

$$\frac{A_08}{436}$$

Matteo Clemente

Comporre, scomporre l'architettura

Dall'analisi grafica al disegno di progetto

Presentazione di
Franco Purini



Copyright © MMXII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5615-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2012

*a Davide e Rocco,
che “imparano” il mondo giocando*

07 Presentazione di Franco Purini
Un trattato in nuce.

13 *Prefazione*

17 Capitolo I
Quadro metodologico

1.1. Dall'analisi alla sintesi, 17 - 1.2. Scomporre l'architettura, 20 - 1.2.1. L'architettura come linguaggio, 23 - 1.2.2. Tra estetica e semiotica, 25 - 1.2.3. L'architettura come moda, 29 - 1.2.4. Evoluzionismo in architettura, 32 - 1.3. Rappresentare per conoscere, 33 - 1.3.1. Potenzialità euristiche dell'analisi grafica, 35 - 1.3.2. Semiologia dei metodi di rappresentazione: Assonometria; Prospettiva ; Doppia proiezione ortogonale, 37 - 1.3.3. La rivoluzione informatica: dalla "vista" al modello 3d, 49 - 1.3.4. Sui modelli fisici, 50 - 1.3.5. Sui codici grafici della rappresentazione, 52 - 1.4. Comporre l'architettura, 53 - 1.5. Il disegno come progetto, 56.

63 Capitolo II.
Forma

2.1. Sul concetto di forma, 63 - 2.2. Forma e funzione, 65 - 2.3. Grammatica e sintassi della forma, 68 - 2.4. Analisi grafica degli aspetti volumetrici, 71 - 2.5. Il progetto della forma, 77 - 2.5.1. Comporre per volumi, 77 - Forme geometriche pure, 77 - Operazioni elementari sulle forme pure, 78 - Forme poligonali complesse, 88 - La forma nella forma e il packaging, 90 - 2.5.2. Comporre per superfici, 92 - Superfici piane, 92 - Superfici cilindriche, superfici organiche a doppia curvatura, 94 - Folding (piegare), 96 - 2.6. Forma e struttura, 98 - 2.6.1. Archetipi strutturali dell'architettura, 101.

103 Capitolo III
Spazio

3.1. Fenomenologia dello spazio, 103 - 3.2. Spazio e forma, 105 - 3.3. Spazio e percezione visiva, 107 - 3.4. Gradienti percettivi, 110 - 3.5. Breve storia dello spazio, 111 - 3.6. Lo spazio urbano, 114 - 3.7. La rappresentazione dello spazio, 115.

119 **Capitolo IV**
Funzione

4.1. Funzionalità e bellezza, 119 - 4.2. L'utilitas in architettura, 121 - 4.3. Flussi ed elementi distributivi, 122 - 4.4. Schemi, diagrammi e grafici funzionali, 124 - 4.5. Potere euristico della pianta, 130 - 4.6. Recupero funzionale e riuso degli edifici, 132

135 **Capitolo V**
Ritmo

5.1. Ordine e struttura dell'architettura, 135 - 5.2. Modulo, misura, proporzione, 137 - 5.3. Serie di numeri, sezione aurea e progressioni, 139 - 5.4. Ritmo, 141 - 5.5. Necessità della proporzione e soggettività dell'interpretazione, 141 - 5.6. Morfologia e ritmo dei prospetti, 143 - 5.6.1. Gli elementi morfologici dell'architettura, 147 - 5.6.2. Ritmo delle facciate nell'architettura spontanea, 148 - 5.7. Euristica della griglia e del modulo, 148 - 5.8. Composizione figurativa del prospetto, 149.

155 **Capitolo VI**
Materia

6.1. Semantica dei materiali, 155 - 6.1.1. Concreto / smaterializzato, 156 - 6.1.2. Etica ed estetica dei materiali, 157 - 6.1.3. Materiali ibridi, 160 - 6.2. Rappresentare la materia, 161

165 **Capitolo VII**
Colore

7.1. Aspetti percettivi e psicologici del colore, 165 - 7.2. Semantica del colore, 166 - 7.3. Il colore dell'architettura, 170 - 7.4. Rappresentare i colori, 171.

173 **Capitolo VIII**
Luce

8.1. Simbologia e semantica della luce, 173 - 8.2. Progettare la luce, 175 - 8.3. Disegnare la luce in architettura, 176 - 8.4. Considerazioni conclusive, 178

181 **Bibliografia**

Un trattato in nuce

È più di un secolo che l'idea di composizione è sottoposta a una sorta di processo continuo basato su requisitorie tanto circostanziate quanto, quasi sempre pretestuose e generali. L'architettura moderna ha infatti preferito alla nozione di composizione l'idea di progetto, ritenendo la prima il risultato di una impostazione teorica e operativa di tipo accademico. Secondo questa opinione, divenuta predominante, il progetto scaturirebbe da un rapporto diretto con le condizioni concrete del costruire mentre la composizione riguarderebbe pressoché esclusivamente astratti problemi formali, ermetici esercizi metrico-proporzionali e improbabili calcoli ponderali sugli elementi che costituiscono un'architettura. La distinzione tra il comporre e il progettare è in realtà infondata. Anche se la si accettasse, lo stesso progetto non potrebbe darsi senza la presenza i tra problemi che esso deve risolvere, delle questioni strutturali della composizione, nel senso che anche la complessa fenomenologia della progettazione è fatta di interazioni scalari, di ripetuti passaggi dal piano grammaticale a quello sintattico, di sofisticate procedure combinatorie al pari di quella compositiva. Per di più il progetto non sarebbe tale se non fosse sorretto dagli stessi principi di necessità, di totalità e finalità che sostengono il comporre. Per questo il progetto dovrebbe anch'esso essere accusato della stessa astrattezza e dello stesso esoterismo che si attribuiscono al comporre.

Circa trent'anni addietro la discussione attorno alle differenze tra composizione e progetto vide l'intervento di molti docenti di architettura di allora, tra i quali Ludovico Quaroni, Carlo Melograni, Alfredo Lambertucci. Tale discussione, come altre precedenti e successive vertenti sullo stesso tema, sembrano essere nate da un errore

piuttosto consistente. Si considerava infatti, e si continua a ritenere anche oggi, che il comporre sia una semplice fase, anche se determinante, di un processo genetico. In realtà la composizione non è una semplice fase, ma un orientamento polarizzato del pensiero architettonico che riguarda ogni aspetto dell'opera futura, essendo per questo presente in ogni momento del processo conoscitivo e creativo che dà vita all'opera stessa. In sintesi il comporre non concerne solo la *venustas*, ma anche la *firmitas* e l'*utilitas*. Nel comporre risiede dunque il significato più ampio e completo dell'azione dell'architetto. Si tratta quindi del convergere in un insieme teorico e pratico di tutti gli ambiti che concorrono a definire l'architettura e la sua genesi, un sistema di idee e di valori, di concetti e di pratiche conseguenti, che si iscrive in una precisa visione teorica e operativa della disciplina, esprimendosi all'interno di un certo numero di coppie dialettiche che fanno oggi dell'architettura un vasto campo tensionale. Tra queste opposizioni basterà ricordarne alcune, tra le quali quelle tra oggetto e processo, stasi e movimento, unità e frammento, continuità e discontinuità, misura e dismisura, istantaneità e durata, ordine e disordine, semplicità e complessità, unità e molteplicità, chiarezza e oscurità, regola e caso. Queste opposizioni fanno agevolmente comprendere quanto la situazione attuale sia variegata, conflittuale e contraddittoria, ciò che rende la composizione e il progetto entità quanto mai difficili da inquadrare e approfondire.

Matteo Clemente, un architetto il quale, anche se ancora giovane ha al suo attivo importanti studi sulla rappresentazione dell'architettura e sul ruolo culturale e sociale dell'architetto, crede nel comporre, che però assume nel suo rovescio. Il suo credere in una sorta di analiticità separatrice, incorpora il punto di vista processuale, nonché decostruttivo ante litteram della modernità architettonica. Il tutto, però, all'interno della convinzione che senza un pensiero architettonico organico e a suo modo, con gli eventuali limiti, integrale, un pensiero rivolto a conferire ai risultati dell'attività formalizzante la giusta coerenza strutturale, un'opera architettonica sarebbe priva della sua essenza più significativa e profonda. Il libro è infatti pervaso da uno spirito unificante che rende la visione disciplinare di chi ha ideato e scritto non solo agevolmente comprensibile nella sua interezza e nella pienezza delle sue implicazioni, ma soprattutto portatrice di contenuti teorico-critici di notevole originalità, capaci di apri-

re inediti e promettenti scenari compositivo-progettuali. Tuttavia l'autore di *Scomporre l'architettura* non è consapevole soltanto della inevitabilità di un pensiero della forma, così come del suo contrario, ovvero quel pensiero dell'informe, sul quale hanno scritto magistralmente Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, un informe o, se si vuole, un informale, assunto nei suoi principi e nei suoi correlati procedimenti operativi. Matteo Clemente è nello stesso tempo convinto che tale pensiero non può più essere oggi univoco ed esclusivo ma plurale e inclusivo, non potendosi inoltre configurarsi più come il frutto di una sintesi ma come l'esito di un incrocio sincretico, in esso, di motivi e di temi. Inoltre il sapere che costruisce la forma non è più in grado di suggerire interpretazioni semplici e dirette ma articolate, composite, intrinsecamente conflittuali oltre che, nella maggior parte dei casi, frammentarie e transitorie. Il quadro descritto, viene tradotto da Matteo Clemente in una rigorosa e sapiente *architettura argomentativa*, che passa in rassegna una serie di fondamentali nodi teorici alla luce di interessi non scolastici o semplicemente strumentali per la speculazione filosofica. Favorito da un talento naturale per la ricerca, in cui la vocazione all'indagine scientifica si unisce a un senso innato della dimensione formale, un talento sottratto però ai rischi che possono derivare da un suo uso eccessivamente spontaneo, lo studioso romano sa cogliere il tutto e al contempo i dettagli nei quali, notoriamente, "Dio si nasconde". Questa attitudine consente a Matteo Clemente di non smarrirsi nei labirinti teorici che egli si è prefisso di attraversare, ma di trovare in ogni punto della sua esposizione, caratterizzata da un rigoroso impianto logico esaltato da una forte energia comunicativa, la dimensione giusta per individuare i nuclei portanti di una riflessione sulla disciplina di grande attualità e di livello avanzato.

Il libro è suddiviso in otto capitoli preceduti da una introduzione nella quale l'autore espone le intenzioni che hanno motivato e strutturato la sua importante ricerca. I capitoli sono dedicati agli aspetti fondativi dell'ideazione architettonica, proiettata da Matteo Clemente sugli orizzonti di un'innovazione estesa, evolutiva e multiforme, intesa come il risultato di una accurata e intensa sperimentazione attorno a problemi la cui soluzione è essenziale per il futuro dell'architettura. I capitoli, organizzati in paragrafi concepiti come brevi ma non didascaliche rassegne tematiche, sono dedicati a

questioni centrali della disciplina architettonica come il *Quadro metodologico*, la *Forma*, lo *Spazio*, la *Funzione*, il *Ritmo*, la *Materia*, il *Colore*, la *Luce*. La chiarezza della scrittura con la quale Matteo Clemente espone i contenuti degli otto capitoli non ha comportato una *semplificazione pedagogica* delle argomentazioni proposte. Essa è il prodotto di conoscenze consolidate e sedimentate che riescono a essere comunicate in tutte le loro valenze in modo diretto ed esauriente, senza fare ricorso a sovrabbondanze discorsive o a divagazioni laterali. Il libro è corredato da un ricco e puntuale apparato iconico che si affianca al testo non solo come un elemento di supporto, che ne illustra *visivamente* i passaggi più decisivi, ma come un *duplicato figurativo* di ciò che viene proposto con le parole. Il volume si conclude con una bibliografia che raccoglie una serie di opere attraverso le quali si può ripercorrere il dibattito sulla composizione degli ultimi decenni. Coinvolgente e incalzante la progressione delle argomentazioni entra con grande efficacia nel merito degli ambiti più complessi della disciplina, dando vita a un vero e proprio *trattato in nuce*. Un trattato che, senza alcun dubbio, supera la sua iniziale destinazione agli studenti, configurandosi come un contributo determinante alla accesa discussione che riguarda oggi la natura, il senso e gli obiettivi dell'architettura.

Roma 19/12/2012

Franco Purini



Matteo Clemente, disegno a china, 1995.

Prefazione

Il disegno rappresenta per l'architettura la migliore chiave di accesso. Sia per affrontare il complesso tema della formalizzazione dell'idea, sia per la comprensione di un'opera realizzata, non ci sono alternative più valide rispetto all'operatività della rappresentazione grafica.

D'altra parte, al di fuori dell'ambito della rappresentazione, il titolo stesso di questo libro potrebbe risultare equivoco in relazioni a due fattori epistemologici, che riguardano lo statuto stesso dell'opera architettonica e dell'attività creativa dell'architetto.

In primo luogo l'opera architettonica viene fruita e vissuta come un organismo unitario, in cui le ragioni funzionali, formali, percettive, linguistiche si fondono in modo indissolubile. Ogni estrapolazione dal corpo complesso dell'opera di un aspetto isolato (la distribuzione degli spazi interni, la sintassi della forma, i valori spaziali, le scelte cromatiche, i ritmi di un prospetto), solitamente effettuata con opportune rappresentazioni bidimensionali e tridimensionali, risulta essere una parzializzazione dell'opera ed una visione incompleta, che, nel porre l'accento su un aspetto, ne occulta tutti gli altri.

Scomporre l'architettura in una serie di visioni parziali risulta, dunque, un'attività inutile e addirittura rischiosa, qualora si scambiasse l'analisi come il surrogato dell'esperienza completa dello spazio architettonico. Anche dal punto di vista del "comporre", l'organismo architettonico è indivisibile, essendo il fine dell'operazione progettuale, il raggiungimento dell'unità compositiva. Una configurazione ordinata si raggiunge, infatti, attraverso la relazione tra elementi di vario tipo: articolazione dei volumi, fattori spaziali e percettivi, parti funzionali, trattamento delle superfici, fattori materici e cromatici.

Il secondo problema, ancora più complesso, riguarda l'attività creativa dell'architetto. La composizione architettonica e la formalizzazione di un'idea è un'attività che non segue percorsi obbligati, in cui il

metodo di lavoro viene costantemente contraddetto ed arricchito, in cui le conoscenze e la vita dell'architetto si mescolano insieme e si traducono unicamente in un percorso fatto di prove e riprove, che portano dalle ipotesi iniziali al progetto esecutivo senza soluzione di continuità. Per questa ragione non sembra possibile trovare un manuale o un trattato, che possa insegnare a comporre l'architettura in modo sistematico, univoco e, soprattutto, che lo studio della manualistica possa garantire il risultato di formare degli architetti.

Le due attività del "comporre" e "scomporre" l'architettura, di fatto, sono due antri segreti nel mestiere dell'architetto, due ambiti inconoscibili in senso epistemologico.

Nulla possiamo dire della creazione di un organismo edilizio se non il "percorso" dei numerosi disegni, che, dai primi schizzi, attraverso tentativi, ripensamenti ed errori, hanno portato alla formalizzazione dell'idea finale di progetto; né si potrebbe pensare ad una didattica della composizione architettonica in chiave manualistica, come una sequenza di operazioni logiche che portano deterministicamente ad un risultato estetico.

Neppure la questione, solo apparentemente più semplice, della scomposizione dell'opera architettonica, volta a comprendere gli elementi linguistici della stessa a-posteriori, è affrontabile in termini diversi dall'analisi grafica, ovvero della lettura parziale di elementi isolabili attraverso il disegno.

Negli antri segreti del "comporre" e "scomporre" l'architettura, infatti, come nel mito della caverna di Platone, non possiamo cogliere la vera essenza dell'opera architettonica, se non come "immagine" riflessa, ovvero come rappresentazione della stessa nel foglio da disegno.

Ma, dal nostro punto di vista, questo non è poco ed è una sufficiente argomentazione contro i detrattori, che vorrebbero cancellare ogni possibilità di affrontare l'argomento anche in chiave didattica.

D'altra parte, da Vitruvio in poi, la storia dell'architettura prolifera di teorie, critiche e manualistiche di supporto all'attività operativa e creativa, testi che hanno cercato in diversi modi di strutturare un apparato logico-razionale nel quale possa muoversi l'attività dell'architetto, che, per altri versi, entra a far parte di un ambito artistico-figurativo più ampio e difficilmente imbrigliabile in uno schema.

Se è vero che la conoscenza dell'analisi grammaticale e l'analisi del periodo non ha mai creato dei poeti, è pur vero che non c'è intuizione senza metodo e che la creatività non può prescindere dallo studio delle

opere. Vale a dire che, se il poeta lo fa la vita, il letterato lo fa la scuola.

In tal senso l'analisi grafica dell'architettura, volta alla comprensione degli elementi semantici dell'opera, può rappresentare un buon ambito dove sviluppare la comprensione delle ragioni estetiche della stessa.

Senza violare l'unità compositiva dell'opera, enuclearne degli aspetti parziali a soli fini didattici, può rappresentare un metodo per cominciare a capire la complessità dell'organismo architettonico, riducendo il problema più generale in parti più semplici e comprensibili, anche per i lettori meno esperti.

Concentrarsi sui diversi aspetti dell'opera uno per volta, può creare un sistema di supporto all'attività libera e non schematizzabile del processo creativo, rendendo quantomeno evidente, quante e quali variabili devono essere controllate e coordinate insieme tra loro dall'architetto durante il processo inventivo della forma architettonica.

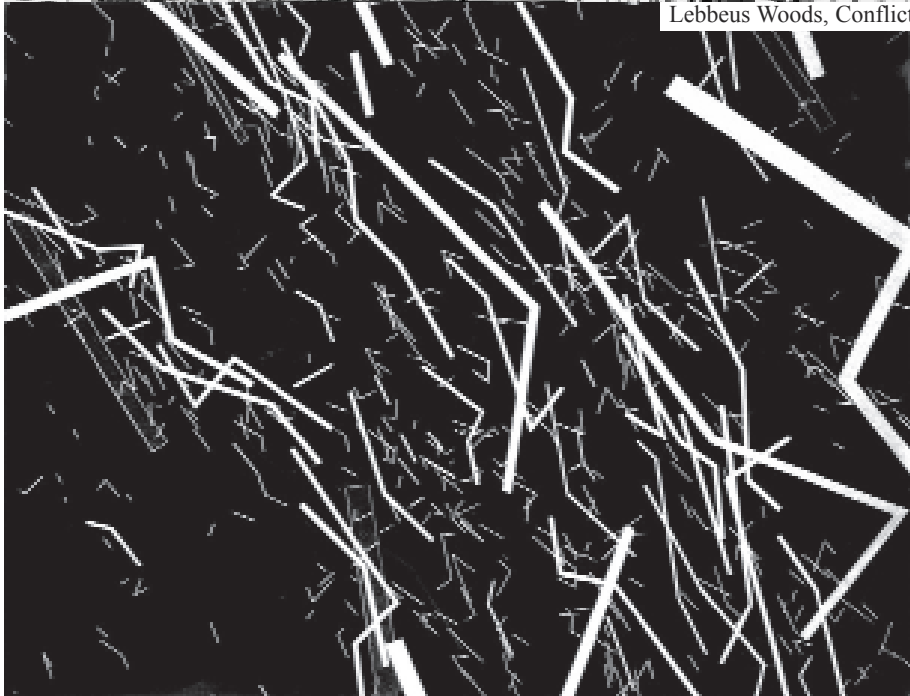
Il libro, in tal senso, non ha la pretesa di essere un libro di teoria dell'architettura, ma un libro di esercizi pratici, che seguono quella "teoria imperfetta" di cui parla Franco Purini, "che entra nei meccanismi logico-creativi esplorandoli in tutte le loro estensioni e in ogni loro espressione"¹.

¹ F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Roma - Bari, 2000. Sulla impossibilità di realizzare un trattato esaustivo sulla composizione architettonica e sulla utilità di costruire una teoria seppure imperfetta si veda anche la prefazione dello stesso Purini "Un trattato attuale", in "Analitica dell'immaginazione per l'architettura" di M.P. Arredi, Marsilio editori, Venezia, 2006.



Tom Maine, Lines in Space 2

Lebbeus Woods, Conflict space 3



Quadro metodologico

1.1. Dall'analisi alla sintesi

Un primo interrogativo che ci si pone, quando si affronta un discorso teorico sull'architettura, è se questa possa essere considerata un'arte, che nel trovare sintesi formali sfugge a qualsivoglia analisi scientifica e classificatoria, o sia una mera disciplina tecnico-scientifica in grado di risolvere problemi abitativi degli esseri umani.

Rispetto alle arti considerate in antichità "sorelle" dell'architettura, questa ha comunque una finalità pratica (*utilitas*), si appoggia su una solido apparato di conoscenze tecnico-scientifiche, che ne garantiscono la *firmitas*, oggi molto più articolata che ai tempi di Vitruvio, comprendendo l'apparato strutturale, le componenti tecnologiche, impiantistiche e normative. Già in questa sua articolazione disciplinare l'architettura rappresenta un importante anello di congiunzione tra arte e scienza.

Ma anche restringendo il campo della trattazione alla sola *venustas* dell'edificio, ovvero a quegli esiti estetici e figurativi raggiungibili attraverso la composizione architettonica, si potranno indagare criteri logico deduttivi per un'analisi grafica e procedure metodologiche di supporto alla sintesi formale, restando ancora a cavallo tra il mistero della creazione artistica e la certezza dei procedimenti scientifici.

L'architettura occidentale ha oscillato tra due culture², una di matrice idealistica e l'altra legata al pensiero positivista, tra ipotesi manualistiche e classificatorie e teorie estetiche della ineffabilità dell'opera e, più in generale, tra arte e scienza, rimanendo sospesa in un

² M. P. Arredi, *Analitica dell'immaginazione per l'architettura*, Marsilio Editori, Venezia, 2006, pag. 17.

punto di equilibrio tra i due ambiti disciplinari.

Negli anni settanta, un approccio di tipo analitico-razionale alla sintesi compositiva, portò a dimostrare, nella teoria dei modelli di Alexander³, che il risultato formale è direttamente deducibile dall'analisi dei requisiti e dal soddisfacimento degli stessi in una sequenza ordinata di passaggi procedurali. Negli stessi anni l'approccio strutturalista e semiologico all'architettura pose le basi per un'analisi basata su criteri più scientifici. In particolare lo studio dei caratteri tipologico-formali stabiliva un metodo per costruire ed operare fondato sulla storia.

Potendo assumere una chiave di lettura semiologica dell'architettura, diviene possibile estrapolare elementi linguistici dall'opera, individuare "unità discrete" aventi significato e cercare comparazioni diacroniche e sincroniche con altre opere sulla base di elementi riconducibili ad un "codice" comune.

Analisi grafica dell'opera architettonica vuol dire indagare con il disegno aspetti parziali dell'edificio, fattori formali, percettivi, spaziali, cromatici, materici, ritmici.

Analizzare vuol dire sezionare, "vedere per sezioni", estrapolare elementi discreti. Smontando l'edificio in pezzi, scomponendolo secondo punti di vista diversi, si possono indagare le ragioni compositive, i significati sottintesi alla forma. La chiave semantica è, naturalmente, uno dei piani possibili di analisi, ma non l'unico, non esaustivo e non sufficiente, ma operativamente molto utile ai fini conoscitivi.

E' evidente che l'analisi grafica non può prescindere dalla comprensione storico-critica dell'opera, come la semiotica e lo studio di qualsivoglia linguaggio non può prescindere dalla conoscenza storica dei "codici" linguistici.

Analizzare vuol dire capire, mettere in atto un modello interpretativo. Smontare in pezzi, mette a nudo il funzionamento di un oggetto. Ricondurre un edificio alla sua tipologia, costruire quadri sinottici e comparativi di elementi morfologici, quali finestre, elementi di ingresso, ritmi, consente di capire all'interno di un quadro storico unitario quali elementi innovativi possono essere stati introdotti da un autore rispetto agli architetti coevi; o quali elementi di identità e differenza esistono nelle opere dello stesso autore.

³ Christopher Alexander, *Note sulla sintesi della forma*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

L'attività sintetica è attività creativa. Solitamente le capacità sintetiche e quelle analitiche non sono presenti in egual misura nello stesso soggetto. Le capacità sintetiche possono essere accompagnate da maggiore istintività e gestualità, talora da una certa inconsapevolezza dei procedimenti analitici e dalla non sistematica conoscenza delle opere esistenti. Di fatto lo spirito del tempo, secondo la definizione Hegeliana, così come la conoscenza storica dei codici linguistici, possono essere assorbite in modo non sistematico e non consapevole. D'altra parte il modello di architetto-artista, poco informato, incolto ed estraneo al processo culturale in atto è poco credibile in un mondo in cui le immagini visive scorrono velocemente e si modificano in un contesto ampio e globalizzato.

Sintetizzare, in architettura, vuol dire trovare un assetto conformativo, comporre gli elementi discreti dell'edificio in una unità continua. Si compone "mettendo insieme". Sintesi ha anche un'accezione ampia (*syn-thesis* deriva dal verbo greco *synthythénai*, che significa "mettere insieme") di raccogliere insieme elementi costituenti l'opera architettonica nella sua unità, ma anche di raccogliere nell'opera tutte le esperienze visive, tutte le emozioni, le volontà, le aspirazioni possibili, come anche tutte le conoscenze di altri campi disciplinari. L'attività sintetica dell'architetto è un'attività di grande complessità. Spesso si paragona l'attività dell'architetto a quella del direttore d'orchestra che deve avere in mente tanti pentagrammi suonati contemporaneamente da diversi strumenti musicali. Un segno architettonico sintetizza molte differenti esperienze, molti differenti desideri e sottintende molti e differenti significati.

La sintesi formale dell'architettura deve dare una risposta unica ad esigenze abitative, rappresentative, simboliche, estetiche della committenza.

Sintesi ed analisi, tuttavia, nella complessità dell'opera dell'architetto, non sembrano così antitetiche e contrapposte.

Il fatto stesso che il progetto sia essenzialmente un "processo", fatto di una sequenza di operazioni, che portano alla verifica di valori dimensionali, funzionali e, quindi, formali, rende più vicino il mondo della sintesi progettuale a quello dell'analisi morfologica.

La sintesi in architettura, diversamente dalle altre arti, non è mai del tutto arbitraria, si basa sempre su un'attività meta-progettuale, che tende a raccogliere ed analizzare i dati disponibili, i requisiti e gli obiettivi da conseguire.

L'operatività del processo progettuale assomiglia all'operosa atti-

vità del processo di analisi⁴. La difficoltà e la lunghezza temporale dell'attività di sintesi progettuale - "progettare è fatica", scriveva Carlo Aymonino in uno dei suoi disegni⁵ - rende poco gestuale e istintiva l'attività del progettista e molto più metodico e mediato il percorso che porta alla sintesi finale.

La prospettiva semiotica avvicina ancora più l'analisi alla sintesi. La scomposizione in elementi linguistici discreti è ripercorribile in senso inverso in esercizi di composizione della forma architettonica, attraverso procedimenti grammaticalmente corretti.

1.2. Scomporre l'architettura

Scomporre è il contrario di comporre. Vuol dire separare qualcosa che è composto insieme in modo congruo e ordinato, qualcosa che è composto in unità.

Il problema fondamentale sta nella divisibilità dell'oggetto architettonico, ovvero della possibilità di scomporre in unità discrete, aventi autonomo significato, qualcosa che è continuo e unitario. L'opera architettonica è caratterizzata dall'unità, ovvero si pone come struttura organizzata, come oggetto compiuto, come armonia delle parti in relazione ad un tutto⁶.

Se la musica ha un carattere continuo ed uno discreto, dovuto alla sua trascrizione grafica, l'architettura, come le arti figurative, produce opere continue, in cui presenza e trascrizione coincidono⁷.

⁴ G. Grassi, *La Costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, 4^a Edizione Venezia 1983. "...Il problema della costruzione di un sistema di regole di deduzione per l'architettura si fonda sulle sole basi logiche possibili: sul principio dell'analiticità dell'architettura cioè a dire: l'aspetto sintattico dell'architettura; ...la caratteristica analitica dell'architettura può essere vista come un aspetto di questa relativo al problema della conoscenza: può essere vista cioè come un mezzo della conoscenza, oppure può essere riconosciuta come espressione della stessa struttura logica dell'architettura. Nell'aperta finalità di raggiungere criteri di certezza e di esprimere elementi ostanti e generali, proprio per quel coincidere di analisi e progetto nel suo comune fine conoscitivo, l'architettura viene vista nel suo carattere di costruzione, cioè di procedimento secondo un ordine logico delle successive scelte".

⁵ C. Aymonino, *Disegni Anatomici*, 1977.

⁶ M. P. Arredi, *Analitica dell'immaginazione per l'architettura*, Marsilio Editori, Venezia, 2006; a pag. 91 si affronta il "tema dell'unità" compositiva in riferimento alle diverse culture storiche.

⁷ R. De Fusco, *Segni, Storia e progetto dell'architettura*, Biblioteca universale Laterza, Roma-Bari, 1989 (prima ed. 1973).

Per questa irriducibile continuità dell'opera architettonica, molti critici non solo hanno avversato ogni tentativo semiotico applicato all'architettura, ma anche sostenuto una totale ineffabilità dell'analisi critica applicata alle arti figurative. In particolare l'analisi semiotica trovava un campo avverso nella cultura neo-idealistica italiana, fortemente pervasa dalla nozione di "immagine" nelle arti visive.

D'altra parte il discorso di De Fusco sembra particolarmente chiaro e nulla toglie al tema dell'unità dell'organismo architettonico. Evidentemente l'attività dello scomporre non consiste in uno smontaggio meccanico dell'oggetto architettonico, ma nel cogliere parti discrete ed invarianti al di sotto della conformazione architettonica⁸. Come anche precisa Garroni⁹ la riduzione dal continuo al discreto può essere operata non nella scomposizione per parti, ma nell'individuazione delle componenti formali dell'opera, classificabili in campi di varianti.

La presenza di una "struttura" dell'oggetto architettonico, ovvero di un telaio che determina l'essenza delle cose, secondo Gombrich¹⁰, rende riconoscibile l'identità dell'oggetto architettonico stesso come insieme di parti coordinate.

Scomporre, nell'ipotesi strutturalista, vuol dire ricavare elementi materiali che la compongono e le loro modalità di articolazione, ovvero elementi discretizzabili nell'oggetto architettonico, anche se la continuità è un aspetto rilevante della sua struttura. In chiave semiologica, la base di analisi scelta deve essere adeguata per scomporre l'opera in un sistema di segni significanti e riconoscibili pur rispettando l'unità del sistema.

Diversi sono stati i tentativi ed i modi per individuare modelli e metodi per discretizzare l'oggetto architettonico continuo da parte di diversi autori.

Il linguaggio dell'architettura classica prevedeva un insieme di elementi codificati in forma e dimensione e organizzati secondo un sistema di relazioni costanti.

Per l'architettura moderna si è cercato un sistema di discretizzazione basato sugli elementi formativi dello spazio.

⁸ R. De Fusco, cit, pag. 41.

⁹ E. Garroni, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari, 1968.

¹⁰ E. Gombrich, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino, 1965.

Gamberini individua 7 elementi costitutivi¹¹:

Elementi di determinazione planimetrica (piani di vita)

Elementi di collegamento tra piani

Elementi di contenimento laterale dello spazio architettonico (pareti)

Elementi di comunicazione nelle pareti (aperture)

Elementi di copertura

Elementi di sostegno (pilastri e struttura)

Elementi di accentuazione qualificativa

De Fusco articola una classificazione dei sottosegni architettonici o "figure", distinguendo: le piante, le facciate, le pareti, le coperture, le aperture¹². Quindi articola ulteriormente il discorso in altri sottosegni: pianta appoggiata sul suolo; pianta di edificio multipiano; pianta di edifici a sezione variabile; ecc.

De Rubertis propone una distinzione tra indicatori sintattici ed indicatori lessicali del linguaggio architettonico¹³. In particolare gli indicatori lessicali sono segni riferibili a:

1 articolazione spaziale (forma degli ambienti, effetti prospettici, ecc.)

2 archetipi strutturali (pareti, pilastri, solai, coperture)

3 archetipi morfologici (portali, timpani, colonne, cornici, ordini, scompartizioni ritmiche)

4 elementi distributivi (percorsi, collegamenti verticali, sbarramenti, elementi filtro)

5 arredo (rivestimenti, elementi funzionali, elementi accessori)

6 materiali (qualità delle superfici, caratteristiche visive, tattili, ecc.)

7 colore (contrasti, accostamenti, dominanti, accordi, dissonanze, codici cromatici)

8 luce (illuminazione diretta, indiretta, naturale, artificiale, punti-forme, o diffusa, ecc.)

Si possono provare altre forme di classificazione più o meno sintetiche, volte ad identificare elementi isolabili all'interno dell'edificio, tutte più o meno valide e tutte insufficienti a descrivere l'edificio nella sua interezza. Tutte le classificazioni effettuate da autori diversi autorevoli appaiono, comunque, valide nella misura in cui "scom-

¹¹ I. Gamberini, *Analisi degli elementi costitutivi dell'architettura*, Editrice universitaria, Firenze, 1953.

¹² R. De Fusco, *Segni, Storia e progetto dell'architettura*, op.cit.

¹³ R. de Rubertis, M. Clemente, *Percezione e comunicazione visiva dell'architettura*, Officina Edizioni, Roma, 2001.

porre" vuol dire "sezionare", isolare una vista parziale di un oggetto, porre l'accento su un tema specifico. È proprio il disegno, che altro non è che attività di proiezione e sezione di un oggetto tridimensionale su una superficie, a rendere legittima la scomposizione dell'oggetto in visioni parziali.

Nella presente trattazione si proveranno ad isolare i temi relativi a:

1. forma;
2. spazio;
3. funzione;
4. ritmo;
5. materia;
6. colore;
7. luce.

1.2.1. *L'architettura come linguaggio*

La semiologia prende in considerazione ogni fenomeno culturale come fenomeno comunicativo, ovvero come sistema di segni ai quali corrisponde un significato. In tal senso tutti i fenomeni culturali possono essere riguardati, in chiave semantica, come fenomeni linguistici, aventi propri codici, più o meno convenzionali, trasmissibili attraverso diversi canali comunicativi, all'interno di un certo contesto sociale, culturale, in un determinato tempo.

Soprattutto nella nostra epoca, pervasa dai sistemi di comunicazione, non si può "non-comunicare". La sola esistenza di un prodotto dell'uomo, nel manifestarsi al mondo, comunica qualcosa, o, per altri, la sola esistenza di un soggetto ricettore rende interpretabili come messaggi le apparenze fenomeniche dei prodotti umani.

D'altra parte qui non si discute se l'esistenza del riflesso di luce sul mare, su cui si interroga il personaggio di Italo Calvino, possa esistere al di là della presenza del soggetto ricettore che la percepisce. Trascurando i problemi percettivi legati al soggetto ricettore, il fatto essenziale è la trasmissione di un messaggio all'interno di un contesto.

In tal senso è proprio l'appartenenza ad un contesto culturale, che rende trasmissibile l'informazione e rende intellegibile un'opera da parte di un soggetto fruitore.

I codici, in una lingua, sono eminentemente convenzionali, sono validi in un determinato contesto culturale e di condivisione. L'apparenza di un manufatto dell'uomo può raccontare molto del

contesto culturale in cui è stato realizzato e manifestare intenzioni più o meno esplicite dell'autore.

L'architettura, in tal senso, è un prodotto culturale avente le sue regole, i suoi codici, in costante e continua evoluzione, e, quindi, il suo linguaggio.

Nella sua accezione più elementare l'architettura è preposta a risolvere problemi contingenti e pratici, dando risposta, con dei manufatti edilizi, alle esigenze funzionali di una committenza. Anche nelle più squallide periferie urbane, nei manufatti edilizi più insignificanti, nelle baracche autocostruite, è ravvisabile l'utilizzo di un linguaggio, la ripetizione di uno schema, la presenza di elementi codificati¹⁴. Anzi, proprio nell'architettura autocostruita, quella che sorge spontaneamente senza architetti, i codici si evolvono attraverso meccanismi evolutivi molto simili a quelli degli ecosistemi biologici. I modi in cui si realizza un tetto, si sagoma una superficie, si accostano materiali, che formano inconsapevolmente un pattern visivo, sono adattamenti costruttivi di fatti contingenti, che seguono leggi del "minimo sforzo" e sono, questo è il dato importante, ripetuti in diversi contesti secondo schemi che possono essere considerati "codice".

Nell'architettura aulica, quella legittimata dalle riviste patinate di architettura, dei disegni immaginifici delle archi-star, o consacrata dalla sua realizzazione, la trasmissione del codice avviene attraverso altri *media*. Una piattaforma culturale comune rende i codici attuali e condivisi, più consoni a rappresentare i gusti del momento, o, come vorrebbe Hegel lo "spirito del tempo", lo *zeitgeist*. I sistemi di comunicazione attuali veicolano la nuova figuratività dell'architettura nel mondo, attivando stili internazionali globalizzati, che si evolvono rapidamente.

Per codice in architettura si intendono i "modi" in cui si compongono le forme, le soluzioni spaziali, i fattori ritmici, cromatici, l'uso dei materiali, i modi in cui si realizzano le bucatore ed altri elementi morfologici, in una parola quelle articolazioni e declinazioni degli elementi che compongono il linguaggio dell'architettura.

Ogni cultura ha espresso il suo linguaggio architettonico, con suoi codici riconoscibili ed elementi che si compongono e si ripetono secondo schemi morfologici e costruttivi, che ci consentono di riconoscere un

¹⁴ M. Clemente, *Estetica delle periferie urbane. Analisi semantica dei linguaggi dell'architettura spontanea*, Officina Edizioni, Roma, 2005.

periodo storico, un ambiente geografico, una corrente di pensiero o un periodo storico all'interno dell'opera di uno stesso autore.

Riconosciamo la possenza delle masse e l'asciuttezza formale dell'architettura romanica; lo slancio verticale dell'architettura gotica, nella quale gli storici hanno visto l'espressione dell'anelito alla trascendenza. Ritroviamo la matematica delle proporzioni nell'architettura rinascimentale, rapportata all'uomo al centro dell'universo ed alla sua visione prospettica e centrale del mondo. Cogliamo le deviazioni estrose rispetto al codice rinascimentale nelle opere di Michelangelo; distinguiamo il barocco, il rococò, il neoclassicismo ed il liberty. Possiamo raccontare aspetti riconoscibili del movimento moderno parlando dell'abolizione dell'ornamento, degli orpelli stilistici dell'ecllettismo storicista e dell'uso sistematico di alcuni morfemi ripetuti. Classifichiamo i modi in cui si è espresso il decostruttivismo attraverso la sua sintassi (distorsione dei volumi, compenetrazione, intersezione, deviazione, dislocazione, ecc.).

In poche parole, non possiamo fare a meno di entrare nella storia dell'architettura, senza riconoscere l'esistenza di un linguaggio in evoluzione stilistica, tecnologica, costruttiva; un linguaggio fatto di codici condivisi e compresi da un certo contesto culturale, a cui attribuire un significato, una rispondenza a certe esigenze sociali, estetiche e culturali del periodo storico cui l'opera appartiene.

In chiave semiotica è particolarmente pertinente l'uso della parola "segno" architettonico, per indicare la conformazione di un qualunque elemento (volumetrico, formale, ritmico, morfologico, ecc.), segno cui corrisponde un "significato".

La rispondenza tra segno e significato apre una partita estremamente articolata in architettura, come in ogni fenomeno linguistico. Dal ruolo dell'interprete a quello del fraintendimento e della trasmissione di altri significati interpretativi, secondo circoli ermeneutici, che portano a variazioni di senso nel tempo e alterazioni di significati. Di fatto il significato di un segno architettonico può essere interpretato diversamente anche in un medesimo contesto, essendo l'opera architettonica polisemica e complessa. Talora la critica può attribuire significati all'opera che non erano nella mente dell'autore. Tuttavia la componente pratica dell'*utilitas*, del controllo del *budget* e del buon senso, mitigano le componenti gratuite della *venustas* in architettura, rispetto all'arte, rendendo più facilmente comprensibile ed interpretabile il rapporto tra segno e significato.

Ci sono casi in cui l'architettura si propone una chiarissima funzione comunicativa. Sono i casi delle architetture autoreferenziali, del chiosco dell'hot dog a forma di hot dog, delle opere in cui non c'è neppure un tentativo di mediazione del senso nella forma architettonica, né velate allusioni metaforiche. Le facciate "parlanti" dell'architettura contemporanea hanno funzione comunicativa al di là del loro mandato funzionale di dividere l'ambiente esterno dallo spazio interno dell'edificio: proiettano messaggi pubblicitari, partecipando ad uno scambio iconico più vasto nella scena urbana. In generale, senza arrivare a questi esempi più manifesti di trasmissione di messaggi intrinseci o esterni all'opera, l'architettura è al tempo stesso funzione e manifestazione (messaggio) della propria funzione. Nel segno è riconoscibile una componente stilistica, legata alle mode del momento ed una componente più oggettiva e funzionale. Si può fare una finestra con timpano e modanature, una finestra a nastro, che corre orizzontalmente per la lunghezza di una facciata, un taglio decostruttivista diagonale nel muro, una facciata curtain-wall, denunciando l'appartenenza ad un periodo storico e ad una corrente stilistica; resta il fatto che una bucatina in un muro più ampia o più stretta manifesta una volontà sovra-stilistica di creare una maggiore o minore comunicazione tra ambiente interno ed esterno.

La componente stilistica è quella che dà connotazione agli indicatori del linguaggio architettonico, ponendo l'architettura, malgrado i pregiudizi di molti, nell'ambito della moda, e, quindi, legandola alle oscillazioni del gusto.

1.2.2. *Tra estetica e semiotica*

È chiaro che, una volta riconosciuta la componente strutturale e semiotica dell'architettura, non è possibile relegare l'architettura al suo linguaggio. Chi si avvicina alle opere d'arte, in termini più generali, per studiare i valori formali o *gestaltici*, ponendo l'attenzione sulle proprietà strutturali del linguaggio, rischia di trascurare la sua intima funzione spirituale. Come rileva Zevi¹⁵, solo vivendo l'edificio essendone inclusi sarà possibile avere una compiuta esperienza della sua qualità estetica.

Tuttavia il discorso sulla bellezza continua ad avere una sua intrinseca complessità, a non essere definito in alcun modo, oscillando tra la scienza dell'arte e l'ineffabilità ed indicibilità dell'esperienza sog-

gettiva estetica. Non sembra sciolto il nodo se è bello ciò che è bello o è bello ciò che piace.

Tutto il pensiero occidentale ha oscillato tra questi due estremi, tra la definizione di un canone classicista di bellezza in architettura ed il soggettivismo dell'interpretazione estetica.

La greca antica aveva trovato canoni e proporzioni da applicare all'edificio, unendo nell'arte i saperi della scienza matematica ed il ritmo della musica. Il rinascimento ha cercato nella lettura dell'antico e nei rapporti antropometrici la "divina proporzione", stabilendo regole compositive basate sull'oggettività dei numeri.

La cultura positivista, nella sua stagione gestaltica, ha cercato, a suo modo, principi oggettivi nella valutazione estetica. Il principio di simmetria, di equilibrio e di proporzione nella composizione artistica, sarebbero, nella teoria della gestalt, connaturati alla percezione umana, per una sorta di isomorfismo, perché simmetria, equilibrio e proporzione sono ritrovabili nel corpo umano. La valutazione estetica avrebbe una sua oggettività derivante da fattori fisiologici e percettivi.

Se certe interpretazioni gestaltiche dell'opera d'arte di Arnheim presentano dopo 50 anni ancora una certa attualità, la gestalt non copre tutti i giudizi estetici. Non possiamo spiegare con l'isomorfismo e con la simmetria presente nel corpo umano certe attuali predilezioni estetiche per le deformazioni, le dissimmetrie, le dissonanze, le distonie della cultura contemporanea.

La simmetria di una facciata non è la forma pregnante del terzo millennio e neanche quella dell'ultimo decennio del secolo scorso. Il ritmo semplice di finestre allineate, che si ripetono uguali su un prospetto non rappresenta appieno la cultura del momento, non soddisfa le aspirazioni dei giovani, come può invece una facciata con forme casuali, *patchwork* di materiali o grafismo dei materiali con funzione decorativa. In un certo contesto culturale, degli addetti ai lavori, siamo portati a dire che è bello il *Water cube* di PTW in Cina, con la sua pelle che evoca le bolle di acqua, o lo Stadio Olimpico di Beijing di Herzog de Meuron, con la sua trama anisotropa e casuale, la mediateca di Senday di Toyo Ito, il *Museum of Contemporary Art* di Sanaa a New York.

Altri potrebbero sentirsi più attratti dagli edifici della città storica, i palazzi ed i monumenti del passato, le vestigia di altre civiltà e

¹⁵ B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1947.

orientarsi, anche nelle scelte degli interni della propria abitazione, verso uno stile così detto "classico". Entrambe le scelte di gusto estetico sono spiegabili con motivazioni semiotiche, con la conoscenza e condivisione dei "codici" linguistici della contemporaneità o del passato. E' più facile, infatti, che il gusto per la contemporaneità si sviluppi in soggetti che ne partecipano attivamente e ne studino e comprendano i codici linguistici e che i non addetti ai lavori si sentano rassicurati da valori estetici di più lunga e comprovata tradizione.

Da queste considerazioni ne deriva un concetto storico e diacronico di bellezza, che non può essere universale e intramontabile.

Il discorso diventa facilmente comprensibile se ci si riferisce, per esempio, alla moda, o alla bellezza femminile: la donna "grassa" rinascimentale prototipo di bellezza consacrato dagli artisti del tempo, poco ha a che fare con la bellezza "anoressica" anni novanta o quella propinata negli ultimi reality show del terzo millennio. È evidente che ciascun'epoca ha avuto il suo concetto di bellezza nell'arte, nell'abbigliamento e nell'ornamento, consacrando nelle opere valori estetici - ovvero codici semantici- condivisi da un certo numero di persone.

Ci sarebbe, in tal senso, molta meno naturale immanenza nel concetto di bellezza, di quanta artificiale sovrastruttura culturale viene posta di volta in volta nelle opere d'arte.

La preventiva conoscenza storica di un'opera può portare alla condivisione e poi all'apertura verso l'esperienza estetica.

Difficilmente un turista, anche mediamente acculturato, potrà accorgersi della sacralità dello spazio "miesiano" del Padiglione di Barcellona, se non per aver visto processioni di studenti di architettura entrare senza scarpe e sostare nello spazio del padiglione in estasi contemplativa, con la mente nutrita delle parole chiarificatrici dei libri di storia dell'architettura.

All'interno di uno stile e del gusto di un'epoca, c'è ancora spazio, a proposito di bellezza, per il gusto personale e per la scelta all'interno di una serie di declinazioni diverse di codici linguistici.

Allo stesso modo, a nostro avviso, la lettura linguistica dell'architettura, che unisce fortemente estetica e semantica, non impedisce la considerazione di valori trans-epocali dell'opera: ci sono edifici che procurano emozioni e trasmettono sensazioni a prescindere dal loro vestito stilistico.

I valori non tramontabili di un'architettura sono eminentemente quelli spaziali, quelli legati alla percezione visiva, quelli legati

all'evocazione del sacro o quelli di adattabilità topologica al luogo naturale. Difficile non avere un'esperienza estetica nel Pantheon, di fronte a un Dolmen preistorico, in una cattedrale gotica, nella Biblioteca laurenziana, nella Casa sulla Cascata di F. L. Wright o anche in uno spazio cavo a più altezze di un'architettura contemporanea, dove è possibile avere una visione cinematografica e multidirezionale.

Al di fuori di valori trans-epocali dell'architettura, che ci fanno preferire opere appartenenti a diversissimi periodi storici... tutto il resto è moda!

1.2.3. *L'architettura come moda*

La parola "moda" potrebbe, a primo acchito, essere respinta, se riferita ad un fenomeno complesso come l'architettura, perché ci porta in una dimensione dell'effimero e del transeunte.

In senso stretto, infatti, la moda si riferisce all'abbigliamento, che nella società post-industriale ha avuto diversissime manifestazioni figurative e velocissimi cambiamenti, talora arbitrari e non sempre riconducibili, uno ad uno, abito per abito, a fattori sociali, economici e culturali. Le mutazioni del gusto nell'abbigliamento avvengono stagionalmente, con forti legami col consumo psicologico della merce, che ci portano a considerare un abito dell'anno precedente, solo per l'uso di un colore, per esempio, "fuori moda" e vendibile sono negli *outlet*.

La realizzazione di un edificio ha tempi di produzione più lunghi, genera risultati più solidi, richiede investimenti economici più ingenti, rispetto a un abito. Il legame con l'ambiente culturale, per l'architettura, ha tempi di decantazione più ampi; pertanto il susseguirsi dei cambiamenti stilistici e del gusto estetico avviene nell'arco di più anni, rispetto all'abbigliamento.

Vero è che, nella nostra epoca, c'è stata una significativa contrazione dei tempi nei cambiamenti stilistici: se il gotico, il rinascimento o il barocco, erano "spalmati" su un arco temporale di un secolo per ciascuno, il Movimento Moderno ha avuto una durata di 40 anni, il postmoderno di 25, il decostruttivismo di 10, gli ultimi cambiamenti, si possono leggere nell'arco di 5 anni. E questo rende più evidente, che si voglia o no, la partecipazione dell'architettura al più ampio contesto culturale, nel quale avvengono tutti i cambiamenti