in *Place Dauphine*, in *Place de la Concorde*, in *Place Vendôme* a Parigi, come in piazza San Carlo a Torino, come nei *crescents* di Bath, come in *Rue de Rivoli*. L'iterazione di intere cellu-

le abitative informa l'architettura popolare mitteleuropea fino alle *Siedlungen* del razionalismo tedesco.

Non è infine casuale che il neoclassico sia una delle tendenze di maggiore successo di tutto l'eclettismo revivalistico e la più consona agli anni della rivoluzione industriale. Sul rapporto fra architettura neoclassica e neotecnologica, Argan scrive: «la vera tecnica dell'artista è la tecnica del progettare, tutta l'arte neoclassica è rigorosamente progettata. L'esecuzione è la traduzione del progetto mediante strumenti operativi che non sono esclusivi dell'artista, ma fanno parte della cultura e del modo di vita della società [...]. L'artista non aspira più al privilegio del genio, ma al rigore del teorico: non dà al mondo invenzioni da ammirare, ma progetti da realizzare [...]. L'arte neoclassica si serve con assoluta spregiudicatezza di tutti i mezzi che la tecnica mette a sua disposizione. Nell'architettura, il principio della corrispondenza della forma alla funzione statica porta al calcolo scrupoloso dei pesi e delle spinte, allo studio della resistenza intrinseca dei materiali, è proprio l'architettura neoclassica che sperimenta i nuovi materiali e rivaluta, sul piano estetico, la ricerca tecnico-scientifica degli ingegneri» [G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, prima ed. Sansoni, Firenze, 1980, pp. 19-21].

8. PARADIGMI ED EMBLEMI

Chiamiamo paradigmatiche quelle fabbriche che per la loro innovazione ed originalità creano una soluzione nel processo continuo preesistente. Criterio di valutazione critica è il carattere di novità ed unicità dell'opera, ma non ogni forma unica e nuova è anche artistica. Lo è quando può essere precisata non in «una dimensione strutturale ma solo in una dimensione che è il senso obbligante, è l'*anankàion*, è la paradigmaticità, il privilegio assiologico che distin-

gue quell'oggetto» [G. MORPURGO-TAGLIABUE, "Fenomenologia del giudizio estetico", in *Rivista di estetica*, fase 1, 1963]. Chiamiamo 'emblematiche', ossia da "cosa inserita", "ciò che è iscritto", quelle opere d'architettura che costituiscono il *continuum* preesistente alla nascita della fabbrica paradigmatica o che, riprendendola in qualche modo, replicano quel modello e costruiscono un *continuum* formato dal processo creatosi dopo il suddetto paradigma. Questa distinzione non solo ci dà conto del come avviene una rottura nel *continuum* della storia, ovvero ci mostra la causa del cambiamento, ma ci fornisce anche un criterio critico atto a giudicare le fabbriche emergenti, più nuove ed originali, nel contesto formato. Il processo storico avviene così: nella continuità si ha una rottura che diviene il modello paradigmatico, da esso derivano le repliche che provocano una serie continua fino al sorgere da una seconda rivoluzione o meglio un nuovo modello.

9. CONTINUITÀ

«Filosoficamente, è continua ogni grandezza che non è composta in atto da elementi distinti, cioè che non è presentata allo spirito attraverso l'intermediario dei suoi elementi, ma che può riceverne attraverso un'operazione dello spirito» [A. LALANDE, *Dizionario critico di filosofia*, ISEDI, Milano, 1971, p. 162].

Un'altra interpretazione della continuità è data da E.N. Rogers: «considerando la storia come processo, si potrebbe dire che è sempre continuità o sempre crisi a seconda che si vogliano accentuare le permanenze piuttosto che le emergenze [...]: il concetto di continuità implica quello di mutazione nell'ordine della tradizione. Crisi è rottura – rivoluzione –, cioè il momento di discontinuità dovuto all'influenza di fattori nuovi (non reperibili nei momenti precedenti se non come contrari a quelli che scaturiscono, per opposizione, dall'impellente esigenza

di novità sostanziali)» [E.N. ROGERS, “Continuità o crisi?”, in «*Casabella-continuità*», n. 215, 1957].

Un'altra idea di continuità si trova in una significativa interpretazione di Giuseppe Galasso. Chiedendosi con quale criterio il ricercatore seleziona le «cause» per spiegare un evento storico, Galasso scrive «col criterio della creatività, originalità, innovazione di ogni presente rispetto ad ogni passato. Ogni azione si inserisce sul passato e ne è temporalmente la continuazione; ma è anche una rottura del passato [...], una frattura nella catena di ciò che accade. Ed è questa frattura ciò che differenzia il presente dal passato, l'ignoto a cui si approda dal noto, la scelta che non è solo la selezione delle alternative in gioco, ma è, insieme, modificazione di quelle alternative nell'atto stesso della selezione, e – con ciò – l'illuminazione, la rivelazione del senso ultimo che le alternative in gioco vengono ad assumere. Nell'atto di scegliere, le alternative vengono trascese» [G. GALASSO, “Filosofia e storiografia”, in AA.VV., *La Filosofia*, Torino, 1995, vol. II, p. 431].

A questa convincente interpretazione del binomio continuo-discontinuo della storia, lo stesso autore fa seguire una smentita di un vecchio e popolare *topos*: «Dato il carattere creativo del presente, ne consegue che l'antica definizione di storia come *magistra vitae* non ha motivo di essere. Per quante cose possa insegnare il passato, il presente aggiunge ad esse sempre qualcosa di nuovo, di imprevedibile dallo stesso passato, e da questa novità risulta condizionato e diversamente conformato non solo il corso ulteriore delle cose, bensì il passato stesso» [Ivi, p. 432]. Quanto al rapporto tra l'inesorabile procedere della continuità del tempo, assume grande importanza il rapporto con chi interpreta detta continuità. Ci riferiamo alla relazione fra lo storico e i fatti, secondo l'assunto per cui chi interpreta viene modificato dallo stesso oggetto dell'interpretazione. Questo fenomeno è stato rilevato da Gadamer a partire dal campo artistico: «nell'esperienza dell'arte vediamo attuarsi un'esperienza che modifica realmente colui che la fa» [H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983, p. 131]. Ma esso si può estendere ad ogni altro campo dell'interpretazione, come scrive

Vattimo: «l'indagine sull'esperienza estetica, che era mossa dalla constatazione dell'effettiva modificazione subita da chi la fa [...] prepara anche il passaggio all'analisi della coscienza storica e quindi al problema ermeneutico nella sua piena esplicitezza» [G. VATTIMO, *Introduzione* a H.G. GADAMER, *La ragione nell'età della scienza*, Il Melangolo, Genova, 1982, p. XIV].

Oltre l'esperienza estetica, il legame modificante tra i fatti, la loro interpretazione e lo storico è riconosciuto anche da altri autori di estrazione diversa da quelli appena citati: «il mondo, con buona pace dell'XI tesi su Feuerbach («I filosofi hanno finora interpretato il mondo in modi diversi; si tratta ora di trasformarlo»), lo si modifica nell'atto stesso in cui se ne tenta o se ne dà una spiegazione: se i fisici ammettono apertamente l'influsso dell'osservatore sulla cosa osservata, non si vede perché a maggior ragione non dovrebbero gli storici e i filosofi ammettere una modificazione dei fatti come dipendente dall'interpretazione che si dà dei fatti» [R. FRANCHINI, *Teoria della previsione*, E.S.I., Napoli, 1964, p. 45]. Non è chi non veda in questo rapporto fra lo storico e i fatti un fenomeno che può accadere solo nella dimensione del presente.

Per parte nostra riteniamo che il tempo presente è quello privilegiato in quanto da esso e solo da esso possiamo guardare sia al passato che al futuro; ed anche quando tentiamo di porci nell'ottica di un'età trascorsa per guardare al passato di essa e al suo futuro, non solo ricadiamo in un tempo di cui siamo partecipi, ma non possiamo uscire dalla prospettiva della nostra attuale esperienza.

10. PROPRIETÀ LINGUISTICHE

«L'uomo vive con i suoi oggetti prevalentemente – anzi si può dire, dato che il suo sentire ed agire dipende dalle sue percezioni, esclusivamente – nel modo in cui il linguaggio glieli presenta» [B.L. WHORF, *Language, Thought and Realty*, Wiley, New York, 1956]. Dal canto suo Cassirer sostiene: «Non soltanto nell'organizzazione ed articolazione del mondo dei concetti, ma anche nella struttura fenomenica della percezione stessa, e qui anzi in misura più impressionante, si rivela il potere del formare linguistico» [E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze, 1964-68]. Ancora, per Sapir «persino gli atti percettivi relativamente semplici sono in balia assai più di quanto possiamo supporre dei *patterns* sociali chiamati parole [...]. In larga misura il modo in cui vediamo, udiamo o sperimentiamo in qualche modo, dipende dalle abitudini linguistiche della nostra comunità» [E. SAPIR, *Il Linguaggio*, Einaudi, Torino, 1969].

Contro questa identificazione, più o meno esplicita a seconda degli autori, di pensiero e linguaggio verbale, si è mossa la teoria della pura visibilità.

Che la dimensione linguistica sia più forte e potente delle altre è dimostrato dalla differenza tra l'idiografia e la vera e propria materia conformata.

E veniamo all'analisi dei tre fattori portanti dell'architettura e al loro legame:

Sintagmatico-associativo

Di notevole importanza è questa dicotomia in relazione alle tre categorie vitruviane e alla quarta da noi proposta. Anche questo binomio 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 lin-

gua. 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 perché 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» [F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, op. cit., p. 150]. Ora cioè qualcosa che le accomuna fonicamente, ora qualcosa che le accomuna concettualmente.

Fabrica et ratiocinatio

Un altro precetto vitruviano, «*Ea [l'architettura] nascitur ex fabrica et ratiocinatione*» [De Architectura, 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». 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.

In questa prerogativa dell'architettura, Daniele Barbaro vede la sua vera definizione. Infatti egli, dopo aver osservato che essa si distingue dalle altre discipline non per la caratteristica di esser composta da molte cognizioni, ma proprio per questo suo essere norma e modello, osserva: «Ecco l'ultima differenza, che nei veri, et giusti termini, et quasi confini rinchiude l'Architettura perciocché il giudicare le opere compiute dalle Arti, è proprio di lei et non d'altre» [*I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti ed commentati da Monsignor Daniel Barbaro, Francesco de' Franceschi Senese, Venezia, 1584, p.7*]. Tuttavia non è tanto l'interpretazione dualistica di idea e forma, di fine e mezzo, avanzata da quest'autore che ci interessa, quanto la connessione del suo tradurre *ratiocinatio* e la severa edizione del Vitruvio. Secondo S. Ferri la «fabbrica» si può tradurre in «discorso» con le parti che seguono immediatamente nel testo vitruviano. Prima di citarlo, però, ci sembra opportuno notare che il secondo termine di Vitruvio, *ratiocinatio* intesa come un'attitudine che può spiegare e dar conto delle opere fatte secondo dei principi, possa associarsi all'attuale definizione di critica architettonica, col duplice ufficio ermeneutico e di giudizio. Cosicché se, come vuole la gran parte degli studiosi di oggi, la facoltà critica sia da connettere al pratico operare in un processo unitario, risulta evidente il carattere attuale di questa concezione vitruviana.

Oltre la premessa vitruviana operata da Barbaro, ne compete un'altra, questa volta legata alla convenzione.

Nell'età classica, l'interesse linguistico è di natura spiccatamente logica e s'incentra sul problema, in un certo senso ancora attuale, inespreso dalla formula «per natura» (*physei*) o «per convenzione» (*thesei*). Con essa si poneva l'alternativa se il legame tra parole e cose non fosse da considerarsi dovuto alle caratteristiche naturali, proprie dei fenomeni denotati, oppure istituito per convenzione. L'idea che il rapporto intersoggettivo sia garantito da un legame naturale tra il linguaggio e il suo oggetto, che il nome sia una qualità obiettivamente

insita nella cosa, si fa risalire ad Eraclito. Il suo discepolo Cratilo, nel dialogo omonimo di Platone, afferma che «per ciascuna cosa vi è una esatta denominazione che le è propria per natura e che non sarebbe nome quello che alcuni per comune accordo chiamassero tale facendo risuonare un'articolazione della loro voce, al contrario vi è per natura una corretta denominazione, sia per i Greci che per i Barbari, la stessa per tutti [cfr. *Crat.* 383 a-h].

11. MOLTEPLICITÀ DEGLI USI

A parte l'operato della critica, lo stesso Vitruvio dichiara (I, 3): «Le parti dell'Architettura sono tre, Fabbricazione, Gnomonica, e Meccanica. La Fabbricazione è divisa in due parti, una è la situazione delle mura, e delle opere pubbliche: l'altra è degli edifici privati. Ne' pubblici si hanno tre riguardi, alla Difesa, alla Religione, e al Comodo. Si ha riguardo alla Difesa colla forma delle mura, delle torri, e delle porte, ritrovata a proposito per resistere sempre agli assalti de' nemici. Riguarda la religione, la collocazione de' templi degli Dei, e degli edifici sacri. Riguarda finalmente il Comodo la disposizione di tutti que' luoghi, che sono per uso pubblico, quali sono i Porti, le Piazze, i Portici, i Bagni, i Teatri, i Passeggi, ed altri luoghi simili, che per gl'istessi motivi si destinano ne' luoghi pubblici. In tutte queste cose si hanno ad aver presenti la Fortezza, il Comodo, e la Bellezza. La Fortezza dipende dal calare le fondamenta fino al sodo, e fare senza avarizia esatta scelta de' materiali. Il Comodo dall'esatta distribuzione de' membri dell'edificio, senza che ne resti impedito l'uso, anzi abbia ciascuno l'aspetto suo proprio, e necessario. La Bellezza finalmente dall'aspetto dell'opera, se sarà piacevole, e di buon gusto, e le misure de' membri avranno le giuste proporzioni» [*De Architectura*, libro I, pp. 21-23]. Questo breve ma denso capitolo è una delle parti più discutibili del trattato vitruviano.