

Ricordare Vitruvio. Riflessioni intorno all'arte del costruire

Premetto che non farò una lettura puramente storico-filologica.

Penso che la lettura del **De architectura di Vitruvio**, e soprattutto del **libro I**, rivesta un qualche interesse per aiutarci a riflettere sulla condizione dell'architettura oggi.

Una domanda da cui vorrei partire è proprio **“che cos'è l'architettura”**, una domanda che potrebbe apparire scontata ma che in realtà non lo è. Probabilmente ognuno di noi avrà in testa una definizione diversa. Un consiglio che mi sento di dare è quello di porsi certamente il quesito affrontandolo storicamente perché solo storicamente possiamo comprendere se l'idea che abbiamo in mente sia o meno giustificata.

Ora parlando, e pensando, di architettura tutti noi abbiamo come riferimento alcune nozioni rispetto alle quali andiamo a **collocare l'architettura**, la nozione di arte, di scienza, di tecnica. Queste nozioni sono presenti in noi anche soltanto nel nostro immaginario e lo sono state certamente ad esempio nel momento in cui abbiamo deciso di iniziare il percorso nel campo della disciplina architettonica.

Vorrei porre l'attenzione su **un paradosso** dal quale penso sia utile iniziare.

L'architettura, oltre ad un'idea che abbiamo in testa, è qualcosa che sta là fuori, nel mondo, qualcosa di cui facciamo esperienza continuamente nella nostra vita fin dalla nascita (a meno che uno non nasca in una foresta e venga adottato da scimpanzé ma in tal caso si chiamerebbe Tarzan). Qualcosa che troviamo nel mondo reale, nelle città, nelle campagne, nell'ambiente in cui viviamo.

Allora **la prima domanda** da porsi è se esista o meno un rapporto tra quello che sta là fuori e quello che sta nelle nostre teste, cioè **l'idea che abbiamo dell'architettura**.

E questa domanda penso che vada affrontata in un modo che presuppone la **considerazione di un processo storico**: quello che sta là fuori è qualcosa che è stato prodotto in qualche migliaio di anni, l'architettura reale può esistere da migliaia di anni come pure da pochissimo tempo ma, in fondo, convive e sta insieme senza molta difformità, ci appare come un tutto unitario, come un ambiente che accoglie la nostra vita.

Quello che sta nella nostra testa invece, l'idea che abbiamo dell'architettura è molto recente e sembra mutare continuamente e forse l'idea che avete voi è già diversa da quella che ho io. Però quello che tutti noi pensiamo in che rapporto sta con quello che poteva pensare ad esempio **Vitruvio** che è vissuto tra l'85 a.C e il 15 a.C. e ha lasciato un trattato di architettura in dieci libri. Vitruvio non sembra essere stato, tra l'altro, un architetto molto importante, cita nel suo curriculum solo una basilica a Fano, ma il suo impegno nella stesura di un trattato che si propone di presentare le conoscenze intorno all'architettura del suo tempo, e il fatto che questo trattato sarà l'unico che ci perverrà, ne fanno un autore fondamentale.

E qui se ci rendiamo conto di questa differenza tra architettura reale e ideale abbiamo fatto un primo importante passo nella ricerca della **consapevolezza di cosa sia l'architettura**.

Leggendo un libro su Gehry, un architetto che certo conoscerete, un libro abbinato ad un video di Sidney Pollack, il metodo progettuale di Gehry è spiegato come il momento in cui l'architettura viene a coincidere con l'arte intesa come disciplina priva di vincoli e condizionamenti. Gehry, si afferma in quel saggio introduttivo, è artista in quanto produce forme indipendentemente da ogni preoccupazione reale, sia essa strutturale, funzionale, distributiva (e anche tradizionale, storica aggiungerei) e in questo suo modus operandi

produrrebbe opere pienamente artistiche. (“Architettura e Arte sembrano perdere la loro confortante autonomia”). [Il metodo dai plastici e dagli schizzi al computer.](#)

Ora in questa definizione del lavoro di Gehry noi troviamo alcuni termini quali **arte e architettura** dei quali si dà per scontato il significato, che in realtà viene suggerito dalla definizione che in qualche modo vi è contenuta, e tale significato in effetti spesso tutti noi lo diamo per scontato nei nostri ragionamenti e nel nostro parlare quotidiano. Ora io penso che darlo per scontato senza interrogarsi sia limitante se non fuorviante e interrogarsi noi possiamo farlo solo storicamente.

In tale introduzione al lavoro di Gehry troviamo scritto:

“La condizione dell’artista è (in contrasto con quella dell’architetto tradizionale) il distacco dalle questioni concrete. La forza e il fascino disarmante dell’opera d’arte è la sua inutilità. La bellezza pura, divina, è libera da ogni vincolo, da ogni condizionamento e da ogni tempo. L’artista potrebbe vivere in una condizione unicamente estetica, all’architetto è richiesta anche una visione etica”.

Tale affermazione, pur condivisibile, contiene però un’incertezza. La difficoltà nasce dal fatto che il significato attuale di queste parole: arte, architettura, tecnica, scienza, non coincide con il loro significato originario e quindi non collima con quello che troviamo là fuori. Da questa **discrepanza** nascono alcune considerazioni sulla condizione attuale dell’architettura così come è tematizzata dal pensiero contemporaneo.

Vorrei soffermarmi sul fatto che Gehry è considerato architetto, in quanto artista, perché concepisce forme indipendentemente da preoccupazioni strutturali, tecniche, funzionali. Vitruvio invece ci dice che l’architettura nasce proprio dal rispetto di tre requisiti fondamentali che sono *utilitas, firmitas, venustas*. Comprendete immediatamente la differenza.

Il fatto è che io penso che, come ho già detto, che Vitruvio ci ponga alcune domande che ci aiutano a comprendere l’oggi, il presente, e quindi proverò a leggerlo non in senso meramente filologico ma storico-critico, in un modo che penso lo renda pienamente attuale.

Perché l’affermazione su Gehry artista implica appunto l’interrogarsi su alcune questioni quali **cos’è l’arte, cos’è il progetto, cos’è il mestiere architettonico ecc.**

A queste domande è però corretto rispondere solo storicamente.

E in questo senso è interessante **la risposta di Vitruvio**. Intanto Vitruvio presenta nel suo trattato **un sistema**, un sistema molto ricco e articolato, spesso terminologicamente ipertrofico perché si pone l’obiettivo di sistematizzare il patrimonio teorico dell’architettura della classicità, così come giunto fino a lui. Nel suo trattato troviamo poste una accanto all’altra categorie di diversa derivazione storica: categorie di derivazione arcaica a categorie della classicità matura e a categorie ellenistiche.

Il tentativo di Vitruvio è dunque quello di presentare lo scibile in campo architettonico giunto fino a lui. In relazione al linguaggio da lui impiegato, Silvio Ferri (la cui traduzione è quella che io consiglio) e altri interpreti hanno imputato a Vitruvio una certa non chiarezza lessicale riguardo ai termini di derivazione dal greco dovuta probabilmente all’utilizzazione di breviari, in uso all’epoca, senza comprenderne forse appieno la traduzione latina.

[Lo stesso Leon Battista Alberti, che pure si ispirerà a Vitruvio nel De Re aedificatoria, non esiterà a rilevarlo affermando forse con eccessiva severità: “il suo linguaggio non è né latino, né greco, sicché per noi è quasi come se non avesse scritto nulla, dal momento che scrisse in modo a noi incomprensibile”.](#)

Ora questo è un problema che certo esiste, e sul quale torneremo, ma che non intacca molto l'importanza storica del trattato. (Bisogna poi ricordare che Vitruvio non è un letterato ma è un architetto).

E inoltre se ciò è vero soprattutto per le categorie estetiche vitruviane capirete che, da un punto di vista storico il *De Architectura* riveste un ruolo importante proprio per questa sua eccessiva ricchezza terminologica perché ci fornisce un quadro interpretativo molto ampio della teoria architettonica in età classica ed ellenistica, oltre a rivestire un ruolo che diverrà assoluto durante la rinascenza della cultura classica quando verrà riscoperto e sarà oggetto di traduzioni e commenti che verranno editi fino all'Ottocento. ([le edizioni vitruviane - Tafuri](#))

Io vorrei però limitarmi, in questa sede, ad una lettura introduttiva finalizzata alla comprensione del tema specifico della definizione di architettura e della cosiddetta triade vitruviana e dunque limitato al **I libro** ovvero al libro in cui Vitruvio espone i fondamenti teorici e disciplinari dell'architettura.

Mentre il trattato si compone di dieci libri. ([sommariamente gli argomenti degli altri libri Tab](#)) Il I libro è composto di sette capitoli oltre alla prefazione.

Nei primi tre Vitruvio espone la sua **concezione dell'architettura** enumerandone i fondamenti teorici: le parti in cui è suddivisa, le discipline necessarie alla formazione dell'architetto nonché le categorie estetiche che la definiscono.

Negli ultimi quattro si occupa invece dei problemi inerenti la fondazione della città. Si tratta quindi di due parti nettamente diversificate per il contenuto, che Vitruvio tuttavia ha ritenuto di dover considerare insieme all'inizio del suo trattato, forse perché le considerava ugualmente afferenti agli aspetti generali della disciplina architettonica.

La prefazione è considerata importante soprattutto perché offre alcuni elementi utili alla datazione del trattato, come i riferimenti alla battaglia di Azio (31 a.C.) e le allusioni a episodi che sembrano riferirsi al conferimento del titolo di Augusto, da parte del senato romano, ad Ottaviano.

Essa è in realtà una **dedica ad Augusto** stesso, nella quale Vitruvio afferma di non aver osato, finché l'imperatore era preso da occupazioni militari – “intento a conseguire l'imperio del mondo col vittorioso debellamento di tutti i nemici” – pubblicare i suoi scritti sull'architettura, e di essersi poi deciso a riordinarli e completarli solo dopo aver visto il notevole impegno edificatorio della politica di Augusto.

Vitruvio si muove dunque **all'interno del pensiero classico** (nell'età ellenistico-romana essendo attivo nella seconda metà del I sec. a.C.). Per comprendere Vitruvio dobbiamo dunque partire da alcune considerazioni sugli elementi principali del pensiero estetico dell'antichità classica, elementi che tra l'altro comprendiamo proprio tramite gli autori classici tra i quali lo stesso Vitruvio. A costo di appesantire l'esposizione, alcuni elementi devono essere richiamati, anche se in modo sintetico. ([Masiero-Adorno, vedi tab. 4](#))

Il pensiero greco, sappiamo, esprime una visione cosmologica, ovvero si impernia sulla corrispondenza tra l'uomo e l'universo in quanto accomunati da leggi e proprietà che rivelano il rispecchiamento tra uomo e cosmo attraverso l'**analogía** e la **mímesis**.

Per il pensiero greco l'uomo è imitazione del tutto (**apomímēsis tou ólou**).

In questo sistema cosmologico, che nella sua forma assoluta e generale si può dire arrivi, pur subendo alcuni slittamenti, fino all'ottocento ed entri in crisi solo con il moderno, l'**ordine** (**tàxis**) è la proprietà principale che caratterizza l'universo e al tempo stesso è la categoria con cui l'uomo (**anthropos**) si appropria del cosmo e lo trasferisce nel proprio mondo,

nell'ambiente in cui si trova a vivere con specifiche procedure orientative di tipo sacrale. Ogni presa di possesso di uno spazio come "il costruire una casa un tempio o una città assume un valore cosmogonico rituale". Per il quale il mondo consacrato, ovvero ordinato, è visto come analogo al cosmo permettendo la comunicazione con il divino e in quanto tale si differenzia dal caos, ovvero dal mondo disordinato e indifferenziato, non consacrato. L'ordine è del cosmo ma può essere riconosciuto dall'uomo perché è anche in lui. ([Studi di Eliade sullo spazio sacro e spazio profano](#), libro di Rykwert su *L'idea della città*)

Ma il pensiero greco produce altresì un sapere che tende ad affrancarsi dal mito configurandosi come sapere filosofico. E molti concetti vitruviani sono in effetti di derivazione pitagorica come anche in parte platonica.

Che cos'era il movimento pitagorico?: era una scuola ovvero un gruppo che coltivava interessi morali, religiosi e scientifici, una specie di setta mistico-religiosa, ma anche una comunità scientifica ed insieme partito politico aristocratico, che si sviluppa per almeno due secoli (Pitagora visse nel VI secolo a.C., i suoi successori arrivano fino al IV sec.).

Ora per i pitagorici il mondo è costruito matematicamente e può essere spiegato in termini di **proporzione, misura e numero**. Esempio è l'applicazione di questi principi alla musica. Per loro l'armonia era una proprietà del cosmo e come tale rientra nella cosmologia. L'armonia esprime infatti la concordanza e l'unità delle singole parti nel tutto. Il pitagorico Filolao di Crotona così si esprime: "l'armonia è l'unificazione di molti termini mescolati e accordo di elementi discordanti". E anche Eraclito di Samo aveva detto qualcosa di simile.

Armonia ed esatta proporzione (*symmetria*) sono considerate proprietà oggettive delle cose. L'armonia non è però qualità di un singolo oggetto ma deriva dalla relazione e dalla giusta disposizione di diversi oggetti. ([Tatarkiewicz](#))

Il pensiero greco avvia dunque un progressivo affrancamento dalla forza, in un certo senso annichilente, del cosmo elaborando un percorso che, per dirla in modo sintetico, procede dal **mito** al **logos**.

Ma ciò cosa ha a che vedere con il ruolo dell'architetto e con la definizione di architettura?

Lo ha perché l'uomo greco allontanandosi sempre più, nella sua storia, dalla propria dipendenza mitica, proprio attraverso il discorso filosofico inizia a distinguere facoltà e qualità umane, separando ad esempio la percezione sensibile (**aísthesis**) dal pensiero (**noûs**): ovvero per i greci quanto viene registrato dai sensi inizia, in un certo modo, ad essere considerato meno attendibile, meno veritiero della verità che appartiene al pensiero e che si struttura nella logica.

Le categorie dell'**espressione** e della **contemplazione** sono i due ambiti che rappresentano questo dualismo nel quale si muove il pensiero greco. E la **mímesis** (imitazione) può essere vista come il procedimento che in un certo senso unisce i due ambiti.

Dunque analogia e mimesi sono i due principi che esprimono e sostanziano il rapporto tra l'uomo e il cosmo, (**mímesis** deriva da **mímos**, cioè che imita).

Ecco che per i greci il campo che noi oggi definiremo estetico e quello che possiamo considerare logico sono distinti ma entrambi ancora strettamente concatenati con l'etica. Il bello per i sensi diviene, per i greci, bello per il pensiero (il bello si oggettiva nel pensiero) ma soprattutto è bello come buono (tanto che **kalòs** è una condizione complessiva in cui ciò che è sano, salutare, integro, ordinato, forma un tutt'uno sia nell'apparenza esteriore che nel mondo interiore). **Kalòs kai agatòs** che significa bello e buono.

L'uomo greco distingue dunque la propria attività intellettuale, attività che tende a interpretare e non a produrre, in *espressiva* e in *contemplativa*, e questa distinzione avviene in funzione di un processo che dal divino e dal mitico conduce all'attività speculativa, sia in senso filosofico che scientifico. Questo passaggio, che è appunto storico, si lega in un modo molto forte alle forme reali di attività culturale che i greci elaborano: alcune saranno infatti considerate frutto di ispirazione divina (quelle che nascono sotto il segno della *choreía*, inizialmente la danza di gruppo dei riti dionisiaci poi l'insieme di musica, danza, poesia e canto corale) altre frutto di conoscenza (*epistème*).

La coppia nietzschiana di apollineo e dionisiaco si riferisce a questo dualismo. Il mito e il logos si confrontano, si distinguono, si oppongono ma si traducono anche l'uno nell'altro, ordine e misura (Apollo) nascondono in sé Dioniso.

Rispetto a questo dualismo il mondo greco opera però un'ulteriore distinzione, considerando tutto ciò che invece è finalizzato al fare, al produrre materialmente e concretamente secondo quello che per i greci è il *poieîn* e dal quale dipendono le *tèchnai* (concetto all'interno del quale venivano incluse quelle che noi oggi consideriamo le arti visive, i lavori artigianali e alcune delle tecniche scientifiche ovvero attività che avevano al centro il fare).

Il poiein costituisce un nesso tra il cosmo dell'universo, della società e dell'uomo.

Le categorie concettuali che la cultura greca elabora, e che ritroviamo in Vitruvio, sono dunque il canone (*kanōn*), la misura (*métron*), la simmetria (*symmetria*), l'euritmia (*eurythmia*).

Ma anche queste categorie si definiscono in un processo storico.

La cultura classica produce dunque un'estetica di forme canoniche: si fonda sull'idea di una bellezza oggettiva (intesa come unione di bellezza e bontà) e di proporzioni oggettivamente misurate concepite matematicamente.

L'oggettivismo (il fondamento oggettivo implicito nel canone) dell'arte classica inizia però ben presto a prestare attenzione al condizionamento soggettivo e alcune categorie espressione del canone oggettivo come la "*symmetria*" (da sin-metros - con-misura) e la misura si sviluppano in senso soggettivo verso l'"*eurythmia*" (da eu-rythmos - buon-ritmo).

Questo passaggio avviene nel V e IV secolo, quasi contemporaneamente nei vari campi che oggi definiamo artistici. Nell'architettura il più raffinato ordine ionico si impone sul dorico, nella scultura viene superato il canone di Policlete (450 a.C- Doriforo) considerato troppo severo. (*Tatarkiewicz*)

Nel IV secolo si affermano poi in campo letterario la *polyeideia* (commistione dei generi) e la *poikilia* (contaminazione dei generi) e in ambito artistico un interesse per il colore, la luminosità il movimento, il dinamismo psichico nella scultura, la tensione emotiva nella poesia. Un passaggio dunque dal dominio della quantità a quello della qualità.

A Lisippo (372-368 a.C - atleta di fano) col quale abbiamo un'ulteriore evoluzione verso la soggettività è attribuita l'affermazione:

"Finora gli uomini sono stati rappresentati come sono nella realtà; io invece li raffiguro quali essi sembrano essere". Il passaggio è quello da una rappresentazione delle forme oggettive delle cose a quella delle impressioni soggettive dell'artista. Dalla realtà all'apparenza.

L'illusionismo, a cui conduce questo passaggio, si afferma preliminarmente nelle scenografie teatrali (*skenographia*) ma influenza ben presto la pittura servendosi delle deformazioni prospettiche (*skiagraphia*).

Può essere interessante ricordare che a questa evoluzione si opporrà vanamente Platone.

Mi limito a ricordarlo accennando alla diversa teorizzazione che il procedimento mimetico assume in Platone e Aristotele. Partendo dalla critica che Platone rivolge all'arte sua contemporanea proprio in quanto arte mimetica, intendendo per arte mimetica un certo modo di intendere la rappresentazione artistica volta alla ricerca di tecniche capaci di creare opere che diano l'apparenza della realtà, in ciò che la realtà appare, piuttosto che essere loro stesse realtà.

E l'interpretazione platonica configura, come sappiamo, un impoverimento nel passaggio dall'IDEA alla REALTÀ all'APPARENZA e ciò è importante perché si verifica anche nelle figure che promuovono l'operazione tecnica:

PHUTOURGÓS

colui che pensa, progetta

DĒMIOURGÓS

colui che costruisce

MIMĒTÉS

colui che copia, dipinge

idea

realtà

apparenza

La polemica platonica è tra un modo di concepire il tutto (il modo platonico teso a rintracciare un ordine costituito, trascendente ed eterno, vero, su cui uniformare l'ordine sociale) e un'altra concezione delineata attraverso Anassagora o Democrito, Gorgia o Protagora, che se da un lato rispondeva ad una nuova visione politica, dall'altro impostava il problema della realtà su un piano concreto e sperimentale e logico-linguistico.

Mentre per Platone la questione consisteva nel cercare ragioni e principi intelligenti (il perché), per l'atomismo democriteo consisteva nel cercare condizioni logiche che rendessero conto del costituirsi del reale.

Sul piano gnoseologico reali sono le cose quali appaiono alla coscienza e quali vengono espresse linguisticamente: vero e falso non sono in sé ma lo sono nel discorso. La realtà è quale appare nella sua concretezza, nei suoi colori, nelle sue forme.

L'arte mimetica è per Platone da condannare perché allontana dal Vero giocando sulle apparenze. E ciò spiega perché Platone vedeva dunque il massimo pericolo nella poesia del suo tempo intesa come epica, lirica, tragedia e commedia, ma anche nella pittura moderna (non quella arcaica) ma quella che con l'impasto dei colori, con la prospettiva e la perdita di geometricità e che dà l'illusione di riprodurre (mimeticamente) la realtà come appare (nella Repubblica dice che i pittori sono degli illusionisti).

Nella Repubblica proprio per dimostrare i pericoli della poesia Platone prende ad esempio l'arte del pittore (visto come l'artigiano capace di raffigurare tutte le cose producendo parvenze di parvenze ma soprattutto colui che è capace di ingannare chi guarda l'opera sua, soprattutto grazie alla prospettiva).

“Quale fine si propone la pittura? Tende a imitare quello che è l'essere quale veramente è, o quella che ne è l'apparenza così come appare? È dunque imitazione (mimesis) di un'apparenza o della verità (aletheia)? – Di un'apparenza (phantasmata)!...

[...] Se il pittore è bravo, dipinto un falegname e mostrandolo da lontano, potrebbe ingannare fanciulli e ignoranti, facendo creder loro che sia un falegname davvero”.

“La pittura in prospettiva, puntando sull'affettività della nostra natura, usa tutte le sue arti ciarlatanesche.”

Allo stesso modo Platone dice che il sofista è un'illusionista citando proprio l'esempio del pittore. (Sofista)

“Chi dice d'essere capace di produrre tutte le cose con un'arte sola, sappiamo bene che non fabbricherà altro che delle imitazioni e degli omònimi della realtà, mediante la tecnica del

disegno e mostrando da lontano i suoi disegni ai più innocenti tra i giovani fanciulli, darà loro l'illusione che sa creare la realtà vera di tutto ciò ch'egli desidera fare". (Sofista)

Platone, in polemica con un certo tipo di pittura, distingue tra una mimèsi icastica (che approva perché corrisponde al suo ideale) e una mimèsi fantastica (che nega perché rappresenta per vero ciò che non è altro che apparenza tramite nuove tecniche e Platone si riferisce soprattutto allo sviluppo della scenografia teatrale).

Platone (sostenitore di un mondo teocraticamente governato) vede in modo negativo il passaggio, che si consuma nel secolo che va da Agatharcos alla morte di Platone stesso, dalla mimèsi icastica alla fantastica, segnando una progressiva laicizzazione che corrisponde alla linea che va da Anassagora a Democrito a Epicuro e si costituisce in un intreccio di ritrovati tecnici e di teorie scientifiche, come il passaggio dalla geometria piana alla stereometria avvenuto proprio in quel tempo.

Quando Platone si riferisce alla mimèsi icastica non condanna la pittura come nel Gorgia dove considera i pittori come coloro che "sanno con *ordine* disporre le *parti* del proprio lavoro, cercando che ogni parte si adatti e si armonizzi con l'altra, finché il tutto risulti come un'opera bella per l'*ordine* e la *proporzione*". (Gorgia)

Platone, in accordo con il concetto greco di bello (*kalon*) nel Filebo (una delle opere tarde) esprime con chiarezza il nesso tra ordine e bello:

"Voglio ora indicare come bellezza delle figure non ciò che intenderebbero i più, [...] mi riferisco a qualche cosa che è retto, a qualche cosa che è circolare, e alle loro composizioni che si realizzano col compasso, superfici e solidi, e quanto si fa con la stecca e con la squadra... Queste figure, infatti io non le dico belle come le altre in relazione a qualche cosa, ma sono belle in sé, per la loro natura, secondo se stesse e la loro bellezza non viene mai meno... e così ci sono colori belli di *questo tipo*..."

La polemica contro la pittura illusionistica e sofistica trova la sua espressione più chiara nella Repubblica:

"I discorsi ben costruiti (eulogia), l'armonia (εὐαρμοστία), il decoro (εὐσχημοσύνη) e l'euritmia (εὐρυθμία) sbocciano dalla semplicità dell'anima, non quella che, per così dire, da stoltezza che è, chiamiamo dabbennaggine, ma da quella disposizione di un carattere che si è davvero formato bene e moralmente... E di queste qualità è piena anche la pittura (γραφική) e ogni opera del genera, l'arte tessile e quella dell'ornato" (Repubblica).

Diversa sarà invece la posizione di Aristotele. Per Aristotele scienza, intelligenza e sapienza costituiscono un tutt'uno e sono volte a determinare le condizioni indiscutibili che permettono di pensare la realtà.

Nell'*Etica Nicomachea* Aristotele considera la scienza come apodittica ovvero che "non può accadere se non come accade". Ciò che caratterizza il discorso scientifico non è né l'azione né la costruzione, bensì la contemplazione. Ma Aristotele introduce una distinzione capitale distinguendo tra un'attività teoretica volta al necessario (a ciò che non può essere altro da come è) e una volta al possibile (a ciò che può essere diversamente da ciò che è).

Quindi entro i termini del possibile Aristotele distingue tra una ragione pratica (*praxis*) e una poetica (*pòiesis*). "Di ciò che può essere diversamente da ciò che è, altro è l'oggetto della *pòiesis*, altro quella della *praxis*".

L'oggetto dell'azione (pratica) si risolve nell'azione stessa. La ragione che utilizzando un materiale che è, avendone conoscenza, realizza un oggetto che non è, in quanto volta al possibile, è poietica perché sapendo usare i dati, avendone esperienza (tecnica) fa (poiei) un oggetto che assume una realtà per sé.

Considerando ogni opera poietica come mimèsi, imitazione, Aristotele distingue nella poetica, le imitazioni che avvengono mediante il colore e la forma (arti plastiche e figurative) da quelle che si realizzano mediante la voce (suoni, parole: poesia in tutte le sue forme, musica) e i movimenti (danze).

Con Aristotele, che rispetto a Platone rivaluta la poiesis, l'architettura compie un altro passo per evolversi verso la ragione:

“Poiché l'architettura (oikodomiché) è un'arte, in quanto è una disposizione poietica accompagnata da ragione e non v'è nessuna arte (tèchne) che non sia una disposizione poietica accompagnata da ragione, né alcuna siffatta disposizione che non sia arte, saran dunque la stessa cosa l'arte e la disposizione poietica accompagnata da ragione verace. Ogni arte riguarda la produzione (genesis), e il cercare con la tecnica e la conoscenza come possa prodursi qualcuna delle cose che possono sia esserci sia non esserci e di cui il principio è in chi fa e non in ciò che è fatto: l'arte non riguarda le cose che sono o come si producono necessariamente, né per natura...” (Etica Nicomachea)

Ed è in questo contesto culturale che si pone originariamente **il problema dell'identità disciplinare dell'architettura**. Il che cos'è l'architettura.

Perché ciò che era profondamente diverso, nella cultura classica, era il significato generale che le attività che oggi chiamiamo artistiche avevano e hanno, anche in forte trasformazione nelle varie fasi storiche. (vedi Tab. 3)

L'architettura, abbiamo detto, apparteneva alla sfera della **tèchne**, come ogni prodotto dell'abilità tecnica, da quello dei carpentieri e dei tessitori, a quello degli scultori e dei pittori. Nella fase arcaica non esisteva ancora la differenziazione tra arti liberali e arti meccaniche, che avverrà nel medioevo, ma ogni attività umana che potesse essere considerata poietica, in quanto produttiva e dipendente dall'abilità (anziché dall'ispirazione come invece la musica o la poesia) apparteneva alla tèchne. La differenza tra **demiurgòs** (artigiano) e **architekton** (maestro) non era riferita all'appartenenza a una singola disciplina quanto al raggiungimento della perfezione: il carattere di maestria comune a più attività.

Allo stesso tempo tra **poesia e tèchne** non vi era coincidenza o co-appartenza: la prima rappresentava una conoscenza di ordine superiore (divina, in quanto derivava da Zeus tramite le muse), la seconda riguardava la produzione di oggetti materiali utili.

La loro unione sarà il frutto di un avanzamento (o arretramento qualcuno potrebbe dire) storico.

Del resto l'architettura, la pittura e la scultura, lo sappiamo, non possedevano muse proprie, come invece la poesia, la musica o anche la storia e l'astronomia, ma stavano su un livello diverso, inferiore proprio perché prive di ispirazione e legate alla realizzazione materiale dei loro prodotti. (vedi Tab. L'*Apoteosi di Omero*, bassorilievo ellenistico del III secolo a.C. - Scuola di Prassitele, **base di Mantinea**).

La conquista dell'ispirazione da parte delle arti (alla base della concezione attuale) è dunque un prodotto storico dobbiamo ricordarlo, così come in generale lo è l'appartenenza a famiglie definibili come scienza o arte.

Già con Platone però la relazione tra mestieri artigianali, arti visive e attività scientifico-speculative si complica.

Nel Filebo troviamo: “Bisogna distinguere nelle arti manuali (**cheirotèchnichais**), quelle fra loro che di più appartengono alla scienza e quelle che vi appartengono di meno...

E per indicare la qualità dell’attività architettonica Platone, nella *Repubblica*, non usa il termine **tèchne** ma **epistème** (scienza). Per Platone l’architettura è definibile come scienza (e tale sarà anche per Vitruvio) in una definizione fondamentale che troviamo ne *La Repubblica* e che vale la pena ricordare:

“C’è una scienza, scienza per sé (**epistème autè**), che è una scienza del conoscibile in quanto conoscibile, oppure di ciò di cui bisogna considerare soggetto la scienza; vi è poi la scienza particolare e qualificata, di un particolare e qualificato oggetto. Quando, ad esempio, ebbe origine la scienza di fabbricare le case, non si distinse dalle altre scienze al punto da esser chiamata architettura (**oikodomikè**)?... E non avvenne questo perché era una scienza determinata, come nessun’altra?... E non divenne una scienza determinata, perché scienza di un determinato oggetto? E così le altre arti (**tèchnai**) e scienze (**epistèmai**)” [Rep., 438 c-d].

L’architettura è dunque vista da Platone come opera tecnico-scientifica (perché fa uso di strumenti di precisione) come del resto anche la costruzione navale o di ponti.

“l’architetto **“partecipa della scienza conoscitiva”** [Politico 260 a 1] perché le sue cognizioni sono il calcolo e la misura che rientrano proprio nelle **“arti speculative”**” [259 e].

“D’altro canto l’architetto non è un artefice manuale, perché mediante la sua scienza comanda gli esecutori materiali dell’opera [259 e, 260 a].

Per Platone l’architettura è distinta dalle altre arti perché è la più importante delle scienze applicabili: “Quanto all’**arte del costruire (tectonikè)**, che fa uso di molte misure e strumenti, io credo che proprio questo fatto che ad essa fornisce molta precisione (**pollè acribèia**) la fa essere la più tecnica della maggior parte delle scienze (**technikotèran ton pollòn epistemòn**)” [Filebo, 55 d – 56 c]. [F. Adorno *Studi sul pensiero greco*, p. 39]. **Aristotele ?**

A questo punto possiamo citare la definizione che Vitruvio dà dell’architettura nel I libro:

“La scienza dell’architetto si adorna di molte discipline e di svariata erudizione (**Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata**): egli deve essere in grado di giudicare tutte quelle opere che le singole arti costruiscono”. Aggiungendo: “Nasce da due attività: la materiale o costruzione, la intellettuale o esposizione teorica (**ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione**)”.

Vitruvio inizia il primo capitolo definendo **l’architettura come scienza** o meglio pur non dando una vera e propria definizione dell’architettura la presuppone quando afferma che “la scienza dell’architetto si adorna di molte discipline” che l’architetto deve conoscere per essere in grado di giudicare le opere che le singole arti costruiscono. Tali discipline, indispensabili alla formazione dell’architetto sono: la letteratura, il disegno, la geometria, l’ottica, l’aritmetica, la storia, e la mitologia, la filosofia, la musica, la medicina, la giurisprudenza e infine l’astrologia.

Fin qui Vitruvio mostra di muoversi sul terreno delle teorie ellenistiche dalle quali appunto deriva il concetto della cultura generale che abbraccia molteplici discipline.

Sembra però avere assimilato tali teorie senza conoscerne a fondo le ragioni, fornendo quindi delle motivazioni della necessità di conoscere l’insieme di tutte queste discipline che sembrano non andare al di là delle pure esigenze pratiche che si presentano nella professione.

Ma occorre considerare un altro binomio che Vitruvio cita, sempre nel primo capitolo. Per dimostrare **l’inscindibilità di fabrica e ratiocinatio** egli afferma: “come in tutte le cose, così anche in architettura esiste questo binomio: il significato e il significante”. Egli spiega poi cosa si debba intendere con questi due termini affermando che il significato (*quod significatur*) “è la cosa o l’edificio di cui si parla”, mentre il significante (*quod significat*) “è la dimostrazione

scientifiche che ne spiega o significa l'essenza". Si tratta di un'espressione che può richiamare il dibattito attuale e in effetti è stata giudicata come "lucida lezione di semiologia". Indubbiamente possiamo individuare in questo passo una delle prime formulazioni del rapporto tra architettura e linguaggio anche se, in effetti, Vitruvio ha utilizzato un concetto greco che è già nel Cratilo platonico e che sarà sviluppato dai sofisti del V sec. riducendone un po' il senso e limitandosi ad una semplificazione del significato lessicale del binomio da lui inteso soprattutto come ripetizione, sotto altra forma, di *fabrica* e *ratio*. Mentre il senso originario si fondava invece su un "costante fluire antinomico dei due termini uno dei quali si riferisce a una data cosa e l'altro al concetto di essa" (Ferri- un significato anche platonico). (vedi tab.)

Ricordiamo che nel Cratilo Platone aveva impostato il problema del linguaggio discutendo del fatto se i nomi si adeguino o meno agli oggetti di cui dovrebbero essere imitazione (se siano φύσει ο νομω).

Tale enunciazione rispecchia in Platone la preoccupazione di salvare le *essenze* di fronte alla visione del mondo sviluppata dalla linea segnata dai vari Gorgia, Protagora, Prodicus e la corrente fisica e antiteologica che si costituiva come opposta a quella sostenuta da Platone stesso. Platone giunge alla conclusione che vi è una sperequazione tra l'oggetto significato e il significante e che la giustezza del nome non la si può cogliere se prima non si conosce l'essenza di cui il nome dovrebbe essere immagine.

È nel secondo capitolo che Vitruvio definisce **le categorie dell'architettura**. Queste sono sei: *ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* e *distributio*. È qui che la compresenza di concetti greci e latini emerge maggiormente. *Symmetria* ed *eurythmia* sono infatti vocaboli greci che non hanno un corrispondente latino, mentre gli altri sono termini latini che Vitruvio impiegava usualmente nella pratica come nella riflessione teorica.

Quello che è importante sottolineare è il modo con cui Vitruvio relaziona tra loro questi termini nella sua teoria. E questo lo comprendiamo solo se consideriamo lo svolgimento storico dei concetti che stanno dietro a questi termini, che se da un lato dimostrerebbe, secondo alcuni commentatori, la scarsa dimestichezza di Vitruvio con il greco, dall'altro attesta come questi problemi derivino effettivamente proprio dalle difficoltà oggettive della traduzione latina di termini greci quasi sinonimi e dalla assenza di reciproca corrispondenza tra greco e latino.

Del resto il **problema delle sinonimie** è il problema cardine del linguaggio vitruviano ed è stato spesso sottolineato (Watzinger). In particolare tra *ordinatio* (taxis in greco) e *symmetria* o tra *dispositio* (diathesis in greco), *eurythmia* e *decor*. Vi è una sostanziale affinità.

L'**ordinatio** è infatti definita da Vitruvio come "la subordinata misura dei membri dell'edificio considerati uno ad uno e il giusto rapporto della proporzione generale rispetto al modulo".

Un ordinamento degli elementi inteso come modularità.

La **symmetria**, o commisurazione, è invece "il collegamento armonico dei singoli membri dell'edificio" o meglio "la corrispondenza proporzionale computata a moduli (o frazioni di modulo) delle singole parti considerate a sé rispetto alla figura complessiva dell'opera".

Capite bene come il grado di sinonimia sia evidente. Entrambe poi sono categorie che si fondano sulla *quantitas* (posòtes in greco) che Vitruvio intende come "il calcolo deduttivo dei moduli dai membri dell'opera" e "armonica esecuzione dell'insieme in relazione alle singole parti".

La **dispositio** è invece definita come "l'adatta messa in opera delle cose e l'elegante esecuzione dell'edificio nelle varie composizioni dal punto di vista della qualità". Le sue figure sono

l'icnografia, l'ortografia, la scenografia, cioè pianta, alzato e disegno prospettico. Esse nascono dall'elaborazione teorica (*cogitatio*) e dall'inventiva (*inventio*). A riproporre il dualismo tra ragione e invenzione.

Mentre l'*eurythmia* è “il commisurato aspetto dei membri nella composizione” che si ottiene quando i membri dell'opera sono armonici nelle tre dimensioni.

Queste sono, in un certo senso, le categorie sintattico-progettuali, quelle che definiscono il metodo compositivo.

Il *decor* consiste invece nel “bell'aspetto dell'opera composta da membri ben calcolati e commisurati con gusto e sapienza”. Esso si ottiene dalla *statio* o modo di stare, dalla consuetudine o per natura. La *statio* a sua volta va intesa come “concordanza della struttura architettonica col significato della divinità e col luogo”, la consuetudine va intesa come coerenza delle proprietà di un edificio nelle sue varie parti (ad un interno sontuoso deve ad esempio corrispondere un vestibolo elegante), mentre il decoro naturale si avrà considerando le caratteristiche naturali in relazione al significato dell'edificio.

Qui Vitruvio indica la definizione formale dell'architettura sempre considerata in relazione a limiti e vincoli ben precisi.

Infine la *distributio* (*oikonomia* in greco) che consiste nella “misurata attribuzione di materiale e di area e nella oculata parsimonia di spesa nel costruire”.

Può essere interessante soffermarsi un po' sull'evidente l'intreccio di sinonimie. Per risolvere tale intreccio alcuni (come ad esempio A. Prandi) hanno visto nei due binomi *ordinatio-symmetria* e *dispositio-eurythmia* caratteri corrispondenti ma non perfettamente coincidenti, in quanto mentre i due termini *ordinatio-dispositio* si riferirebbero preferibilmente all'artista, gli altri due *symmetria-eurythmia* si riferirebbero prevalentemente all'opera. A dimostrazione di questa interpretazione possiamo considerare il fatto che le definizioni vitruviane si riferiscono nel primo caso ad un effetto – *conveniens effectus* e *elegansque effectus* – che si addice a qualcosa che si va formando e quindi alla causa che la forma, nel secondo si riferiscono all'aspetto – *aspectus* – che implica la visione di un oggetto compiuto.

Secondo Prandi dunque l'*ordinatio* si riferisce al modo in cui l'artista predispone gli elementi dell'opera facendo sì che le loro misure (*quantitas*) siano proporzionali rispetto ad un'unità di misura data arbitrariamente. Mentre la *dispositio* si riferisce al momento in cui gli elementi vengono disposti in modo che scaturisca la qualità dell'opera nel suo complesso. Mentre la *symmetria* e l'*eurythmia* riguardano l'opera già compiuta.

Il motivo più banale della presenza di queste sinonimie può essere comunque visto nel fatto che Vitruvio, utilizzando quasi certamente dei riassunti manualistici che dovevano circolare tra gli architetti, presenta simultaneamente concetti e categorie che erano frutto di uno sviluppo storico dove i termini successivi contenevano in parte il significato di quelli più antichi. Tipico esempio è il concetto di *quantitas-posòtes* (che si riferisce alla pura commensurabilità ovvero al computo dei moduli ed appartiene ad una fase arcaica dove caratterizza sia la *symmetria* che l'*eurythmia*) considerato da Vitruvio contemporaneamente a quello di *qualitas-poiòtes* che invece implica la preoccupazione di soddisfare la comprensione ottica e prevale nell'epoca ellenistica.

Il risultato è che Vitruvio presenta una *symmetria* fondata sulla nozione di *quantitas-posòtes* (e quindi arcaica) accanto ad una *eurythmia* fondata sulla nozione di *qualitas-poiòtes* (e quindi ellenistica) senza preoccuparsi del fatto che la *symmetria* stessa si era sviluppata nel senso della *qualitas-poiòtes*, cioè la *symmetria* numerica era stata corretta e superata dalla *eurythmia* visiva che ne era l'evoluzione.

Vitruvio sembra dunque, come a voler dimostrare la sua preparazione enciclopedica, accoppiare tutti i termini tecnici delle due lingue. Aggiunge così ai termini latini che impiegava correntemente come *ordinatio*, *dispositio*, *decor*, *distributio* (ai quali riferisce altri due termini latini *quantitas* e *qualitas* legati ad un'accezione greca (*posòtes* e *poiòtes*) i due termini greci *symmetria* ed *eurythmia* e produce così quella che è stata definita "una caotica folla di tautologie". Il suo merito è comunque quello di aver permesso la trasmissione di moltissimi termini tecnici.

Ma Vitruvio affronta il problema della *symmetria* anche nel III libro quando afferma: "la *symmetria* nasce dalla proporzione, in greco analogia; la proporzione è la commisurabilità (*ratae partis*) di ogni singolo membro dell'opera e di tutti i membri sull'insieme dell'opera, per mezzo di una determinata unità di misura o modulo; questa commisurabilità costituisce il calcolo o sistema delle *symmetrie*".

Anche questa definizione non chiarisce molto, in particolare non sembra del tutto corretta la traduzione che Vitruvio fa del greco *analogia* con *proportio*, anche se per certi versi il concetto di analogia come proporzione era già in Aristotele e Platone, perché se *logos* può essere tradotto con *ratio* (valore) *ana-logos* può essere tradotto con "secondo il rispettivo valore" da cui *analogos* = simile e analogia = somiglianza, corrispondenza.

Non immune da osservazioni sembra poi anche l'uso che Vitruvio fa di termini come *proportione*, *ratae partis*, *modulorum* e *embater*. Quando infatti Vitruvio deduce l'unità di misura dal diametro della colonna o dalla larghezza del triglifo sembra non considerare la differenza che esiste tra termini come *modulorum* e *embater* (che indicano misure precostituite cioè che esistono prima dell'opera da costruire) e *ratae partis* e *pro portione* (che invece presuppongono una somma da suddividere in parti).

E finalmente nel III capitolo Vitruvio enuncia i requisiti necessari ad ogni costruzione esponendo quella che sarà la sua formulazione di maggior successo tanto da costituire ancora oggi oggetto di dibattito della cultura architettonica. Ogni costruzione, egli afferma, deve avere i requisiti di solidità (*firmitas*), utilità (*utilitas*) e venustà (*venustas*).

La solidità corrisponde alla soddisfazione delle condizioni statiche, l'utilità ad una appropriata distribuzione degli edifici e infine la venustà si ha "quando l'aspetto dell'opera piaccia per la sua eleganza e quando la reciproca commensurabilità delle parti sia stabilita con regolari e avveduti calcoli di simmetria".

Appare evidente il procedere di Vitruvio secondo i concetti pitagorici e platonici della triade, della doppia triade e della decade (evidente nell'organizzazione del trattato in dieci libri).

Vitruvio dunque, **all'interno della classicità**, dà una definizione dell'architettura, la inquadra in una visione generale sul sapere e sulla divisione delle attività umane, ne individua le categorie costitutive e ne enuncia tre requisiti essenziali: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*.

Afferma Vitruvio:

In ogni costruzione si deve tener conto della solidità, dell'utilità, della venustà. La solidità si consegue quando i fondamenti poggiano sul sodo, e si adoperino buoni materiali senza avarizia; l'utilità richiede che la costruzione risponda allo scopo, e ogni cosa sia messa al suo posto; la venustà, o grazia, (si ha) quando l'aspetto dell'opera piaccia per la sua eleganza e quando la reciproca commensurabilità delle parti sia stabilita con regolari e avveduti calcoli di simmetrie. (cito dalla traduzione di Silvio Ferri)

Vitruvio dunque, considera essenziali appunto **tre requisiti su tutti gli altri**. L'*utilitas*, senza la quale non vi sarebbe neanche l'evenienza di poter pensare l'architettura ma che sappiamo non la esaurisce; la *firmitas* requisito anch'esso necessario ma solo in quanto strumento per

consentire la costruzione concreta, la realizzazione dell'architettura stessa; infine la *venustas*, termine che esplicita il legame tra i primi due rendendoli in qualche modo esprimibili, evidenti.

Questi tre requisiti, ognuno dei quali appare necessario ma non sufficiente se scisso dagli altri due, non sono però tra loro equivalenti, sia in senso quantitativo che qualitativo, nell'insieme del processo progettuale e realizzativo dell'opera architettonica, ma Vitruvio, ed è questa la fortuna della sua formulazione, ce li enuncia nel I libro del *De Architectura* in sequenza come tre elementi ugualmente indispensabili. Questi tre requisiti sono in effetti per Vitruvio importanti, noi deduciamo che siano indispensabili ma Vitruvio in realtà non sembra soffermarvisi troppo, li elenca quasi di sfuggita, in sei righe, dopo essersi dedicato alle categorie estetiche principali (*ordinatio*, *dispositio*, *decor* ecc), eppure sono, in fondo ciò per cui Vitruvio sarà ricordato nei secoli, costituiscono in effetti un nesso legittimante dell'intera teoria.

Evidente proprio nella scelta di considerare tre parti come fondamentali per l'architettura, alle quali afferiscono sfere eterogenee ma complementari: la sfera della necessità utilitaria (di primo grado perché è l'obiettivo che si ritiene aver condotto alla nascita dell'architettura, il valore originario che vuole l'architettura nascere come compensazione delle deficienze costitutive dell'uomo; la sfera della tecnica realizzativa, le condizioni della statica e della solidità; la sfera della definizione formale.

Questo legame logico-sintattico ma anche contenutistico, valoriale permane fino all'architettura moderna, tanto che oggi, per usare un'espressione più ampia e forse più adeguata alla complessità dei fatti architettonici, potremmo tradurre ulteriormente dicendo: **i valori (utilitas), le tecniche (firmitas), le forme (venustas)**, come tre ambiti che determinano il senso e il significato del fenomeno architettonico nella loro reciproca concatenazione.

Chi negherebbe che l'architettura sia un tradurre idee, contenuti o valori in spazi e forme tramite tecniche adeguate? Nessuno certo a livello teorico. Il problema dell'architettura è ancora questo: un problema di linguaggio, di intellegibilità. E l'architetto si pone ancora come colui che più di ogni altro riesce a dominare questo campo.

In effetti ancora oggi l'architettura sembra riguardare principalmente questo insieme di elementi, se ne trascura uno solo, potremmo dire, non è architettura, è qualcos'altro. E oggi però l'architettura sembra effettivamente diventare qualcos'altro. Di più, se li pone su piani paralleli questi elementi non si incontrano e ugualmente non si può parlare di architettura. Questo tra l'altro penso sia il modo corretto di qualificare il metodo razionale e realista in architettura, quello di riconoscere l'interrelazione dei suoi elementi costitutivi.

Ma questo riconoscimento sembra venir abbandonato dall'architettura contemporanea più in voga, sempre più intesa, alla stregua di Gehry ma non solo, come libera creazione, erroneamente o superficialmente assimilata ad una pratica considerata "artistica" nel senso corrente, ovvero vicina più ai dettami dell'ispirazione che a quelli della logica e della necessità, (ricordate i due termini *ispirazione* e *necessità* con cui abbiamo introdotto il pensiero greco) ma che in realtà appare essere piuttosto una caricatura dell'arte stessa. Sembra che finalmente anche l'architettura abbia conquistato la sua musa. Nessun artista serio contemporaneo si sognerebbe però, come sembrano fare molti architetti e anche critici di architettura, di considerare l'arte una disciplina completamente priva di ogni vincolo o riferimento reale.

Quindi in origine l'architettura è un'attività poetica come lo sono la carpenteria, la tessitura (cioè forme artigianali) ma anche la pittura e la scultura (cioè ogni forma di produzione di oggetti materiali utili) e nell'antichità classica ricordiamo che le attività che comportavano lavoro manuale erano considerate servili (soprattutto nella fase arcaica).

Questa condizione di subordinazione delle attività artigiane perdura addirittura peggiorando nel medioevo ma inizia allo stesso tempo una progressiva emancipazione in ogni attività, e non solo nell'architettura, del maestro (architekton) dall'artigiano (demiurgos). L'analisi etimologica del termine architetto.

Nella fase classica matura (intorno al V sec. a.C.) nella riflessione filosofica con la definizione di scienza l'architettura viene da alcune scuole filosofiche elevata al livello di scienza applicata in virtù della sua appartenenza alla sfera del calcolo e della precisione nonché della direzione del lavoro manuale da parte dell'architetto.

Nel medioevo l'architettura non sarà mai considerata un'arte liberale ma rientrerà all'interno delle **arti meccaniche**. Sarà solo con il Rinascimento che l'architettura si emanciperà dalle corporazioni e creerà un proprio status come arte del disegno. Per poi nel settecento venire inserita definitivamente nel sistema delle arti considerate appunto come Belle Arti.

Vitruvio certo può offrire elementi in grado di affrontare questo tema e anche quello, a mio avviso veramente centrale oggi, della **trasformazione della natura disciplinare dell'architettura**, problema che si lega all'evoluzione, o alla degenerazione a seconda dei punti di vista, dell'architettura contemporanea.

La possibilità di un'architettura nell'accezione classica, ma comunque di un'architettura ispirata a principi razionali anche dentro la modernità, è data, come ho prima accennato, come risposta ai requisiti ritenuti necessari alla sua realizzazione: *utilitas* e *firmitas*, innanzitutto, ma già Vitruvio vi aggiunge la *venustas* ed è questa che complica un po' le cose. Perché se l'architettura si limita ai requisiti in sé e non riguarda anche il modo con cui soddisfarli finisce per essere sterile, non molto rilevante dal punto di vista progettuale. **D'altro canto un'architettura realista fin nelle forme e nello stile rischia di divenire velocemente anacronistica e quindi di non rispondere neanche ai requisiti. Soprattutto oggi quando sembra che le forme, mutino sempre più velocemente per adeguarsi al mutare dei valori, ovvero dei contenuti civili e di costume.**

Quindi, verrebbe da dire, seguendo il percorso storico che abbiamo illustrato sia pure a grandi linee, in fondo **l'architettura è una attività razionale, fortemente ancorata ai propri limiti reali, per definizione**, per condizione costitutiva e la trattatistica storica ce lo dice: all'architettura non è dato prescindere dalle condizioni imposte dall'uso, dal materiale e dalla solidità, (Vitruvio) o anche dal luogo (Alberti), ma è anche vero che l'architettura, in un certo senso, cerca di emanciparsi da queste condizioni con la risposta all'altra questione fondamentale che è quella del tempo: il tempo è sia condizione limitante (per la durata) che emancipante perché il diverso modo con cui è possibile rispondere alle condizioni necessarie le dà l'appartenenza al ciclo del tempo, ovvero lo stile, il linguaggio. E per linguaggio intendo gli elementi rappresentativi dell'architettura in senso generale, non solo figurativo o formale, cioè l'insieme delle condizioni sintattiche e semantiche. E in questo senso la differenza tra architettura e città è solo di scala non qualitativa. Un metodo realista e razionale quale oggi auspichiamo implica dunque un **legame rappresentativo** in cui la realtà è rispecchiata e la tecnica è il processo di mediazione tra le condizioni di partenza (i significati) e quelle di arrivo (i segni che le significano).

Ora per comprendere come la definizione di Vitruvio parli ancora alla contemporaneità occorre considerare come all'interno della cultura classica questa si definisce, la quale scompone, come abbiamo visto, il processo conoscitivo secondo l'impostazione della *tèchne* e della *poiesis* per le quali ciò che determina il senso di un'attività è l'insieme dei processi reali che ne consentono la realizzazione-produzione (*utilitas* e *firmitas*, i fini e le tecniche) ma anche il modo con cui questi si integrano nella *venustas*.

È un problema attuale? È un problema con forte rilevanza ontologica direbbe Ferraris. Forse perché il sapere classico si fonda sul triangolo *idea-immagine-realtà* nel quale l'immagine è il medio virtuoso del legame significante. Vitruvio pone tra l'altro, lo abbiamo detto, nella propria enunciazione, categorie non del tutto omogenee, anche storicamente, tra loro e le pone come requisiti paritetici ed ugualmente necessari. La realtà passa attraverso il linguaggio che la nomina, la descrive e la rappresenta (*quod significat e quod significatur*, come Vitruvio ci ricorda) e il linguaggio si fonda su un sistema di norme che ne assicurino il funzionamento (anche con un grado di indipendenza dal tempo e dal luogo, perché per essere più versatili possibili devono poter essere applicate senza eccessivi vincoli di luogo e di tempo, in fondo proprio ciò è il linguaggio classico).

E in accordo con questo impianto Vitruvio, quando enuncia i requisiti necessari, segue un processo che partendo dal fine utilitario (il significato) realizza forme significanti attraverso l'ausilio di tecniche.

Questo è il metodo vitruviano, non solo il rispetto dei vincoli in sé ma il modo con cui i vincoli, pur non essendo equivalenti tra loro, sono legati in un processo e integrati nella dimensione progettuale. E lo fa in quanto interprete di un'estetica particolare, quella della classicità, che ingloba parti della cultura della fase arcaica e classica matura e li trapianta in quella romana. Da qui la ricchezza e la presenza di sinonimie di concetti greci e latini presente in Vitruvio. Il trattato di Vitruvio non è inaugurale è semmai riepilogativo, solo che è il più antico di quelli giunti fino a noi. Il sistema vitruviano risulta quindi spesso ipertrofico, lo sappiamo, rispetto alle categorie funzionali, organizzative, sintattiche, semantiche: il loro compito è infatti quello di scandagliare il rapporto tra progetto e opera realizzata (tra *ratiocinatione* e *fabrica*) in un sistema linguistico il più generalizzabile possibile.

Questo sistema diviene via via sempre più complesso. Nel Rinascimento l'Alberti, autore dell'altro grande trattato architettonico, arriva poi a proporre una lettura fenomenologica dell'architettura scomponendola proprio nei suoi elementi spaziali e processuali comprendendovi anche il luogo e disarticolando spazialmente l'evento architettonico (proprio perché l'istanza realista, nell'Alberti, è declinata come istanza razionale): potremmo dire che l'Alberti porta a compimento il paradigma mimetico-costruttivo dell'architettura, come fenomeno linguistico di traduzione di principi in forme tramite le tecniche, per inaugurare il paradigma spaziale. Ma anche l'Alberti non nega la natura rappresentativa dell'architettura (nel senso della *rapresentatio*).

Vitruvio dunque, nella preoccupazione di non tralasciare niente quasi fosse stato consapevole che il suo sarà l'unico trattato a pervenirci, mette insieme categorie estetiche a lui coeve con termini greci tra loro non sincroni (ellenistici e arcaici) perché probabilmente abbiamo detto li cita da breviari dell'epoca senza riuscire a tradurli.

Questo non significa che Vitruvio non presenti una teoria, semmai presenta in modo sincretico elementi della cultura greca filtrati nella sua epoca e spesso siamo noi che siamo portati a interpretare, con la nostra cultura, nozioni e concetti come non pienamente coincidenti. Questo perché spesso gli storici e i cultori dell'estetica più che cercare di tradurre i concetti originari greci e latini nella nostra cultura cercano l'equivalente dei nostri concetti nelle loro parole che è quanto di più antistorico si possa fare.

La domanda che dobbiamo porci in conclusione, nel raccontare Vitruvio, non è tanto quella di una sua banale attualizzazione ma è quella sul destino storico dell'architettura. Se cioè per l'architettura l'essersi certo **emancipata da questa originaria natura di disciplina necessaria e scientifica** ed essere apparentata alle arti visive è una trasformazione epocale, forse letale oggi verrebbe da dire, ma quello che è avvenuto dopo, cioè il passaggio ulteriore sotto il dominio dell'ispirazione sembra esserlo ancora di più.

Il realismo del sistema vitruviano, in accordo con la cultura classica, è di tipo rappresentativo: l'architettura è il modo con cui l'uomo realizza i propri **valori**, anche utilitari, secondo i procedimenti più adeguati della **tecnica** e della solidità, nelle forme della **venustà**. Questo è il legame della triade, un legame semantico appunto che connota il realismo ellenistico e romano di Vitruvio. La realtà è importante perché chiusa in questo rapporto, valido in senso generale in quanto metafora di ogni processo linguistico: un triangolo che unisce i valori, le tecniche e le forme (belle in quanto adeguate) secondo un intento rappresentativo che traduce i primi nelle terze con la mediazione delle seconde, in un legame indissolubile senza il quale non vi è architettura, così come non vi è linguaggio. Sotto questo aspetto vi è coincidenza tra architettura e linguaggio, entrambi considerano la tecnica un medium, un ponte tra le idee e le forme. È questo il legame che le Avanguardie, prima ancora del postmoderno, iniziano a rimuovere. Ed è ancora questo che intacca appunto il realismo architettonico alla base e ciò è evidente nello stesso linguaggio con cui l'architettura si mostra e che induce a considerare una differenza costitutiva essenziale tra due modi di concepire l'architettura stessa tra loro antitetici: questo il frangente in cui ci troviamo oggi e ciò è visibile immediatamente (come appunto riconoscibili sono due specie diverse di architettura, con statuti e principi ispiratori diversi e contrapposti, che si trovano a convivere fino a che l'una - quella più debole - non soccomba o si ritagli un proprio territorio circoscritto: in fondo ciò è accaduto per altre discipline come ad esempio la ricerca musicale). E ciò non implica solo i caratteri, che già Vittorio Gregotti individuava, nel suo "realismo critico", come elementi di anti-costruttività: ormai ci troviamo di fronte ad un vocabolario che si diffonde visivamente in modo globale e che si esprime nel modo di concepire il rapporto tra struttura e tamponamento, nell'andamento planimetrico e nella strutturazione volumetrica. Non c'è bisogno di grandi elaborazioni teoriche: lo riconosce anche il semplice abitante, anzi a maggior ragione il semplice utente. Il concepire le aperture allineate sia orizzontalmente che verticalmente, il concepire una linea di gronda orizzontale o all'inverso la ricerca della differenziazione come elemento identificativo di uno stile facilmente riconoscibile, costituiscono elementi fondanti di questo linguaggio antirealista.

È nel moderno che giunge a conclamazione il processo di affrancamento dal logos e il definitivo passaggio sotto il dominio delle muse, anche l'architettura conquista la sua musa. Se fino al moderno le differenze linguistiche erano commisurate (che non significa meccanicamente desunte) al linguaggio proprio del materiale e del modo costruttivo sia esso cemento o muratura ciò era possibile perché il rapporto tra valori, tecniche e forme era di tipo rappresentativo cioè realista, oggi questo rapporto è definitivamente ignorato in nome di una libertà creativa solo apparente: le forme si sono staccate dalle tecniche nel senso che non le esprimono più e forse non esprimono più nemmeno i valori. Per questo l'architettura oggi è, o pretende di essere, antirealista. Ora io dico oggi ma già Giorgio Grassi nel 1984 intitolava un suo saggio *Architettura lingua morta* dove, parafrasando un titolo di Arturo Martini riferito alla scultura, poneva di fatto questo problema, ma si potrebbe anche risalire oltre.