



José Leonardo Prieto Fandiño (Bogotá, 1980); 2003 laurea in Architettura (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia); 2010 Magister in Architettura (idem), con la tesi *Rogelio Salmons, compositor de percepciones* (menzione speciale e pubblicazione), relatore prof. Rodrigo Cortes Solano. Ha tenuto seminari, conferenze e corsi presso il corso di laurea in Architettura della Universidad Nacional; ha allestito una mostra per conto della stessa Università,

Le diverse forme della rappresentazione e le sue implicazioni in architettura

The different forms of representation and its implications in architecture

Le intenzioni di comunicazione e di trasformazione della realtà che gli uomini formulano, sono basate su idee immateriali e sulle reti che essi tessono attorno a sé. Tali idee sono condannate a permanere prigioniere nella mente che le ha concepite; solo mediante un atto di materializzazione l'essere umano è capace di comunicare la propria visione della realtà agli altri. Questo passaggio al mondo materiale, che comporta un attacco alla nitidezza dell'idea, è conosciuto come "rappresentazione". Questi processi, che in ogni disciplina della gnoseologia umana hanno specifiche particolarità, in architettura sono assolutamente determinanti. Quando l'architetto sceglie una modalità di rappresentazione del proprio logos architettonico, al posto di un'altra, sta invocando processi percettivi specifici, i quali non saranno semplici ombre di una possibile visione di architettura ma saranno una parte indissolubile della propria opera così come del modo in cui essa sarà esperita dagli altri.

The intentions to communicate and transform reality formulated by human beings are based on intangible ideas and networks that they weave around themselves. These ideas are doomed to remain trapped in the mind that conceived them; only through a materializing act the human being is able to communicate his vision of reality to others. This transition to the material world, which involves an attack on the sharpness of the idea, is known as "representation". These processes, which in any discipline of human epistemology have specific details, in architecture are absolutely crucial. When the architect chooses, instead of another, a specific mode of representing his architectural logos, he is invoking specific perceptual processes which will not be mere shadows of a possible view of architecture but, despite the obvious imperfect materiality, they will be an indissoluble part of his work as well as the way in which it will be experienced by others.

Parole chiave: rappresentare in architettura, convenzioni semiotiche in architettura, logos architettonico, registri di rappresentazione semiotica, decoro.

Keywords: to represent in architecture, semiotic conventions in architecture, architectural logos, registers of semiotic representation, decoration.

REALTA'

La parola realtà viene dal latino *realitas*, la quale a sua volta evoca *res*, cosa, e dunque comporta l'accezione semantica di tutto ciò che esiste (Marquín Argote, 2006, pagg. 146-147). In modo più comprensivo e filosoficamente ampio, indica tutto quel che può essere concepito, tutto ciò che è accessibile grazie alla scienza, alla filosofia o qualsiasi altro paradigma di analisi.

Le intenzioni di comunicazione e di trasformazione della realtà che gli uomini formulano, sono basate su idee immateriali e sulle reti che essi tessono attorno a sé; la realtà è dominata da artefatti i quali, con le loro relazioni e i significati imposti in modo esplicito ed implicito, determinano il modo in cui l'uomo concepisce e domina il suo mondo. Scrivono Henry Margenau e Lawrence LeShan (2002, pag. 18): *Lo spazio di Einstein non è più vicino alla realtà che il cielo di Van Gogh. La gloria della scienza non si trova in una verità più assoluta che la verità di Bach o Tolstoj, solo che entra nell'atto della creazione stessa. Con le sue*

scoperte, l'uomo di scienza impone un proprio ordine al caos, così come il compositore o il pittore al suo; un ordine che sempre si riferisce ad aspetti limitati della realtà e si basa sulla cornice di riferimenti dell'osservatore.

Così come un animale territoriale ha la stretta necessità di marcare fisicamente il proprio habitat, l'uomo, come animale che produce e domina idee, deve stabilire segni, marche, oggetti organizzatori, nell'universo intellettuale nel quale si esprime e si esplica, il suo territorio, appunto.

Ma questa nozione di oggetti che ordinano la realtà non si riferisce necessariamente ad entità dotate di una materialità tangibile, così come i cosiddetti artefatti non sono più considerati come connotati da una rigida concretezza; questo è un modo superato di concepire gli oggetti.

Questi concetti fanno riferimento più significativo ad un mondo delle idee, nel quale un concetto chiaramente definito possiede le qualità di un oggetto, per esempio quella di possedere la possibilità di essere riconosciuto, assimilato e relazionato all'interno di una rete di altri oggetti stabilito con anteriorità, ma senza per ciò rinunciare

alla propria individualità (Zubiri, 1989, cap. III). Ricordiamo che, nella Fisica, Aristotele definisce la cosa (materiale) grazie a tre sue caratteristiche specifiche: la tridimensionalità, la separabilità da altre cose, il fatto di cadere sotto i sensi umani; a distanza di oltre 2200 anni, Lev Vygotsky introduce un'idea assai più comprensiva di artefatto, che comprende sì le cose (nel senso aristotelico) costruite dall'uomo, ma anche le pure idee che contraddistinguono questo speciale animale che non solo si serve di oggetti, ma li costruisce quando ne ha bisogno e usa oggetti mentali esattamente come usa quelli concreti, un animale semiotico.

Questa rete viene tessuta per mezzo di un secondo livello concepito dall'uomo per creare la propria realtà, le operazioni, che, come fili intrecciati, legano e connettono tra loro i diversi oggetti permettendo la nascita, il mantenimento, la crescita e la fattibilità stessa del pensiero umano. Una volta che gli oggetti e le operazioni hanno dato luogo ad una rete mentale stabile, sorge un terzo elemento coesivo della rete mentale, la scelta strategica (e consapevole); questo ele-

mento consiste nella capacità di selezionare un determinato aspetto locale della rete, composta di oggetti e mutue relazioni, la cui efficacia è stata precedentemente provata come adatta a poter rispondere ad una situazione predeterminata.

Questi tre elementi che conformano la rete mentale, oggetti, operazioni, strategie, sono condannati a permanere nell'universo unipersonale della mente di ciascun essere umano ogni volta che, per poter partecipare ad un discorso collettivo, dovranno abbandonare la perfezione propria del mondo delle idee (chissà, l'Iperuranio platonico) ed entrare a far parte della materialità condizionante del mondo delle cose, elementi condivisi fra esseri umani distinti. La caratteristica di questa necessità consiste nella volontà comunicativa.

RAPPRESENTAZIONE

Questo percorso, specifico di tutte le discipline della conoscenza collettiva umana, si ottiene solo per mezzo della rappresentazione (Duval, 1993). E questo processo, in architettura, ha una serie di caratteristiche peculiari.

La prima accezione della parola rappresentare che si trova nei dizionari della lingua fa riferimento alla «azione di far presente qualcosa nella immaginazione con parole o figure» (Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, XXII edizione).

In questa stessa definizione, per quanto ampia e dunque comprensiva, si fa evidente la natura multipla della rappresentazione; non esiste una sola maniera di rappresentare un oggetto: si può ricorrere alla complessità simbolica del linguaggio o alla visione controllata dai convenzionalismi specifici di ciascun mezzo grafico.

All'interno di questa molteplicità di possibili scelte esistono certe modalità di rappresentazione che si reiterano con il passar del tempo e raggiungono un certo tipo di indipendenza rispetto agli altri; ciò accade quando si può parlare della figura del registro di rappresentazione, cioè un modo chiaramente definito di procedere che si fonda su lineamenti riconoscibili e determinati, e che non hanno dunque possibilità di confondersi l'uno con altro:

[...] è essenziale non confondere i tre poli costitutivi di ogni rappresentazione: l'oggetto rappresentato, il contenuto della rappresentazione, cioè ciò che una rappresentazione particolare presenta dell'oggetto, e la forma della rappresentazione, cioè la sua modalità o il suo registro (Duval, 1999, pag. 16);

Invece di parlare di sistema di rappresentazione abbiamo scelto la parola registro. In francese, la parola registro si usa abitualmente per indicare diverse modalità di usare la lingua per esprimersi o di usare una tastiera in musica. Storicamente, questa è la parola che usò Cartesio nel suo primo libro di Geometria (1637) per distinguere la scrittura algebrica delle curve e la loro rappresentazione figurale (Duval, 1999, pagg. 43-44).

Il contenuto delle rappresentazioni di uno stesso oggetto cambia in funzione del sistema grazie al quale furono prodotte. Per raggiungere gli scopi comuni e correnti della comunicazione o del trattamento dell'informazione, quasi sempre sembra essere sufficiente mettere in moto un solo sistema; ciò non nega che, in talune occasioni, sia necessario cambiare il sistema di rappresentazione per esplicitare o evidenziare proprietà diverse di uno stesso oggetto (Duval, 1999, pag. 18). *Il contenuto delle rappresentazioni di uno stesso oggetto cambia in funzione del sistema grazie al quale furono prodotte. Per raggiungere gli scopi comuni e correnti della comunicazione o del trattamento dell'informazione, quasi sempre sembra essere sufficiente mettere in moto un solo sistema; ciò non nega che, in talune occasioni, sia necessario cambiare il sistema di rappresentazione per esplicitare o evidenziare proprietà diverse di uno stesso oggetto (Duval, 1999, pag. 18).*

Ciò è dovuto al fatto che il contatto con la rappresentazione di uno stesso oggetto concettuale in due registri diversi può generare percezioni diverse o addirittura opposte; è per questo che una discussione sulla struttura che concepisce e dà forma a un insieme di rappresentazioni non si potrà sostenere sui risultati di episodi specifici isolati, ma dovrà basarsi sulla comprensione della logica stessa della rete mentale che li lega, che li relaziona strettamente. Oltre a determinare la maniera in cui le rappresentazioni arrivano ad

essere percepite, la molteplicità di registri ha un compito fondamentale al momento di implementare certe operazioni.

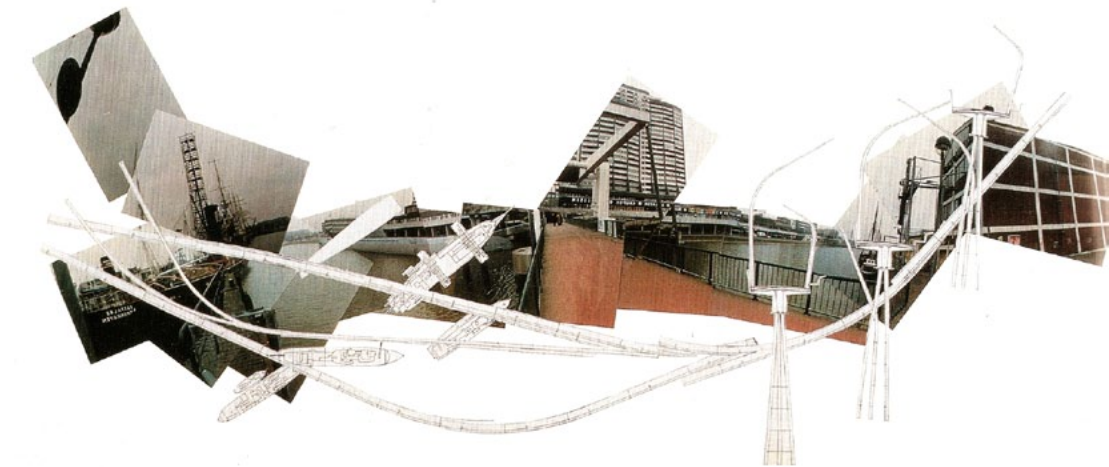
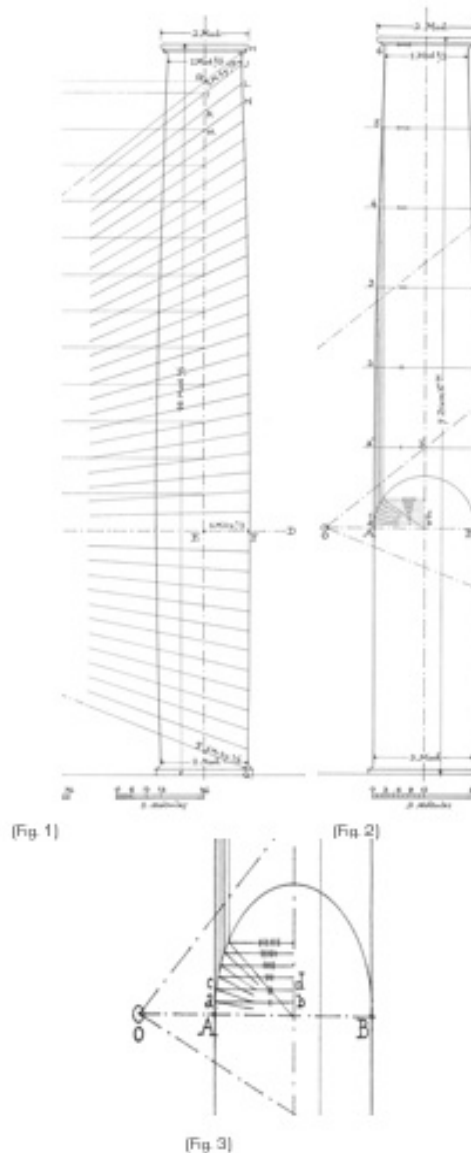
Un caso evidente ed emblematico di questo fatto sono i diversi registri che l'essere umano ha utilizzato per rappresentare i numeri. I primi tentativi ideati dall'essere umano sono identificati da una relazione iconica fra il numero (come quantità) e il registro che lo rappresenta; cioè: la materialità della rappresentazione è un calco diretto della quantità che si intende rappresentare.

Mantenere questo grado di iconicità è possibile fino a che i numeri rappresentati si mantengono in una raccolta cardinalmente relativamente bassa ma, una volta che l'essere umano raggiunge un certo grado di sviluppo, i numeri che maneggia superano questi valori. In questo momento la relazione iconica che esisteva fra rappresentazione e oggetto concettuale semplicemente si fa impossibile, e l'essere umano fa uso di una figura artificiale: la convenzione.

CONVENZIONI

Questa nuova figura servirà all'essere umano per ideare un nuovo registro che non è strettamente legato alla iconicità; in questo modo i numeri possono essere rappresentati grazie ad una materialità che già non rinvia all'oggetto rappresentato ma ad alcune leggi proprie di un determinato modo di rappresentare. Sebbene lo spettro dei numeri che si possono ora rappresentare sia divenuto infinito, il perdere questa relazione di iconicità rende necessario un apprendimento previo delle leggi che conformano il registro, sacrificando la sua universalità e capacità di connettere reti mentali in modo diretto. Ciò non significa che i registri non retti da convenzioni siano migliori di quelli che lo sono, solo che le immagini mentali generate dai primi hanno un maggior impatto nell'osservatore; ogni volta la percezione è assimilata come un successo proprio, siamo di fronte ad una conquista individuale che conferma ed amplia la visione stessa del mondo.

I registri di rappresentazione basano la propria relazione con gli oggetti concettuali sulla capaci-



tà che hanno di rappresentarli; un oggetto concettuale tende a mostrare preferenze per determinati registri, e ciò sia per la somiglianza fra logiche o per una maggior facilità nel processo di materializzazione.

Le operazioni vanno un passo oltre e arrivano perfino a dipendere da un determinato registro per potersi sviluppare (questo fatto si può intendere bene ritornando a prendere in esame l'esempio dei numeri e dei sistema semiotici numerici). Nella numerazione romana, la quale aveva già rotto la tappa della relazione iconica diretta fra oggetto concettuale e rappresentazione, le quantità delle quali si riusciva a dare rappresentazioni erano limitate dalle leggi autoimposte dalla logica stessa del registro, le stesse leggi che hanno finito con il limitare il suo stesso uso.

Lo sviluppo dell'aritmetica è basato in grande misura su un ragionamento su quale registro potrebbe dare più possibilità e allo stesso tempo ha meno restrizioni per mettere in relazione i numeri fra sé; è in questo che la numerazione indo-araba (totalmente convenzionale, ma po-

sizionale) supera la romana (a rappresentazione mista e non posizionale). Operazioni aritmetiche basiche che, sviluppate con numeri arabi, non presentano problema, sono impossibili da gestire con numeri romani, non per l'incapacità del registro di rappresentare gli oggetti concettuali, ma per la logica che si è scelta per rappresentare, che è fondamentale nella creazione di opportuni algoritmi).

REGISTRI E ARCHITETTURA

In architettura la scelta di un determinato registro di rappresentazione si stabilisce, nello stesso modo, come l'unico mezzo per arrivare a concepire determinate operazioni. Un esempio di ciò è la definizione dell'enfasi dei fusti dei templi greci; questa manovra percettiva richiese per la sua realizzazione un registro grafico che si allontanò da una ricerca di iconicità diretta. L'arco che descrive la sottile curva del fusto possiede un raggio di proporzione tale che per il suo traccia-

mento si rende necessario costruire un compasso più grande della stessa colonna (Fig. 1). I Greci, per evitare di realizzare una serie di filigrane scultoree in ciascuna colonna, ricorrono alla deformazione dell'asse verticale della sezione longitudinale (Fig. 2), potendo ricondurre così l'arco del fusto a un modello di facile elaborazione nel corso dell'opera. Questo, che all'inizio permise di dar soluzione ad un problema costruttivo, con il tempo, permise agli architetti classici di sviluppare la componente percettiva implicita in questa stessa operazione; così, passando da una modello circolare a uno ellittico, la relazione fra imoscapo e sommoscapo può essere aggiustata per calibrare in modo preciso l'effetto visuale che volevano raggiungere (Fig. 3).

Da entrambe le angolazioni, dal semplice uso della scala grafica, che permise di percepire simultaneamente le parti di un edificio nella materialità di un unico piano architettonico, o attraverso i fotomontaggi altamente sofisticati di Enric Miralles (1993) (Fig. 4) che, da un punto di vista cubista, cercano di stabilire una nuova prospettiva multipla del progetto, la rappresentazione permette all'architetto non solo di compartire il suo logos architettonico, ma anzi lo aiuta a calibrare le idee che lo conformano.

Come tutte le discipline che conformano la conoscenza umana, dunque, l'architettura mostra preferenze per determinati registri di rappresentazione, sia perché le forniscono determinati strumenti tecnici sia perché presentano un grado di iconicità che facilita la sua trasmissione. Questo processo di allineamento con determinate maniere di rappresentare non è negativo di per sé, sempre che la logica specifica del registro non finisca con l'imporsi sulle preoccupazioni dell'architetto o interferendo con i risultati raggiunti da costui.

Questo aspetto, della rappresentazione in architettura, è stato affrontato da diversi lavori teorici. Alcuni autori hanno preso le distanze dalle generalità della rappresentazione e si sono concentrati sullo studio di un determinato registro e nell'obiettivo che questo ha nel campo della creazione architettonica.

Fra essi, segnaliamo Maurici Pla (2006), il cui lavoro si iscrive nel registro della parola scritta; egli evidenzia come negli ultimi anni i testi che parlano di architettura si sono limitati a servire come base per una visione esterna, usando metodi che non corrispondono con questa specifica capacità di formare percetti del linguaggio scritto.

In epoche di crisi, le parole sogliono uccidere l'architettura. E l'assenza di un'architettura viva e realmente autonoma resta compensata dai numerosi flussi di chiacchiere, chiacchiere che circolano da un estremo all'altro della cultura architettonica come se esse fossero l'architettura stessa [...]. Nelle epoche di maggior vitalità architettonica, molti architetti hanno saputo sviluppare una scrittura che, in nessun caso, pretende conformarsi con il logos architettonico (Pla, 2006, pag. 7).

Un altro autore che presenta un approccio più specializzato è Robin Evans che indaga sulla maniera nella quale lo spazio e la geometria hanno marcato in grande misura il modo stesso in cui l'architettura è stata rappresentata: *Senza la fede dell'architetto nel fatto che alcune linee definite geometricamente vanno ad accrescere quel qualcosa più sostanziale e distinguibile che non un disegno, non potrebbe esserci architettura [...]. La geometria è una cosa, la architettura un'altra, però c'è geometria nell'architettura. La sua presenza è assunta come la presenza della matematica è assunta nella fisica, o come quella delle lettere è assunta nelle parole. La geometria è intesa come una parte costitutiva dell'architettura, è indispensabile per essa, però non dipendente in alcun modo. Gli elementi della geometria sono concepiti come i mattoni che costruiscono una casa, i quali sono concepiti con cura altrove e trasportati sul sito della costruzione, pronti da essere usati (Evans, 1995, pag. XXVI).*

Egli evidenzia inoltre come le immagini siano state il registro storicamente usato per rappresentare l'architettura, giacché è questo il registro che possiede la maggior capacità di dar conto degli aspetti descrittivi e relazionali dello spazio, fondamentali nel campo architettonico; non tanto dunque per essere le immagini delle emanazioni ineludibili della disciplina architettonica, ma per

essere un dispositivo altamente sofisticato con il quale è possibile connettere percezioni diverse. *Le idee sul nostro proprio pensiero e percezione sono dominate dalla visione, e le nostre idee sulla nostra visione sono definite da un riferimento tacito a immagini e proiezioni. Ma nessuna, né immagini né proiezione, sono fondamentali nell'esperienza visuale –abbiamo visto in precedenza che sappiamo qualcosa a partire da tali astrazioni- però queste si convertono in qualcosa di fondamentale per trasmettere il nostro punto di vista (Evans, 1995, pag. 357).*

Evans mostra che la preferenza che l'architettura dimostra per i registri grafici non solo si dà per la capacità che essi possiedono di dar conto di concetti spaziali, ma anche perché il registro delle immagini si differenzia dagli altri (numeri, lettere e perfino edifici costruiti), nella sua qualità di iconicità e trasmissione immediata di immagini, non solo fisiche, ma anche mentali.

Unite con i numeri e le parole, le immagini aiutano ad oggettivare quel che una coscienza personale in nessun'altra maniera potrà arrivare a fare. La magia delle immagini è spesso spiegata tanto attraverso la sua trasmissione di sentimenti come per le sue proprietà mimetiche, però è ancora più certo che questo inarrivabile mistero radichi nel fatto che queste esteriorizzano un aspetto della percezione o che sembrano farlo, come se uno stesse vedendo attraverso di esse, il che non succede nello stesso modo con i numeri e le parole (Evans, 1995, pag. 357).

Per quanto riguarda il tema delle immagini come registro di rappresentazione, Jorge Sainz (1990) affronta il tema del disegno architettonico con strumenti specifici dell'analisi linguistica; comincia facendo chiarezza sul fatto che non vuol assegnare la categoria del linguaggio al disegno architettonico, ma solo usare strumenti che, fino al momento, non sono stati utilizzati per il suo studio. Definisce il disegno architettonico come qualcosa che non è stato usato né nel campo dell'arte, né in quello scientifico o della tecnica, finché non trova una terza direzione: esso possiede simultaneamente qualità dei due precedenti, però con un significato proprio.

ARCHITETTURA, REGISTRI, EPISTEMOLOGIA

Bruno Zevi affronta invece il tema della rappresentazione con inquietudini più radicate all'interno del campo epistemologico, affronta il modo in cui l'architettura è stata insegnata e trasmessa.

Il problema della rappresentazione dello spazio, lungi dall'essere risolto, non è nemmeno posto. Mancando un'esatta definizione della coerenza e del carattere dello spazio architettonico, manca di conseguenza l'esigenza di rappresentarlo e di diffonderlo (Zevi, 1948, pag. 35).

Egli elabora un discorso sull'interpretazione dell'architettura, presentando lo spazio come l'essenza e il fondamento di essa, propone la necessità di rielaborare la storia dell'architettura in funzione di tale spazio, il quale solo può essere percepito nell'esperienza vitale e stabilisce come nessuna altra rappresentazione è nella possibilità di equipararla. In altre parole, indica l'edificio costruito come unica materialità capace di generare i percetti necessari per poter assimilare veramente una architettura.

Zevi mostra come l'architettura abbia indugiato rispetto alle altre discipline nel non approfittare dei progressi della conoscenza umana per rappresentare in modo potente la componente spaziale, la quale si presenta come fondamentale per una sua adeguata percezione.

Elabora di conseguenza una revisione dei diversi registri che si sono usati tradizionalmente per rappresentare l'architettura: piante, tagli, facciate, fotografie, mostrando tanto i vantaggi come i limiti di ciascuno. Così, descrive le piante come qualcosa di astratto, estraneo a qualsiasi tipo di esperienza visiva dell'edificio; però, allo stesso tempo, mostra come questo registro è l'unico che permette di percepire in maniera simultanea le diverse parti che compongono un'opera architettonica. Descrive le facciate come uno sviluppo semplificato delle piante dove si recupera la componente di verticalità tanto radicata nella percezione umana, ma il cui principale componente da rappresentare è la relazione delle parti dell'edificio fra di loro e non, come sarebbe na-

turale nella percezione di un edificio, il modo in cui queste parti si relazionano realmente con l'osservatore. Indica infine le fotografie come registri capaci di catturare in modo concreto la materialità dell'edificio ma che, per l'essere legate a un unico frammento di tempo, sono incapaci di dar conto di quella continuità di tempi e spazi impliciti nella percezione che un osservatore ha di un edificio costruito.

Qualcosa che si potrebbe considerare come dimostrato nel lavoro di Zevi è il modo in cui l'architettura ha cercato di risolvere le perdite proprie dei processi di rappresentazione; la molteplicità dei registri che usa la disciplina architettonica non è un fatto fortuito, è inclusa in una strategia di più alto livello, la quale si basa sull'uso di un grande numero di registri di carattere indipendente, il quale a sua volta si basa sull'uso di un gran numero di registri di carattere indipendente, che però finiscono con il complementarsi gli uni con gli altri e che possono in un momento specifico relegare la propria indipendenza a favore della creazione di una rappresentazione integrale, non solo somma delle singole rappresentazioni, ma olistica.

Un aspetto che hanno in comune gli studi precedenti è quello di porre in evidenza che in architettura nessun registro, nemmeno l'edificio costruito, possiede una natura assoluta. Una sola rappresentazione non riesce a dar conto di per sé stessa di un'architettura pensata come totalità, ogni volta che si sta parlando dal punto di vista delle restrizioni proprie della sua materialità.

LOGOS ARCHITETTONICO.

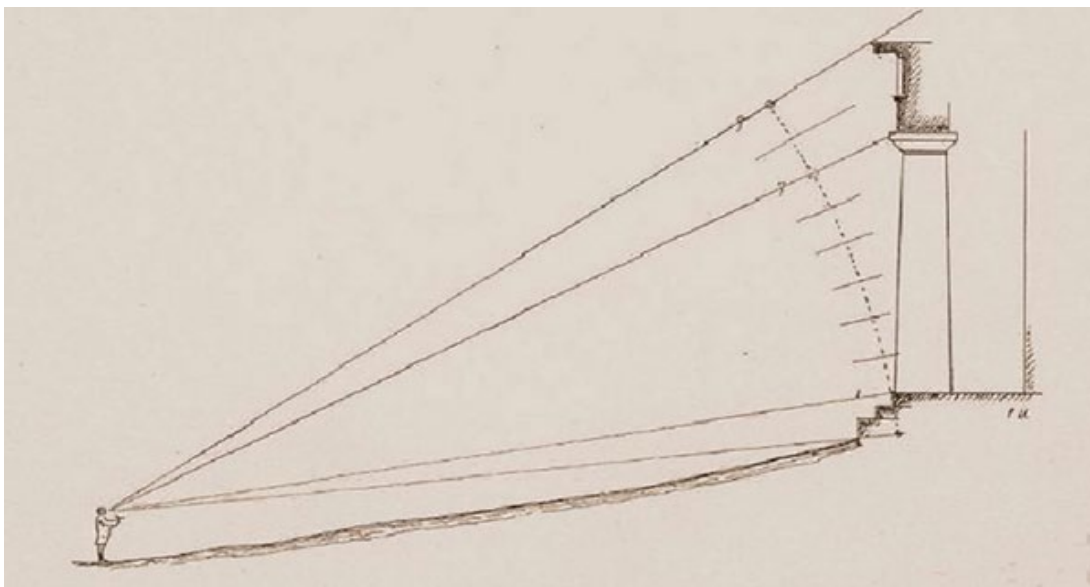
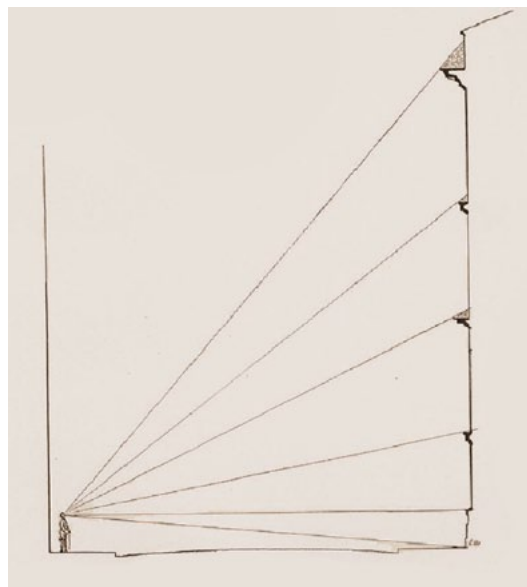
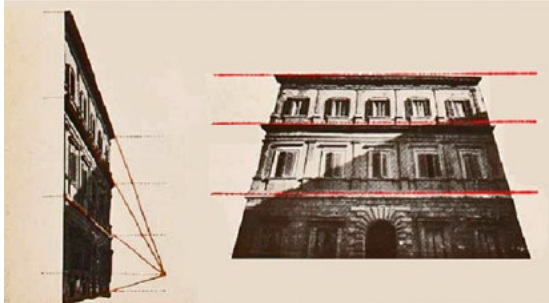
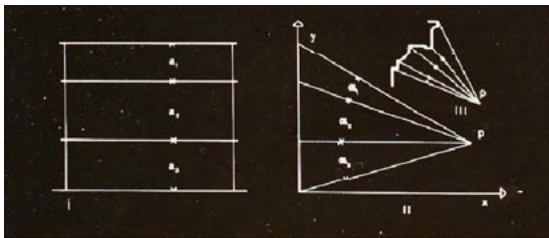
La selezione che realizza l'architetto del repertorio di registri di rappresentazione che usa durante i suoi processi di creazione comporta molto più che un semplice problema di procedimento, è un aspetto che giunge ad imporre la direzione e i risultati della propria opera. Gli architetti che sono riusciti a sviluppare ricerche coerenti all'interno delle proprie opere hanno stabilito una strategia propria nello sviluppare i propri processi rappresentativi; i propri disegni, schemi, edifici o scritti

sono chiaramente riconoscibili non per una questione di stile, ma perché quella data struttura che li supporta è la stessa. In altre parole, le opere di questi architetti sono conformate da differenti rappresentazioni di una stessa idea: il logos architettonico del suo autore.

Questa idea, in ciascun processo rappresentativo che la invoca, si pone alla prova di sé stessa per aggiustarsi e ridefinirsi, ricorrendo alla percezione, sia quella dello stesso autore sia di terzi, come unico giudice capace di stabilire la sua validità. Proprio il fatto di non avvertire il compito della percezione nella rappresentazione fu uno dei principali errori nei quali incorse una parte dell'architettura moderna. Nella sua ricerca per stabilire una nuova architettura, libera da quel che consideravano tare ereditate dal passato, molti architetti moderni semplicemente hanno eliminato dai propri progetti qualsiasi elemento decorativo, cioè quegli elementi che non rispondevano né a richieste strutturali né funzionali. Questa deviazione ha fratturato una delle basi della terna vitruviana sulla quale si fonda l'architettura; questi tre elementi, utilitas (l'utilità), firmitas (la fermezza), venustas (la bellezza), che possono essere pensati dall'architetto in modo indipendente, devono essere rappresentati in modo simultaneo, in un'unica materialità.

Il processo di questi architetti moderni consistette nel fatto di assumere che la bellezza era qualcosa di definito attraverso parametri arbitrari legati a discorsi che poco apportano a questa nuova architettura che essi cercavano di creare.

Per rispondere a questa mancanza si disposero a razionalizzarla; l'errore nel quale incorsero consiste nel basare questa razionalizzazione su campi estranei all'unico processo capace di dar conto veramente della venustas di Vitruvio: la percezione. L'aspetto estetico delle loro opere, se pure non fu eliminato, passava a occupare un secondo piano; questo terminò facendo sì che la venustas abbandonasse la stessa materialità dell'edificio e si stabilisse, forzatamente e artificialmente, nell'essere la manifestazione fisica che dimostrava la validità di un discorso collegato, un sofisma che proponeva che una materialità strutturalmente efficiente e funzionalmente coerente



può emanare di per sé stessa quella bellezza che distingue un'architettura da un semplice esercizio costruttivo o da un modello scultoreo.

Una delle prime critiche che si fecero a questa architettura moderna si basa precisamente sul modo in cui si stava rompendo in forma dogmatica con quelle tradizioni classiche e vernacolari che, avallate grazie a secoli di depurazione, avevano creato tutto un contesto di operazioni plastiche con un grado alto di sofisticazione.

La presenza costante nell'architettura antica delle cornici e delle modanature ci indica che questi elementi dovevano assolvere funzioni espressive e formali inequivoche e fondamentali. Poiché in un linguaggio quando una modalità sintattica rimane viva e dominante per secoli, vuol dire che è connaturata alla struttura intima del linguaggio medesimo (Moretti, 1952, pag. 5).

Queste operazioni permettevano all'architetto di usare un linguaggio che, grazie ad una ricchezza lirica secolare, era capace di caratterizzare in modo potente la forma nella quale l'osservatore sperimentava la sua rappresentazione.

Molte abitazioni moderne, tenendo conto di essere state disegnate per soddisfare i più alti livelli di confort, terminavano con l'essere abbandonate dai suoi abitanti che le qualificavano come incompatibili con una nozione di casa nel senso di focolare domestico.

Il fatto è che l'architetto, oltre a rispondere ad alcune richieste strutturali o soddisfare un programma funzionale, deve incorporare nella sua opera un respiro percettivo che aiuti l'osservatore a sincronizzare i suoi logoi architettonici personali con quel che gli propone la rappresentazione, cioè l'architetto deve offrire alle sue rappresentazioni un minimo livello di decoro che permetta loro di essere accettate.

La nozione di *venustas* della quale parla Vitruvio, lontano dalla componente soggettiva dei gusti individuali, è situata in questa nozione di decoro (Vitruvio Pollione, 1992, Libro 1, Capitolo 2):

Decor autem est emendatus operis aspectus, probatis rebus compositi cum auctoritate (Il decoro è un corretto aspetto dell'opera o costruzione che consta di elementi regolari, assemblato con bellezza).

Il decoro cioè consta di quelle operazioni che, libere da richieste estranee alla propria realizzazione, permettono all'architetto di calibrare la componente percettiva implicita nella rappresentazione delle sue idee. Questo decoro è disposto a ridurre la maniera nella quale l'osservatore percepisce l'edificio; così, i triglifi dei templi greci compiono la funzione percettiva di articolare la componente verticale delle colonne con la orizzontalità del friso, o gli spigoli vivi delle colonne doriche stanno esasperando la verticalità nell'entrare in risonanza con la luce del sole; o le modanature e cornici classiche che, allo stesso tempo in cui permettono di percepire l'edificio come una unità, nel mettere in risalto i confini della sua membratura (Figg. 5 e 6), garantiscono la percezione di ciascuno dei suoi elementi nel servire da articolazione fra loro (Fig. 7).¹

Questi insuccessi puntuali di certa architettura moderna hanno permesso che tutta una serie di architetti successivi hanno potuto intendere che la rappresentazione delle proprie idee non poteva essere sostenuta unicamente da un discorso esterno o intendersi come un processo isolato che risponde solo a sé stesso. Per sviluppare ricerche coerenti, questo processo di rappresentazione deve essere supportato da una conoscenza profonda tanto del veicolo –la materialità della stessa rappresentazione– come dal cammino che gli permette di arrivare al suo destinatario –i processi percettivi.

In architettura, specialmente nella percezione dell'edificio costruito, questo processo è altamente complesso, il tempo e lo spazio impliciti in questo processo fanno sì che l'architetto debba rispondere a una realtà quantica dalle molteplici possibilità a partire da una materialità unica e inamovibile. Nell'edificio, come rappresentazione massima dell'iconicità delle proprie idee, l'architetto deve sorvegliare in modo scrupoloso la materialità che crea. Una sporgenza di pochi centimetri più bassa o più alta di quanto indicato o perfino una fila di mattoni nella quale lo spessore della malta che unisce i mattoni non sia quella adeguato, sono dettagli che possono distruggere la validità di tutta la rappresentazione (Prieto Fandiño, 2013). Però, allo stesso tempo,

l'architetto deve usare la materialità dei propri edifici come giudice, il più severo e logico, dal suo proprio logos architettonico; scrivere sopra quel che la sua materialità può insinuare, astrarre dettagli particolari per mezzo di un disegno, frammentare il continuo spazio-tempo che propone in una fotografia o rincorrerlo una e ancora una volta, sono il modo con il quale l'architetto può estrarre i massimi benefici che retroalimentano il proprio logos architettonico.

Non solo il suo, ma il logos architettonico, grazie alla rappresentazione, ha smesso di essere circoscritto nel mondo puro e libero, però altamente statico, delle idee, per passare al mondo della cose, imperfetto e con pretese concrete, ma allo stesso tempo insuperabile catalizzatore di ogni progresso della conoscenza umana, simbolo, segno, oggetto, riferimento.

NOTE

1-La Fig. 5 è tratta da Moretti (1951-52), pag. 6. Le Figg. 6 e 7 sono tratte dal sito della Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra España: <http://www.unav.es/ha/002-ORNA/mold.htm>

BIBLIOGRAFIA

Duval, R. (1993). *Registres de représentation sémiotique et fonctionnement cognitif de la pensée. Annales de Didactique et de Sciences cognitives*, 5, 37-65.

Duval, R. (1999). *Les problèmes fondamentaux de l'apprentissage des mathématiques et les formes supérieures du développement cognitif*. Cali: Ed. Universidad del Valle.

Evans, R. (1995). *The projective cast: Architecture and its Three Geometries*. Cambridge (Mass.): MIT.

Marquinez Argote, G. (2006). *Realidad, Historia de una palabra desde sus orígenes latinos hasta Zubiri*. Cuadernos salmantinos de filosofía. [Universidad de Salamanca]. 40, 33, 145-180.

Margenau, H., LeShan, L. (2002). *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*. Cap. 1: Las significaciones de la realidad. Barcelona: Gedisa.

Miralles, E. (1993). *Concurso para la reordenación del puerto de Bremerhaven (Germania)*. Si veda: <http://www.mirallestaglabue.com/>

Moretti, L. (1951-52). *Valori della modanatura*. Spazio, 3, 6, 5-12 e 112.
Pla, M. (2006). *La arquitectura a través del lenguaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

Prieto Fandiño, J. L. (2013). *Rogelio Salmons, compositor de percepciones. Revisión del papel de la modanatura en la representación arquitectónica*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.

Sainz, J. (1990). *El Dibujo de Arquitectura. Teoría e Historia de un Lenguaje Gráfico*. Madrid: Nerea.

Vitruvio Pollione, M. (1992). *De architectura*. A cura di L. Migotto. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.

Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura*. Torino: Einaudi.

Zubiri, X. (1989). *Estructura dinámica de la realidad*. Madrid: Alianza.