

Studi e ricerche

PROGETTAZIONE, STORIA E « ICONOGRAFIA »

di *Francesco Cellini*

Il rinascere dell'interesse nei confronti della storia è stato, senza dubbio, uno dei caratteri distintivi della cultura architettonica, non solo italiana, di questi ultimi anni; esso ha segnato la crisi di quello che, nel conformismo del tardo movimento moderno, sembrava un dogma (ma che era solo un luogo comune): il rifiuto del passato e il culto della tradizione del nuovo.

A questo interesse però, non ha corrisposto un parallelo approfondimento metodologico, per cui diviene necessario — individuato nel rapporto con la storia un aspetto particolare ma qualificante dell'ambito specifico — ritrovarne i significati e i nessi più generali.

Nessi che, in questi anni, sono sfuggiti sia a chi, sopraffatto dall'urgenza, spesso solo in apparenza concreta, della problematica metodologica e contenutistica, non ha riconosciuto valore ed autonomia al linguaggio e quindi ne ha negato la conoscitività, sia a chi ha, idealisticamente, isolato il linguaggio dai suoi rapporti col concreto.

La conoscitività e razionalità del linguaggio implicano invece un processo dialettico nel quale, da un lato, le determinazioni del reale condizionano la risposta specifica e, dall'altro, proprio la scelta cosciente delle tematiche e delle tecniche specifiche diviene conoscenza, giudizio, modificazione del reale.

Il rapporto con la storia, quindi, è sempre momento essenziale e significativo di ogni esperienza estetica: nel processo dialettico di quel particolare atto di conoscenza che è la progettazione, la storia è il concreto su cui opera il pensiero e insieme la determinazione reale dell'atto di conoscenza stesso.

Questo implica due importanti conseguenze.

La prima è che l'architettura venga valutata nella sua concretezza tecnica (non solo tettonica ma tecnica-specifica in generale) e, in particolare, che il suo significato venga riconosciuto nelle qualità semantiche organiche proprie dell'opera, cioè per quello che è come opera e non solo per come o perché è prodotta.

La seconda è la necessità di ammettere il concetto di *valore* come *fine* della tecnica di conoscenza specifica. È infatti nozione comune che l'architettura sia portatrice di valori collegati alle condizioni materiali storiche in cui opera; dichiarare che essa possa essere vista come processo di conoscen-

Quando, per esempio, riconosciamo — e per far questo dobbiamo essere armati di una certa esperienza pratica e storica, di una certa dose di « cultura » — in un edificio una chiesa; o quando, per confronto con la nostra esperienza di chiese, la troviamo spaziosa o luminosa; oppure quando attribuiamo a quell'edificio i valori legati alla sua funzione sociale, ecc.; oppure quando emettiamo un giudizio sulla piramide, pensandola come la cristallizzazione di una enorme quantità di forza lavoro coatta.

In questi casi attribuiamo all'oggetto significati appunto fattuali. I quali significati sono legati all'uso sociale e storico dei prodotti artistici e non artistici, e li attribuiamo senza nemmeno il bisogno di riconoscere nell'oggetto la necessità di essere esperito esteticamente. La critica razionalista e positivista, come è noto, ha accomunato tali significati, estrinseci alla struttura poetica dell'opera, a quelli intrinseci, cioè poetici, sotto il termine generico di « contenuti ».

Viceversa la distinzione suddetta, che è poi quella tra linguaggio scientifico e poetico, è tanto ovvia quanto essenziale per ogni passo in avanti.

È inutile certamente dilungarci nell'analisi, o peggio, nell'elenco delle infinite manifestazioni di tali significati fattuali in un'opera architettonica; ma è importante riflettere fin da adesso sulla essenzialità di questi, rispetto al senso complessivo e quindi storico ed estetico di un'opera.

In realtà sbagliremmo se opponessimo, alla genericità razionalista della definizione di contenuto la netta divaricazione dei termini: da una parte,

come il carattere doloroso di una posa o di un gesto, oppure l'atmosfera casalinga e tranquilla di un interno. Il mondo delle pure forme, così riconosciuto come portatore dei significati primari o naturali, può essere chiamato mondo dei motivi artistici. Un'enumerazione di questi motivi sarebbe una descrizione preiconografica dell'opera d'arte.

2) *Soggetto secondario o convenzionale*. Lo si apprende riconoscendo che una figura virile con un coltello rappresenta san Bartolomeo, che una figura femminile con una pesca in mano è una personificazione della Verità, che un gruppo di figure sedute a una tavola apparecchiata in un certo ordine e in certi atteggiamenti rappresenta l'Ultima Cena, oppure che due figure rappresentate in atto di lottare in un certo modo rappresentano la Lotta della Virtù e del Vizio. In quest'operazione noi stabiliamo una connessione tra motivi artistici e combinazioni di motivi artistici (composizioni) con temi e concetti. L'identificazione di tali immagini, storie e allegorie, è competenza della disciplina che comunemente viene indicata col nome di « iconografia ».

3) *Significato intrinseco o contenuto*. Lo si apprende individuando quei principi di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità e condensato in una opera. Non occorre dire che questi principi sono rivelati, e perciò gettano luce, sia sui « metodi compositivi » sia sul « significato iconografico ».

Considerando così le pure forme, i motivi, le immagini, le storie e le allegorie come manifestazioni di principi di fondo, noi veniamo a dare a tutti questi elementi il significato di quelli che Ernst Cassirer ha chiamato valori « simbolici ». Finché ci limitiamo ad affermare che il famoso affresco di Leonardo da Vinci che mostra un gruppo di tredici persone rappresenta l'Ultima Cena, noi consideriamo l'opera d'arte in quanto tale e ne interpretiamo gli aspetti compositivi e iconografici come sue proprietà e qualificazioni. Ma quando tentiamo di interpretare l'affresco come un documento della personalità di Leonardo o della civiltà del pieno Rinascimento italiano, o di un particolare atteggiamento religioso, allora noi consideriamo l'opera d'arte come un sintomo di qualcosa d'altro che si esprime in infiniti altri sintomi, e interpretiamo i suoi aspetti compositivi e iconografici come manifestazioni più dettagliate di questo « qualcosa d'altro ».

valori legati all'uso sociale e storico del prodotto, dall'altra valori legati alla conoscenza estetica del prodotto.

Bisogna invece cogliere la loro mutua relazione dialettica, che poi è il riflesso dell'unità storica del pensiero e della conoscenza.

Se è vero che non possiamo, se vogliamo correttamente porre le categorie di lettura, attribuire valori estetici negativi allo Stadio di Norimberga di Speer solo per la considerazione del suo uso per le adunate naziste, è altrettanto vero che non possiamo nemmeno concepire un giudizio estetico che possa, per ipotesi, essere positivo, a dispetto dell'uso sociale dello stadio.

Per concludere, cogliamo questo primo livello di significati fattuali in una pittura, quando ne riconosciamo il soggetto primario (quando, ad esempio, vediamo che il ritratto di Federico da Montefeltro di Piero della Francesca rappresenta un uomo in costume, di profilo, su uno sfondo naturale), oppure in un'opera letteraria quando ne riconosciamo la trama (quando nella vicenda di Bloom nell'*Ulisse* di Joyce, leggiamo la descrizione della giornata di un uomo, in una data epoca, in una data città ecc.).

La critica artistica ci ha insegnato d'altronde a riconoscere (non è il caso, in questa sede, chiedersi perché e come) in un oggetto artistico, per esempio architettonico, quelle scelte e quelle modificazioni intenzionali delle tecniche specifiche storicamente date, che indicano la volontà di definire l'architettura come rappresentazione dello spazio, cioè di uno dei valori più generali che contraddistinguono una società, una classe, un'epoca ecc., cioè, se si vuole, di uno degli aspetti più caratteristici dell'ideologia. Chiamiamo usualmente questo il piano dei significati stilistici.

Da tale punto di vista, di fronte, per esempio, alla chiesa di S. Sebastiano di L.B. Alberti, non ci interessa tanto l'edificio come chiesa, come chiesa costruita in un certo modo tecnico, in una data struttura economica ecc.; ma, analizzandone la struttura formale, col bagaglio di una conoscenza approfondita della storia dello stile, la riconosciamo come simbolo della concezione centrale e prospettica dello spazio, cioè di una delle forme più generali della ideologia della borghesia nascente.

L'analisi stilistica quindi, e, per converso, le scelte stilistiche nella progettazione, comunicano un piano di significati generali ed ideologici: quelli che Cassirer chiamava forme simboliche, o rappresentazioni delle tendenze essenziali del rapporto dialettico fra pensiero e reale, in una determinata condizione storica.

Parallelamente, in letteratura, si può riconoscere il monologo interiore come struttura stilistica principale del romanzo di Joyce, come il risvolto specifico (letterario) della psicoanalisi (il simbolo della drammatica contraddizione fra soggettivismo romantico e analiticità positivista, caratteri tipici dell'ideologia borghese); e, parallelamente, in pittura, nella struttura prospettica che colloca la figura dell'uomo (Federico da Montefeltro) al centro

del paesaggio, il simbolo specifico pittorico di una concezione antropocentrica e nello stesso tempo metafisica del mondo, quale quella rinascimentale.

Fra questi due estremi, il significato stilistico (o se vogliamo il piano delle forme simboliche) e quello fattuale, la critica d'arte ha da sempre indicato un piano intermedio, che connette i valori legati all'uso sociale con quelli ideologico-estetici: il piano iconografico. Quando, con l'aiuto della critica storica e della conoscenza dell'architettura, identifichiamo nella chiesa di Mantova la deliberata scelta dell'architetto di introdurre organicamente nella struttura prospettica e centrale dell'edificio un elemento preso dalla storia precedente, estraniandolo quindi dalla logica di formazione storica di cui faceva parte (il sintagma colonnato-frontone utilizzato nella soluzione della facciata), comprendiamo che questa operazione corrisponde ad una volontà morale (l'intenzione di connotare l'edificio di culto cristiano con il simbolo di una religiosità meno trascendente)². L'introduzione di valori non più generalissimi ed ideologici, (come la centralità dello spazio), ma in un certo senso morali, quindi più direttamente inerenti ai valori sociali, è realizzata, in questo caso, attraverso un particolare processo: estraniamento dalla logica originaria di un segno storico, attribuzione ed individuazione di valori ideologico-morali contemporanei (simbolo), quindi introduzione nell'organicità dell'opera.

Processo che viene comunemente analizzato da quella branca della critica che si definisce iconografia.

Chiamiamo quindi questi valori iconici. Individuati, lo ripeto, dalla possibilità di scegliere coscientemente o implicitamente nella storia modelli e tipologie estetiche di riferimento, con tutta la complessità di significato che *al momento* essi assumono.

L'Odissea — con tutto il carico di significati morali che può avere il mito per l'uomo contemporaneo — è usata in funzione iconica nell'Ulisse di Joyce, proprio come la scelta della tipologia della medaglia classica con l'immagine dell'imperatore di profilo nel ritratto di Federico da Montefeltro. Morale e didascalico è infatti il valore che la scelta iconografica di Piero della Francesca introduce: l'equazione fra il principe rinascimentale e l'imperatore romano.

La distinzione fra valori stilistici ed iconici, che abbiamo appena operata, contiene una parallela distinzione nella struttura linguistica dell'opera, che bisogna esplicitare.

Il valore stilistico centrale del S. Sebastiano (il concetto di centralità prospettica) ci è apparso collegato alla struttura cruciforme, cioè alla sua

² Dichiarare che il senso della religione rinascimentale era meno trascendente di quello medioevale è, evidentemente, una schematizzazione molto grossolana. Altrettanto fortemente semplificate sono le altre notazioni iconografiche e storiche (architettoniche e letterarie) contenute in tutti o quasi gli esempi proposti.

D'altra parte, la necessità di ricorrere a continui esempi impedisce di approfondirli adeguatamente, senza perdere il senso complessivo dell'analisi.

fondamentale legge compositiva e aggregativa, mentre i valori iconici li abbiamo collegati alla scelta del partito della facciata, cioè ad uno di quei sistemi di segni organizzati, che costituiscono l'elemento primo della composizione (modulo plastico)³. Questa distinzione può far sorgere il sospetto di una separazione meccanica, di una dissezione forzata del fenomeno estetico e artistico.

Dobbiamo invece tenere ben fermo il carattere puramente strumentale di una analisi che conduca ad individuare le categorie di un fenomeno (quello artistico), la cui specificità è proprio quella di comunicare valori in una unità dialettica inscindibile.

Come nota C. Jenks, « se un'esatta comprensione è il nostro obiettivo, allora dobbiamo essere in grado di mettere in relazione... il livello formale del significato con quello iconografico... all'interno di una interpretazione totale. Tutto ciò risulta ingombrante e complesso. Infatti si finirebbe per distruggere una esperienza, se noi isolassimo categoricamente i concetti in questo modo... tuttavia simili distinzioni devono essere fatte, perché l'esperienza senza astrazioni è impossibile.

Così, in un modo o nell'altro, tutti noi siamo condannati all'accademismo come al significato. » (*Meaning in architecture* 1974).

Riprendiamo per un momento i nostri esempi.

Abbiamo individuato i valori stilistici del S. Sebastiano, mettendo in relazione la struttura cruciforme della chiesa con il concetto di spazio del Rinascimento, centrale, continuo, infinito e gerarchico; quelli dell'Ulisse, comprendendo che l'opposizione fra individualismo romantico e obiettività scientifica dell'autoanalisi, rispecchiata dal monologo interiore, è una forma simbolica della crisi dell'ideologia borghese; abbiamo riconosciuto infine che la particolare struttura prospettica del ritratto di Federico da Montefeltro rappresenta il concetto rinascimentale di centralità dell'uomo nella natura.

Abbiamo, d'altra parte, individuato come valori iconici, nelle stesse opere, rispettivamente: il senso di una religione meno mistica nell'uso del tempio classico per la facciata del S. Sebastiano; il senso morale del mito, cioè della omogeneità storica delle vicende umane, introdotta dal modello

³ Da un punto di vista strettamente formale, il concetto di modulo plastico è simmetrico a quello di legge aggregativa: modulo plastico cioè è l'elemento primo dell'aggregazione.

L'esigenza di individuare un elemento primo nell'articolazione della struttura segnica è condivisa da tutta la critica semiologica dell'architettura, che, però, forse per la complessità e difficile separabilità del segno architettonico, sembra incontrare grandi difficoltà nel definirlo.

La definizione più soddisfacente per me è quella del GRAU: « Sarà questo (il modulo plastico) l'elemento primario della forma, matrice astratto-concreta che contiene ed informa di sé tutti i successivi sviluppi logici — o articolazioni — dell'opera d'arte ».

In questo articolo comunque uso semplicemente modulo plastico come sinonimo riassuntivo di tutti quegli elementi o sistemi di elementi caratteristici della mano dell'architetto, ed essenziali alla definizione concreta dell'edificio.

dell'Odissea nell'« Ulisse »; e nel caso del ritratto di Federico, il concetto di autorità, introdotto dal riferimento alla tipologia della medaglia imperiale romana.

Sta di fatto però che tutti questi valori o significati, così come sono unità le opere che li comunicano, così si pongono simultaneamente al fruitore. Non solo ma si compongono, per così dire, in un messaggio unico, organico; come unica e organica è l'opera, tale che può essere scissa nei suoi componenti strutturali solo da una analisi categoriale, logica o, se si vuole, accademica.

Siamo arrivati a definire, per via grossolana ed empirica, la fondamentale caratteristica distintiva del linguaggio poetico, quella particolare simultaneità dell'informazione, che è nota sotto il nome di polisignificatività. Approfondendo un poco, si può osservare che la struttura dialettica dell'unità poetica fra forma e contenuto è tale da permettere perfino un totale rovesciamento dell'analisi: cioè tutti quegli aspetti della struttura formale poetica dell'opera, fin qui interpretati come portatori di valori stilistici, sono anche e contemporaneamente portatori di valori iconici, e viceversa.

La struttura cruciforme del S. Sebastiano è simbolo di spazio prospettico (valore stilistico) ma anche croce (valore iconico per eccellenza della religione cristiana); il sistema ordine-frontone è simbolo (iconico) della religione classica, ma anche quel particolare sistema di segni capace di riscattare l'inerte spazialità dell'involucro murario e riassumerlo nella logica spaziale prospettica: quindi è valore stilistico.

Così il monologo interiore è anche accentuazione patetica della solitudine dei personaggi (valore iconico), e il mito dell'Odissea è anche la struttura centrale del romanzo: l'elemento che dà unità e universalità ad un episodio particolare (valore stilistico). Ed infine l'opposizione fra la figura centrale di Federico da Montefeltro e il paesaggio non è solo il simbolo stilistico del concetto antropocentrico dello spazio, ma anche la semplice (iconica) rappresentazione del principe e del suo regno; parallelamente l'analogia iconografica del ritratto con la tipologia dell'imperatore di profilo nelle medaglie classiche, non è solo l'analogia morale Federico-imperatore, ma anche valore eminentemente stilistico. Basta pensare che il ritratto di profilo era l'unico che permettesse la composizione con un altro ritratto simmetrico, quello della moglie nel caso specifico, in una unità logica; unità, è inutile dirlo, che è valore stilistico centrale per la cultura del Rinascimento.

Ci accorgiamo quindi che, se l'analisi strutturale dell'opera riesce ad isolare ed analizzare le forme del linguaggio, e l'analisi semantica ad attribuire alle forme distinti livelli di significato, tuttavia resta salda la unicità, la contestualità semantica organica dell'opera e del suo messaggio, la sua sostanziale dialetticità. Ci accorgiamo, in altri termini, che le caratteristiche specifiche del linguaggio poetico sono la sua ambiguità, o ricchezza e simultaneità dei valori comunicati, e l'altissima economia dei mezzi con cui è costruito il messaggio.

La distinzione fra valori fattuali, stilistici ed iconici fin qui operata, va approfondita analizzando i rapporti che tali diversi piani di significato istituiscono con la storia. È infatti importante cominciare a chiarire, alla luce del concetto materialistico-dialettico di conoscenza, i rapporti che il pensiero nell'atto di conoscenza specifico (artistico) stabilisce con la storia ed il reale: in particolare, in un momento della ricerca architettonica e critica come quello presente, nel quale se, da un lato, si è accentuato l'interesse verso la storia, dall'altro, questo stesso interesse è diventato la giustificazione delle operazioni più confuse e contraddittorie.

Uno dei sistemi più evidenti è l'uso ambiguo, ma oggi sempre più frequente, del termine tipologia.

Sostenere, come recentemente si è sostenuto, che essa è la base della architettura vuol dire poco (appena poco di più di chi sostiene la necessità del libro di storia accanto al tavolo da disegno) sul piano del vitale rapporto fra esperienza estetica e storia: vuol dire soprattutto aumentare la confusione attorno allo stesso concetto di tipologia.

Questo termine significa evidentemente analisi della storia secondo uno o più parametri definiti: il movimento moderno lo ha introdotto nel senso distributivo, funzionale, cioè nell'accezione, fino a qualche anno fa, più diffusa.

Oggi la stessa parola è diventata il simbolo di una contraddizione culturale: lo scontro fra l'istanza alla scientificità funzionalista e l'interesse per la storia.

Se si tiene conto del fatto che, oggi, quasi senza eccezione, la critica (che pure è alla ricerca di logicità e razionalità nella progettazione e nella comprensione dell'architettura) affronta problemi soltanto al di qua e al di là del nodo specifico, relegando il problema estetico nel limbo dell'intuizione o della « poetica » individuale, o, addirittura, annullandolo, si capisce che questo scontro non è facilmente conciliabile.

D'altra parte, se c'è un punto di vista dal quale tutto quello che si è scritto in questi anni riguardo alla tipologia non appaia come un groviglio di contraddizioni, questo è il senso della necessità e della complessità del rapporto con la storia.

In questi anni, per esempio, abbiamo molto letto e sentito parlare di tipologia della piazza, della cattedrale, ecc., ma sempre in un senso molto particolare e, a mio giudizio, rivelatore.

È chiaro che si alludeva, contemporaneamente, ad un certo spazio, ad un certo rapporto fra edifici, ad un certo uso sociale, a certi valori collettivi, magari a certe immagini traslate dalle arti figurative (le presenze metafisiche degli oggetti-edificio delle piazze d'Italia) ecc.: tutto un insieme di concetti e valori inconfondibile, per la genericità ma anche per il fascino, con qualsiasi arido schema distributivo o funzionale.

Il senso comune, si può concludere, ha attribuito all'idea corrente di tipologia molti più significati, e molto più pregnanti, di quanto abbia tentato

la cultura critica. Comunque questa singolare accezione comune del termine, vicina forse alla definizione accademica di tipo, contiene due caratteri distintivi: il primo è la complessità, il secondo è la necessità, magari non confessata ed implicita, dell'esperienza estetica.

Mi sembra che un primo passo verso la soluzione di questi problemi, che coincidono in questo caso, come abbiamo visto, con la decodificazione delle idee correnti, sia separare nettamente il concetto di tipologia estetica (sintetica) da quello di tipologia funzionale (analitica).

A questa distinzione segue un ovvio postulato: ogni analisi tipologica funzionale viene operata per individuare valori fattuali.

Se voglio che l'edificio che progetto sia, per esempio, luminoso, apro un determinato rapporto fra la mia progettazione e la storia; e lo strumento analitico attraverso il quale seleziono la storia coerentemente a questa intenzione, è una particolare analisi tipologica.

Per migliorare l'illuminazione di un locale, selezionerò il rapporto dialettico che si instaura fra le mie scelte ed il reale attraverso una ottica particolare, quella delle varie modalità storiche di illuminazione degli ambienti. Da questo modello banale non si discosta logicamente, anche se si manifesta in modo complesso o articolato, ogni analisi tipologica non estetica, che si può definire scientifica o tettonica.

L'appartenenza di questa operazione conoscitiva alla componente scientifica della progettazione è comprovata dal fatto che ne è possibile l'astrazione, la traduzione in linguaggio verbale numerico o grafico sistematizzato, senza per questo lederne in alcun modo la validità. Si pensi a questo proposito alle analisi tipologiche del Klein, o all'uso delle tecniche cibernetiche.

Molto più complesso è il rapporto che con la storia stabilisce l'operazione artistica, e sul piano dello stile e su quello dell'iconografia. Senza pretendere di articolare alcuna analisi profonda ci basta di arrivare a questa conclusione: che è possibile leggere due livelli di rapporto con la storia, in relazione allo stile e in relazione alla iconografia, distinti ma legati dialetticamente nell'unità dell'opera.

Si può legittimamente supporre che L.B. Alberti, nel tentativo di trovare una soluzione organica e chiusa al difficile problema compositivo dell'unità prospettica di un edificio, abbia cercato nella storia dell'architettura a lui nota qualche esempio di riferimento.

La struttura criciforme di qualche organismo centrale, di una aula termale o un Heroon, gli può essere apparsa come la chiave costruita, reale, della soluzione del S. Sebastiano. Di fatto la traslazione, o meglio l'estraneazione, dalla storia precedente di una particolare logica compositiva o aggregativa, è avvenuta: la struttura della chiesa di Mantova ne è la testimonianza concreta.

Questo fatto stabilisce fra l'architettura classica e quella rinascimentale un filo diretto, un rapporto tanto evidente quanto particolare dal punto di vista cronologico.

S. Sebastiano e l'aula termale classica appartengono a piani temporali e problematici distinti, a due mondi culturali diversi e non conseguenti (il problema della strutturazione prospettica dello spazio centrale è proprio del Rinascimento ed è fondato materialmente piuttosto sulla tradizione tutta medioevale della campata che sulla centralità antiprospectica del mondo classico).

Se dovessimo interpretare la storia della cultura artistica come una evoluzione lineare, dovremmo arrivare alla conclusione che il rapporto stabilito da Alberti con la classicità è del tutto casuale, determinato solo nelle premesse del concetto di spazio medioevale.

È questo un caso in cui la filologia e la cronologia non possono nascondere l'evidenza estetica: il progetto di L.B. Alberti determina nuovi nessi storici, tali che, da quel momento, l'architettura romana e quella del Rinascimento diventano dialetticamente connesse.

Il rapporto fra la storia ed il presente rivela in questo caso la sua sostanziale duplicità: la soluzione di una ricerca compositiva, posta nella lunga elaborazione dell'architettura prerinascimentale, contro ogni logica piattamente evolutiva, nasce dal confronto con problemi remoti, e, fino ad allora, inoperanti; quella soluzione particolare in realtà organizza tutta la storia dell'architettura in un quadro impreveduto.

Il rapporto fra l'architettura romana e quella di Alberti non è, in questo caso, tipologico in senso funzionale. Di fatto quell'aula classica non contava in quel momento per Alberti in quanto aula termale, ma semplicemente come struttura formale definita e risolvibile un problema figurativo (e perché garantiva una continuità, un rapporto sia ideale che materiale fra mondo classico e mondo rinascimentale).

Quell'aula, il problema della centralità lo risolveva allora per Alberti così come lo risolve adesso, al di là di ogni interpretazione forzata o filologicamente inesatta che del mondo classico dava l'Alberti, o possiamo dare noi oggi: con la stessa oggettività e la stessa imperatività che il teorema di Pitagora o la legge di gravitazione hanno, e avranno, all'interno dei propri postulati.

In altri termini la pianta centrale non era solo per Alberti il simbolo della centralità, ne è il simbolo universale. In un lungo articolo il G.R.A.U. ha definito questo rapporto che lo stile ha con la storia, l'individuazione dell'« antecedente logico »⁴.

⁴ Per una trattazione più completa delle questioni relative all'antecedente logico, rimando all'articolo del GRAU pubblicato, a commento dell'attività di ricerca e di progettazione di quello studio romano, su *Controspazio*, Agosto 1972.

Da questo articolo riporto per esteso il seguente stralcio, che mi sembra pertinente ed estremamente esplicativo dei temi da me trattati:

« ... riteniamo che... sia possibile rilevare ancora caratteri che, pur trovandosi nel genere artistico come categorie specifiche, appartengono alla sfera dei significati più ampi... In questo senso, come è possibile non rilevare che, ad esempio, nella Trinità di Masaccio il triangolo prospettico, mentre si definisce come segno specifico-tecnico e storico (questione della prospettiva, ecc.) organizzante l'intera composizione, è anche sub-

I livelli di significato che sono coinvolti portano, come si è visto, alla struttura generale del concetto di spazio, cioè ad una delle matrici più profonde dell'ideologia.

Abbiamo prima definito accanto, ma, lo ripetiamo, intrinsecamente legato, al piano stilistico il piano iconografico. Ci accorgiamo adesso che esso stabilisce con la storia un rapporto distinto, ma, insieme, complementare.

Si è già visto che l'introduzione del prospetto del tempio greco nella facciata del S. Sebastiano rispecchia l'intenzione di comunicare valori non puramente spaziali, come il concetto di una religione meno trascendente rispetto a quella medioevale. Il tempio classico si trovava ad essere, per la società di L.B. Alberti, carico di quel significato.

Diciamo che si poneva quindi come tipo estetico storico, distinto dall'antecedente logico.

La differenza nella qualità dei valori che i due piani, stilistico ed iconografico, trasmettono, si rispecchia nella particolare storicità dei valori stessi.

La croce non era simbolo di centralità solo per Alberti, ne è il simbolo universale; viceversa il concetto di religione classica era un concetto del tutto rinascimentale, anzi quel particolare concetto proprio di una determinata classe in una determinata epoca: tutt'affatto diverso, per esempio, da quello moderno.

Non solo poi quel concetto nella storia è mutato, ma non è rimasto nemmeno legato a quella tipologia estetica: al tempio classico si sono legati altri significati e concetti, allo stesso modo che alla svastica oggi sono legati significati precisi, ben diversi di quelli che poteva avere un secolo fa. E non c'è architetto o artista che la userebbe senza saperlo.

La distinzione fra la storicità dei valori o significati iconografici e stilistici adesso sembra posta con la stessa meccanicità, con cui sono stati distinti gli stessi valori. Per capire che bisogna interpretare questa analisi come un tentativo di definire le categorie solo logiche di una unità dialettica, non credo ci sia bisogno di insistere sulla unicità o sinteticità dell'opera, e sulla possibilità di operare lo stesso rovesciamento dialettico, interpretando i valori stilistici come iconici e viceversa (ricordando che la croce è anche

strato portante della idea-fine Trinità sostanziata dalla natura volumetrica e triassale dell'uomo-Dio, sintesi e simbolo del nascente rinascimento? Ma analizzando ancora il dipinto si vede che la dialettica dei segni non è definita solo dal triangolo prospettico, bensì da quest'ultimo, inteso nella duplice designazione sia di organizzatore della profondità, sia di figura geometrica piana, e dall'inverso triangolo costituito dal dio e dalle figure laterali (questo unicamente figura giacente sul piano di rappresentazione) e che quindi l'intersezione dei due triangoli definisce il vero centro dialettico. Laddove la figura del padre e del figlio sembrano integrarsi in una unica figura, tanto che il figlio sembra ritagliato nel padre, con una perdita in un certo senso di realismo, allo scopo appunto di accentuare il fine-pensiero che risiede sì in tutta la struttura segnica, ma attraverso di questa denota il significato più generale di unità: uomo-dio-essenza. Che dire infine dell'esasperato triplice cromatismo teso ancora di più a sottolineare la triade? E ancora, come comprendere la volta architettonica se non nel senso della conclusione organica dell'«uno» razionale necessitante a quell'insieme di segni intesi appunto come segni-concetti (simboli)? ».

valore morale e quindi iconico e quindi tipologia estetica storicamente definita, oppure che il tempio è simbolo stilistico, invariante semantica, antecedente logico e quindi valore iconico).

La distinzione fra antecedente logico e tipo estetico storico, sembra comunque un'interessante apertura per la ricerca. Credo che, facendo giustizia della definizione accademica di tipologia, si apra la possibilità di una lettura dialettica della storia dell'architettura, nelle sue tendenze essenziali (storia del concetto di spazio), attraverso l'articolazione per antecedenti logici e, contemporaneamente, si ammetta all'interno della disciplina il concetto di tipologia estetica (con tutta la ricchezza di significati impliciti nel concetto di icona): possibilità che la critica del movimento moderno aveva escluso dal campo dell'architettura.

Per dimostrare nel concreto alcune delle tesi sostenute, in forma semplificata e teorica, nella prima parte dell'articolo, mi sembra opportuno tentarne la verifica su problemi dell'architettura contemporanea.

La scelta delle opere di tre architetti, Kahn, Venturi e Ridolfi, anche se provvisoria e strumentale, non è frutto del caso.

La loro opera e l'influenza che essa ha avuto sulla cultura contemporanea, insieme con l'obiettivo capacità che, in diversi modi, questi maestri hanno dimostrato nel portare avanti una coerente ricerca sul significato dell'architettura, li impongono alla nostra attenzione.

Manfredo Tafuri, nel saggio introduttivo al catalogo italiano dei Five Architects (Roma '76), si è lanciato, in perfetta coerenza con la sua ideologia nichilista, in una feroce, quanto tardiva, stroncatura dell'opera di Kahn e Venturi.

Tuttavia mi sembra possibile, immaginando di sostituire alla animosità pessimistica dello scrittore l'ottica attenta di un lettore disincantato, individuare nell'articolo alcune osservazioni assai pregnanti, che si risolvono, credo, in un riconoscimento a Kahn e in un supporto alle mie tesi.

« Solo riproponendo (ma nell'assoluto arbitrio e senza il controllo di referenti esterni) un nuovo patto di sangue fra parola architettonica e Istituzioni, Kahn ha ritenuto di poter fare ragione del cardine centrale della poetica — malgré soi — dell'architettura "radicale": dal museo di Yale al campioglio di Dacca, abbiamo così assistito a una reiterata rincorsa alla ricerca di un'architettura dell'analogia, dove, ciò che costituiva l'obiettivo principale da battere era l'aporia centrale del movimento moderno; vale a dire, l'architettura come "oggetto trascurabile"...

... alla promessa di Kahn — una comunicazione è possibile dando voce alle Istituzioni — ha risposto la constatazione di Bob Venturi: unica Istituzione è il reale, ed è esso che parla...

... Kahn e Venturi rovesciano l'architettura su se stessa; e in tale operazione di ribaltamento poco conta se il materiale del nuovo immaginario

è costituito da sogni di Istituzioni inesistenti o da incubi dominati dall'affollarsi delle transeunti icone della mercificazione cosmica... ».

Nell'ambito di un giudizio critico così distruttivo, è chiaro che Tafuri — forse malgré soi — fa le seguenti fondamentali osservazioni:

a) Il centro della ricerca di Kahn è il significato dell'architettura, cioè la connessione fra il linguaggio « arbitrario » e il concetto espresso (mito o istituzione che sia).

b) Questa connessione rompe necessariamente con l'assunto centrale del movimento moderno, riproponendo l'opera, cioè l'« oggetto architettonico » al centro dell'interesse, e non il metodo. (... l'oggetto stesso, del resto, non si dà come oggetto in sé, ma come virtualità di funzione; è l'immagine di un progetto di funzione. Ciò che l'oggetto rivela nella propria forma è dunque la metodologia progettuale per cui è, insieme, la critica di un tipo precedente e l'ipotesi o la proposta di un tipo ulteriore... » G.C. Argan, *L'artistico e l'estetico*.)

c) La ricerca di Kahn ha trasformato profondamente il quadro della cultura architettonica americana e internazionale, influenzando e permettendo l'opera di Venturi.

d) Tale ricerca non prevede a monte il « nulla » dell'avanguardia, ma la storia.

e) La storia stessa si configura come repertorio di significati operanti (quello che, con un termine medioevaleggiante, Tafuri definisce immaginario).

f) Queste immagini sottintendono una realtà (oppure un mito) socialmente definita (oppure ipotetica), ma comunque organizzata e strutturata in una ipotesi determinata: l'Istituzione.

Assai interessante ed acuta è anche la definizione dell'architettura di Kahn come « architettura dell'analogia »: purtroppo, quest'ultima non mi sembra suscettibile del rovesciamento in positivo che ho fin qui realizzato.

Nell'ambito del sistema di tecniche specifiche proprie dell'architettura, delle arti visive e, anche, dei mass-media grafici, una delle basi della comunicazione di significati è la possibilità di associare o comporre forme note (icone), scelte fra quelle che dispongano di un significato attuale, in funzione di un fine-idea.

Immaginiamo, per esempio, un mediocre architetto del ventennio fascista costretto a suggerire il fine-idea « romanità »: la sua progettazione è il tentativo di associazione, composizione o magari sovrapposizione, della forma dell'edificio o di sue parti con forme o complessi di forme dell'architettura romana, scelti però fra quelli riconosciuti socialmente come tali.

È chiaro che non stiamo parlando di architettura nel senso completo e significativo a cui alludiamo di solito; bisogna tuttavia riconoscere che il risultato (in termini di efficacia e qualità della comunicazione) di un, sia pur così misero, processo di metaforizzazione, dipenderà da due parametri importanti:

a) Dalla maggiore o minore socialità dell'icona di riferimento. (Confrontiamo, per valutare questo aspetto, l'esplicita « romanità » del palazzo littorio dalla prua rostrata rivolta al Colosseo, con la raffinata astrazione del *Danteum* di Terragni.)

b) Dal maggiore o minor grado di convenzionalità dell'associazione stessa: quell'effetto di sorpresa che, per esempio, la pubblicità grafica persegue costantemente (*Fidel Castro* e la bottiglia dell'amaro, ecc.).

A ben vedere, questi parametri introducono il germe di due fasi tecniche importanti: la fase della ricerca iconografica e quella della composizione. Tuttavia fra questo e l'architettura c'è, evidentemente, un salto: e di qualità del fine idea, e di molteplicità e simultaneità dei significati, e di economicità espressiva del mezzo.

Parlando di « architettura dell'analogia », Tafuri sembra intenda collocare l'opera di Kahn al livello di volgarità dei miei esempi: una associazione con l'architettura classica forzata, « a sorpresa » per gli architetti assuefatti al conformismo del moderno, e « monumentale », per comunicare l'idea astratta di istituzioni immaginarie.

Chiunque abbia un po' di familiarità con l'opera di Louis Kahn sa che non è vero.

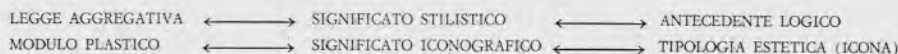
L'analisi di un esempio concreto⁵ ci può confermare che, se pure la definizione di architettura dell'analogia può riferirsi all'opera di Kahn, questa definizione va intesa nel senso più ampio, come respiro storico e qualità metodologica.

La struttura architettonica della casa per studentesse a Bryn Mawr deve chiaramente molto all'architettura romana; possiamo dire che antecedente logico alla sua legge aggregativa sono le composizioni lungo un asse di più forme centrali degli organismi tardo-romani.

Il partito della facciata ricorda invece l'architettura americana tradizionale e, insieme, gli spartiti bicromatici del rinascimento fiorentino.

Il senso della storia, la grande lezione di Kahn nei confronti del movimento moderno, si combina con il senso della tradizione e con quello del presente (il panorama urbano americano).

Tenendo ben salda nella mente la nostra conoscenza, sia pure indiretta, dell'edificio, che elimina ogni sospetto di superficialità e meccanicismo nella composizione e illumina sulla grande sapienza tecnica di quell'architettura, possiamo procedere nell'analisi, applicando lo schema:



Almeno in prima approssimazione riconosciamo il senso generale stilistico del collegio di Bryn Mawr, come di tutta l'opera di Kahn, nel rapporto

⁵ Per le considerazioni sull'architettura della casa per studentesse a Bryn Mawr e i relativi riferimenti iconografici, ringrazio Sandro Anselmi, che, in una conferenza tenuta recentemente a Roma, all'INARCH, me li ha suggeriti.

originale e vivo, ritrovato, dopo cinquant'anni di rifiuto da parte del movimento moderno, con la storia; la logica di aggregazione di unità architettoniche chiuse attraverso l'assialità e l'accostamento, tipica dell'opera di Kahn, mostra chiaramente di essere stata risolta sulla mediazione critica e l'esperienza di Villa Adriana, del Palatino, e certamente, dell'elaborazione piranesiana del Campo Marzio.

Il fatto, per tutti evidente, che Louis Kahn abbia individuato nel tardo romano un antecedente logico alla sua architettura, non è stato irrilevante rispetto al nostro modo di vedere l'architettura e la sua storia.

Prima di Kahn gli architetti « moderni » erano abituati a sentirsi partecipi di un lento sviluppo dell'eredità delle avanguardie; la loro ottica storica, nella polemica con l'eclettismo, era in un certo senso a breve raggio.

Dopo Kahn tutta la storia appare orientata secondo un asse impreveduto; e questo asse è tanto riconoscibile, determina rapporti di necessità reciproci così chiari fra l'oggi e il passato, da allontanare qualsiasi dubbio di eclettismo.

Il partito architettonico di Bryn Mawr, l'analisi del muro in fasce e superfici, il bicromatismo (cioè quell'insieme di componenti minori, ma caratteristiche della mano dell'architetto, che concorrono alla definizione di modulo plastico), introducono valori diversi: non simboli generali ideologici (concetto di spazio), ma la rappresentazione di una istanza morale.

L'allusione all'architettura tradizionale (proprio quell'architettura che, nella patria dell'International Style, è diventata simbolo del ghetto e dell'emarginazione sociale) è, in questo caso, molto più che uno snobismo da architetto « radical »: è l'affermazione, assai significativa moralmente e politicamente, dei valori della tradizione democratica. È illuminante infatti il confronto con l'arte figurativa; Ben Shahn, Hopper ecc., i così detti realisti americani, rappresentano la stessa realtà, lo stesso paesaggio urbano degradato, a cui allude Kahn, e lo utilizzano, con la violenza didascalica possibile alla pittura, secondo la stessa intenzione morale e politica.

Possiamo quindi dire che il riferimento iconico all'architettura tradizionale, nel modulo plastico di Bryn Mawr, introduce valori diversi da quelli stilistici: il senso storico di questa operazione semantica è infatti diverso dal concetto di storia come eterno presente, inerente alla logica compositiva di Kahn.

La stessa possibilità di comunicazione è contingente: quando l'architettura delle case del Bronx e di Harlem finirà di essere, per la coscienza collettiva americana, simbolo di emarginazione e miseria, il significato verrà, nell'esperienza comune, a mancare (sarà oggetto se mai della ricostruzione dei filologi).

In realtà il senso della storia come contingenza e come eterno presente si fondono, nell'architettura di Kahn, molto più profondamente di quanto qualsiasi analisi possa indicare.

La struttura compositiva di Bryn Mawr, così « moderna », quasi neopla-

stica, con i volumi realizzati solo attraverso la scomposizione in linee e piani, deve tanto all'architettura tradizionale, al senso tutto anglosassone della costruzione lignea, quanto alla memoria del rudere, cioè del presente dell'architettura classica.

La quale vive, nell'opera di Kahn, non solo come realtà operante, per quanto essa ha risolto e può ancora oggi risolvere, ma anche come icona, nel suo senso più dialettico e drammatico: quello del lacerto, testimonianza di tutta la storia. È possibile quindi rovesciare, come avevo indicato in linea teorica, tutto il modello interpretativo proposto:

LEGGE AGGREGATIVA X SIGNIFICATO STILISTICO X ANTECEDENTE LOGICO
 MODULO PLASTICO X SIGNIFICATO ICONOGRAFICO X TIPOLOGIA ESTETICA (ICONA)

Comunque l'analisi, per quanto più accurata e meno rozza di quella tentata sin qui, non riesce mai ad essere esauriente. Inutile ripetere che, nella realtà, l'opera propone tutto il suo messaggio aggregato e simultaneo.

Il significato complessivo è funzione di tutte le valenze estetiche illustrate e di quelle che ci sono sicuramente sfuggite, ma anche di tutti i valori non estetici, tettonici, funzionali, del relativo contesto sociale, dell'uso ecc. Di fronte alla persuasiva chiarezza del messaggio specifico poetico, l'apparato analitico verbale rivela scarsa efficacia descrittiva; lo stesso modello interpretativo si rivela schematico e ingombrante.

Mi sembra però che questo, nella sua accademicità, possa essere un utile strumento d'indagine e di ricerca; può confermarlo l'utilizzazione nella lettura di altri esempi di architettura contemporanea.

Per l'analisi delle opere di Venturi e Ridolfi preferisco affidare solamente alle immagini il compito di indicare qualche riferimento iconografico e stilistico, riducendo il commento ad alcune notazioni marginali.

A Robert Venturi e ai suoi partners, fra cui Denise Scott Brown, va il merito di aver affrontato esplicitamente il problema del significato, tanto attraverso l'attività progettuale, che critica. Il famoso e provocatorio saggio « Learning from Las Vegas » costituisce, infatti, il manifesto della « architecture of meaning », contrapposta, a mio parere, con ragione, alla « architecture of expression » dell'ultima maniera del movimento moderno.

Dal confronto proposto da Venturi, fra la sua Guild House e il Crawford Manor di Paul Rudolph (esempio caratteristico, per Venturi, dell'architettura della tarda avanguardia) traspare una pesante critica alla tautologica esasperazione linguistica di una ormai devitalizzata ricerca del « gioco sapiente ».

Alla aristocratica, « esclusiva » ricerca di espressività fine a se stessa, Venturi contrappone la volgarità, la banalità e, anche, la forza semantica del paesaggio contemporaneo.

A ben vedere, come osserva Vincent Scully, anche questo è un atteggiamento aristocratico; ma i suoi veri limiti mi sembra siano altri.

La capacità dell'architettura di proporre significati, sembra sostenere Venturi, deve essere pagata in perdita di organicità. La limitatezza del respiro

storico dell'« immaginario » di Venturi, l'incapacità di costruire con la storia un rapporto più che episodico e intellettualistico (testimoniata anche dall'affascinante ma discontinua teoria della complessità e della contraddizione), si riflettono nella riduttività della proposta architettonica.

Organicità e significato, i due termini inscindibili nell'opera di Louis Kahn, si divaricano: l'architettura di Venturi è poco più che il supporto del simbolo.

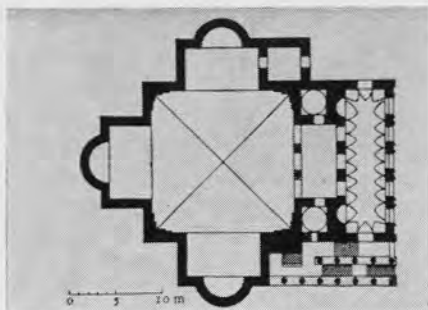
Alla flagranza dell'immagine pop, corrisponde la banalità e la convenzionalità, magari ricercata e studiata, ma oggettiva dell'organismo.

A questa contraddizione corrisponde il limite ideologico della incapacità propositiva: la strada senza uscite dell'« ironia ».

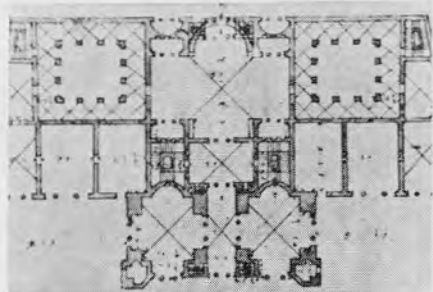
Di Mario Ridolfi chi scrive non può far cenno senza assumersi, in parte, la responsabilità comune di averlo dimenticato per anni, per relegarlo, oggi, al rango di compilatore dello « abaco complicato del ritardo tecnologico ».

Bastano a testimoniare del suo senso, magari intuitivo e sentimentale, ma direttamente operante, per la storia, le poche immagini presentate; così come il ricordo dello straordinario tentativo iconografico del Tiburtino, basta a testimoniare dell'impegno nella ricerca sul significato dell'architettura.

Credo che proprio da una analisi del « neorealismo » (di cui Ridolfi fu tanta parte), dei suoi limiti — che furono i limiti oggettivi delle forze sociali che lo espressero e i motivi della sua fine traumatica — possano emergere molte ipotesi di lavoro promettenti nella direzione proposta da questo scritto. Non a caso è proprio il realismo, l'ottica in cui si muove ogni ricerca che proponga concretamente, e quindi inevitabilmente in forma polemica nei confronti del presente conformismo culturale, il problema del significato e della storia, in architettura e nelle arti figurative.



1. L.B. Alberti: S. Sebastiano, Mantova
pianta (da Wittkower).



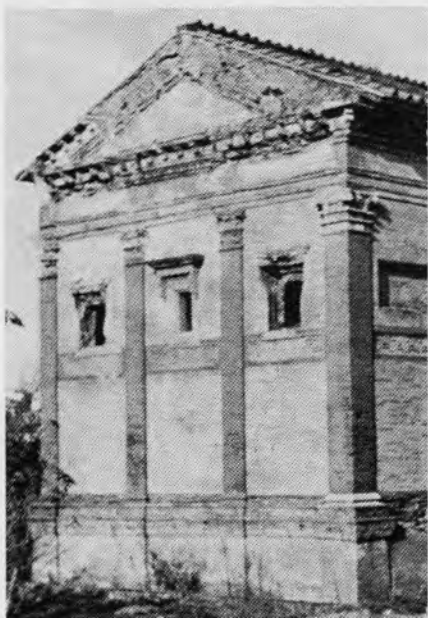
2. Aule termali cruciformi: Terme di Tito,
rilievo di A. Palladio.



3. L.B. Alberti: S. Sebastiano, Mantova.



4. L.B. Alberti: S. Sebastiano, Mantova,
ricostruzione del primo progetto per la
facciata (da Vittkower).



5. Tomba di Annia Regilla, II sec., Roma.



6. Giuliano da Sangallo: Disegno del fianco
dell'arco di Orange.



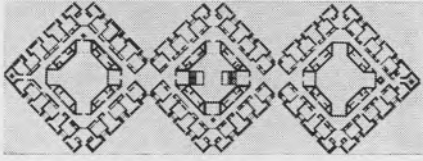
1-2. Piero della Francesca: Ritratti di Battista e Federico da Montefeltro, duchi di Urbino, Firenze, Uffizi.



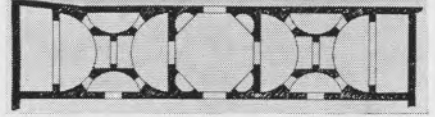
3. Pisanello: Medaglia di Novello Malatesta, Firenze, Museo Nazionale.



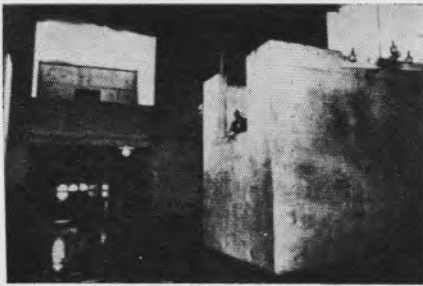
4. Medaglia di Adriano, Roma, Museo Nazionale.



1. Louis Kahn: Bryn Mawr, pianta.



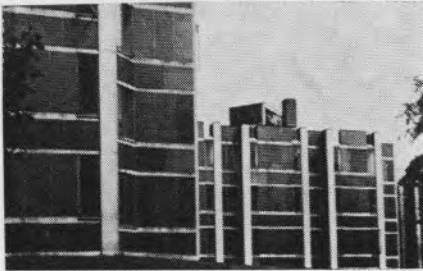
2. Roma - Palazzo dei Flavi: lato ovest del peristilio.



3. Louis Kahn: Bryn Mawr, interno.



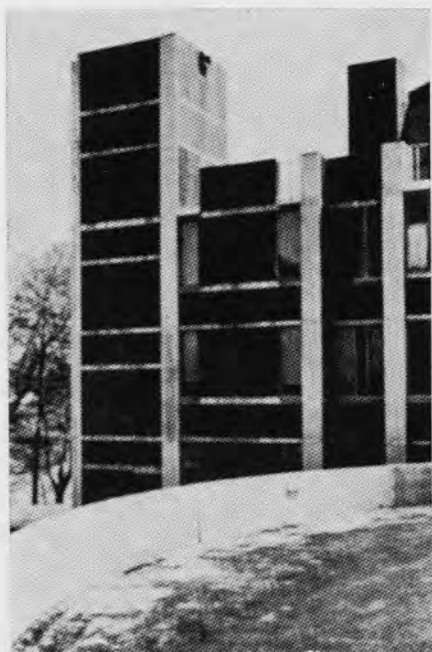
4. Roma - Mercati di Traiano.



5. Louis Kahn: Bryn Mawr.



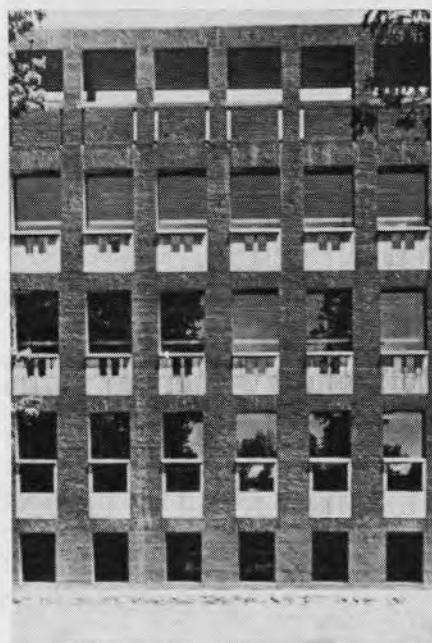
6. Roma - Domus Augustana.



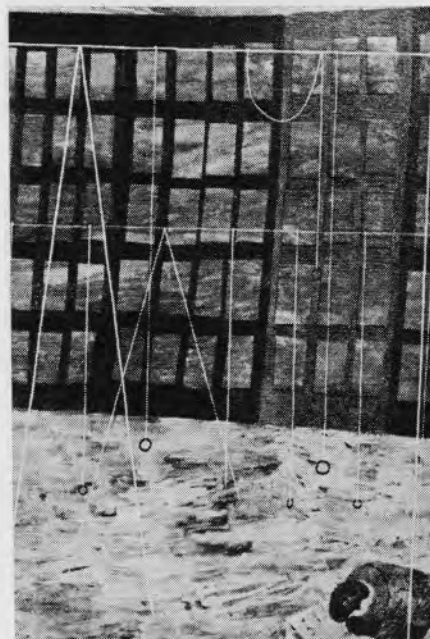
1. Louis Kahn: Bryn Mawr, dettaglio.



2. Ben Shahn: Domenica WPA, 1939, New York.



3. Louis Kahn: Biblioteca Exeter, dettaglio.



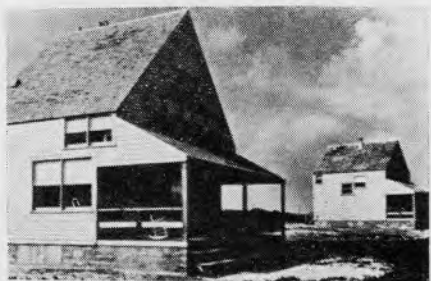
4. Ben Shahn: I fumetti, 1946, New York.



1. Robert Venturi: Casa Trubek, Nantucket, Massachusetts, prospetto.



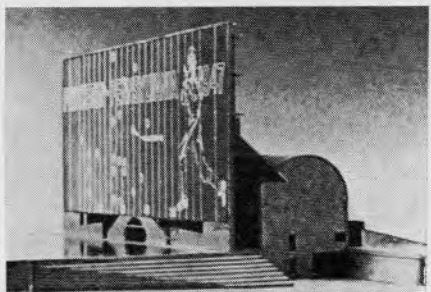
2. Casa a Nantucket, Massachusetts, XIX sec.



3. R. Venturi, Case Trubek e Wislocki.



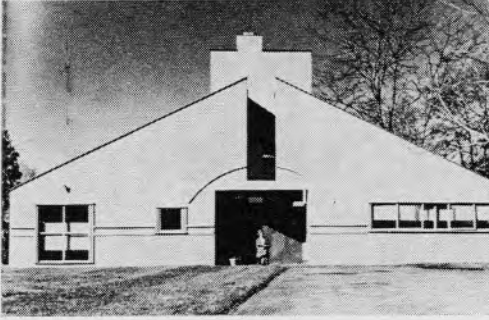
4. Casa sulla spiaggia a Nantucket, XIX sec.



5. Robert Venturi: Concorso per la National Football Hall of Fame.



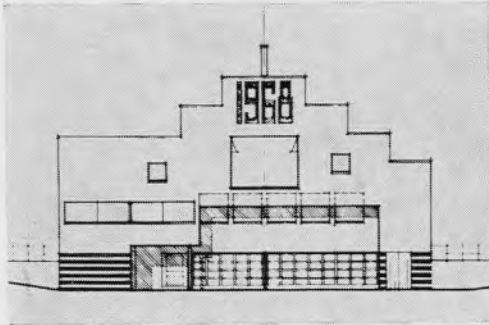
6. « Supergrafica » spontanea (Da Tunnard-Pushkarev).



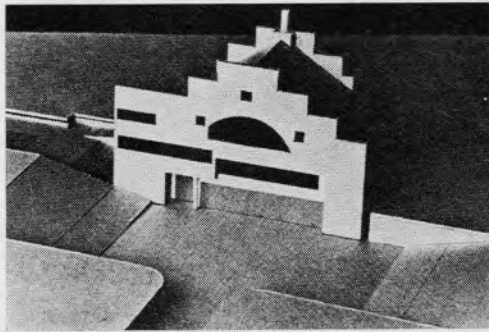
1. Robert Venturi: Casa Venturi, Chestnut Hill, Pennsylvania.



2. Cottage a Lewittown, Pennsylvania.



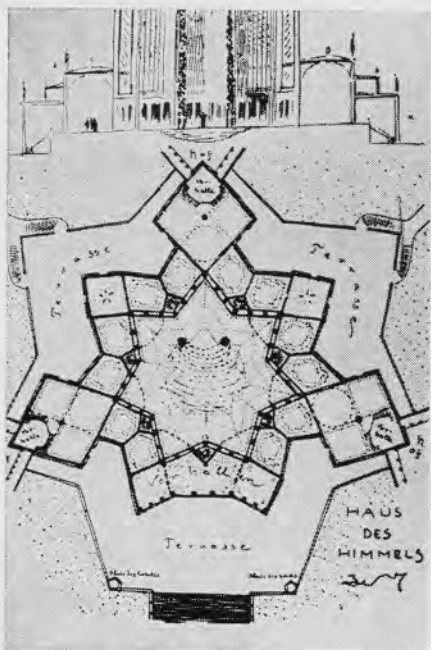
3-4 Robert Venturi: Casa D'Agostino, Clinton, New York.



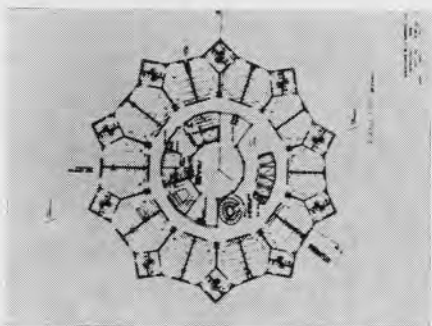
5. Casa del XVIII sec. a Nantucket.



1. Mario Ridolfi: Lina Casa, Le Marmore-Terni, pianta.



2. Bruno Taut: Haus de Himmels.



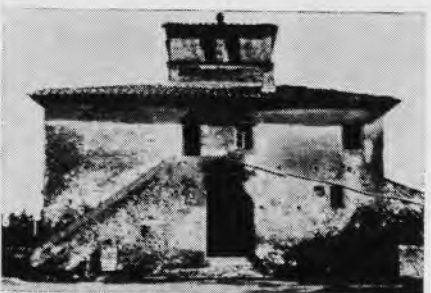
3. Mario Ridolfi: Progetto per un motel Agip nei pressi di Roma, pianta tipo.



4. Francesco di Giorgio (attr.): Prospettiva architettonica, Baltimora, Walters Art Gallery.



5. Mario Ridolfi: Lina Casa,



6. Casale Toscano, sec. XVIII.