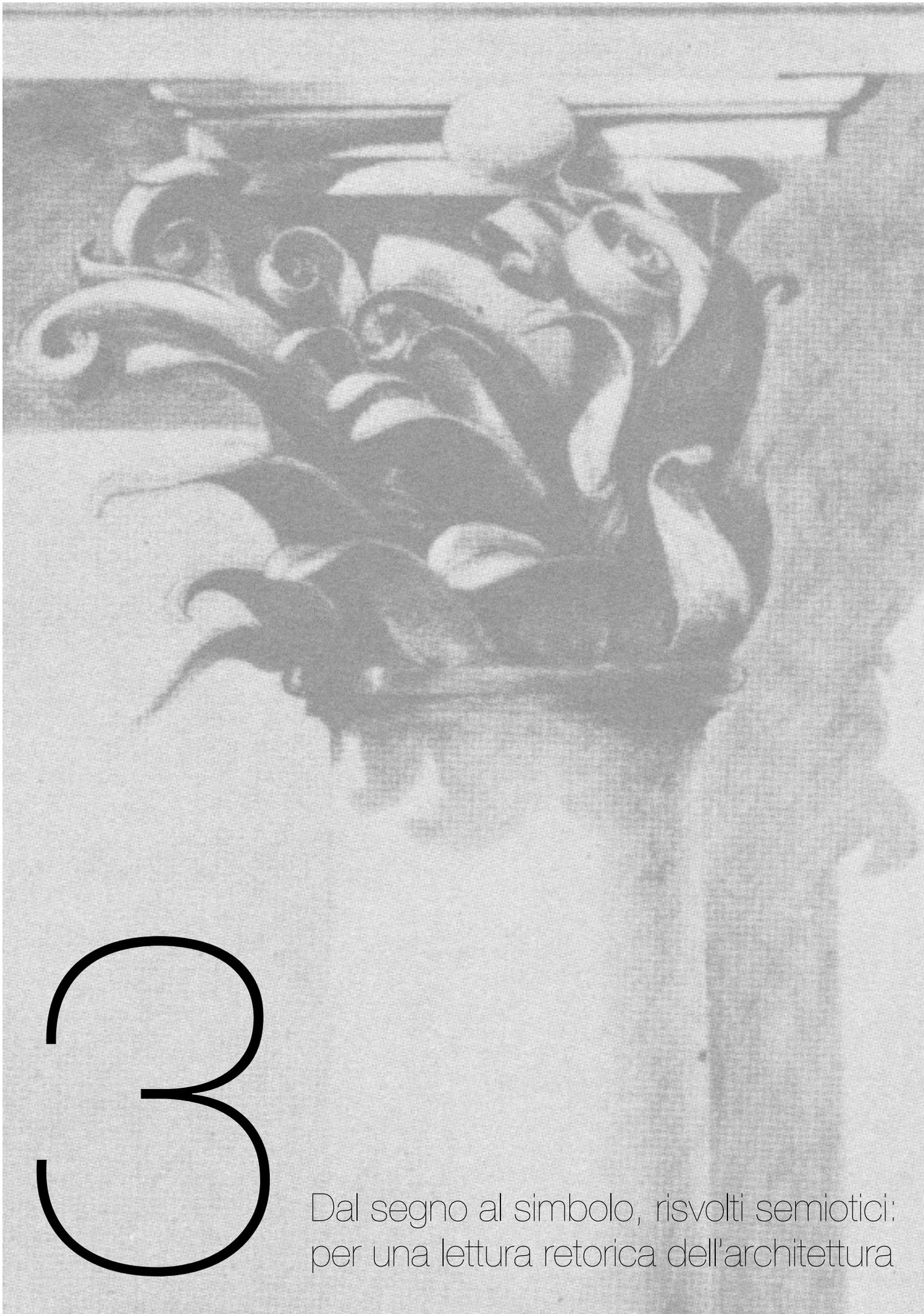


VOLUME II

Il segno e il simbolo



3

Dal segno al simbolo, risvolti semiotici:
per una lettura retorica dell'architettura

3.1 Introduzione alla Linguistica

La Linguistica è la scienza che studia il linguaggio e le lingue¹. Il linguaggio e le lingue sono fenomeni distinti. Il linguaggio è la capacità di associare due diversi ordini di entità (l'ordine dei contenuti mentali e l'ordine delle realtà sensoriali) è congenito o innato, ed è registrato nel patrimonio genetico dell'individuo; si può definire quasi immutabile: la facoltà di esprimersi non cambia col trascorrere del tempo: è universale cioè è ugualmente presente in tutti gli individui, indipendentemente da fattori temporali o geografici; è inapprendibile e incancellabile ed è aperto a possibilità di associazione molto diverse tra espressione e contenuto, anche se si tratta di un'apertura non illimitata che non si può quindi attualizzare in modi infiniti.

Viceversa le lingue sono singoli codici secondo cui il linguaggio si attualizza, sono apprendibili, e quindi dimenticabili; sono mutevoli nel tempo e variano a seconda dei diversi luoghi e del tempo; sono riflessive o metalinguistiche: sono infine prevaricanti, consentono cioè di mentire o di autocontraddirsi.

La Linguistica nasce come disciplina consapevole di se stessa intorno alla metà dell'Ottocento e mira ad acquistare una scientificità propria come la matematica o la biologia.

Il linguista Raffaele Simone definisce la Linguistica come una scienza "debole", cioè che non possiede metodi certi, ma si compone di tecniche di indagine vaghe, di definizioni di base controverse. E' anche una scienza "molle", non ha cioè l'apparato: formale né la capacità di costruire esperimenti ripetibili e controllabili tipica di scienze "dure" come la matematica o la fisica².

La linguistica non si pone come prescrittiva, non definisce cioè che cosa è buono o cattivo nel comportamento linguistico degli individui; mira alla costruzione di ipotesi generali, capaci di descrivere e spiegare fenomeni linguistici.

La capacità intrinseca del linguaggio di associare contenuti mentali e realtà sensoriali tramite un "segno" è stata indicata col nome di "biplanarità" da

¹ Definizione tratta da *Grande Dizionario di Italiano 2.0*, De Agostini, Milano 2008. I principali riferimenti bibliografici utilizzati a questo proposito sono: Raffaele SIMONE, *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Bari 1990; Maurice LEROY, *Profilo storico della linguistica moderna*, Laterza, Bari 1978; Louis HJELMSLEV, *Il linguaggio*, Einaudi, Torino 1970.

² Cfr. Raffaele SIMONE, *Caratteri originali dell'italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1991; Raffaele SIMONE, *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Bari-Roma 1990.

Ferdinand de Saussure³ che ha evidenziato il carattere arbitrario del segno linguistico: la corrispondenza tra l'ordine dell'espressione e l'ordine del contenuto ed il rapporto forma/sostanza è molto variabile nelle diverse lingue.

Questa arbitrarietà non significa che il segno linguistico dipenda da una libera scelta del parlante, vuol dire che è "immotivato, vale a dire arbitrario in rapporto al significato"; nessun rapporto intrinseco lega l'idea di cane alla serie di suoni c-a-n-e oppure d-o-g che lo significano in italiano ed in inglese rispettivamente.

Le onomatopee, imitazioni linguistiche approssimative di rumori (to slam, to roar, oppure glu-glu, tic-tac, ecc.) sono poco numerose, non sempre sono analoghe nelle diverse lingue (un cane italiano fa bau-bau, uno inglese arf-arf) e sono poi trascinate nelle trasformazioni fonetiche e morfologiche del paese linguistico in cui sono state inglobate.

Le diverse lingue riflettono classificazioni arbitrarie dell'esperienza. Non esiste in italiano una casistica terminologica che distingua "bianco" e "nero" in due sottocasi ciascuno, come in latino, in cui "ater" è nero opaco e "niger" nero lucido, "albus" bianco opaco, "candidus" bianco lucido⁴.

Il genere neutro presente nel latino e nel greco è sparito nell'italiano moderno, ad esempio nel greco antico sono neutri gli esseri viventi da piccoli (cuccioli o bambini⁵).

Termini italiani come "legno", "legna", "legname", "bosco" hanno in francese un unico corrispondente: "bois"; al contrario l'inglese usa "wood" per tutti, ma "timber" indica il legname da costruzione.

Maschile, femminile, neutro, non sono gli unici generi possibili, e non vengono applicati al mondo nello stesso modo; ad esempio, nei dialetti *síoux* gli esseri animati sono distinti in due sottogeneri, in base a se questi sono in movimento o a riposo, e gli esseri inanimati sono classificati in lunghi, circolari, alti o collettivi. L'uso dei classificatori nella lingua giapponese rende ancora più complessa la casistica: suffissi come *bon*, *mai*, *ken*, *to*, *puri*, *nin* indicano rispettivamente oggetti affusolati, o piatti e schiacciati, edifici, animali domestici, oggetti taglienti, persone⁶.

³ Ferdinand de SAUSSURE, *Cour de linguistique générale*, Payot, Lausanne-Paris 1961. Traduzione italiana Ferdinand de SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1970.

⁴ Piergiorgio TOSONI, *Il gioco paziente, Biagio Garzena e la teoria dei modelli per la progettazione*, Celid, Torino 2008, p. 53.

⁵ *Ibidem*, p. 53.

⁶ *Ibidem*, p. 53.

Le lingue dispongono di un elevato grado di produttività, hanno cioè la capacità di produrre messaggi nuovi, illimitatamente diversi, ma sempre comprensibili al destinatario della comunicazione. Dispongono, in misura varia fra le diverse lingue, di meccanismi di derivazione che permettono di ottenere da una parola base altre parole foneticamente e semanticamente correlate (ad esempio, nella lingua italiana, dalla parola acqua deriva acqueo, acquoso, acquatico...). Dispongono inoltre di un'ipotetica capacità di espansione illimitata.

Nella coscienza del parlante esiste un magazzino di memoria non ordinato. Quando gli elementi linguistici che vi sono depositati vengono selezionati per essere combinati in un enunciato, vi si collocano secondo un asse lineare in cui ogni elemento occupa un posto definito.

L'*ambiente sintagmatico* di un elemento linguistico, come viene definito da Saussure, è il contesto che influenza il comportamento dell'individuo⁷. Questo concetto è particolarmente evidente nel caso di parole alle quali corrispondono diversi possibili significati, ad esempio "canto" o "cantonata".

« [...] Dire in modo univoco che cos'è una parola è quindi meno semplice di quanto possa sembrare; per molti linguisti la parola è una nozione inservibile. In italiano espressioni come "in cerca di ..." o "mettere a repentaglio" contengono le parole "cerca" e "repentaglio" che non occorrono in alcun altro contesto sintagmatico. Ogni lingua poi contiene degli "idioms", enunciati il cui significato non può essere dedotto composizionalmente, scomposto in elementi più semplici, ancora dotati di significato. Alla domanda: "Hai dato un colpo di telefono alla nonna?" non si può rispondere: "sì, le ho dato un colpo".

Lo stesso vale per espressioni come "mettere in moto", "farla finita", "rimettere in sesto", "fare fagotto", "far fuori", "buttar giù", "mettere sotto". Vi sono parole che si prestano ad una infinità di ambienti sintagmatici, altre solo ad alcuni, altre ad uno solo.

Espressioni latine come "pater familias" o "res publica", inglesi come "set up, speak up, take over" o francesi come "mettre en oeuvre" rispondono alla stessa caratteristica. [...] »⁸

L'uso di prefissi e suffissi segue leggi molto diverse nelle lingue e all'interno di una stessa lingua presenta eccezioni; "-ino" e "-ina" sono suffissi diminutivi

⁷ F. SAUSSURE, *Corso di linguistica generale* [...], cit., p. 37.

⁸ P. TOSONI, *Il gioco paziente* [...], cit., p. 54.

singolari ricorrenti in italiano, ma bottino non è il diminutivo di botte, manichino non lo è di manica.

Il suffisso "mento" indica spesso in italiano l'azione corrispondente al verbo (ad esempio cambiare e cambiamento) ma non sempre è possibile (ad esempio bere non può generare bevi-mento, in quanto non ha alcun significato)⁹.

Gli enunciati dovrebbero essere analizzati considerando che l'emittente seleziona dei temi ed usa un vocabolario a lui noto ("langue"), ma opera questa selezione nel contesto e nei limiti di una sua personale esperienza, di una sua enciclopedia ("parole") e, perché il suo enunciato raggiunga il suo scopo, deve presupporre che il ricevente condivida almeno in parte sia il "langue" che le "parole"; l'enunciazione è sempre un interscambio di conoscenze, di informazione e, per essere efficace, deve attivare nel ricevente un pacchetto di conoscenze già immagazzinate e condivise, cioè una parte della sua enciclopedia: solo questo gli consente di stabilire relazioni tra le parti dell'enunciato e cogliere il senso del non detto. Nella mente di ciascuno esistono "frame" (cornici, inquadrature) che suggeriscono coerenze tra fenomeni, attraversando lacune eventuali, estraggono gli anelli mancanti di una catena di pensiero da ricordi comuni, attorno a situazioni determinate.

« [...] La lingua è una macchina per significare ma, come si è visto a proposito della retorica, richiede, per riuscirci, la comunità delle menti, ed una quantità di risorse paralinguistiche. Il significato delle parole non è sempre costituito da "cose" cui si riferiscono (referenti); la lingua non è una nomenclatura e i significati, all'interno di un determinato stato linguistico, si delimitano a vicenda, sono in opposizione l'uno con l'altro; secondo Saussure se una lingua fosse composta da due sole parole, tutti i suoi significati si distribuirebbero fra esse: "ogni parola contiene un 'no' detto ad altre, anche se spesso si tratta di un 'no' molto debole"¹⁰: un segno è se stesso anche in quanto è diverso da un altro.

⁹ Il turco presenta una struttura di combinabilità straordinaria e molto sistematica e questa caratteristica rende questa lingua singolarmente incomprensibile agli occidentali, cosa confermata da molti luoghi comuni. In turco, ad esempio, la radice verbale, "dayan", indica l'atto di appoggiare. Con un suffisso riflessivo "-n," si ottiene "dayan", appoggiarsi. Con un suffisso reciproco "-is-" si ottiene "dayanis", appoggiarsi l'un l'altro. Con un suffisso causativo "-tir", si ottiene "dayanistir", fare sì che ci si appoggi l'un l'altro. Con un suffisso passivo "-il" si ottiene "dayanistiril", essere indotto a far sì che ci si appoggi l'un l'altro; e la successione potrebbe continuare ancora a lungo. Piergiorgio TOSONI, *Il gioco paziente [...]*, cit., p. 55.

¹⁰ Harald WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1976.

La storia sociale stabilisce i confini di un significato rispetto ad un altro, disegnando la mappa di un vero e proprio sistema. [...] »¹¹

Le lingue, tuttavia, non sono sistemi in senso proprio, ma sistemi di sistemi, hanno al loro interno aree più organizzate e specializzate di altre, forme di regionalità con diverse densità dei sottosistemi per le diverse lingue, e all'interno di una stessa lingua (per esempio esiste un vocabolo per definire chi perde i genitori: orfano, ma non c'è nome per chi perde un figlio); i mutamenti di un sottosistema, infine, possono agire in modo molto diverso sul sistema, o non agire affatto. Nessuno ha spiegato, finora, come l'utente linguistico, che si suppone dotato di capacità finite, possa immagazzinare e gestire una massa così smisurata di informazioni che gli consentono di utilizzare sia in modo attivo sia in modo passivo almeno una delle molte lingue che si parlano sulla terra.

L'ipotesi che le lingue possano o non possano essere considerate dei sistemi, che oggetto della linguistica sia la lingua in se stessa o vista in rapporto ad altre manifestazioni del pensiero umano, che predomini un approccio diacronico, capace di cogliere dinamiche storiche di lunga durata, oppure sincronico, indifferente agli aspetti evolutivi della lingua, tutto ciò ha determinato forti divergenze e sviluppi per piani paralleli, anche molto diversificati nel contesto delle ricerche degli ultimi decenni.

Uno dei più significativi contributi al campo delle teorie strutturaliste (tese alla ricerca di regolarità logico/matematiche comuni ai diversi stati linguistici) è dovuto al linguista danese Louis Hjelmslev¹².

Partendo dalla definizione saussuriana: "la lingua è una forma e non una sostanza", Hjelmslev sviluppa la sua ricerca sulle parentele linguistiche, vedendo le lingue come reti complesse e irregolari di scambi, prestiti, interazioni tra comunità linguistiche diverse.

Mentre le grammatiche tradizionali studiano uno stato linguistico come una totalità isolata, a sé stante, le grammatiche comparative lo vedono sempre come parte di una totalità più ampia, al cui interno possono essere riconosciute parentele di tipo genetico (rapporti tra lingue aventi origini comuni) o parentele tipologiche (rapporti tra lingue dotate di concordanza strutturale). Hjelmslev individua leggi che regolano, in un determinato stato linguistico, i principi associativi tra lettere e sillabe, restrizioni e divieti che definiscono certe

¹¹ P. TOSONI, *Il gioco paziente* [...], cit., p. 55.

¹² L. HJELMSLEV, *Il linguaggio* [...], cit.

possibilità di combinazione e ne escludono altre. Principi, restrizioni e divieti che concorrono a delineare la struttura di una lingua. In uno stato linguistico determinato la struttura che gli è propria definisce il numero degli elementi e le possibilità di legami in modo univoco e fissato nel tempo; è poi l'uso a decidere in modo aperto e produttivo quali possibilità verranno sfruttate e quali no, magari in base a regole dettate dal caso. Struttura e uso della lingua costituiscono fenomeni ben distinti; conoscere una lingua non è conoscere tutte le parole che l'uso consente in un determinato momento ed in un determinato contesto; esistono contesti settoriali e specifici, legati a mestieri, arti, tecniche o altro, ed esistono condizioni storiche che vedono l'ingresso di nuove parole o la sparizione di parole desuete; conoscere una lingua è, innanzitutto, conoscerne la struttura.

La struttura è quasi immutabile e consente di riconoscere l'appartenenza o meno di una parola a uno stato linguistico preciso, del tutto indipendentemente dal fatto che le si possa attribuire o meno un significato. Lingue dotate di struttura analoga appartengono ad uno stesso tipo linguistico. I tipi linguistici non compaiono mai allo stato puro o molto di rado e quasi tutte le lingue moderne appartengono a tipi misti: ma sono sempre forme linguistiche o loro derivazioni raggruppabili in rami e gruppi a loro volta riconducibili a classi e famiglie tramite il riconoscimento di forme genetiche e tipologiche di parentela. Va sottolineato che il nesso genetico non si presta, in questo caso, ad alcuna analogia biologica, tipo "albero genealogico". Ciò che permette di identificare le parentele è l'individuazione di "funzioni" ricorrenti, cioè di rapporti stabili che caratterizzano i principi associativi degli elementi dell'espressione (lettere, suoni, gruppi di lettere) nella formazione di parole: parole il cui significato, per la linguistica strutturale è del tutto secondario.

Per Hjelmslev nessuna lingua è legata a un determinato dominio concettuale, ad un determinato ambiente, ad una determinata civiltà. Se questo principio viene applicato ai modi con cui storicamente le lingue attuali si sono distribuite nel mondo sembra fuori di dubbio che non esiste alcun nesso linguistico specifico insito nel fatto che si parli portoghese in Brasile, spagnolo in Argentina, russo in Siberia e inglese in Canada¹³.

Di fatto, assunta in modo rigido, questa affermazione sembra escludere dalla linguistica molti aspetti connessi al concetto saussuriano di "parole" o al

¹³ P. TOSONI, *Il gioco paziente [...], cit.*, p. 55.

concetto di "frames", e sembra forzare l'assunto di lingua come "macchina per significare" in un contesto indifferente alla storia degli uomini.

Se è fuori di dubbio il fatto che le lingue evolvono a motivo di migrazioni, di vittorie e di sconfitte, di mode e di scambi, è anche vero che la loro evoluzione non avviene in forza di una storicità di cui sarebbero depositarie in proprio.

« [...] Le lingue non obbediscono ad alcun principio interno di svolgimento e se esiste per le lingue un tempo, non occorre cercarlo all'esterno, dal lato della Storia, ma all'interno, nel cavo del discorso. [...] »¹⁴

Il linguaggio ha la funzione di nominare, cioè di destare una rappresentazione, o di mostrarla quasi additandola ed al segno è assegnata nello stesso tempo una funzione di legame ed una funzione di sostituzione; c'è una divisione verticale tra parole e cose, tra il linguaggio e ciò che il linguaggio ha il compito di designare. Questo non è parallelo al pensiero: è "prigioniero nel reticolo del pensiero" e tessuto nella trama che quest'ultimo svolge; non è effetto esterno del pensiero, è esso stesso pensiero. Non può tuttavia rappresentare completamente il pensiero, deve disporlo in un ordine lineare: se potessimo esporre le idee come la mente le scorge, le pronunceremmo tutte in una volta¹⁵.

Conoscenza e linguaggio sono strettamente intrecciati: si sostengono a vicenda completandosi e criticandosi ininterrottamente.

¹⁴ Michel FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967, p. 12.

¹⁵ P. TOSONI, *Il gioco paziente [...]*, cit., p. 58.

3.2 Introduzione alla semiologia

La semiologia, in senso generale, comprende lo studio di un qualsiasi fenomeno culturale, inteso come sistema di segni, con l'ipotesi che la cultura sia essenzialmente comunicazione; nello specifico la semiologia è lo studio delle proprietà di un determinato codice comunicativo¹⁶.

« [...] Non c'è cosa che non possa diventare segnale, e non c'è organo sensoriale che non possa ricevere segnali. Ad un segnale qualsiasi è affidato il compito di essere il tramite tra un utente ed un qualche cosa d'altro, di cui il segnale stesso trasmette il senso. Il rapporto che si instaura tra segnale e senso viene detto "rapporto semiotico", dal greco "semainein", indicare. Comunicare é il convergere di una fonte e di un utente verso uno stesso rapporto semiotico. [...] »¹⁷

Qualsiasi forma di comunicazione avviene in un clima di arbitrarietà. Infatti Tullio De Mauro¹⁸ distingue due tipi fondamentali di arbitrarietà della comunicazione. Da un lato ci sono aspetti di tipo materiale (*arbitrarietà semiotica materiale*¹⁹) riferibili al fatto che la scelta dei materiali utilizzati per la comunicazione consente un certo grado di intercambiabilità; il canale fonico/uditivo è storicamente consolidato nella comunicazione tra uomini, ma questo fatto è compresente con l'utilizzo di molti altri canali possibili e, soprattutto in casi di forme semplici della comunicazione, segnali e sensi sono fortemente intercambiabili tra loro (forme immediate o codificate della gestualità e sensi che vengono loro connessi hanno in genere un alto grado di intercambiabilità scambievole).

Dall'altro lato esiste un'arbitrarietà semiotica formale che discende dal fatto che l'identificazione di una delle (*infinite*²⁰) entità del mondo non comporta la determinazione delle infinite caratteristiche intrinseche all'entità stessa. L'identificazione è sempre un'approssimazione ed è sempre una distinzione infatti si identifica qualcosa come diversa da qualcos'altro. Identificazione e distinzione non sono tanto intrinseche all'oggetto o al fenomeno osservato ma dipendono dalle

¹⁶ L. HJELMSLEV, *Il linguaggio [...], cit.*, p. 13.

¹⁷ P. TOSONI, *Il gioco paziente [...], cit.*, p. 59.

¹⁸ Tullio DE MAURO, *Introduzione alla semantica*, Laterza, Roma-Bari, 1965.

¹⁹ *Ibidem*, p. 21.

²⁰ *Ibidem*, p. 22.

diverse finalità che ci portano a scegliere certe caratteristiche pertinenti a quell'oggetto o a quel fenomeno, e a tralasciarne altre.

Ogni rapporto semiotico si instaura nel contesto di questa duplice arbitrarietà. Quando un segnale fa parte di una classe ordinata di segnali viene denominato significante. Quando un senso fa parte di una classe di sensi viene detto significato. Il rapporto tra un significante ed un significato viene detto segno, e l'insieme di segni appartenenti ad una classe costituisce un codice²¹.

I diversi codici che vengono utilizzati nella comunicazione si prestano ad una classificazione fondata sulle caratteristiche strutturali che sono loro proprie. Secondo Umberto Eco²² il segno può seguire la seguente classificazione:

- **Segni naturali**, indipendenti dalla volontà di comunicare, cioè tutti quei segni che non sono stati creati per significare qualcosa, ma che rimandano ad altri oggetti per l'esperienza, quindi, non razionali e controllabili.
- Segni **inintenzionali**, quando un essere umano compie atti che sono percepiti da qualcuno come artifici segnalatori, che rivelano qualcosa d'altro, anche se l'emittente non è cosciente delle proprietà rivelative del proprio comportamento.
- **Segni non naturali o di equivalenza o intenzionali**, nascono dall'intenzione di comunicare.
- Segni analogici o iconici, dati da similitudine formale e/o rapporto culturale e sociale, presuppongono un'attribuzione di valore soggettivo e/o collettivo, e quindi un'interpretazione critica

Secondo la definizione data Ferdinand de Saussure²³, il segno è l'unione di significante e significato. Il significante può essere inteso come elemento portatore di un messaggio: il significato.

Il significante (letteralmente: aspetto fonico del contenuto linguistico. Il suono come "supporto" sensibile della parola, del pensiero, dei concetti che vogliamo esprimere, cioè "significare": quindi il suono come supporto sensibile del "significato") può essere considerato il supporto, il mezzo portatore del significato: senza di esso il significato non si dà, perché non può materialmente esprimersi. Materialmente non vuol dire che il significante debba vedersi o toccarsi, deve però essere sensibile: al contrario del significato, si deve cioè poter apprezzare con i sensi²⁴.

²¹ Anna MAROTTA, *Segno e simbolo, rilievo e analisi. L'esempio nell'ornatus architettonico*, in Mario CENTOFANTI, Stefano BRUSAPORCI (a cura di), *Conservazione del Patrimonio Architettonico e del Paesaggio Urbano*, Gangemi Editore, Roma 2010, p. 77.

²² Umberto ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

²³ Ferdinand de SAUSSURE, *Cour de linguistique générale*, Payot, Lausanne-Paris 1961.

²⁴ A. MAROTTA, *Segno e simbolo, rilievo e analisi [...], cit.*, p.78.

Il significato è l'elemento concettuale del segno linguistico, anche se espresso in ambito visivo o grafico è ciò che la fonte della comunicazione vuole esprimere, a livello più o meno intenzionale, emotivo, conscio o inconscio.

E' un concetto che può essere racchiuso in un qualunque mezzo di espressione: il significato di una parola, di un vocabolo, di un simbolo, discorsi o parole, di un disegno, di una locuzione straniera; può essere proprio o figurato, chiaro o ambiguo.

Esso è dunque il contenuto semantico (segnico) mentale, emotivo, di qualsiasi espressione linguistica, parola o frase. Con questo termine s'intende inoltre ciò che esprime, (vuole o può esprimere) un'azione, una parola, o anche il modo in cui qualcosa viene fatto o detto.

Il significato, considerato da un punto di vista linguistico – semiotico (cioè segnico) non può essere definito né con un sinonimo, né in termini di puro riferimento, ma come risultato di una organizzazione categoriale del mondo. Il problema semiotico della costruzione del contenuto di un messaggio come significato, è strettamente solidale col problema della percezione e della conoscenza come conferimento di valori all'esperienza di comunicazione che stiamo svolgendo. A tale proposito, si deve postulare una lingua, intesa come complesso sistema di competenze "enciclopediche", che in qualche modo contenga, tra le proprie regole di significazione, delle istruzioni praticamente orientate in base a schemi di comportamento, di cui conosciamo a livello di intuito le "sceneggiature". In conclusione. Non si può organizzare un significato (cioè il contenuto di un segno) se non si conosce il livello e la qualità culturale di chi riceve il messaggio, e se non si sa come il significato stesso verrà percepito²⁵.

Alcune convenzioni lessicali:

- **Significazione:** atto del significare
- **Figurazione:** atto del significare mediante figure
- **Seméma:** la più piccola unità semica dotata di senso
- **Fonéma:** la più piccola unità semica dotata di senso fonico
- **Graféma:** la più piccola unità semica dotata di senso grafico (distintiva di un sistema grafico)
- **Iconéma:** la più piccola unità semica dotata di senso iconico (legato alle figure)
- **monéma:** la più piccola unità linguistica dotata di significato. Esistono due tipi: i lessemi, che hanno funzione nozionale, e i morfémi, con funzione grammaticale.

²⁵ A. MAROTTA, *Segno e simbolo, rilievo e analisi [...], cit.*, p.78.

- **Morféma:** la più piccola unità semica dotata di senso formale (unità linguistica minima, portatrice di significato, che non può essere ulteriormente suddivisa senza alterarne il significato stesso).

Nei calcoli esistono inoltre fornire di polisemia (nel campo dei numeri relativi $\sqrt{64}$ può essere uguale sia a +8 che a -8). Ma la polisemia dei calcoli è molto diversa dall'ambiguità presente in linguaggi verbali (chiedere ad uno studente di Architettura di disegnare la pianta di una pianta crea in genere un attimo di disagio) e si rivelano, in genere, corrispondenze solo parziali tra segno e fonema: camice e camicie, il suono "ch" di architect o di Archibald, il duplice significato di parole come "pesca", che si coglie solo foneticamente e così via .

La possibilità di assimilare i linguaggi ai calcoli vige soltanto se si esclude la semantica, e si limita l'analisi al confronto tra regole sintattiche. Anticamente la parola greca "logos" aveva sia il significato di "calcolo" che quello di "discorso" e le ricerche attorno all'algebra della lingua si sono sviluppate ben presto, a partire dalle prime sistematizzazioni della linguistica.

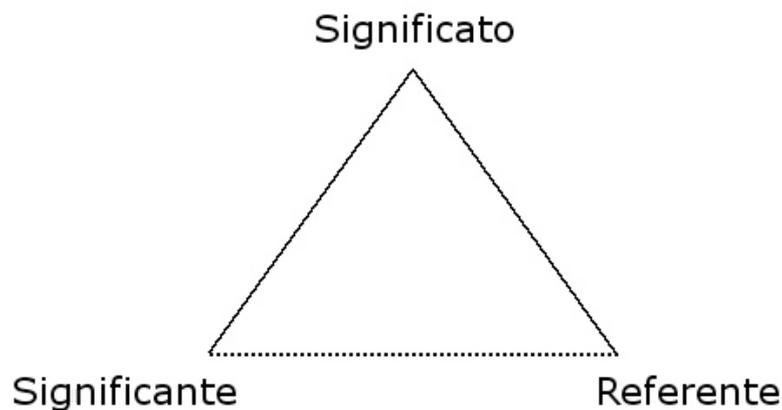
Lo stesso Hjelmslev sostiene che il paragone tra linguaggi e aritmetica è legittimo: la lingua si presenta come un calcolo, per molti versi più coerente di quello algebrico: le frasi sono articolate in monemi, e questi sono collocati in serie paradigmatiche e c'è una struttura profonda che ne regola i principi associativi; è possibile inoltre formare un numero infinito di frasi con un numero chiuso di regole di formazione e tra frasi diverse si danno rapporti di sinonimia e rapporti di esclusione.

Nei calcoli ci sono, inoltre, connettivi logici tratti dal linguaggio storico-naturale (e, o, aut...) ed i linguaggi del calcolo sono "filiazioni" dei linguaggi verbali: i numeri sono nomi di numeri, parole, e frasi sono le quattro operazioni.

Autonomia e riflessività della lingua condizionano il sussistere e il convivere di creatività e indeterminatezza: il metalinguaggio è una risorsa indispensabile, per ridurre tra i parlanti margini di ambiguità e incomprensioni. Una lingua dimostra di possedere un' indefinita estensibilità e manipolabilità semantica, ma non è dimostrato il fatto che con tutti i segni disponibili si possano esprimere tutti i sensi. Ogni codice linguistico ha inoltre un suo piano di applicazione ottimale; i linguaggi tecnico/scientifici ritagliano nella massa dei possibili contenuti di una lingua un loro proprio piano, ma la potenza che vi conseguono si presta male a descrivere fenomeni diversi: il linguaggio matematico sarebbe inefficace per descrivere il sapore di una bevanda. Di una lingua, infine, possono essere significativi i silenzi, e la comunione degli intenti, come si è visto in precedenza, le è indispensabile; tra i parlanti e le parole intercorrono rapporti particolari, che mettono in gioco i modi di vita stessi dei singoli e della collettività.

Confermando che la semiologia studia tutti i fenomeni di cultura come se fossero sistemi di segni, ci si può chiedere se e come l'architettura, e in particolare la decorazione, possa essere esplorata seguendo un approccio semiologico.

Uno dei primi che ha esaminato questo problema è Umberto Eco²⁶ partendo da un dato semiologico fondamentale. Nei triangoli della comunicazione, come ad esempio il triangolo di Ogden e Richards, il lato oggetto di interesse per la semiologia è solo quello sinistro, che rappresenta il nesso che si instaura tra un concetto (segno) ed un apparato mentale capace di riceverlo (referenza). Questa connessione è di norma multipla e contiene al suo interno forme di denotazione (la classe di "cose" cui il segno si estende) e di connotazione (l'insieme di proprietà che vengono attribuite, anche per estensione, al concetto indicato dal segno).



1. 1923, Charles Kay Ogden, Ivor Armstrong Richards, *Triangolo di Ogden-Richard*, in Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968, p. 32.

E' possibile pensare all'architettura come ad un sistema di segni? Si può notare subito che l'architettura è una sfida interessante per la semiologia, perché non si può direttamente applicare uno degli schemi base della comunicazione visti a proposito di altre forme di linguaggio: nell'architettura segno e referente coincidono ed il triangolo si appiattisce²⁷.

« [...] Il segno dell'architettura si può affermare svolga effettivamente una funzione comunicativa? Il segno/referente "porta" ad esempio, comunica una possibilità di

²⁶ Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

²⁷ *Ibidem*, p. 191.

accesso, di collegamento tra spazi contigui, ma il suo ruolo non si esaurisce lì. Ed inoltre sono "porte" anche le porte delle mura di Bologna lungo il giro dei viali o la porta Palatina a Torino: ma le storie urbanistiche delle due città hanno spostato irreversibilmente ogni concetto di "fuori" e "dentro" ed il ruolo comunicativo di questi manufatti è anche quello di monumento, o di rudere, o di sparti-traffico, per nulla estensibili alla porta di un bagno o a quella di un alloggio. I segni architettonici nn sempre denotano se stessi, soprattutto quando sono già sistemi complessi, frutto della combinazione di molti elementi e di una storia che vi si è depositata. Capita inoltre anche per il concetto di architettura [...] dentro la parola facciamo stare moltissime cose, anche diverse tra loro: è architettura lo spazio costruito, l'analisi critica di questo spazio, il processo progettuale che porta alla sua modificazione, il sistema istituzionale che presiede alla ricerca ed all'addestramento didattico in materia, e così via; ma andrebbero colte alcune differenze. Nell'attività progettuale è sempre presente, come si è visto, una forte carica intenzionale e l'individuazione esplicita di obiettivi; il progetto per comunicare, deve saper esprimere obiettivi e finalità dichiarate. Si può affermare che esista la stessa "volontà" di comunicazione in uno spazio costruito, o che la natura emetta volontariamente dei segnali? O siamo piuttosto noi che ricaviamo segnali da un ambiente naturale o costruito? Forse più che di segnali si tratta di tracce, come quelle lasciati da un animale che, nel farlo, non ha alcuna esplicita intenzione di comunicare, o di indizi che ricordano i segni di un assassino che si guarda bene dal rivelarsi a noi, o di spie come i vetri che si mettono nelle fessure dei muri. [...] »²⁸

Un'opera architettonica, una volta realizzata, si inserisce in uno spazio fisico e culturale con cui interagisce in modo molto complesso; subisce mutamenti nelle destinazioni d'uso, e mutamenti fisici dello spazio che la circonda la influenzano; viene usata, letta, interpretata e vissuta dalle generazioni che si susseguono con dei margini di imprevedibilità.

Denotazione e connotazione sono sicuramente presenti nello spazio architettonici; si può parlare di architettura con l'architettura, ma, sul piano della comunicazione e dell'univocità del messaggio, esistono dei limiti molto più forti, e l'architettura è costretta a ricorrere ad altri linguaggi per parlare di se stessa.

Anche secondo Roland Barthes²⁹ lo spazio costruito è sempre significante: la città è come una scrittura ed i suoi utenti ne prelevano frammenti di enunciato; ma la città è l'architettura non hanno la struttura narrativa di un romanzo o di una pagina di prosa:

²⁸ P. TOSONI, *Il gioco paziente [...]*, cit., p. 66.

²⁹ Roland BARTHES, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966.

comunicano piuttosto come la poesia, in cui il rapporto tra significante e significato si sfuma e si complessifica, e diviene più intenso e mutevole; non esistono corrispondenze assolute tra significanti e significati e non ci sono correlazioni possibili che si possano chiudere per sempre nel loro senso pieno e ultimo.

Il tentativo di Eco, che identifica funzioni prime (denotative) e funzioni seconde (connotative) come schema interpretativo articolabile in un grande numero di casi sembra orientato a tenere conto della biplanarità del linguaggio storico-naturale, nel momento in cui lo si accosta e lo si confronta con ciò che si indica come linguaggio dell'architettura o della città.

3.3 Il linguaggio architettonico

Nella nostra società molto del flusso comunicativo passa attraverso il canale visivo: la pubblicità, la televisione, i giornali, il cinema, il teatro e naturalmente l'architettura³⁰.

Tutti questi modi di comunicare si differenziano per il modo in cui il messaggio è linguisticamente organizzato, formalmente articolato e socialmente distribuito, ma hanno fra loro relazioni complesse. Tuttavia per ciascuna di queste forme di comunicazione visiva si parla oggi di uno specifico linguaggio e il campo in cui è stato fatto il maggior numero di studi per dimostrarne l'esistenza è quello dell'architettura.

Molti autori, da De Fusco a Brusasco, da Gamberini a Koenig, hanno ricercato e sottolineato i parallelismi e i punti di contatto esistenti tra il linguaggio verbale umano e la comunicazione architettonica e, in particolare, hanno dimostrato in che modo ha senso parlare di linguaggio architettonico, classificandone i segni, identificandone i vocabolari ed evidenziandone le relazioni con gli altri linguaggi.

Bisogna comunque tener conto del fatto che tutte queste idee sul modo in cui si possa parlare di linguaggio architettonico sono molto diverse tra loro e non rientrano in un'unica visione, ma sono teorie a sé stanti delle quali non sono ancora stati riconosciuti i meriti, quindi è bene ricordarsi che nessuna di esse è più giusta di un'altra. Ho approfondito le trattazioni proposte da Gamberini e Koenig in quanto mi sono sembrate le più vicine al "mondo" della comunicazione visiva e le più adatte ad un approccio linguistico.

Da più parti l'arte è stata da tempo assunta come linguaggio e anche in Italia si è fatto un gran parlare di "linguaggio architettonico", specialmente in seguito alla famosa definizione crociana dell'"estetica come linguistica generale".

Prima ancora di parlare di architettura dobbiamo spiegare anzitutto cosa intendiamo per "linguaggio" in generale, per "segno" di un linguaggio, e per "significato" di un segno.

Vi sono varie definizioni di linguaggio, ma la più generale è quella di Charles W. Morris, filosofo ed epistemologo americano, che rimanda alla definizione preliminare di "segno": se qualcosa - "A" - è uno stimolo preparatorio, il quale, (in assenza di oggetti stimolatori che inizino per proprio conto la sequenza delle risposte), concorrendo certe

³⁰ Sintesi elaborata dagli appunti di Anna Marotta per il corso di Percezione e Comunicazione visiva tenuto alla Facoltà di Scienze della Comunicazione (Lettere e Filosofia), Università degli studi di Torino. Cfr. A. MAROTTA, *Retorica della visione: dal paesaggio urbano ai sememi*, in *Le Vie dei Mercanti, S.A.V.E Heritage, Safeguard of Architecture, Visual., Environmental Heritage*, La Scuola di Pitagora, Napoli 2011, pp. 1-10, atti di convegno *Le Vie dei Mercanti, S.A.V.E Heritage, Safeguard of Architecture, Visual., Environmental Heritage*, Capri 9-11 giugno 2011.

condizioni, causa in qualche organismo una disposizione a rispondere con sequenze di risposte di una famiglia di comportamenti allora, e solo allora, "A" è un segno.

Inoltre affinché più segni omogenei possano costituire un linguaggio essi devono obbedire ai seguenti cinque criteri discriminativi:

- 1) Un linguaggio è composto da più segni.
- 2) In un linguaggio ciascun segno ha significazione comune almeno per un certo numero di interpreti
- 3) I segni di un linguaggio debbono essere *comunsegni* cioè producibili dai membri della famiglia degli interpreti.
- 4) I segni di un linguaggio devono essere *plurisituazionali*, cioè avere una certa costanza di significazione in ogni diversa situazione.
- 5) I segni di un linguaggio devono costituire un sistema di segni *interconnessi* da combinare in modo determinato.

Quindi qualsiasi segno che appartenga ad un linguaggio si definisce come *segno linguistico* o, più brevemente *linsegno*. Un fatto che non sempre si tiene presente però è il non automatismo del passaggio fra "segno" e "linguaggio", nel senso che non tutti i segni possibili appartengono ad un linguaggio. Affinchè si possa parlare di linguaggio, il segno deve avere carattere interpersonale, collettivo ("comunsegno") e iterativo ("plurisituazionale"). Solamente la *iterabilità* del procedimento può dare, se non la certezza, almeno la probabilità massima della fondatezza del rapporto.

La caratteristica di ogni architettura è sempre stata quella di porsi come risolvete di un determinato spazio. Con un'espressione più antica si può dire che l'architettura assolve sempre ad una *utilitas*. Ciò vuol dire che vi è una relazione fra spazio e forma, fra *utilitas* e oggetto che questa *utilitas* assolve, o meglio "risolve".

In questo modo si verifica la condizione primaria per l'accertamento dell'esistenza di un veicolo segnico, secondo la definizione di Charles William Morris:

« "A", per mezzo di "S", promuove il comportamento di "B". Non è forse l'architettura composta dai veicoli segnici che promuovono dei comportamenti? Per eccellenza, poiché in questo senso niente è così comportamentisticamente vincolante quanto l'architettura. Pronunziare una parola può fare agire una persona in un senso o nell'altro, ma la sfera spazio-temporale d'influenza di questo veicolo segnico è assai limitata; se io dico: "Siediti!" l'ascoltatore può sedersi oppure no, e tutto il ciclo è finito. Ma se si faccio

vivere diecimila persone in un quartiere da me progettato esercito una forte influenza, sia in termini di spazio che di tempo. »³¹

Nessuna comunicazione è quindi così potenzialmente efficace come l'architettura; essa incide sull'esistenza degli individui, li obbliga a determinati comportamenti.

L'architettura è un veicolo segnico, ma questo non è sufficiente a farla dichiarare "linguaggio". Per far questo occorre che i segni siano linguistici obbediscano a tutti e cinque i criteri enunciati in precedenza.

Il primo criterio - un linguaggio è composto da più segni - è facile da verificare: la presenza di tante architetture non può mettere in dubbio la pluralità dei segni architettonici.

Anche il secondo e il terzo - i segni di un linguaggio devono essere *comunsegni* - non sono difficili da dimostrare: se un veicolo segnico è per esempio una scuola, è chiaro che esso denota quella funzione per lo meno a tutto il gruppo di interpreti, professori e allievi, che fruiscono di quel segno, e non può essere "scuola" per l'uno e "chiesa" per l'altro.

Il quarto criterio - i segni di un linguaggio devono essere *plurisituazionali* - è verificabile intuitivamente: se io costruisco una scuola, è chiaro che essa continuerà ad essere una scuola anche domani, e presumibilmente per diverso tempo; forse per tutto il periodo della sua esistenza di veicolo segnico.

Il quinto criterio - i segni di un linguaggio devono costituire un sistema di segni interconnessi da combinare in modo determinato - è il più difficile da dimostrare. Esso potrebbe anche tradursi più semplicemente in questo modo: non vi è linguaggio senza vocabolario. L'operazione preliminare della stesura di un vocabolario è lo studio della articolazione di ogni opera linguistica. Libro, commedia, sinfonia o palazzo, si dovrà sempre cercare di articolare il discorso segnico in unità via via minori e questa analisi, nel caso dell'architettura, è possibile.

Nell'architettura è possibile individuare più di un vocabolario e ognuno di essi articola per proprio conto il "discorso" architettonico, cioè corrisponde ad altrettanti metalinguaggi creati per parlare dell'architettura secondo diversi punti di vista. Fra questi vari metalinguaggi che hanno come linguaggio-oggetto l'architettura, possiamo facilmente riconoscerne alcuni:

³¹ C.W. Morris, *Lineamenti di una teoria dei segni*, Paravia, Torino 1938, p. 3, traduzione di a cura di F. Rossi-Landi.

a) Un vocabolario "classico" che è quello usato concependo l'architettura come pura forma; quello che sottintendeva che l'ideale della bellezza fosse il tempio greco, con i suoi "ordini architettonici".

E' il vocabolario tipico degli storici dell'arte classica, poiché risponde meglio di ogni altro al loro scopo critico, che è quello di descrivere le forme ed i loro rapporti. Via via che nuove emergenze formali si presentavano, questo vocabolario si arricchiva di nuovi vocaboli: quando la parola "colonna" (dorica, ionica, corinzia, ecc.) non bastava più si è detto "colonna tortile" e poi "ordine gigante". E infatti questo vocabolario, così ferrato nel descrivere le più piccole articolazioni del linguaggio architettonico classico, si trova in difficoltà di fronte alle più recenti immagini architettoniche, come la chiesa di Michelucci sull'autostrada del Sole (immagine 2) o la *Philharmonia* berlinese di Scharooun (immagine 3).

b) Un vocabolario tecnologico-costruttivo, che è quello usato da coloro che si occupano della costruzione materiale del complesso segnico architettonico. Esso articola l'architettura a seconda dei vari elementi costruttivi e della tecnica di costruzione, sottintendendo una tipologia strutturale. I suoi segni sono perciò di questo tipo: "muri", "solai", "tetti", ecc.

Inoltre a questo vocabolario appartengono anche i segni che denotano l'unità atomica costruttiva, il pezzo prefabbricato che viene usato per comporre l'immagine architettonica: il mattone, le tegole alla marsigliese, l'imposta della finestra, ecc.

I "metasegni" che forniscono questi due tipi di vocabolario non sono utilizzabili per la nostra analisi a causa del loro eccessivo frazionamento.

Per fare un paragone metaforico, noi cerchiamo le parole che compongono il discorso architettonico, e questi vocabolari ci forniscono solo delle lettere staccate: troppo poco per trame un *significatum*. Per trovare ciò che ci serve dobbiamo fare riferimento ad un terzo tipo di vocabolario architettonico.

c) Un vocabolario funzionale, che è quello usato dagli studiosi di caratteri distributivi, e utilizzato dai critici dell'architettura moderna e dagli architetti.



2. 1960, Giovanni Michelucci, Chiesa di San Giovanni Battista o Chiesa dell'Autostrada del Sole, Campi Bisenzio, Firenze.

Il vocabolario classico è quello usato concependo l'architettura come pura forma, ma si trova in difficoltà di fronte alle più recenti immagini architettoniche, come la chiesa di Michelucci sull'autostrada del sole o la Philharmonia berlinese di Scharoun".

Questo vocabolario tiene conto dello spazio, denota qualcosa che si avvicina in molti casi ai nostri denotata ed è perciò il più adatto per formare una base sulla quale fondare il nostro metalinguaggio.

"Spazio-notte", "collegamento cucina-pranzo", "aula pluriuso", "ambiente filtro", sono termini funzionalisti, cioè basati sul rapporto fra segno architettonico e ciò che esso denota, cioè il suo denotata. Esso classifica quindi i segni architettonici a seconda della loro funzione, senza riferimenti formali.

Per spiegare quali sono i denotata dell'architettura, dobbiamo prima fare riferimento al linguaggio. A questo proposito è bene fare uso della definizione di Charles W. Morris: "Denotatum è qualsiasi cosa che permette il compimento delle sequenze di risposte cui un interprete è disposto in conseguenza di un segno".



3. 1960 e il 1963, Hans Scharoun, *Philharmonie Berlin*, Berlino.

Se non esistessero, per esempio, i cani, il segno "cane" non potrebbe avere il significato che ha; quindi, ogni risposta allo stimolo dato da questa parola è permessa dall'esistenza di una classe di animali, chiamati appunto "cani", che sono per definizione quindi i denotata di questa parola.

Cerchiamo ora di individuare i denotata del segno architettonico, cioè poniamoci la domanda: quando l'architetto progetta, cosa vuoi denotare con le sue forme particolari? Certamente egli non denota l'idea di una cosa, o tantomeno un oggetto particolare; i denotata, cioè gli enti la cui esistenza permette il compimento della sequenza di risposte, non sono cose, ma classi di persone: famiglie, soldati, ammalati, scolari, sportivi, spettatori e così via. Possiamo dire, quindi, che i denotata del segno architettonico sono esistenziali, "quanti" di esistenza umana.

I denotata del complesso segnico "scuola" sono i ragazzi che vanno a studiare in quella scuola, e il *significatum* è il fatto che quei ragazzi vadano a scuola. I denotata di una casa di abitazione sono i componenti della famiglia che vi abita, mentre il *significatum* di un'abitazione è il fatto che gli uomini si raggruppino normalmente in famiglie per vivere sotto lo stesso tetto.

In tutti questi casi si tratta sempre di rispondere ad una *utilitas* da soddisfare. Di fronte ad un nodo di relazioni umane, che chiamiamo "funzione", in quanto funzione di

particolari costumi di vita, noi risolviamo questo nodo con la creazione di spazi architettonici, i quali sono rivelati dalle forme architettoniche, che sono appunto i segni di questo linguaggio. In altre parole, dato un particolare tipo di esistenza, normalmente associata, noi interpretiamo questo tipo di esistenza e lo assecondiamo, permettendone, tramite la creazione di segni architettonici, lo svolgimento spazio-temporale.

Come il linguaggio della parola è un'esigenza primaria dell'uomo, analogamente può dirsi del segno architettonico. L'architettura è una serie di veicoli segnici che hanno permesso all'uomo di liberarsi dall'isolamento e di stabilire rapporti con i suoi simili, né più né meno del linguaggio della parola.

Il punto di partenza del processo creativo di ogni architettura è dunque l'analisi, lo studio e la interpretazione dell'esistenza umana, con particolare attenzione alle relazioni fra l'uomo ed il suo prossimo; lo studio del quanto, come e con chi egli desidera comunicare.

Ad esempio: se si progetta una nuova scuola senza corridoi non è solo una nuova forma che emerge tramite una personale intuizione dell'autore, ma con essa si indica anche un nuovo modo di vita associata, un nuovo modo di educare i ragazzi, un nuovo rapporto di essi con gli insegnanti. Con quel gruppo di segni connotato come "scuola" si vuole provocare un nuovo tipo di comportamento, una nuova sequenza di risposte, cioè, che si suppone essere più appropriata alle nuove *utilitas* di quella provocata dai segni già in uso. Se il veicolo segnico sarà appropriato, esso promuoverà i comportamenti nel senso desiderato, ma se il segno è vago o ambiguo, anche la sequenza di risposte non sarà univoca o diretta nel senso desiderato.

Può verificarsi un altro tipo di problema: se il veicolo segnico trova un interprete inadeguato, cioè, nel caso del nostro esempio, la scuola va in mano a maestri abituati ai vecchi tipi di scuole, e non disposti a modificare i loro comportamenti, esso troverà una interruzione. La sequenza di risposte si fermerà incapace di dare quei segni postilinguistici che sono la prova dell'avvenuta comunicazione.

La colpa è dell'interprete: se l'immagine architettonica è un complesso di segni, questi segni non denoteranno niente, se il ricettore non appartiene alla classe degli interpreti, ossia non è stato istruito a poter comprendere il nuovo segno.



4. 1950-55, Le Corbusier, *Notre-Dame Du Haut a Ronchamp (Belfort, Francia)*, fotografia. approfondiamo la questione del legame fra un particolare tipo di articolazione ed il particolare denotatum che esso iconicamente rappresenta. Prendiamo ad esempio la cappella di Ronchamp e cerchiamo di vedere cosa ci fa riconoscere in questo complesso di segni articolati una "chiesa" e per di più una "chiesa cattolica"

A questo punto possiamo individuare una prima articolazione di tutta la classe dei segni architettonici: quella che da luogo alle varie opere di architettura, ossia a quel corpus di segni che, avendo un inizio e una fine, può essere isolato come elemento autonomo, sia in quel complesso di segni che chiamiamo città, sia nell'altro complesso, idealmente raggruppato, che definiamo come "le opere di quell'autore". Allora nasce spontanea una domanda: Quando ci troviamo di fronte ad un'opera di architettura noi riconosciamo subito di che tipo di opera si tratta: una scuola, una chiesa, un ospedale; ma per quale processo di comunicazione noi desumiamo questa denotazione dal segno che abbiamo "letto"? E un carattere globale del complesso segnico, una iconografia generale, od è forse l'articolazione caratteristica di quello spazio, trascritta nella pianta che osserviamo, che ci permette questo riconoscimento?

Il riconoscimento avviene mediante la "lettura" dell'articolazione spaziale dell'edificio, sia dal vero che, con un poco più di sforzo, su di una pianta, e questo ci permette di

capire la qualificazione particolare di quello spazio, che è un insieme di esperienze umane espresse per mezzo di forme.

Approfondiamo ora la questione del legame fra un particolare tipo di articolazione ed il particolare *denotatum* che esso iconicamente rappresenta. Prendiamo ad esempio la cappella di Ronchamp³² e cerchiamo di vedere cosa ci fa riconoscere in questo complesso di segni articolati una "chiesa" e per di più una "chiesa cattolica".

Anzitutto dobbiamo considerare la luce che permea questo spazio, e che dona una particolare qualità all'immagine. Essa è caratteristica, filtra dalle vetrate colorate inserite nella muratura e dalla fessura continua che rende idealmente sospeso il soffitto, invita al silenzio ed al raccoglimento. Il piano della chiesa è conformato poi in modo da concentrare l'attenzione verso un punto ideale, ed in questo punto vediamo gli elementi di accentuazione qualificativa più importanti: la croce e l'altare.

La grana delle pareti, la forma del soffitto a carena rovesciata, i pozzi di luce ed i pancali sono tutti altri segni che contribuiscono a rafforzare la nostra impressione di trovarsi di fronte ad una chiesa cattolica, poiché nessuno di essi, benché emergente, è contraddittorio con la prima sensazione. Eppure non troviamo nemmeno una di quelle immagini iconograficamente a noi famigliari: immagini sacre, tovagline, fiori, ceri, confessionali in legno. E poiché il veicolo segnico è un evento spazio-temporale che coinvolge tutti i nostri sensi qualora non fosse stato sufficientemente chiaro che eravamo in presenza di una chiesa cattolica sarebbe bastato a convincerci l'odore dell'incenso o l'ascolto di un canto gregoriano.

Un'opera architettonica si articola in spazi parziali. Così come esistono le poesie composte da un solo verso o da una sola frase, così pure esistono le architetture composte da un solo spazio, le chiese ad esempio sono spesso mono-spaziali.

Normalmente, in un palazzo o in una scuola, in una casa o in un ospedale, il complesso segnico architettonico è divisibile in sequenze di spazi ordinabili, ciascuna delle quali può essere analizzata con una certa autonomia dalle altre. Quando, dopo la lettura della villa Tugendhat di Mies³³, diciamo che la sequenza degli spazi-giorno stride con la banalità degli spazi-notte, è evidente che nella nostra lettura abbiamo già individuato per lo meno due frasi distinte, ed opponibili, del discorso architettonico "miesiano". Non per nulla nella stessa notazione grafica del linguaggio architettonico, si usa rappresentare un edificio multipiano con le piante del piano terreno, e dei piani superiori, se sono differenti, ed è sottinteso che ognuno di essi è un discorso spaziale a sé.

³² Belfort, Francia realizzata dall'architetto. Iniziata nel 1950, la chiesa fu consacrata il 20 giugno 1955.

³³ Brno nell'attuale Repubblica Ceca e progettata negli anni 1929-30.

E' quindi chiaro il perché una chiesa è spesso mono-spaziale ed un ospedale al contrario è invece composto da cento e più spazi differenti.



5. 1929-30, Ludwig Mies Van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno nell'attuale Repubblica Ceca, fotografia. quando, dopo la lettura della villa Tugendhat di Mies Van Der Rohe diciamo che la sequenza degli spazi-giorno stride con la banalità degli spazi-notte, è evidente che nella nostra lettura abbiamo già individuato per lo meno due frasi distinte, ed opponibili, del linguaggio architettonico miesiano.

Nella prima la denotazione è unica e semplice - un gruppo di persone si reca a pregare in un certo tempo in un luogo - mentre nel secondo le funzioni sono intricate e complesse, i tipi di esistenza sono tanti e diversi, ciascuno con le sue esigenze particolari; e quindi il complesso segnico, per piegarsi a tutte queste differenti denotazioni, si articola in tantissimi spazi, ognuno dei quali ha un suo particolare *denotatum*.

Dobbiamo ora chiederci se l'articolazione spaziale appena descritta sia un ente irriducibile, o se invece si possa tentare di individuare in entità ancora più piccole l'unità semantica, la "proposizione atomica" pur sempre capace di un suo *denotatum*.

Se ad uno spazio ben distinto come funzione corrisponde un discorso definito, è dunque possibile trovare nell'architettura qualcosa che sia paragonabile alla "parola".

Una prima classificazione che possiamo operare sui segni dell'architettura è quella che li suddivide in segni architettonici propriamente detti, urbanistici e segni dell'oggetto d'uso.

Il segno architettonico, quello comunemente inteso come "architettura", ha come suoi denotata lo svolgersi delle attività umane nei suoi aggregati elementari: il più tipico di questi aggregati è la famiglia.

L'uomo ha come consuetudine lo svolgere certe funzioni sotto uno stesso tetto: sta in famiglia in un luogo, lavora in un altro, e si diverte in altri luoghi ancora. Se pensiamo a tutti i luoghi in cui si svolge la vita dell'uomo vediamo quanto è vasto il campo dimensionale entro il quale può oscillare lo spazio architettonico. Nel campo architettonico comunemente inteso si ha sempre una funzione particolare, che viene espletata mediante uno spazio architettonico, che si esprime con un volume che "involucra" l'uomo.

Questo segno architettonico, traducendo lo spazio interno nel volume architettonico, deve essere capace di caratterizzare, qualificare ogni *significatum*, senza ausilio di alcunché all'infuori di se stesso. In sostanza anche in una casa non finita e non arredata noi dovremmo riconoscere i vari luoghi deputati alle principali funzioni: qui si mangia, là si lavora, lassù si dorme, ecc.

Un esempio può essere la Casa sulla Cascata senza arredo (foto n°5): ogni spazio rimane esattamente qualificato a denotare ciò che denota, e si può vedere con certezza dove si mangia, dove si dorme, ecc. Questo è però un esempio isolato, oggi sarebbe difficile distinguere, in un'abitazione media il segno "camera matrimoniale" da quello "soggiorno", e questo a causa della mancanza di qualificazione dello spazio interno.

Il segno urbanistico corrisponde a quelle attività umane non primarie come il mangiare ed il dormire, ma più complesse, che implicano molte intrecciate relazioni fra più gruppi di persone. Relazioni che esulano dall'ordine della famiglia, e che nascono ogni qualvolta che si giustappongono almeno due oggetti architettonici: una villa e una casa colonica, una chiesa ed una canonica, un'abitazione ed una bottega artigiana. Sia pure embrionalmente, basta una coppia di complessi segnici isolati per creare fra di loro un rapporto fisico, una necessità da soddisfare, un *extrasignificatum* che nasce da questo rapporto sociale che può essere cooperativo (e allora le case sparse del borgo si saldano insieme per difendersi), competitivo (e nascono i castelli che affermano la potenza del castellano che vuoi essere l'unico signore), o simbiotico (una strada fra la mia casa e quella del vicino serve a tutti e due).

L'unità del segno urbanistico è il complesso segnico che forma l'oggetto architettonico. Il segno urbanistico non è dato quindi dalla serie di spazi che formano la casa, ma dalla serie di spazi che soddisfano alle relazioni che nascono fra casa e casa: la piazza, la strada, il ponte, il verde pubblico, ecc. Strutturando il segno

urbanistico ci troviamo di fronte ad un grado di spazialità superiore a quello dell'architettura, a lavorare cioè con funzioni umane complesse, dando quindi per provvisoriamente risolte dall'architettura le funzioni elementari come l'abitare di una famiglia.

La qualificazione spaziale operata dal segno architettonico può e deve essere accentuata da altri segni: il fatto che una camera da letto deve essere connotabile come tale anche senza la presenza del letto non toglie niente alla necessità di un letto per dormire, che occorre comunque. E così come il letto è il necessario segno che si pone come tramite fra l'uomo ed il volume-camera, tanti altri oggetti sono altrettanti modi di porre l'uomo in un contatto migliore con la nuda architettura.

Mai nessuna civiltà ha avuto come la nostra così bisogno di oggetti d'uso: basti pensare agli innumerevoli oggetti prodotti oggi dall'industria! design. Ma quali sono le caratteristiche del segno dell'oggetto di arredamento o di industriali design? E' un segno che si pone accanto all'uomo, esso non è articolabile in elementi parziali (anche se strutturalmente è composto da tante parti) perché si impone al nostro occhio con la totalità della sua immagine.

Negli elementi costitutivi del volume architettonico si riconoscono le matrici dello spazio interno, cioè i suoi segni costitutivi.

Per addentrarci in questo campo è necessario fare riferimento alla definizione di segno fornita da Scott: "Quando noi costruiamo non facciamo altro che staccare dallo spazio naturale una conveniente quantità di spazio, chiuderlo e proteggerlo, e tutta l'architettura nasce da questa necessità". E per far questo l'uomo ha innanzitutto scelto un luogo determinato, e dopo averlo reso pianeggiante, lo ha trasformato in un piano di vita, cioè in un piano orizzontale dove l'uomo può svolgervi le sue funzioni vitali elementari. Dopodiché si è passati a recingere questo piano di vita con elementi, quasi sempre verticali, di contenimento laterale dello spazio. Infine si è coperto il tutto con un altro piano orizzontale o inclinato.

Dalle capanne su palafitte, primo esempio di piano di vita artificiale, non più a contatto col suolo, fino ai giganteschi grattacieli di oggi, le operazioni condotte dall'uomo per edificarsi la casa, o il tempio, o la scuola, sono sempre state dello stesso tipo, ed uguale la successione delle operazioni.

Ad ognuna di queste operazioni corrisponde un gruppo di elementi costitutivi, cioè una classe di segni elementari, che rappresenta il raggruppamento delle unità semantiche del linguaggio architettonico. Ognuna di queste classi ha un suo *protosignificatum*, cioè una denotazione simile a quella di tutti gli altri segni della sua classe, e differente da quella dei segni appartenenti alle altre classi.



6. 1935-39, Frank Lloyd Wright, *Fallingwater*, o *Casa Kaufmann*, Mill Run in Pennsylvania (Stati Uniti d'America), fotografia.

anche in una casa non finita e non arredata noi dovremmo riconoscere i vari luoghi deputati alle principali funzioni: qui si mangia, là si lavora, lassù si dorme, ecc. Un esempio può essere la Casa sulla Cascata di Frank Lloyd Wright senza arredo: ogni spazio rimane esattamente qualificato a denotare ciò che denota e si può vedere con certezza dove si mangia, dove si dorme, ecc.

Un primo tentativo di classificazione dei vari elementi costitutivi del linguaggio architettonico è già stato operato da Gamberini, che ha chiamato queste classi di segni "elementi costitutivi", o più semplicemente "costanti" dell'architettura. Il fatto che questi elementi siano costanti non significa che essi si debbano necessariamente ritrovare tutti in ogni architettura, ma semplicemente che, una volta elencate queste costanti, non se ne trovano altre. Ciò significa che con questi elementi si copre tutto il campo del linguaggio architettonico. Inoltre è importante sottolineare che, dando un ordine a questi elementi non s'intende affatto stabilirne una gerarchia od una priorità nel processo compositivo.

Il *significatum* di questi segni è il fatto che l'uomo ha bisogno di piani il più possibile orizzontali per svolgere le sue funzioni. Gli elementi di determinazione planimetrica possono essere valutati in qualità e quantità, ossia in forma e dimensione (mq). Essi non si identificano con la "pianta", ma con molto meno: essi sono lo schema dello

spazio, e lo schema è così profondamente calato entro la composizione, che risulta impossibile compiere a posteriori una operazione di distacco. Non vi è architettura dove l'uomo non possa muoversi e perciò non vi è architettura senza almeno un piano di vita possibilmente orizzontale. Un esempio può venire dalla Casa sulla Cascata di Frank Lloyd Wright: la caratteristica inconfondibile che fa di questo complesso di segni un "unicum" inconfondibile, è l'idea di costruire dei piani di vita sospesi sopra una cascata; in questo caso gli elementi di determinazione planimetrica hanno teso a legarsi con il paesaggio e la natura circostante.

Questa classe di segni è sostanzialmente la più importante in quanto è la generatrice delle forme architettoniche, in pratica l'architetto che si trova a dover comporre, ossia a dover esprimere qualcosa, deve fare i conti con questa classe di elementi, prima ancora che con le altre.

Tutta l'oscillazione dell'architettura religiosa fra "schemi a pianta centrale" e "schemi a pianta longitudinale" riflette appunto il contemporaneo presentarsi sulla scena architettonica di due differenti tipi di elementi di determinazione planimetrica, ambedue denotanti lo spazio-chiesa. Il primo si avvolge attorno ad un centro ideale, il secondo "conduce" verso un qualcosa. L'architetto ha sempre amato tutte e due queste classi di segni, oscillando sempre dall'una all'altra. Anche Brunelleschi, come ha osservato Argan, non ha mai voluto rinunciare all'uno o all'altro di questi due aspetti, ed ha sempre "centralizzato" le sue planimetrie a schema longitudinale, e "longitudinalizzato" quelle a schema centrale, in uno sforzo di sintesi mai raggiunto né prima, né dopo di lui.

In certi casi, come ad esempio nei grattacieli di Mies a Chicago, l'elemento di determinazione planimetrica viene rinchiuso in una pura scatola rettangolare, e tutto ciò a discapito della libertà spaziale che lascia il posto ad altre esigenze (immagine 7).



7. 1945-51, Frank Lloyd Wright, *Krueck & Sexton Architects*, 860-880 Lake Shore Drive, Chicago, USA, fotografia.

la caratteristica inconfondibile che fa di questo complesso di segni un "unicum" inconfondibile è l'idea di costruire dei piani di vita sospesi sopra una cascata; in questo caso gli elementi di determinazione pranimetrica hanno teso a legarsi con il paesaggio e la natura circostante; nei grattacieli di Chicago di Mies Van Der Robe l'elemento di determinazione planimetrica viene rinchiuso in una pura scatola rettangolare, e tutto ciò a discapito della libertà spaziale, che lascia il posto ad altre esigenze.

Molte approssimazioni nascono però dal fatto che l'uomo ha ben presto cominciato a sovrapporre i piani di vita, e le costruzioni sono subito divenute multipiano. Laddove questo sovrapporsi di piani di vita era causato dalla scarsa disponibilità del terreno, assai spesso in pendenza, il risultato è stato molte volte interessante: basti pensare ai nostri insediamenti medioevali, ed a certi villaggi del Sud Italiano dove i tetti diventano strade; ed al caso estremo e meraviglioso del Duomo di Siena sovrapposto al Battistero (immagine 8).



8. 1226, Giovanni PISANO, cattedrale di Santa Maria Assunta, Siena. L'uomo ha ben presto cominciato a sovrapporre i piani di vita, e le costruzioni sono subito divenute multipiano, e il risultato è stato molte volte interessante: basti pensare ai nostri insediamenti medioevali, ed a certi villaggi del Sud Italiano dove i tetti diventano strade, ed al caso estremo e meraviglioso del Duomo di Siena sovrapposto al Battistero.

Tutti segni, questi, di una vita in lotta con lo spazio, di una edilizia il cui carattere di difesa era dominante. Ma dove non esiste questa necessità del risparmio estremo di spazio questo sovrapporre i piani di vita non trova nessuna giustificazione tecnica.

L'operazione che ha portato a differenziare i piani di vita e a sovrapporli, ha portato alla necessità di avere un collegamento fra questi elementi di determinazione planimetrica situati a quota diversa dal terreno. Nascono così gli elementi di collegamento continui (rampe) e quelli a gradini (scale). Questo segno non è sempre presente in ogni architettura come i piani di vita, ma nasce in quanto collega diversi piani di vita (elemento di collegamento interno), o il piano base al terreno circostante (elemento di collegamento esterno). Questa classe di segni non denota quindi una funzione primaria, ma generalmente essa si limita a collegare i piani dove si svolgono le funzioni fondamentali.



9. 1937, Frank Lloyd Wright, *Museo Guggenheim*, 5th Avenue 89 New York.

Nel Museo Guggenheim di New York di Frank Lloyd Wright tutto lo spazio esposizione è denotato con esattezza da una rampa avvolgentesi attorno ad uno spazio centrale. Non è possibile in questa immagine distinguere i segni della classe "piani di vita" dai segni "elementi di collegamento": è un unico piano che si snoda dall'alto fino a terra.

Gli architetti del periodo barocco hanno poi trascorso spesso il semplice valore denotativo di questo elemento, incaricandolo di un valore simbolico che ne ha fatto molte volte il fulcro di tutta una composizione architettonica.

Sia Le Corbusier, che Wright hanno spesso dato all'elemento di collegamento fra piani a quota diversa anche il valore di piano di vita.

L'esempio limite è il discusso museo Guggenheim di New York (immagine 9), ultima opera di F. L. Wright, dove tutto lo spazio espositivo è denotato con esattezza da una rampa avvolgetesi attorno ad uno spazio centrale. Non è possibile in questa immagine distinguere i segni della classe "piani di vita" dai segni "elementi di collegamento": è un unico piano che si snoda dall'alto fino a terra.

Un altro esempio è la "Villa Savoye" di Le Corbusier, in cui il volume esteriormente rigido della villa è spezzato con una rampa, dapprima racchiusa e poi libera all'esterno fin sopra il tetto terrazza, (immagine 10).

Un ultimo esempio può essere la scala della chiesa di Lodovico Quaroni e colleghi a Genova, sul Bisagno (immagine 11): la scalinata esterna con vario e tortuoso movimento raggiunge dalla via inferiore la porta della chiesa, si infila nella torre campanaria, ruota racchiusa in questo spazio ed esce, quasi a quota delle campane per raggiungere la via superiore.



10. 1929-1931, Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy.

Nella Villa Savoye di Le Corbusier il volume esteriormente rigido della villa è spezzato con una rampa, dapprima racchiusa e poi libera all'esterno fin sopra il tetto terrazza.



11. 2004, Ludovico QUARONI, *restauro della Chiesa della Sacra Famiglia*, Genova.

Nella Chiesa della Sacra Famiglia di Lodovico Quaroni la scalinata esterna con vario e tortuoso movimento raggiunge dalla via inferiore la porta della Chiesa, si infila nella torre campanaria, ruota racchiusa in questo spazio ed esce, quasi a quota delle campane, per raggiungere la via superiore.

Tutti questi esempi dimostrano come l'architetto possa giovare di questa classe di elementi per qualificare uno spazio, per caratterizzarlo, per renderlo vivo.

Il *significatum* di questi segni è l'esigenza di isolare l'uomo dallo spazio naturale: esigenza sia fisiologica (difesa degli agenti atmosferici), sia psicologica (senso di protezione, necessità di concentrazione).

Infatti una volta che l'architetto abbia stabilito il piano o i piani di vita, l'operazione che segue immediatamente è quella di isolare l'uomo, iniziando il procedimento di costruzione del volume interno.

Il costruire, atto fondamentale dell'architettura, si identifica per antonomasia con la costruzione dei muri e quella di cui parliamo è la classe di segni che per la sua posizione verticale si impone al nostro occhio con tutta la forza della sua espressione. Il muro "si mostra", e mostrandosi mette in evidenza anche i suoi denotata, con una precisa individualità: ogni cosa è riconoscibile dall'espressione dei suoi muri, dalla grana, dal colore, da come esso reagisce alla luce ed infine è riconoscibile dalla sua età.

I muri sono solo un caso particolare degli elementi verticali di contenimento dello spazio architettonico. In questa classe vi sono anche altri segni che denotano, all'interno del volume globale, la divisione delle funzioni, permettendo al "discorso architettonico", già articolato "planimetricamente", di diventare tridimensionale, cioè vera architettura. Esempi sono le vetrate.

Vi è inoltre un sottotipo di questi segni in quanto l'esigenza fondamentale del contenimento dello spazio interno è integrata da quella di determinare un collegamento sia con lo spazio esterno, dal quale viene aria e luce, che fra i diversi spazi interni, nei quali è articolata la costruzione.

La classe di segni che risponde a queste esigenze è comunemente detta "delle porte e delle finestre"; perché un segno possa essere riconosciuto come appartenente a questa classe esso deve permettere in qualche modo di contenere lo spazio interno.

Questi segni possono anche essere denominati "aperture" e vanno raggruppati secondo una definizione semantica (cioè funzionale), il che equivale a dire che con la classe "aperture" intendiamo la raccolta di tutti i segni che effettuano il collegamento di due spazi nei quali si svolgono due funzioni differenti, ossia segni che denotano il piano di demarcazione di due spazi diversi.

Se questi due spazi sono l'uno interno e l'altro esterno, occorre una difesa, un contenimento fisico, magari temporaneo (mobile); ma se i due spazi sono ambedue interni od esterni questo diaframma fisico non occorre necessariamente; per separare due ambienti interni a funzione simile basta quindi un semplice elemento mobile. Così

pure la "finestra alla lucchese" aperta sul muro che divide il giardino dalla strada e che permette la comunicazione visiva fra i due spazi, non ha certo bisogno di un serramento vetrato, ma solo di una inferriata.

Il *significatum* di questi segni è lo stesso di quello dei segni di contenimento laterale, ma essi danno un limite superiore al volume. Infatti l'ultima operazione da compiere per chiudere il volume interno, dopo la creazione delle superfici di contenimento e delle aperture, è quella di coprire ciò che si è costruito.

Alcune fra le più grandi opere di architettura, come la Cupola del Duomo di Firenze, sono solo l'esaltazione immensa di questo segno architettonico, la cui denotazione non è più funzionale in senso stretto, ma di natura simbolica.

La cupola brunelleschiana che con la sua ombra copre i popoli della Toscana tutta - come disse l'Alberti - designa questo orgoglioso senso della rinascenza fiorentina, per cui un'opera non era più elevata solo "ad maiorem gloriam Dei", ma anche a maggior gloria dell'uomo signore della terra.



12.1420, Filippo BRUNELLESCHI, *Cupola del Duomo di Firenze*, Firenze.

Alcune fra le più grandi opere di architettura, come la Cupola del Duomo di Firenze, sono un'esaltazione del segno denominato "segno di copertura dello spazio architettonico", la cui denotazione non è più funzionale in senso stretto, ma di natura simbolica.

I segni appartenenti alla classe degli elementi "di contenimento superiore dello spazio architettonico, detti più brevemente "coperture", hanno le più varie conformazioni, ma una loro classificazione è un'impresa praticamente impossibile.

In taluni casi è addirittura impossibile scindere gli elementi di contenimento laterale da quelli di contenimento superiore dato che i due segni sono intimamente legati fra loro. In altri casi, non solo i due segni sono strettamente legati, ma l'architetto ha addirittura usato un elemento unico per tutti gli elementi di contenimento, laterali e superiori.

Nel padiglione dell'esposizione di Zurigo 1939 di Robert Maillart e Hans Hoffman, nell'hangar di Orly del Freyssinet (immagine 13), nella Chiesa di San Francesco sul lago Pampulha di Oscar Niemayer (immagine 14), nel padiglione Philips all'Expo di Bruxelles di Le Corbusier, nel palazzo del ghiaccio Ingalls all'Università di Vale di Eero Saarinen ed in tanti altri esempi, noi troviamo che la copertura scende fino a terra, si spicca dagli elementi di determinazione planimetrica costituendo un segno unico che "involucra" tutto lo spazio.



13.1929, Eugène FREYSSINET, *hangars di Orly*, Parigi.

Questi sono segni senza un proprio *significatum*, ma servono alla logica formale del discorso architettonico: una colonna isolata non significa niente, ma una copertura ha bisogno di almeno un pilastro per esser sorretta. Essi non “involucrano” nessuno spazio, ma svolgono la loro funzione portante autonomamente da ogni elemento di contenimento laterale.

Il prototipo di questi segni è il tronco di legno, posto verticalmente a reggere la capanna su palafitte, e il segno principe di questa categoria è la colonna.

Viene spontaneo domandarsi quale sia il valore semantico di questi segni, ossia cosa l'architetto vuole denotare con esso, oltre alla pura funzione statica. L'elemento di sostegno autonomo scandisce lo spazio, dona all'architettura un reticolo, una misura, una scala che rapporta l'edificio all'uomo, da un ordine geometrico allo spazio.

In questa classe di segni rientrano tutti quegli elementi che contribuiscono alla qualificazione di uno spazio architettonico, cioè che accentuano la qualificazione già data da altri elementi. La grande maggioranza di questi segni è di solito raggruppata sotto il nome di oggetti di "arredamento" o di "industriai design"; la prima parola denota il fatto che questi oggetti sono per lo più mobili ed aggiunti al volume architettonico, la seconda denota il fatto che tali segni sono standardizzati, cioè prodotti in serie.



14. 2006, Oscar NIMEYER, São Francisco de Assis Church, Belo Horizonte City, Minas Gerais, Brazil.

Ma con queste due classi di oggetti non si copre la totalità del campo degli elementi di accentuazione qualificativa: questi elementi possono essere anche alberi, statue, tappeti, oggetti d'uso.

Tutti questi segni sono come "aggettivi" del "discorso architettonico", segni senza la presenza dei quali la comprensione dello spazio sarebbe ugualmente possibile, ma che danno "sapore" e "colore" al discorso; cioè si pongono a rendere più immediatamente percepibile una qualificazione dello spazio in atto mediante la presenza preventiva degli elementi delle prime tre classi.

Fra tutti questi segni possiamo dar luogo ad una ulteriore classificazione, distinguendoli in tre gruppi, ognuno dei quali ha una sua semantica particolare.

Potremo quindi distinguere fra gli elementi di accentuazione qualificativa quelli di:

- a) valore evocativo o descrittivo
- b) valore simbolico
- e) valore come oggetti d'uso

Quelli della classe a) sono ad esempio quelli naturali come gli alberi e le piante, che appartengono al linguaggio architettonico in quanto cambia il materiale, ma i denotata sono gli stessi. Fra questi segni possiamo raggruppare anche tutte quelle statue, vasche e fontane che arricchiscono gli spazi esterni ed interni, dalla fontana di Piazza Navona, alla statua di Kolbe nel padiglione di Barcellona di Mies Van der Rohe che ci svela che il significato di quello spazio è orientato verso il "neoclassico". Quindi anche una semplice statua, scelta però dall'architetto, può dunque accentuare la qualificazione di uno spazio, e dare un' indicazione.

La seconda categoria di elementi di accentuazione qualificativa dello spazio è quella dei simboli, che vanno però usati con molta attenzione, poiché una "simbolizzazione" mal posta può creare dei grossi problemi.

La categoria e) è quella che raggruppa gli elementi che concernono tutte le attività necessarie al comodo vivere che noi desideriamo, dal letto al ferro da stiro, dalla macchina da caffè alla seggiola.

E' importante sottolineare che i rapporti fra questo gruppo di segni ed il segno architettonico che li "involucra" possono essere molto diversi e l'architetto ha una vastissima gamma di scelta. Come esempio possono essere citati i due casi estremi: Frank Lloyd Wright e Ludwig Mies Van Der Rohe. Per Wright gli elementi di accentuazione qualificativa sono inscindibili dall'architettura: l'arredamento si identifica con l'architettura degli spazi interni.

In ogni suo volume interno egli piega gli elementi di determinazione planimetrica, di contenimento e di copertura fino a determinare con essi i "pezzi" fondamentali dell'arredamento. I tavoli sono spesso incastrati nelle pareti, i divani sono talvolta pancali in muratura rivestiti di pelli e cuscini, la tessitura dei muri è già arredo. Al polo opposto sta Mies: per lui l'architettura degli spazi interni non è mai essa stessa arredamento, e infatti Mies pone molta attenzione al design, da cui derivano le sue eccezionali creazioni in questo campo, come la poltrona "Barcelona" e la seggiola "Thugendat", prodotte in migliaia di esemplari.

Non dobbiamo dimenticare che anche gli oggetti d'uso hanno dei denotata e che la loro importanza è pari a quella del segno architettonico ed urbanistico e di questa precisazione dobbiamo essere grati al Bauhaus ed ai suoi direttori, da Gropius a Mies.

Tutto questo discorso ha permesso anche di dimostrare che l'architettura ha una struttura linguistica, il che equivale a dire che i segni architettonici sono "vocabolizzabili", cioè classificabili ed ordinabili per categorie a seconda dei loro vari significati.

De Fusco propone un'interessante visione per quanto riguarda i segni in campo architettonico e sotto alcuni punti di vista si ritrova d'accordo con Gamberini.

De Fusco suggerisce di distinguere tra segno architettonico e segno urbanistico. Il segno architettonico è secondo lui formato da due componenti: lo spazio interno, che rappresenta il significato poiché è il "protagonista" dell'architettura, e lo spazio esterno che può essere considerato come il significante.

L'interpretazione semiologica dello spazio interno come significato conferma la tesi di Zevi per cui tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura, mentre lo spazio esterno entra nel dominio dell'urbanistica. Essa ha conferma in quanto riconosce lo spazio, o meglio lo spazio-segno, come il protagonista dell'architettura.

Quindi l'unità minima dotata di spazio interno nella struttura di un edificio indica la presenza di un segno architettonico, il quale si può definire come l'unione di un contenuto-significato (lo spazio interno) e di un contenente-significante (la struttura esterna che "involucra" e conforma quell'interno).

Bisogna inoltre tener conto dei tratti e delle unità componenti gli spazi che conformano il segno architettonico. Chiameremo tali componenti le facce interne o "figure" del significato (ad esempio il soffitto, le pareti, la pianta, ecc.) e le facce esterne o "figure" del significante (le aperture esterne, i prospetti). Questa doppia serie di "figure" contiene o si compone di elementi lineari come i riquadri, i profili degli ordini architettonici, ecc.

Mentre il segno comporta almeno tre dimensioni, le "figure-sottosegno" sono generalmente superfici bidimensionali, che a loro volta contengono o si compongono di elementi lineari.

A questo punto possiamo vedere il segno architettonico in due modi diversi: o lo consideriamo coincidente con gli elementi bidimensionali, cioè attribuiamo a piante, pareti, facciate, ecc. il valore delle parole del linguaggio, come fece ad esempio Gamberini; oppure consideriamo il segno architettonico come la prima entità portatrice di significato in quanto dotata di spazio interno.

Per quanto riguarda il segno urbanistico De Fusco sottolinea che ogni ambiente vuoto, a cielo scoperto ed aperto planimetricamente su uno o più lati, indica la presenza di un segno urbanistico, il cui significato è dato da questo vuoto, mentre il significante che lo conforma è dato dalla massa del fabbricato al contorno.

Possiamo allora dire che tanto i segni architettonici come quelli urbanistici, sono contraddistinti da spazi vuoti, interni i primi ed esterni i secondi; quelli urbanistici si presentano come una concatenazione fluida, dando luogo ad un sistema aperto in varie direzioni, quelli architettonici si presentano alla stregua di un sistema chiuso in tutte le direzioni.

Una visione particolare dell'architettura è fornita da Theodor Lipps³⁴ che, nella sua "estetica spaziale", muovendo dall'assunto che nessun oggetto delle nostre percezioni agisce su noi per se stesso, ma in un insieme, sostiene che le forme architettoniche e quelle geometriche hanno una potenzialità dinamica che stimola analoghi riflessi psicologici in noi, che inconsciamente imitiamo i modi ed il senso di quelle forme.

Egli individua quindi una serie di simboli geometrici che consentono una interpretazione semantica dell'opera architettonica. Le linee verticali, orizzontali ed oblique, le forme geometriche piane e solide, le illusioni ottiche e i colori sono stati associati ad altrettanti stimoli fisici-psicologici, ad altrettanti significati.

Un'altra testimonianza semantica proviene da Heinrich Wölfflin³⁵, il quale osserva che nelle forme architettoniche l'uomo introduce e trasmette sentimenti d'ordine corporeo, il senso del peso, del volume, della massa. L'effetto architettonico altro non sarà che il sentimento del raggiunto equilibrio, della vittoria della nostra visione sull'inerte materia, del nostro benessere organico.

³⁴ Cfr. in particolare Theodor LIPPE, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Voss Hamburg/Leipzig 1903-1906.

³⁵ Heinrich WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 1905.

A proposito di queste visioni semiotiche dell'architettura il contributo più significativo è quello di August Schmarsow³⁶. La sua concezione dell'architettura come "Raumgestaltung", ovvero conformazione spaziale e l'assunto per cui la più peculiare caratteristica dell'architettura è la sua interna spaziale, sono i due principali contributi dati da Schmarsow alla teoria architettonica.

Una tale visione si era già avuta nell'antico Oriente dove Lao Tze affermava che la realtà di un edificio non consiste in quattro pareti e un tetto, ma nello spazio racchiuso, nello spazio entro cui si vive.

Secondo Schmarsow il compito dell'architettura non si esaurisce nella conformazione attorno all'uomo di uno spazio fruibile dall'interno, ma implica anche la soddisfazione di esigenze visive e comunicative.

I principi base formulati da Schmarsow ben si adattano alla nostra prospettiva di semiologia architettonica: la nozione di "comunicatività" e di interscambio tra l'uomo e lo spazio, l'assunto che lo spazio interno rappresenta il carattere principale dell'architettura e l'idea che il più piccolo elemento utilizzato dall'architettura è già una grandezza spaziale tridimensionale. Tutte queste idee danno sostegno alla visione di De Fusco che identifica la componente significato del segno architettonico con lo spazio interno.

Secondo la definizione di Charles William Morris³⁷: "Un segno è iconico nella misura in cui ha le stesse proprietà dei suoi denotati". Facendo riferimento a questa definizione possiamo dimostrare che i segni architettonici sono iconici.

Ciò che l'architettura denota è una quantità di esistenza, un modo di vivere in un determinato luogo ed in un determinato tempo. Infatti una delle caratteristiche principali del segno architettonico è proprio la "spazialità", attraverso la quale la vita si *transustanzia* in forma. La iconicità dell'architettura sta quindi nel fatto che la forma esprime la funzione attraverso lo spazio.

L'architettura è quindi composta da segni iconici, percepibili per immagini che, avendo un diretto rapporto con i denotati, ci rimandano direttamente ad essi, con una immediatezza che non ha riscontro nel linguaggio alfabetico. L'architettura "parla da sé" proprio perché i suoi segni sono iconici. E quindi, come ha osservato Gillo Dorfles³⁸, la comunicazione non è detto che debba avvenire a livello concettuale, ma può avvenire in una sfera più elementare, più istintiva, più "schematica, in cui, più dell'intelligenza, importa la sensibilità.

³⁶ August SCHMARSOW, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1933.

³⁷ Charles William MORRIS, *Symbolism and Reality*, John Benjamins Publishing Co, New York 1956.

³⁸ Gillo DORFLES, *99+1 risposte*, Comunicarte Edizioni, Trieste 1950.

Analizzando la lingua naturale, cioè la lingua comunemente parlata dagli essere umani, e imparata senza uno specifico insegnamento, in modo "naturale" appunto, si possono individuare delle proprietà che sono presenti anche nel linguaggio architettonico, e questa è una dimostrazione ulteriore di come l'architettura possa essere considerata a tutti gli effetti un linguaggio.

La caratteristica comune ai linguaggi, che discende dalla loro definizione, è quella che rende ogni evento linguistico contemporaneamente condizionato e condizionante. Ogni veicolo segnico è un evento, e, secondo la definizione del Paci: "Nella misura in cui, in un processo, un evento si ripete, abbiamo una "permanenza"; nella misura in cui un evento è invece nuovo abbiamo una "emergenza".

Se un linguaggio fosse permanente, cioè non fosse aperto a ricevere nuovi segni all'interno della sua classe, sarebbe destinato a morire. Ogni evento, nel ripetersi, perde di capacità comunicativa, e se un linguaggio non venisse integrato da continui e nuovi apporti, appunto emergenti, diventerebbe presto una serie di "luoghi comuni" a cui nessuno presterebbe più attenzione, e ogni segno diventerebbe insieme, a causa della "sordità del ricettore, "plurisignificante" ed insignificante insieme.

Al contrario un linguaggio totalmente emergente risulterebbe incomprensibile, morto prima del suo nascere. E' il destino dell'esperanto e di tutti i linguaggi artificialmente costruiti, i quali, appunto per la loro quasi totale emergenza, non sono riusciti a divenire efficaci veicoli di comunicazione.

La lingua è quindi contemporaneamente permanente ed emergente e tale caratteristica non è solo della lingua, ma di tutti i linguaggi.

Questa continua presenza di fattori condizionati (permanenze) e di fattori condizionanti (emergenze) è facilmente verificabile anche nello svolgersi della fenomenologia architettonica. Tutta la storia dell'architettura è sempre impegnata in questa continua ricerca di permanenze, che ci portano a vedere quanto X derivi da M e da N, N da A, B, C, e così via, e di emergenze che ci permettono di stabilire quanto di originale vi è in un'opera.

La constatazione della permanenza ed emergenza di un linguaggio, e del contemporaneo verificarsi di queste due caratteristiche, porta il Devoto al concetto di campo linguistico, che permette una serie di scelte, realizzando così né un condizionamento assoluto, né un possibilismo assoluto, ma appunto un campo all'interno del quale l'artista è libero di muoversi. Il condizionamento dato dal campo impedisce la assoluta spontaneità della creazione, ma non è mai così vincolante da impedire la espressione innovatrice ed emergente del singolo; il quale, creando un suo personale sistema, sia pur delimitato dal condizionamento dato dal campo linguistico,

crea il suo linguaggio individuale, riconoscibile dagli altri e quindi soggetto ad una critica stilistica, che è appunto quella che studia i linguaggi individuali.

Tutto questo è perfettamente applicabile anche al linguaggio architettonico, con lo studio dei vari campi linguistici, il che non è altro che una forma più moderna e più giusta di riconoscere l'esistenza dei generi o tipi linguistici. Ogni soluzione architettonica non è mai rigidamente predeterminata, come avrebbero voluto dimostrare certi razionalisti, ma nemmeno è completamente libera, come vorrebbero altri. L'architetto può muoversi alla ricerca del suo linguaggio individuale in un campo linguistico che è determinato dal mutevole e continuo intrecciarsi delle relazioni sociali. La scelta è condizionata a questo campo, all'interno del quale però è libera di assumere il valore che vuole.

Un'altra caratteristica degli studi linguistici è l'attenzione rivolta al rapporto fra linguaggio letterario (di un'artista) e linguaggio comune. Ogni autore riceve e dalla tradizione artistica e dal linguaggio corrente una serie di segni linguistici che nel contesto della sua opera diventano "parole" cioè segno emergente, cioè ancora arte. In seguito, ciò che con lui è stato emergente, diventa permanente per gli altri e certe sue personali immagini diventano linguaggio comune. Vi è dunque un continuo processo di rimessa in circolo del segno linguistico. Nell'indagine stilistica è necessario quindi indagare quanto del linguaggio corrente è stato assorbito dall'autore e quanto di emergente dalla sua opera è in seguito divenuto o linguaggio corrente o nuova tradizione artistica.

Questo triplice gruppo di relazioni intrecciate si verifica anche nel linguaggio architettonico. Per illustrare i rapporti fra linguaggio architettonico, linguaggio comune tradizione artistica, faremo un esempio, soffermandoci su alcuni segni della chiesa genovese sul Bisagno, di Quaroni e collaboratori (immagine 11). L'elemento che colpisce maggiormente è la torre campanaria, che è qui parte integrante della chiesa, essendo contemporaneamente cella campanaria ed elemento di contenimento del volume-scale. In particolare ciò che maggiormente colpisce è l'elemento di copertura di questo largo campanile: è una forma "a cappello", a falde incrinata. Per chi non abita a Genova questo segno è completamente emergente, ma pochi si sono accorti che Quaroni non ha fatto altro che prendere questo segno dal linguaggio architettonico ligure: la comune casa genovese ha come elemento di copertura assai spesso questo tipo di forma, e Quaroni l'ha semplicemente presa e l'ha trasposta nella sua Chiesa. Il fatto importante è semantico, e cioè che Quaroni, così facendo, ha voluto traslare verso la "casa" il *significatum* della sua chiesa.

Ecco quindi che un elemento del linguaggio architettonico comune, con un suo *significatum* alquanto consumato e vernacolare (ristretto cioè a Genova e dintorni),

dopo esser stato usato da Quaroni per una sua originale denotazione, è subito rientrato in circolo, rinvigorito dal rafforzamento "semantico quaroniano", e si avvia di nuovo al declino.

Nella lingua, a differenza di quanto potrebbe sembrare, non c'è una corrispondenza biunivoca tra segni e denotata. Ad esempio la corrispondenza tra la parola "uomo" e l'idea dell'uomo non è biunivoca perché questa idea può essere rappresentata in tanti modi, altrimenti tra poeti e ragionieri non ci sarebbe alcuna differenza. Inoltre molti segni sono plurisignificanti, ed il significato giusto si ha solo nel rapporto con il contesto; inoltre vi sono parole che hanno un *denotatum* e vari significati. Quindi anche il linguaggio letterario presenta ambiguità e forzature semantiche.

La stessa cosa succede in ambito architettonico: all'idea di chiesa cattolica corrispondono alcuni tipi di forme architettoniche. Da parte dei denotata non avremo mai una generica "chiesa cattolica", bensì l'idea "brunelleschiana" della chiesa cattolica nell'anno di grazia 1420, l'idea della chiesa cattolica a Basilea dopo la controriforma, l'idea "lecorbusieriana" della chiesa votiva di Notre Dame-du-Haut; cioè tante denotazioni solo parzialmente permanenti, ma emergenti per molti altri loro lati, non fosse altro per la personalità interpretante dell'autore. Ossia ciascuna di esse determina un campo linguistico che, essendo per definizione in continua trasformazione, non può mai essere lo stesso per due opere differenti.

E come quindi tutti i denotata differiscono tra loro (alcuni saranno quasi gli stessi, altri invece diametralmente differenti), così dalla parte dei segni che li denotano correttamente non avremo una infinita e inordinabile sequenza di segni, bensì tanti campi linguistici intersecantisi ed in continua trasformazione. Il che vuoi dire che avremo tante classi di segni, nelle quali un segno discende da un altro a causa della sua componente permanente e, contemporaneamente, ne differisce per la sua componente emergente.

Un'ulteriore prova a dimostrazione che l'architettura è un linguaggio può essere individuata osservando il processo percettivo che sta "dietro" alla lettura di un'opera architettonica, processo che risulta simile alla lettura di un'opera scritta, cioè di qualcosa scritto attraverso il linguaggio naturale.

Quando noi guardiamo l'immagine di un edificio sconosciuto, o meglio quel particolare disegno ideale e riassuntivo che si chiama "pianta", dopo un primo apprezzamento della forma globale, sufficiente a dirci se il complesso segnico ci interessa oppure no, noi passiamo alla sua "lettura". Il termine stesso, che è stato introdotto dal Carlo Ludovico Ragghianti³⁹, indica uno scorrere, un evento,

³⁹ Cfr. Raffaele BRUNO (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Milano, 2004.

un'operazione temporale: infatti noi cerchiamo anche nella lettura della pianta di mimare l'esperienza reale: trovati nella pianta i punti di contatto con lo spazio esterno il nostro occhio percorre l'immagine con lo stesso ordine di una sequenza spazio-temporale, suggerendo lo scorrere reale dell'edificio.

Se l'esperienza è diretta, questa operazione di lettura è ovvia: noi prima cerchiamo di ritenere nella nostra memoria la forma esterna, poi entriamo nell'interno e lo percorriamo.

Diamo cioè un ordine temporale (una cronologia) alle immagini, varianti con continuità, che via via si vanno formando entro di noi.

Il nostro processo percettivo è quindi simile a quello della lettura di un libro, e come noi sostiamo di fronte ad un brano difficile, così noi facciamo in un edificio, guardandolo da diversi punti di vista e osservandolo con attenzione.

Ragghianti sostiene l'identità del processo percettivo dell'architettura con quello di ogni altra arte, dal film, alla musica, dalla poesia alle arti figurative: se vi sono delle differenze, sono quantitative e non qualitative: alcune letture richiederanno più tempo e altre più spazio, ma il processo è identico.

Prima ancora di aver emesso un verdetto critico su di un'opera letteraria, alla fine di ogni periodo, quando la nostra lettura si arresta ed inizia la riflessione, essa è sempre preceduta dal segno linguistico *proprioceffivo*, dalla domanda rivolta a noi stessi sul significato di quanto è appena stato letto. Lo stesso avviene dopo ogni pausa della lettura dello spazio architettonico e lo stimolo *proprioceffivo* è rivolto a vedere se e come "funziona" ogni spazio o gruppo di spazi, cioè al controllo di cosa esso denota, e se lo denota con sufficiente esattezza.

Il paragone potrebbe sembrare metaforico, ma esso è reale: come leggendo una frase se ne comprende il significato, così percorrendo uno spazio se ne comprende la denotazione; a patto che la frase e lo spazio siano chiari. Così come possiamo avere frasi ambigue, cioè plurisignificanti, così possiamo trovare spazi ambigui, cioè *pluridenotanti*. Parallelamente esistono frasi contraddittorie, cioè frasi che affermano e negano contemporaneamente un medesimo fatto, e spazi contraddittori, cioè spazi che allo stesso tempo permettono e impediscono lo svolgimento di un particolare aspetto dell'esistenza.

3.4 Le origini della semiotica nell'arte

Il linguaggio visuale è una componente concettuale essenziale dell'arte visuale; ma l'arte ha anche altre componenti di carattere emotivo ed estetico; questi elementi implicano un complesso bagaglio di capacità associative, ricettive e comunicative che, per quanto ne sappiamo, è esclusivo e particolare dell'Homo sapiens.

Le insegne stradali, come i flash pubblicitari o i murales, fanno parte della nostra vita quotidiana.

Loro tramite vengono trasmesse e recepite emozioni ed esternazioni grafi co-estetiche ed anche informazioni talvolta di primaria importanza: messaggi politici o sociali, regole di comportamento, avvisi di pericoli da evitare o di precauzioni da prendere. Il linguaggio visuale è oggi usato universalmente e con scopi diversi. E' quasi impossibile immaginare come sarebbe la nostra vita senza di esso. Eppure non è un fenomeno molto antico: per quanto ci risulta si è sviluppato ad opera dell'Homo sapiens, e le sue più antiche testimonianze sono vecchie di circa 50mila anni.

I primi ominidi risalgono ad oltre 6 milioni di anni. Nel corso della sua esistenza, l'uomo ha sviluppato le capacità di esprimersi e di operare, in diversi modi. Con l'apparizione dell'Homo sapiens, circa 250mila anni fa, è avvenuta una rivoluzione nel meccanismo della logica, nel modo di pensare, nella capacità di astrazione e sintesi che non ha paralleli, per quanto ci è dato sapere, né nelle precedenti tappe dell'uomo, né in alcun'altra specie animale. Il linguaggio visuale è espressione di tali acquisizioni e presumibilmente è nato da questa "rivoluzione"⁴⁰.

Da allora quella di produrre arte non è solo una capacità, ma piuttosto una esigenza della natura stessa dell'uomo. L'uomo acquisisce una determinata dimensione visuale, concettuale e comunicativa, che rientra nel quadro di un nuovo tipo di reazione al mondo circostante e di relazione con esso.

L'arte arricchisce e potenzia le nostre caratteristiche di esseri umani, sia quando la si crea, sia quando la si recepisce; nell'uno come nell'altro caso, ci aiuta a scoprire parti nascoste di noi stessi. L'opera d'arte sopravvive come tale ai tempi in cui fu creata e continua a trasmettere messaggi ed emozioni.

Si ipotizza che, per la massima parte, le manifestazioni d'arte visuale della preistoria, come quelle dell'odierno mondo tribale, siano state realizzate su materiali deperibili: legno, pelli animali, cortecce d'albero, stuoie, foglie di palma, tutte materie che non si sono conservate, per non parlare delle decorazioni sul corpo dell'uomo o i "sand drawings", i disegni fatti sulla sabbia o ancora i "pebble drawings" o geoglifi, i disegni

⁴⁰ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte*, Edizioni del Centro, Capo di Ponte, 2002.

fatti sul suolo con allineamenti di ciottoli. Quanto è giunto sino a noi è generalmente stato eseguito su materiali meno deperibili o meno movibili. Tali opere dovevano costituire solo una parte della produzione artistica. Eppure vengono in luce a ritmo vertiginoso: su oltre settanta milioni di pitture e incisioni rupestri note, i tre quarti sono stati ritrovati negli ultimi quaranta anni; ci si domanda cosa ancora ci attenda nella scoperta di questo eccezionale patrimonio dell'umanità.

Le immagini, i segni, gli ideogrammi, rivelano modi di pensare, vedere e comunicare primordiali, e non solo primordiali. Vi scopriamo, o piuttosto riscopriamo, parti di noi stessi, caratteristiche del nostro attuale sistema di comunicazione, del nostro linguaggio visuale d'oggi. Tale linguaggio che ci portiamo dietro fin dalle origini, è in gran parte sopraffatto dalle mode, dagli adattamenti vernacolari e dagli stili che vi si sovrappongono ma, alla base, mantiene ancora le stesse radici, gli stessi paradigmi e principi. La presenza di un linguaggio visuale implica la presenza di un linguaggio logico, complesso, che si esprime con la parola⁴¹.

Tale linguaggio orale, come quello visuale, ha un'origine unica, una lingua madre dalla quale sono derivate tutte le lingue. Riscoprire le origini significa rimettere in luce motivazioni ed emozioni fondamentali su cui è impostato il nostro modo di pensare, immaginare, simbolizzare, mitizzare, l'iter secondo il quale si sono sviluppate ed evolute le nostre capacità di rappresentare e di comunicare che tanto incidono ancora sul contatto sociale e sull'identità dell'individuo e del gruppo.

Va evidenziato un punto che per l'archeologo può essere secondario, ma per la cultura generale è fondamentale: lo studio dell'arte preistorica contribuisce alla definizione di fondamentali sistemi logici di comunicazione e di espressione che sono talmente radicati nell'uomo da costituire un linguaggio universale, che va oltre le frontiere idiomatiche e quelle delle mentalità provinciali, regionali o nazionali, e che ingloba tutta l'umanità. Anche per questo forse il tema del linguaggio visuale e delle sue origini oggi risveglia sempre più interesse per la cultura.

Nella sua diaspora primordiale, quella che la metafora del mito definisce l'uscita dal Giardino dell'Eden, dal probabile luogo d'origine nel continente africano, al resto del mondo, l'*Homo sapiens* si è portato appresso come bagaglio, tra l'altro, la capacità e l'esigenza di esprimersi, sia con un linguaggio orale, sia con un linguaggio visuale. Così, insieme alla sua diffusione fisica, si avrebbe una diffusione di queste sue capacità. È ipotizzabile che dove è arrivato l'*Homo sapiens* è giunta anche la creatività artistica che riflette il suo sistema cognitivo.

⁴¹ Cfr. E. Anati, *Aux Origines de l'art*, Fayard, Paris 2003.

Le varie espressioni artistiche delle fasi più antiche, nel mondo intero, mostrano una tipologia estremamente simile, l'uso degli stessi colori fondamentali, dove il rosso è dovunque il colore dominante; la scelta delle superfici da istoriare, con criteri analoghi; la medesima scelta tematica, lo stesso tipo di associazioni ed anche uno stile che fondamentalmente ha una gamma limitata di varianti.

Appare pertanto giustificato parlare di un unico linguaggio visuale, di una medesima logica, di una stessa struttura di associazioni d'idee, e di un simbolismo universale che costituiscono l'essenza mentale stessa dell'*Homo sapiens*, le cui impronte sono presenti sulle superfici rocciose di 160 Paesi di tutti i continenti. Pensando a tali aspetti, ci rendiamo conto di quanto potrebbe essere dirompente l'impatto sulla nostra società, sull'uomo di oggi, della presa di coscienza delle radici planetarie della cultura che sembrano emergere dai caratteri universali del linguaggio visuale.

I cacciatori arcaici hanno un linguaggio che non solo ha sistemi di rappresentazione e modalità di stile simili in varie parti del mondo, ma presenta anche associazioni di figure e di simboli derivanti da una stessa logica, indice di uno stesso modo di pensare e di esprimersi.

Anche il linguaggio musicale rivela una matrice dai canoni universali. Basterà, per rendersene conto, constatare la diffusione globale di certi strumenti come il rombo, il megafono, il corno, il flauto, il tamburo, l'arco musicale, le nacchere. Come nell'arte visuale, anche nella musica, l'*Homo sapiens* era portatore di consuetudini precise. La gamma dei suoni, come quella delle loro sequenze, le associazioni e sovrapposizioni, hanno una loro grammatica e una loro sintassi che riportano alla matrice. Nella musica, ritmo e melodia creano tra di loro una dialettica che riflette lo spirito dell'uomo che adatta, nella musica del mondo tribale di cinque continenti una cadenza mirata e programmata ai ritmi e alle melodie della natura, emessi da animali e vegetali, dalle rocce e dal vento⁴².

I tentativi di abolizione del ritmo o della melodia, la ricerca di suoni extra-natura o "extraterrestri" sono fenomeni recenti, circoscritti e dal futuro incerto. La musica, come l'arte visuale, risponde ad esigenze del sistema cognitivo di relazione tra l'entità umana ed il proprio contesto.

Linguaggio musicale e linguaggio visuale hanno probabilmente una medesima origine e derivano da una stessa struttura di ciò che abbiamo l'abitudine di chiamare "logica". Tra le varie espressioni primarie a livello mondiale, vi sono similitudini così numerose da far pensare che si trattasse di un linguaggio universale non solo per quanto riguarda la logica e le espressioni visuali: probabilmente anche il linguaggio

⁴² Cfr. E. Anati, *World Rock Art: The Primordial Language*, Bar, Oxford 2010.

parlato doveva seguire canoni universali. Come già accennato, è ipotizzabile l'esistenza, presso l'Homo sapiens fossile, di una lingua madre mondiale, che si è diffusa con il suo fruitore, dalla quale si sarebbero successivamente sviluppate tutte le lingue parlate dall'uomo moderno.

I risultati della ricerca scientifica sembrano avvicinarsi alla memoria collettiva del mito. Questa torre di Babele nella quale viviamo oggi, con lingue e mentalità diverse, pare sia un fenomeno relativamente recente, sviluppatosi probabilmente con la differenziazione culturale che si manifesta, anche attraverso l'arte, nel Pleistocene finale, ossia risalirebbe al periodo in cui si formarono vere e proprie caratteristiche regionali della cultura, in cui l'uomo prese ad ampliare e a diversificare i suoi sistemi di raccolta e di produzione del cibo.

L'arte ancor oggi, così come il pensiero e la dinamica associativa, sembra conservare costanti riferimenti agli archetipi, che ne siamo o meno coscienti. In certe contingenze scopriamo un filo conduttore dentro di noi che ci riporta alla logica primordiale, dotata di una capacità comunicativa essenziale. La riscoperta dell'arte preistorica è soprattutto questo, non tanto quando si identifica una nuova pittura rupestre, quanto nel momento in cui la si assimila e il nostro intelletto risponde: scopriamo allora uno dei valori fondamentali dell'arte visuale, quello di non morire mai. E ci si domanda quali reconditi meccanismi del nostro sistema associativo ci permettano di recepire, o almeno di intuire, i messaggi che qualche anonimo cacciatore affidò ad una parete rocciosa trentamila anni or sono.

Quali furono i primi contatti dell'uomo con il segno? Le orme di un animale o di un uomo sulla sabbia, i graffi lasciati dalle unghiate dell'orso sulle pareti di una grotta, il mucchietto di terra rimossa dalla lepre davanti alla tana, la macchia nera di ceneri che segna i resti del focolare, i relitti sparsi che marcano l'ubicazione di un accampamento abbandonato, la carcassa di un animale che indica l'opera di uomini o animali predatori, come cento altri segni, avevano ed hanno per l'uomo cacciatore, per l'uomo che vive nell'ambiente, significati ben precisi. Diremmo oggi che sono testimonianze o emblemi che l'uomo sapeva leggere e che gli fornivano indicazioni. Si da loro l'appellativo di "simbolo".

Ma per l'uomo del Paleolitico, o per i popoli cacciatori di oggi, il termine "simbolo" non ha senso⁴³.

Un'orma è un'orma, è una realtà, è la traccia lasciata da qualcuno o da qualcosa che passato di là. A seconda della sua forma e della sua freschezza, si può sapere chi è passato e da quanto tempo. Se il segno è il mezzo che permette di conoscere una

⁴³ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

determinata realtà, è anche il mezzo che consente di comunicarla. Quindi le proprie orme, come quelle di altri, potevano servire a trasmettere informazioni, come anche le impronte delle proprie mani, e come altri segni.

La comprensione del significato di un segno è presente presso molti animali. Le tracce lasciate sul terreno umido o sulla sabbia da un serpente sono un avvertimento al quale i cani reagiscono.

Essi sanno anche seguire le orme e l'odore del proprio padrone, o di una lepre, o di un cinghiale. Molti rapaci riconoscono i nidi delle proprie prede e vanno a scovarli anche quando non vedono direttamente la preda. I primordi della semiotica risalgono indubbiamente a tempi remoti.

Il passaggio che interviene dalla presa di coscienza del significato di un segno, di un'orma, come traccia della realtà che lo ha causato, all'azione cosciente di eseguire un segno per trasmettere volontariamente un messaggio è considerato per il momento l'espressione di una logica esclusiva dell'*Homo sapiens*.

La fase successiva mostra una capacità di estrazione immensamente superiore. Il passaggio dall'esecuzione di segni le cui forme sono quelle della natura, a quella di segni elaborati dall'uomo, che siano essi imitazioni di realtà naturali o segni inventati, costituisce la base stessa del sistema concettivo dell'uomo moderno⁴⁴.

Alcune componenti obbligate dell'opera d'arte concernono la relazione tra il segno e il suo contesto:

- Lo spazio e le forme naturali del supporto. La forma del legno o della pietra che l'artista sceglie per eseguirvi l'opera, il punto prescelto sulla parete o sulla roccia, costituiscono l'associazione più immediata e palese. Tra il segno e la sua collocazione vi è una relazione reale, fisica, che risponde ad una precisa scelta. In molti casi nell'arte preistorica, il segno viene a completamento del supporto delle sue forme naturali per cui è difficilmente comprensibile se avulso da esse.
- L'individuo che ha operato tale scelta aveva una identità. Poteva essere giovane o anziano, uomo o donna, sciamano o profano. Probabilmente l'arte non era praticata indiscriminatamente da tutti. Altro tipo di relazione è dunque quella esistente tra il reperto che è giunto fino a noi e l'individuo che l'ha prodotto.
- L'atto di eseguire un segno o un gruppo di segni, come ogni altra azione ha le sue motivazioni. Il segno è l'effetto. Altra componente obbligata è quindi il rapporto tra causa ed effetto.
- Il tempo in cui il segno è stato eseguito faceva parte di un determinato contesto dinamico, venendo prima, durante o dopo, altre attività che l'uomo svolgeva, in un

⁴⁴ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

momento di solitudine o di socializzazione, durante una cerimonia o una meditazione, accompagnato dal rumore o dal silenzio. L'atto, qualsiasi atto, compreso quello di produrre arte, s'inserisce in un contesto temporale e sequenziale.

Il tipo di segno è variabile e vi sono associazioni sia tra segni analoghi, sia tra segni diversi tra loro. Possiamo riconoscere una sintassi e una grammatica, dove per sintassi s'intende il sistema delle associazioni e per grammatica la forma specifica del segno. Il segno è pertanto l'effetto di un sistema, avulso dal quale esso perde il suo pieno significato.

La logica dell'arte è la stessa che ha dato origine al linguaggio e poi alle scritture. Si basa sul meccanismo fondamentale del sistema di associazioni, usando termini che all'inizio sono universali, ma nei quali gradualmente poi s'infiltrano fattori vernacolari. Ai suoi primordi, l'arte riflette un linguaggio comune, i segni usati sono archetipi, e le associazioni si ripetono simili, in contesti culturali ed etnici diversi. Le costanti della logica di fondo restano l'elemento portante del contesto concettuale dell'arte preistorica, anche quando si sovrappongono fattori vernacolari.

In gran parte dell'arte preistorica si configurano tre tipi di segni grammaticalmente diversi tra di loro. Abbiamo chiamato queste tre categorie di segni:

- Pittogrammi (e mitogrammi): Sono figure nelle quali riteniamo di riconoscere forme identificabili, antropomorfe, zoomorfe o di oggetti reali o immaginari.
- Ideogrammi: Sono segni ripetitivi e sintetici. La loro ripetitività e le loro associazioni sembrano indicare la presenza di concetti indotti e convenzionali. Molti degli archetipi a diffusione mondiale appartengono a questa categoria. Sono quasi tutti segni che ritroviamo pressoché identici, migliaia di anni più tardi, negli ideogrammi delle prime scritture pittografi co-ideografi che, della Cina, della Mesopotamia, dell'Egitto e altrove.
- Psicogrammi: Sono segni che non sembrano rappresentare né oggetti né simboli. Sono slanci, violente scariche di energia, espressioni forse di sensazioni quali caldo o freddo, luce o tenebre, vita o morte, amore od odio, o anche percezioni più sottili. Talvolta sembrano avere il ruolo di esclamazione.

Gli stessi tre elementi esistono in altre esternazioni umane, quali la musica, la danza, il linguaggio.

I pittogrammi sono immagini la cui forma noi identifichiamo con quella di figure animali, antropomorfe o di oggetti. Possiamo identificare la specie di una figura animale o il sesso di una figura antropomorfa. Si tratta poi di definire il suo significato e la ragione che ha spinto l'uomo a raffigurarla. Accanto vi sono degli ideogrammi e la loro associazione è quasi sempre intenzionale.

La ricerca tende a decifrare un linguaggio, e solo con una analisi sistematica, totale, della grammatica e della sintassi, si può giungere a risultati verosimilmente attendibili.

Se i popoli cacciatori ancora esistenti oggi potessero darci qualche suggerimento sull'artista dell'età della Pietra, ci indicherebbero che difficilmente egli avrebbe dipinto un animale per il puro gusto estetico. Quell'animale significava qualcosa e vi erano profonde motivazioni per eseguire quel determinato grafema in quel luogo specifico.

Nel mondo tribale l'arte è quasi sempre considerata un'attività seria ad opera di individui adulti.

Vi sono anche imitazioni infantili ma queste di solito sono facilmente riconoscibili. La produzione artistica è sempre finalizzata per cui ogni segno ed ogni figura ha un suo significato.

Anche l'arte cosiddetta "decorativa", che sovente adorna oggetti, ed è quasi sempre un lavoro femminile, utilizza, in modo ripetitivo, degli ideogrammi che hanno all'origine un loro senso puntuale e che, in molti casi, lo mantengono anche quando acquisiscono sembianze ornamentali.

L'artista che cerca i suoi ideogrammi, di fatto tenta di abbattere il muro che lo separa dal sommerso. Si realizza quando quel muro diviene trasparente ed egli riesce a vedervi attraverso. Non si tratta di magia. Si tratta solo di rendersi conto che i segni hanno un loro significato, per cui le associazioni hanno un significato ancor più complesso. Tale grammatica e tale sintassi primordiali sono dentro di noi. L'uomo preistorico è arrivato dal contenuto ai segni e non vice-versa; i suoi segni e le loro associazioni hanno consistenza. Inevitabilmente, la ricerca attuale deve ripercorrere l'itinerario all'inverso, dai segni ai loro contenuti.

Nel caso di alcuni artisti moderni, ideogrammi e pittogrammi non esigono necessariamente un significato, questo semmai lo si può inventare anche quando la composizione è compiuta. Quando l'arte visuale era anche scrittura, come presso i popoli cacciatori, tale attitudine non sarebbe stata possibile. Quando i segni non sono compresi, le associazioni non hanno senso. Le composizioni che ne derivano appaiono casuali. Anche se possono avere effetti grafi ci, estetici o emotivi provvisori, mancano i messaggi, palesi o sommersi, che danno all'arte dei cacciatori preistorici il potere di conservare la loro eccezionale carica per millenni⁴⁵.

Per i pittori del Rinascimento, in genere la colomba era né più né meno che una colomba, ma quando Fra' Angelico la dipinge a Firenze nella scena dell'Annunciazione, per capire il suo particolare significato, certo non basta dire che in un determinato punto del dipinto compare una colomba. Conoscendo il tema a cui

⁴⁵ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

s'ispira l'artista, e il suo bagaglio mito-concettuale, la colomba acquisisce un significato simbolico e un ben preciso contenuto; nello specifico contesto, per chi conosce la matrice mito-concettuale ovviamente rappresenta lo Spirito Santo. Lo sappiamo noi perché siamo iniziati. Ma un ipotetico studioso della tribù Aranta o degli Asmat, cosa sarebbe in grado di dire su questa colomba, come la spiegherebbe?

Anche la colomba di Picasso non è una semplice colomba, ma ha un significato indotto diverso. In questo caso, al pittogramma si aggiunge l'ideogramma, il ramoscello d'ulivo, che riconosciamo come tale solo perché siamo iniziati. Il nesso poi, tra colomba, ulivo e pace, richiede, per essere compreso, una "indottrinazione vernacolare molto particolare; richiede cioè la conoscenza d'una specifica simbologia, d'una particolare cultura.

Inoltre, anche per motivi fitogeografici, il ramoscello d'ulivo ha una simbologia comprensibile solo in un ambito culturale assai limitato. Vuol dire certo ben poco per quei popoli che non conoscono l'ulivo, e ciò limita drasticamente anche l'area geografica in cui può essere riconosciuto. Tra 20.000 anni, forse, qualcuno si domanderà cosa mai possa significare l'ideogramma vicino al becco di quello strano animale o oggetto dalle vaghe sembianze di volatile. Infine, il concetto di pace, è compreso solo dai popoli che sanno cosa sia la guerra. Non è né comprensibile né spiegabile a chi non sappia che può esservi anche una "non-pace".



15. Pittogrammi e ideogrammi in una stampa di fine '500 che rappresenta l'uccisione di Giulio Cesare. In questa vignetta, turgida di significati e allegorie, si notano anche persistenze animiste nelle figurazioni astrali antropomorfizzate. (Da E. Anati, 1989, p. 169).

Questo termine di “pace”, uno dei più sfruttati dalle demagogie politiche e religiose del mondo occidentale, non esiste nel vocabolario di molti popoli tribali pacifici, che non hanno mai fatto la guerra.

Immaginiamo le perplessità del dotto scolaro nell'anno 20.000 dell'era post-cristiana: la figura di aquila in epoca romana. “Il volatile rappresentato sembra essere un'aquila...”. Ma cosa significa questa aquila? Quando il pittogramma è accompagnato da quattro ideogrammi che oggi sappiamo leggere come SPQR, qualche spiraglio potrà emergere per comprendere il contenuto concettuale della figura. Ma anche allora, la capacità di comprensione sarà determinata dal grado d'iniziazione.

Chi non sappia leggere le lettere latine, o non sappia capire che si tratta di quattro lettere, non sarà in grado di andare alla ricerca del significato di tale sigla, perché non saprà neppure che si tratta di una sigla.

La lettura dell'arte preistorica può trarre grandi benefici dalla sinergia tra discipline diverse, in particolare tra archeologia, semiotica, psicologia e linguistica.

Osservando alcune delle composizioni del Paleolitico, ad esempio la scena del pozzo di Lascaux, con il personaggio “mascherato”, il bisonte, il dardo e lo “standard” ad uccello, ci si rende conto che un enorme patrimonio concettuale ancora sfugge alla nostra comprensione. Ma anche considerando immagini apparentemente meno complesse, come l'altorilievo di Laussel, che rappresenta una figura femminile con il corno in mano, ci appare ovvio che, anche qui, il pittogramma accompagnato dal suo ideogramma richieda una spiegazione. Gli ideogrammi sono segni che trasmettono idee sia nelle antiche scritture, sia in molti esempi di arte preistorica, da chi scrive a chi legge, da chi dipinge, alle entità reali o a quelle immaginarie, alle quali il messaggio è rivolto.

Gli ideogrammi, per essere tali, devono essere sintetici e ripetitivi. Gli psicogrammi non hanno né l'una né l'altra di queste caratteristiche. Gli psicogrammi sono segni che trasmettono sensazioni da chi li raffigura a chi li recepisce. Si tratta di un livello ancora più astratto di quello del simbolo che, essendo tale, ha un suo preciso significato. Lo psicogramma opera a livello del subconscio, come certi segni archetipici che la nostra memoria cosciente non sa più definire, ma che provocano reazioni associative e sensorie, avvalendosi di lunghezze d'onda che forse sfuggono alla fascia delle ordinarie trasmissioni.

L'arte di tutte le epoche può mostrare, accanto a pittogrammi ed a ideogrammi, anche psicogrammi; anzi, sovente, ciò che maggiormente ci affascina nei grandi pittori, da Giotto a Picasso, sono psicogrammi più o meno celati, che trasmettono un potente segnale provocando in noi un'immediata risposta emotiva anche senza che si

riesca a definire la ragione. Il fatto che dopo ventimila anni gli psicogrammi dei cacciatori arcaici abbia ancora un enorme impatto emotivo su di noi, sicuramente fa meditare. Possiamo identificare il meccanismo di tale fenomeno? Come "s'inventa" uno psicogramma, e perché esso agisce in tal modo sul nostro apparato emotivo?

Il livello di capacità percettiva è stato messo a dura prova dal tipo di "indottrinazione" imposto dalle civiltà urbane, che si è accentuato a partire dalla svolta razionalistica del mondo classico.

Le nostre capacità percettive sono state e vengono tuttora soppresse. Oggi, in questo senso siamo degli handicappati, e per riacquistare quella facoltà di percezione che stiamo sempre più perdendo è necessario prendere coscienza del fatto di averla persa ed avere la volontà di recuperarla.

È consuetudine della mentalità occidentale il considerare disordinato tutto quanto non risponda alle sue formule di ordine. Il fatto che non sempre riusciamo a riconoscere un ordine negli insiemi di arte paleolitica, non significa che un ordine non vi sia. Può significare che venivano usati canoni di ordine diversi.

Per richiamarci ad esempi concreti, possiamo ricordare che le composizioni pittoriche su corteccia d'albero degli aborigeni australiani, sovente non hanno una base. L'artista le dipinge per terra e vi gira attorno completandole nelle varie posizioni. Quando vogliamo esporle sorge inesorabilmente il problema di non sapere quale lato mettere in basso e quale in alto. Lo stesso avviene sovente per *tapa* polinesiane o per gli oggetti tradizionali istoriati degli eschimesi o per opere d'arte di altri popoli la cui tecnologia è tipica dell'età della Pietra. Volere dare a qualunque manufatto una base ed un verso fa parte del nostro modo di pensare. Nell'arte tribale tali esigenze spesso non esistono.

Vi sono anche differenze fondamentali tra il nostro concetto di spazio ed il concetto di spazio che emerge dall'ordine in cui sono disposti pittogrammi, ideogrammi e psicogrammi nell'arte dei popoli cacciatori⁴⁶.

La proporzione relativa di diverse figure, nella concezione classica, livella tutto il complesso iconografico alla stessa unità di misura fissa. La proporzione relativa dei segni o delle figure, nell'ottica dei popoli cacciatori, non segue la stessa logica: le differenze possono indicare l'importanza di una immagine rispetto all'altra, o la maggiore sacralità di un segno piuttosto che un altro, oppure essere intese ad evidenziare il soggetto o l'oggetto sulla massa dei complementi. Il nostro tipo di "obiettività" non è l'unico criterio valido; la dimensione proporzionale delle figure

⁴⁶ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

mostra, non solo gli aspetti volumetrici, ma anche la preoccupazione di altri metri di relazione dialettica o esistenziale, tra i vari componenti dell'insieme.

Abbiamo difficoltà nell'accettare canoni di ordine e logica che non fanno parte della nostra cultura. Ma altrettanto può verificarsi nei nostri riguardi da parte di altre culture. La nostra concezione di proporzione mette in crisi le popolazioni tribali.

Una giovane guida della tribù Sandawe, recentemente convertita al cristianesimo, in una scuola missionaria in Tanzania, guardava inorridita un presepe dove Gesù bambino era la più piccola di tutte le immagini. La proporzione delle immagini era in contraddizione con l'importanza che Gesù aveva nell'insegnamento dei missionari. La proporzione "razionalistica" europea, che raffigurava il "bambino" piccolo gli era incomprensibile. Era turbato anche da quello che definiva "too vague" o troppo vago: "... quella donna, come si fa a sapere che è Maria? L'aureola ce l'hanno tutti i Santi. Lei non ha nessun segno di riconoscimento specifico ..." In altre parole, per il giovane sandawe, il pittogramma esige il suo ideogramma per essere compreso. L'ordine e la logica occidentali che avevano concepito quel presepe, per il giovane erano difficili da accettare.

Ma ciò non vuol certamente dire che il suo ordine e la sua logica siano meno validi di quelli occidentali. Per l'archeologo che verrà tra 20.000 anni potrebbe essere ben più difficile ricostruire i miti cui s'ispira la nostra arte che non quelli sui quali si basa l'arte dei popoli cacciatori.

Malgrado le differenze concettuali esistenti, la presenza dell'arte è testimonianza della capacità intellettuali dell'uomo. Esprime in modo grafico il ragionamento. È un'esternazione delle capacità di analisi e di sintesi della specie. La presenza dell'arte è dunque segno di una grande svolta, indica la conquista di una formidabile tappa nella storia dell'uomo. Il linguaggio visuale è il primo gradino verso la scrittura. Di fatto è scrittura. La capacità di creazione artistica e, ancor prima, la capacità di concepire l'idea di espressione artistica, implica una struttura psicologica esclusiva dell'*Homo sapiens*⁴⁷.

Possiamo affermare che l'arte, qualsiasi arte, tra le sue numerose e svariate caratteristiche, ha quella di essere un mezzo di comunicazione, di contatto tra l'artista e l'esterno. E ciò vale in ogni caso, quale che sia il motivo della creatività artistica, anche per l'arte che dichiaratamente abbia una pura funzione decorativa. Ma comunicazione con chi? Con gli spiriti, con le anime dei morti, con gli dei, con la natura, con gli animali, con la roccia? L'artista è sovente inibito nell'ammettere che si rivolge ad altri uomini. Tuttavia anche in questi casi l'arte, per definirsi tale, è il

⁴⁷ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

messaggio che un individuo rivolge ad altri individui. Tale funzione fondamentale non è necessariamente cosciente. Ma l'arte che non comunica non è arte e, anche se ve ne fosse, per l'uomo e per la sua cultura sarebbe come se non esistesse.

L'atto creativo dell'artista è soddisfacimento di una esigenza psico-fisica che gli permette di liberarsi da una carica di energia che altrimenti lo soffocherebbe. Si libera dalla carica e la comunica ai suoi interlocutori. L'atto creativo si cristallizza nell'opera e talvolta, dopo millenni, l'opera è ancora capace di trasmettere all'osservatore gli stimoli di quella carica che le ha dato vita. Oggi non esiste sulla terra un popolo che non abbia una produzione d'arte. La creazione artistica è una caratteristica universale della specie. Da cinquantamila anni la creatività artistica è retaggio dell'uomo e senza di essa l'uomo e l'umanità non sarebbero quello che sono.

L'arte preistorica e quella tribale dei popoli cacciatori e raccoglitori, a livello mondiale, nel corso di 40.000 anni, presenta quattro categorie di pittogrammi:

1. antropomorfi;
2. zoomorfi ;
3. topografici e tettiformi;
4. oggetti.

Oltre ai pittogrammi, vi sono ideogrammi e psicogrammi. Questi ultimi sono presenti soprattutto nell'arte dei cacciatori arcaici, non ve ne sono due identici ed è prematuro stabilire una tipologia. Gli ideogrammi si dividono in tre categorie: anatomici, numerici e concettuali. Queste categorie comprendono la quasi totalità dei soggetti che si trovano nell'arte preistorica. Ma vi sono elementi che sfuggono. Si è riusciti ad individuare segni che rappresentano elementi raramente presenti nell'arte delle popolazioni urbane e letterate. I rumori, la voce e la musica sono sovente raffigurati, come pure il vento, la tempesta, tuoni e fulmini, la pioggia, per indicare i quali sono usati ideogrammi ricorrenti. Sono sorprendentemente simili a quelli usati ancora in epoca storica dagli amerindi delle Pianure⁴⁸.

I paesaggi sono rari, come lo sono le figure di vegetali ed i ritratti personalizzati. Per quanto ne sappiamo, i paesaggi sono pressoché inesistenti presso i popoli cacciatori arcaici ed i cacciatori evoluti. Presso i popoli allevatori vi sono, anche se rari, dei paesaggi antropici, quasi sempre senza piante e senza orizzonte; se veramente si può parlare di paesaggi, questi sono composti da figurazioni di gruppi di capanne con scene aneddotiche di vita quotidiana, come appaiono nelle fasi pastorali sahariane, o dell'India centrale. Vi sono figure in pianta di recinti per il bestiame e di grandi trappole per la caccia delle gazzelle nelle incisioni rupestri di epoca pastorale nel Negev e nel

⁴⁸ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

Sinai; vi sono figure di recinti per il bestiame nelle incisioni rupestri di allevatori di bovini sul Monte Bego, nelle Alpi marittime francesi. Paesaggi con definizioni topografiche che sono presenti in sporadici gruppi ad economia complessa.

Quanto alle figurazioni vegetali, piante, fiori, frutti, foglie, nella grande maggioranza dei complessi di arte preistorica sono totalmente assenti, e quando il tema è presente, è sintomatico.

Tale manifestazione risulta rappresentare un orizzonte di raccoglitori, non di cacciatori. I ritratti personalizzati prendono forme diverse da quelle dell'arte europea. I Cheyenne dipingevano un bisonte, con il nerofumo, per rappresentare il loro capo carismatico che si chiamava "Bisonte Nero". Alcune figure zoomorfe nell'arte preistorica sono ritenute immagini che rappresentano tribù tramite l'immagine del loro animale totemico. Figure di emu, canguro o coccodrillo, presso certi aborigeni australiani, sono indicazioni di etnie.

In ciascuna delle cinque principali categorie dell'arte preistorica: Cacciatori Arcaici, Raccoglitori, Cacciatori Evoluti, Pastori, Popolazioni ad Economia Complessa, vi sono degli elementi che chiamiamo paradigmi. In ogni categoria pare sia stata fatta una scelta precisa della superficie sulla quale eseguire la pittura o l'incisione scelta, che è ripetitiva, così che, in tutti i casi sono identificabili le scelte caratteristiche preferenziali di forme e di colore delle superfici.

Vi sono scelte precise delle tecniche di realizzazione, sia nella pittura, sia nell'incisione. Vi sono elementi che si ripetono ma che non sembrano riflettere fattori di acculturazione o di diffusione. Sembra possibile dedurre che anche se le popolazioni non si comunicavano le loro tecniche a grandi distanze, pervenivano a conclusioni simili anche in luoghi lontani e diversi tra di loro. Tale parallelismo di sviluppo non può dipendere sempre da influenze esterne. Anche in epoche assai posteriori a quella dell'espansione primaria dell'*Homo sapiens*, dobbiamo ipotizzare la presenza di primordiali matrici comuni.

La tematica è molto ristretta ed è ripetitiva. Presso i cacciatori arcaici e i cacciatori evoluti, in Europa, in Asia, in Africa, in America e in Australia si ritrova la stessa gamma di figure. Le proporzioni relative dei quattro tipi di pittogrammi sono variabili, mentre a livello globale le associazioni sembrano seguire sintassi associative estremamente simili⁴⁹.

Nella mentalità di queste popolazioni vi sono aspetti dell'ambiente, dell'economia e della vita sociale che semplicemente non sembrano rientrare nella gamma figurativa. Gli artisti, sia tra i cacciatori, sia negli altri gruppi, hanno fatto scelte precise nella

⁴⁹ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

raffigurazione dei soggetti. I gruppi che riflettono società ad economia mista sono quelli dove più frequentemente si riscontrano tematiche di carattere regionale o locale che permettono di definire caratteristiche geograficamente circoscritte.

In tutti i complessi si trovano soggetti preferenziali e soggetti secondari. Si riscontra cioè un'anspecie di scelta primaria che è fondamentale, all'interno della quale è stata operata una ulteriore scelta. Accanto al tema dominante vi sono temi minori. Vi sono inoltre elementi ripetitivi, ideogrammi o altri grafemi, che compaiono come accompagnatori delle figurazioni dominanti.

In Tanzania, nell'arte rupestre dei cacciatori arcaici, l'elefante e la giraffa giocano nelle associazioni un ruolo simile a quello svolto dal cavallo e dal bisonte in Europa. Sono sovente associati e sono di gran lunga gli animali più rappresentati. E' probabile che ricoprano, per i cacciatori arcaici di Tanzania, lo stesso ruolo che il cavallo e il bisonte ricoprono nella concettualità franco-cantabrica europea. Abbiamo qui le premesse per un paradigma: la presenza, in vari contesti dei cacciatori arcaici, di specie animali predominanti con una relazione dialettica tra loro. Si tratta ovviamente di temi metaforici. Lo stesso modello si ripete in almeno due regioni, l'Europa occidentale e la Tanzania, tra le quali all'epoca in cui il fenomeno si verifica non sono ipotizzabili relazioni dirette. Ma è ipotizzabile una remota matrice comune.

L'associazione tra animali e ideogrammi si ripete con specifiche analogie presso tutti i popoli cacciatori arcaici. La figura animale si pone in qualità di soggetto, mentre gli ideogrammi, si presentano come il ragionamento attorno ad esso. Presso i cacciatori evoluti vi sono invece degli elementi di scena che mostrano una mentalità differente.

Dall'analisi tematica emergono tipologie di figure, di segni, di grafemi che sono il "vocabolario" dell'arte preistorica. Appaiono come le parole di una frase. Ma segni isolati sono estremamente rari, come nel discorso sono rare le parole isolate. Nell'arte preistorica si hanno insiemi che riflettono i sistemi di associazione, che sono la sintassi. Sono le "frasi" composte dall'aggruppamento o dalla sequenza dei grafemi, con canoni che rivelano caratteri universali e associazioni costanti che superano o precedono i confini etnici e linguistici. È plausibile postulare la presenza di modelli archetipici di logica. Questa è essenzialmente la base per decifrare i codici, non solo dell'arte preistorica ma, attraverso questa, degli elementi fondamentali della dinamica cognitiva della nostra specie⁵⁰.

Scopriamo spesso che con queste figure si esprime un linguaggio universale, poiché vi sono degli elementi ripetitivi molto diffusi che dovevano essere leggibili in tutti i luoghi dove sono stati eseguiti. Al di là dei caratteri specifici locali, in Tanzania, nelle

⁵⁰ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

grotte ornate paleolitiche della Francia e della Spagna, nell'arte dei cacciatori dell'Australia e della Patagonia, si scoprono le tracce di questo linguaggio che ha le sue radici nei prototipi.

Tra tali ideogrammi archetipici ve ne sono di molto semplici, alcuni dei quali diffusi universalmente, in tutte le epoche: il cerchio con il punto centrale, la croce, il bastoncino, l'alberello, l'uncino, la linea e il punto, il segno a "V", il segno ad "M", il serpentiforme, il dardo, il tettiforme, il triangolo,

il quadrato, il segno fallico, il segno vulvare, lo schema antropomorfo, lo schema quadrupede, le cinque dita di una mano, la serie di linee parallele, la serie di punti, la coppia di circoli. Vi sono abbastanza segni per un "alfabeto". Molti di questi segni sono gli stessi che, dopo essere stati usati per millenni come ideogrammi nell'arte rupestre, vengono a far parte delle prime scritture ideografi che. Ciò pare corroborare il concetto che l'arte precedente alla scrittura è scrittura.

Gli elementi locali diventano sempre più frequenti negli orizzonti ad economia complessa. Presso l'arte dei popoli cacciatori prevalgono i paradigmi universali, se pur con varianti. In Europa non vi saranno figure di canguri e in Argentina non vi saranno figure di elefanti, ma a livello universale l'oggetto animale è tema metaforico ed ogni animale rappresentato ha le sue valenze. Esistono dunque orizzonti culturali a livello mondiale. La riprova ne sono gli ideogrammi, che si ripetono pressoché identici nel mondo intero. Le impronte di mano, sia in negativo, sia in positivo, o gli stessi simboli vulvari, fallici, cruciformi, a bastone, li troviamo nell'arte dei cacciatori in Europa, in Tanzania, in Asia Centrale, in Australia e in America, in associazioni e contesti simili⁵¹.

L'arte dei cacciatori arcaici ha un carattere che possiamo definire universale. Quella dei cacciatori evoluti ha già caratteristiche locali più frequenti anche se conserva numerosi paradigmi a diffusione mondiale. La vera torre di Babele comincia quando termina l'età della caccia e della raccolta. Dopo questa svolta l'arte, come probabilmente altri aspetti della cultura, si fa sempre più provinciale, sempre più condizionata dal contingente. Diventano allora più comprensibili i complessi di arte vicini alla nostra cultura, mentre sempre più esotici ci appaiono quelli di altre regioni del mondo. Però, nel fondo, persistono innumerevoli comuni denominatori, primi fra tutti, e più evidenti, quelli di produrre arte rupestre e arte mobiliare, la scelta analoga dei luoghi e dei colori, le tecniche di pittura, di incisione o di graffito diffuse a livello mondiale, analoghe tipologie, nelle scelte di soggetti e nei tipi di associazione. A tali elementi di base, nati e sviluppati all'epoca dei clan di cacciatori, si sovrappongono le mode, gli stili, gli abbellimenti, le caratteristiche delle varie etnie di epoche più recenti.

⁵¹ Cfr. E. Anati, *La struttura elementare dell'arte [...]*, op. cit.

Il linguaggio visuale dell'arte preistorica può forse definirsi un linguaggio elementare. Si può postulare che il linguaggio universale dei primordi è necessariamente lo stesso linguaggio universale che abbiamo ancor oggi in noi e che, una volta trovatane la chiave, possiamo riattivare.

Tale linguaggio ci permetterebbe di comprenderci senza più barriere linguistiche perché si basa su una logica primaria, precedente alle separazioni e alle specializzazioni glottologiche e, in teoria, dovrebbe essere contenuta in tutte le lingue e in tutte le lingue essere ugualmente comprensibile.

3.5 La natura linguistica dell'ornamento secondo Kent Bloomer

« [...] The closest synonym employed in modern speech for the term ornament is embellishment, which means something that has come into the body of a practical object from without. The term decoration, on the other hand, implies a pleasing arrangement of things and a suggestion of the decorous, a condition marked by propriety, good taste, good conduct, and good appearance. To decorate is to arrange things in a manner that indicates high, proper, and pleasing standards, while ornament connotes only the presence of meaningful and seemingly adherent elements pervading an arrangement. A decorative element may be an ornament if it brings something from outside the object, but a pure decoration may simply be an artifact, or pleasant thing placed on a table or a wall. It is possible to say that a tasteful distribution of ornament is decorative, but we cannot so easily say that a horrific distribution of ornament is decorative. In all cases, the rigorous distribution of ornament may be called ornamentation.

Ornament can be offensive as well as gracious. Ornament's intensive property was observed by those who in the late nineteenth and early twentieth centuries condemned it for being impure or excessive,

They assigned those attributes to nonacceptable articles, ones lacking good taste and good manners. It is telling that while the practice of the decorator, especially the interior decorator, ascended in the last 150 years, no equivalent, profession of "ornamenter" carne into being. In colloquial usage, the term ornament has remained more disturbing or more deemonic than the more neutral term decoration. [...] ⁵²

To call ornament impure by virtue of its bringing some adherent things to an object or place suggests that it participates in a process of informing. In this respect, we may characterize ornament as a type of language in which visual thoughts, worldly ideas, communal attitudes, and memories may be directly deposited and communicated within the substance of material objects and places. Those who would prefer to limit the term linguistics to the study of spoken language, that is, lingua as tongue, might treat ornament as a semblance of spoken language that displays some of its features. Either way, it is not difficult to demonstrate the existence of visual and spatial systems of communication with their own forms of grammar and capacities for narration. Certainly, we can imagine a repertoire of body gestures as communicative or a deliberate spatial

⁵² Kent BLOOMER, *The nature of ornament* [...], *op.cit.*, p. 35.

arrangement of signs, pictures, and shapes as belonging to a process in which ideas are exchanged and developed as active agents in the rhetoric of a culture.

The basic elements of speech itself may originally have been derived from spatial figures. Anthropologist Mary Poster has suggested that certain characteristic sounds evolved from the configuration of oral gestures, such as the position of the lips, tongue, and teeth and contractions of the larynx, and that those primordial visual and spatial gestures produced an ancient repertoire of analogue references that functioned as the units of a primitive vocabulary. The meanings originally associated with those gestural sounds may not have survived as codes consciously embedded in the meanings of modern speech.

However, Fosler's recognition that spatial gestures can function as the vocabulary of a nonphonetic System of communication, thus endowing two- and three-dimensional forms with a seminal status in the development of human thought, is valuable to the consideration of ornament as language like.

Samuel Taylor Coleridge speculated that the "primary art" of visual gesture as codified in writing acts as a mediation between humanity and nature. He saw a progression in the history of writing in which "First there is gesticulation; then rosaries or wampum; then picture language; then hieroglyphics; and finally alphabetic letters."¹⁸ In these visual codes Coleridge saw a "reconciliation between the external and the internal." His chronicle is of particular interest if we interpret "rosaries" as chanting and "wampum" as ornament and locate them between mere gesticulation and picture language. [...] ⁵³

Indeed elemental figures of ornament are extraordinarily gestural. Intricate line work within patterns of ornament appears to wave and swing, sometimes radiating outward in exclamation and other times swirling inward and pointing to meaningful symbols deposited in the interior of its composition. If, moreover, we abstract the gesturing hands and gesturing bodies of everyday communication into geometric shapes, the shapes correspond neatly to many of the fundamental markings universally found in ornament, such as spirals and zigzags.

Coleridge's notion of rosaries as a development beyond basic gesture may be read as a reference to plotting a sequence of gestures for emphasis and to develop a narrative over time. His "rosaries" are comparable to a form of chanting in which an idea is emphatically reiterated and reaffirmed, a rhetorical device that survives in modern poetry and oratory. It is striking to observe that in the history of ornament there is an abundance of figural repetition, almost to the point that repetition seems thematic to the very essence of ornament in the same way that repetition is regarded as a hallmark of

⁵³ Kent BLOOMER, *The nature of ornament* [...], *op.cit.*, p. 36.

poetry. In addition, despite their primitive status, gesture, repetition, and rhythm remain basic properties of modern speech and have not been jettisoned from our ordinary lives by advances in the rigidity of alphabetic, denotative, and scientific writing.

Within the language of ornament is a vocabulary consisting of a repertoire of both meaningful and provocative gestures and figures. The grammar of this visual language stems from the interactive arrangement between distinct figures as well as the special ways in which their patterns, or passages, are distributed upon the terrain of objects. Within those passages, gesture seems to be employed as an international or grammatical device in addition to functioning as an element of vocabulary like a word. The means of transmitting the rhythmic passages exists in the agency and the presence of the object of ornamentation, be it a utensil, a hat, a building, or a letterform.

In *The Book of Kells*⁵⁴, for example, written in the ninth century in a moment of intense brilliance with respect to the ornamenting of letters, "the strong tendency of the different (ornaments) to combine together, forming in some cases a continuous, ever-shifting pattern, is also the mark of a time when all the motifs have been accepted and absorbed to a point where they come together like the letters of a word or the words of a sentence. The Celtic example also illustrates that ornaments cannot be separated from a particular place or object lest they become merely autonomous figures, symbols, artifacts, or objets d'art. [...]"⁵⁵

⁵⁴ Il Libro di Kells ('Leabhar Cheanannais' in Gaelico) (Book of Kells in inglese), conosciuto anche come Grande Evangelario di san Colombano, è un manoscritto miniato, realizzato da monaci irlandesi intorno all'800 nell'ambito dell'arte insulare.[1][2] Per l'eccellenza tecnica della sua realizzazione e la sua bellezza, questo esempio dell'arte irlandese è considerato da molti studiosi una delle più importanti opere d'arte dell'epoca. Contiene la traduzione latina dei quattro Vangeli, accompagnata da note introduttive ed esplicative, il tutto corredato da numerose illustrazioni e miniature riccamente colorate. Attualmente è in mostra permanente alla biblioteca del Trinity College di Dublino, dove porta la segnatura MS 58.

Il libro di Kells contiene i quattro Vangeli, preceduti da prefazioni, sommari e concordanze. Il testo è scritto con inchiostro nero, rosso, purpureo e giallo in maiuscola insulare; oggi il libro consta di 340 carte, o folia, la maggior parte delle quali è parte di più ampi fogli, i bifolia, piegati in due e raccolti e cuciti assieme in fascicoli. Alcuni fogli sono inseriti nei fascicoli singolarmente.

Si ritiene che circa 30 carte siano andate perdute; quelle superstiti sono raccolte in 38 fascicoli, comprendenti dai quattro ai dodici fogli; i fogli con le decorazioni più importanti sono spesso fogli a sé stanti; in alcune pagine sono ancora visibili le linee tracciate per guidare l'amanuense nella scrittura. La pergamena è di alta qualità, sebbene lo spessore delle singole pagine sia molto diseguale: alcune sono tanto spesse da essere come cuoio, altre così sottili da apparire traslucide. Le dimensioni attuali del libro sono 330 per 250 mm, ma questa dimensione standard fu loro data solo nel corso dell'operazione di rilegatura eseguita nel XVIII secolo. Ogni pagina di testo contiene dalle 16 alle 18 righe di scrittura. In generale il manoscritto mantiene una buona condizione.

⁵⁵ Kent BLOOMR, *The nature of ornament [...]*, op.cit., p. 37.



16. *Meister des Book of Kells, Book of Kells, VIII secolo a. C., Trinity College Library, Dublino.*
Le decorazioni nel libro di Kells possono essere incredibilmente complesse, come si può notare da questo ingrandimento del folio 34r.

Yet it is precisely in the need to make material contact with an object that a similarity between the language of ornament and the language of words ends and a crucial distinction begins. Alphabetic writing and speech are portable system of communication and do not have to materially bond with other things in order to function. Because ornament depends on the particularities of the object or place being ornamented, it cannot evolve into a mobile and self-contained medium.

In contrast, modern written language depends neither on the shape of its letters nor upon the materiality of their immediate location for its essential meaning. Speech is entirely liberated from the material constraints of location. The necessity for a rigorous bond between an ornament and the place being ornamented implicates the meanings peculiar to ornament with the functional, material, and memorable properties of location. [...] ⁵⁶

Compare, for example, how words and ornament are conventionally located on a page; the former occupy a tier of parallel slots, whereas the latter often run around the margins. Systems of ornament seek the edges, openings, and voids of the places in which they might constellate their repertoire of figures, whereas the conventional pattern underlying the organization of words is an array of channels equal in length and height that serve: as ideal containers for the portable figures of speech. Letters are shaped by the channels into graphic units of common size. The shape of the page does not fundamentally affect the significance of words; its form is no more important than the empty space of a computer screen.

On the other hand, when we place figures of ornament on an object, their location is critical. Rather than distributing them in the Invariable linear pattern of words in sentences, we usually arrange them at the outer edge of the object, or disperse them evenly in a repetitive pattern, such as a diaper pattern, or place them intensively within a zone at the center of the object. Ornaments bring their own spatial requirements and motility while simultaneously seeking responsive locations inherent to their objects. Thus the shape of each object participates directly in the grammar of ornament even as the object's own form is visually altered by the ornament pattern.

Ornament at the edge of an object may suggest the physical boundary of a sacred domain (a world edge). In another allegory or cosmovision, the same object's center may be given the highest status. The object acts as a landscape to be occupied and subdivided into a variety of meaningful sites. Corners may become a definite place or a cusp capable of gathering and deflecting figures of ornament. In this respect, the

⁵⁶ Kent BLOOMER, *The nature of ornament* [...], *op.cit.*, p. 38.

homogeneous distribution of ornament upon (the entirety of a surface may indicate the all-pervading authority of a particular institution. [...])⁵⁷

But if ornament is the meaningful form of communicative chanting proposed by Coleridge, how does its storytelling become a profound property of static and rigidly material objects? How does the viewer avoid perceiving the narrative figures of ornament as labels like written messages simply stuck onto the unique surfaces of an object rather than being a grammatical property of the entire object? We can answer this question if we grant that an object has a basic capacity to make a statement without the incorporation of ornament. In other words, a well-formed practical object clearly states a purpose and a potential for a variety of uses by virtue of its basic shape.

That shape inevitably promotes and informs whatever meanings and metaphors we can further attach to its unique function. The storytelling capacity of ornament, therefore, takes an object's unique function, that is, its primary statement, into account and employs it as a fundamental theme in the unfolding of a narrative capable of revealing other functions and other themes. Indeed, ornament is a language dependent on the combination of at least three levels of meaning, one of which is inherent to its object without ornament.

The integration of ornament to its object is therefore achieved through the linguistic, or perhaps we should say grammatical, integration of those multiple levels into a single articulate composition. [...]⁵⁸

Those three levels, or sources of meaning, may be described as follows:

1. The most basic source of meaning found in ornament is the fact of its object's utility; for example, a bowl may mean something that contains something else, a window may mean something we look through to another place, and an arch may mean something we walk through to another place (imagine 17). A post proclaims the act of supporting. Such crude utilitarian facts may be elaborated into metaphors, so that the bowl comes to evoke the containing of all sorts of things, from coins to ten thousand spectators and even to the regional importance of a particular football game. A window might be regarded as a moment of discovery or escape, a post might allude to strength and stability. However, those factual meanings and

⁵⁷ Kent BLOOMER, *The nature of ornament* [...], *op.cit.*, pp. 39-40.

⁵⁸ *Ibidem.*, p. 41.

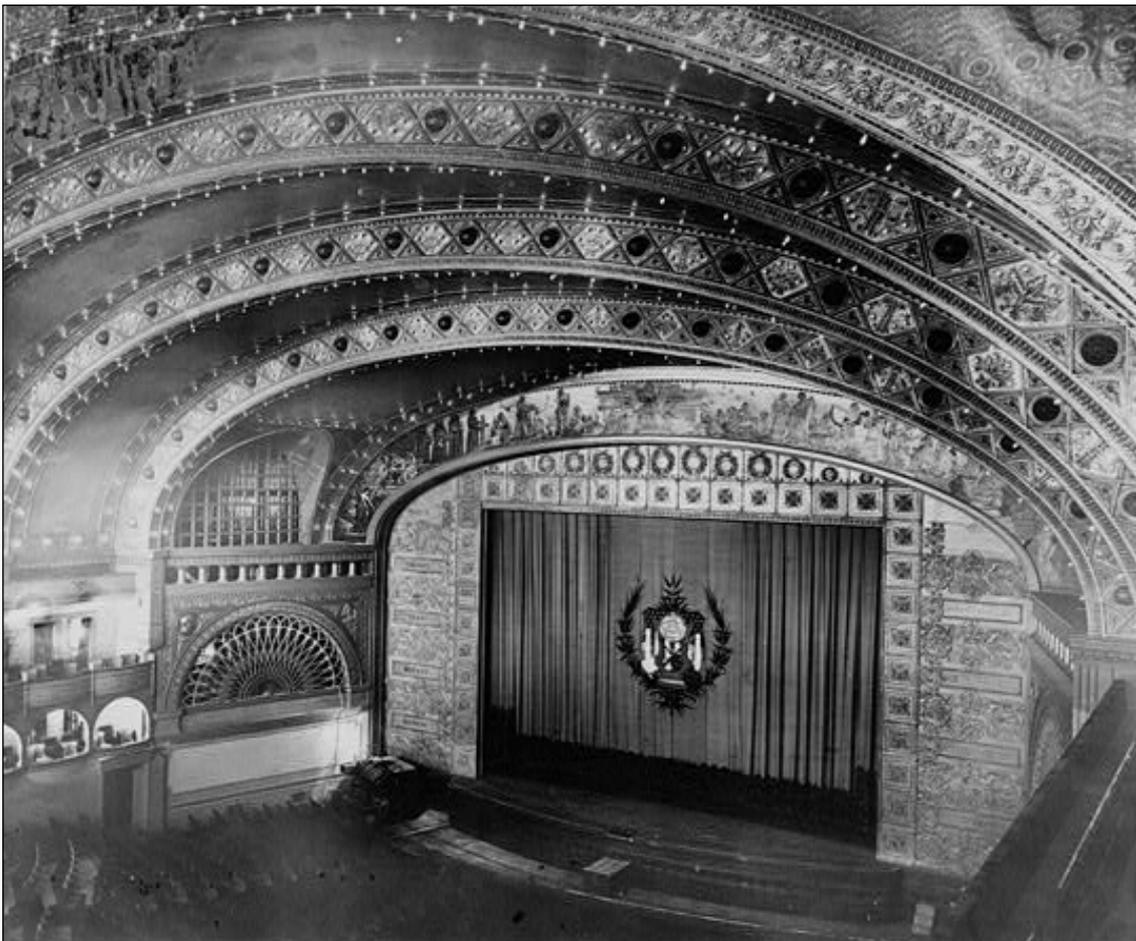
metaphors are not necessarily equipped or prepared at the outset to combine grammatically with meanings that have originated elsewhere.



17. 1887-89, Louis SULLIVAN, *Auditorium Building*, *dettaglio della grande scala*, Chicaco. Esempio di architettura neomanica, con esterno sobrio ma interno decorato con apparati ornamentali che dimostrano la genialità dell'architetto progettista.

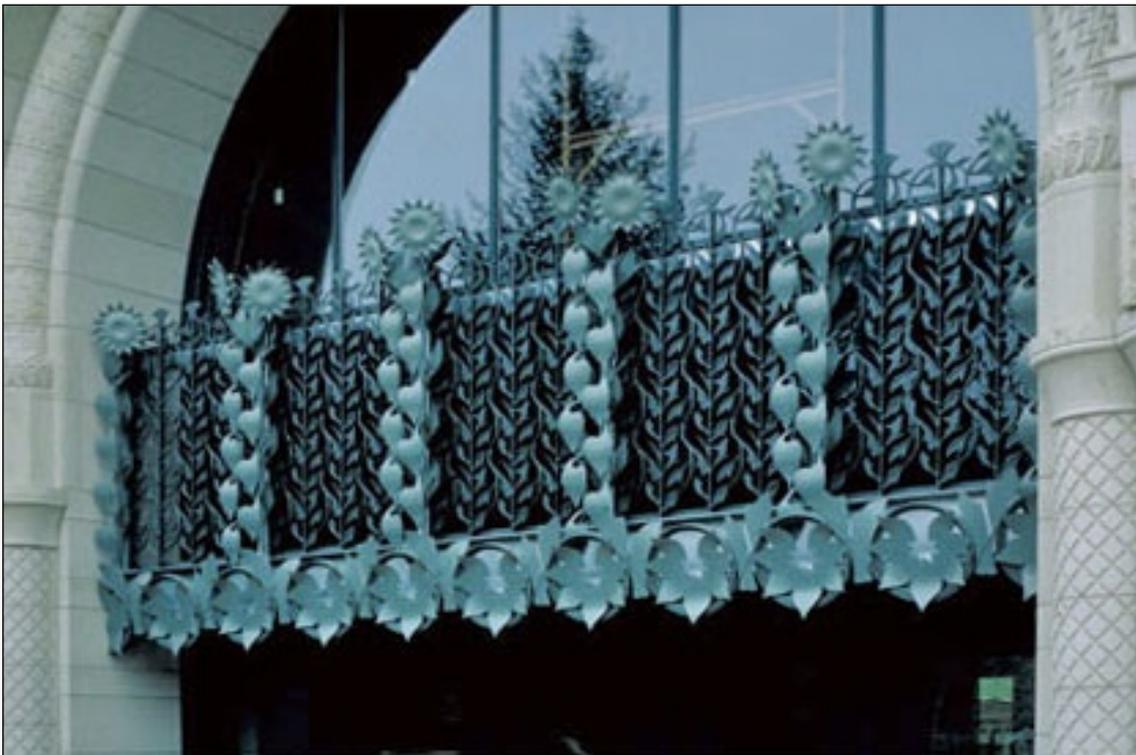
2. Adherent. meanings, provided by the world at large, may theoretically be taken from an inventory of all things and all actions beyond those originating in a particular utility. Fortunately, such an expansive inventory is always restrained by a culture's» particular dreams, desires, or visions, or perhaps we might say its special interests in the world at large as well as its sense of what is lacking in the expressions limited to those originating in the object's utility. For example, if a particular culture believed that all things could be expressed with bowls or the bowls' extended meaning of containment, then nothing would be deemed lacking and the bowl need only be refined or elaborated to heighten its importance. To decorate the bowl would be merely aesthetic. But humans have always demonstrated an inclination to exceed the limits of utility. The Victorians, who were showered with machine-made objects, longed for the vitality, repose, and beauty of trees

and flowers. They wanted their objects and buildings to recall the nourishing cycles and products of botanical nature seemingly suppressed in the midst of the grime and the labor of industrialization. The same world that produced Darwin and the steam locomotive was fascinated by the patterns originating in crystals, snowflakes, and the living forms of terrestrial nature, although specific representations of nature by themselves are seldom prepared to function as ornament. If we simply represent a certain object or portray a particular person and place the portrait upon a wall, we have not necessarily produced ornament (although we may frame such objects with ornament). Similarly, if we merely elaborate upon structural elements in the design of building, we have not necessarily produced ornament. If the literal meanings of the portraits and structural elements can exist intact: while apart from the wall and appear as though they could be readily placed some where else, they would be an independent elements of decoration, pieces of autonomous art, or merely elegant details of construction.



18. 1887-89, Louis SULLIVAN, *Auditorium Building*, vista interna dalla balconata, Chicaco. Gli apparati decorativi interni ricordano quelli impiegati nelle chiese romaniche

3. The visual achievement of combining and uniting the expressions of utility and the expressions of adherent things from the world at large is an act of mediation that occurs within the limited and transitional space of ornament. Within that space, the literal meanings found in the inherent and adherent contexts are further abstracted, fragmented and recombined rhythmically into the fantastic vocabulary of a completely unique system of communication capable of developing or revealing dreams, potentials, memories, and resolutions, and even of telling stories, albeit sometimes nonsensical and fantastical. Syntactic mechanisms within ornament's configuration are capable of admitting, heightening, involuting, and driving together the contextual fragments in meaningful inventions constituting a form of narrative while proceeding to give "birth to an entire flora and fauna of hybrids that are subject to the laws of a world distinctly not our own".



19. 2001, Kent BLOOMER, *Hale Library, balcone in ferro battuto*, Kansas State University. Elementi decorativi prodotti dallo studio di Kent Bloomer secondo procedure artigianali.

However, before any of the meaningful shapes or figures that originated outside the space of ornament can be incorporated into the language of ornament, their original and autonomous identities must be prepared, modified, and specially equipped with a graphic or sculptural capacity to combine with each other as well as with the object.

Such preparatory modification results from a process of conventionalization, or we might say architecturalization, of literal things, shapes, and forms. [...] ⁵⁹



20. Da sinistra 2001, Kent BLOOMER, *Jordan Schnitzer Museum of Art Capitals*; 2002, *James T. Baker III Hall at Rice University*.

Elementi decorativi prodotti dallo studio di Kent Bloomer secondo procedure artigianali.

⁵⁹ Kent BLOOMER, *The nature of ornament [...], op.cit.*, pp. 42-45.

3.6 Linguaggio delle forme e geometrie della natura. Alcuni studi di Davide Vannoni⁶⁰

« [...] Comprendere un testo è necessariamente legato all'individuazione del suo contesto, ovvero a quell'insieme di impliciti e di presupposizioni che sono celate, ma senza la cui conoscenza è impossibile costruire un'interpretazione in linea con l'operazione di significazione che ne ha guidato la costruzione.

Non vi è quindi possibilità di comprendere nulla se non all'interno di una determinata cultura, di una particolare prospettiva, di un contesto.

A conferma di quanto detto mostreremo, nelle pagine seguenti un caso di lettura, seppur, per ragioni di spazio, parziale, di un monumento del XII secolo, ovvero la chiesa di San Secondo situata a Cortazzone in provincia di Asti.

Per quanto la nostra cultura spesso indichi stereotipicamente i secoli del basso e dell'alto medioevo come secoli bui, carichi di paure e di ignoranza, forse spinti da quanto sappiamo dei movimenti millenaristi e delle diverse fasi dell'inquisizione, ben lungi è la realtà, il divulgarsi di una cultura comune di respiro millenario, sembrano infatti mostrare il contesto del medioevo come profondamente complesso e ricco di sfumature linguistiche e psicologiche.

Inoltre il medioevo, al contrario di quanto oggi si possa pensare, fu un periodo di grandi spostamenti, la pericolosità dei territori, le insidie e le scomodità del viaggio, non fermarono migliaia di persone dall'intraprendere lunghi viaggi, principalmente sulle strade che collegavano i due grandi fulcri della religiosità del tempo, Santiago di Compostella e Gerusalemme. Quale fosse la ragione di tali spostamenti che a volte richiedevano fino a 5 anni di pellegrinaggio, può trovare per l'uomo moderno una sola spiegazione: la fede.

Se analizziamo però, alla luce di quanto è mostrato in questa breve pubblicazione, ulteriori ragioni di tali travagliosi pellegrinaggi, ci si apre davanti agli occhi un mondo di sapere che non relega l'uomo medievale in quell'oscurantismo ed in quella ottusità violenta che ogni tanto ci viene proposto come stereotipo, ma lo vede, al contrario, come un ricercatore di conoscenza, come un appassionato scopritore di un antico sapere, che quelle cattedrali e quelle pievi che incontrava lungo il suo percorso potevano fornirgli. Il grande viaggio del quale stiamo infatti parlando non era composto solo dalle centinaia o migliaia di chilometri che percorreva per giungere alla meta, quanto piuttosto un incredibile viaggio nel tempo e nei significati che lo arricchivano, facendolo sentire

⁶⁰ Davide Vannoni è professore associato di psicologia generale presso l'Università degli studi di Udine, tiene inoltre in affidamento il corso di "Psicologia dei linguaggi formali" presso il Politecnico di Torino.

parte integrante di quel contesto culturale che trova nelle rappresentazioni delle chiese romaniche una delle sue più alte rappresentazioni. Le terre di mezzo, tra le due mete principali, erano tutt'altro che luoghi di passaggio, erano la via del grande viaggio del sapere.

Una prima considerazione è l'importanza dell'astronomia come fattore di conoscenza fondamentale, è infatti da ricordare che Alquino al seguito di Carlo Magno fondò nel 768 d.c. la Scuola Palatina, ponendo quella distinzione tra le discipline che ancora oggi condiziona la nostra metodologia di insegnamento. Ci troviamo infatti con due grandi aree culturali la prima definita *quadrivium* era costituita dall'Aritmetica, dalla geometria, dalla musica e dall'astronomia, la seconda detta *trivium* era costituita dalla grammatica, dalla retorica e dalla dialettica. Attraverso queste si formava la classe nobiliare.

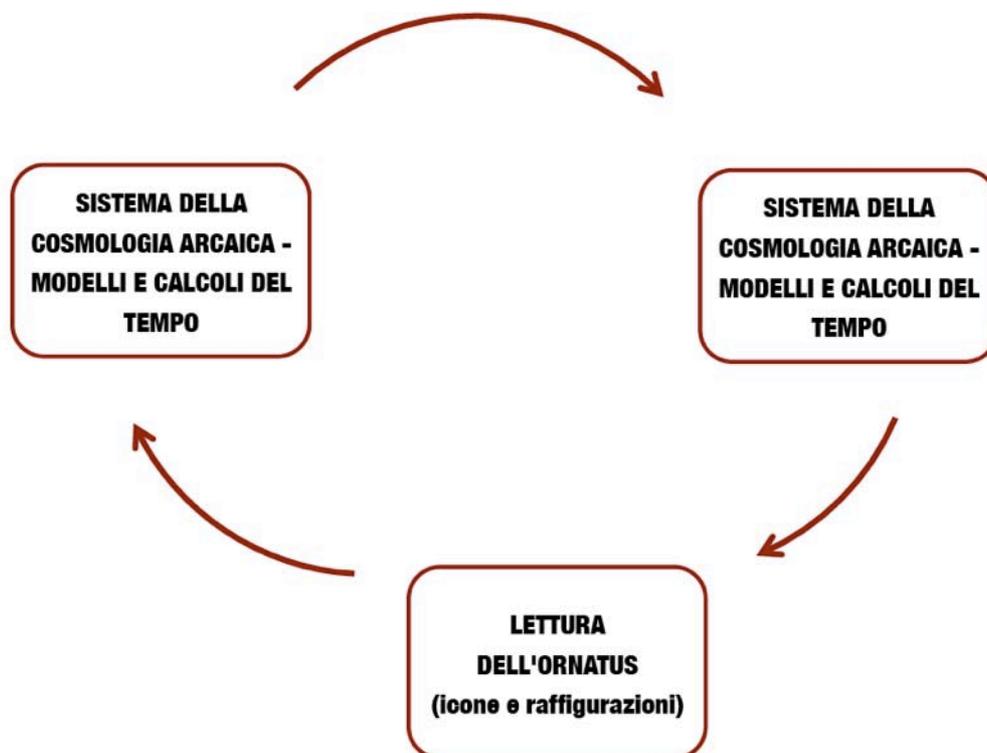
L'astronomia era dunque una disciplina fondamentale che pur ben lontana dagli studi di astrofisica dei quali il nostro secolo si pregia, si presentava come una disciplina adatta anche per poter interpretare e produrre testi nella propria cultura. Sembra questo quindi il contesto principale alla luce del lavoro svolto, all'interno del quale si può ricercare la complessità testuale e dell'interpretazione di quanto è qui brevemente esposto. [...] »

3.6.1 Un sistema di comunicazione a tre livelli

« [...] Per capire l'enigma di alcune opere medioevali non bisogna cercare infatti tra le pietre o sottoterra, ma basta alzare gli occhi al cielo, facendo quell'operazione di osservazione e di costruzione dei modelli di funzionamento che ha segnato migliaia di anni della nostra storia.

Un ulteriore aiuto arriva dall'insieme dei testi e delle metafore (o meglio da quelli che ci sono pervenuti), del sistema di calcolo e delle conoscenze che erano condivise dall'uomo di cultura medioevale.

Ci troviamo quindi in un sistema di lettura a tre livelli:



Entrando nello specifico possiamo intuire quali siano i piani attraverso cui il codice di comunicazione di queste chiese romaniche si esplicava agli occhi dell'uomo colto che era in grado di interpretarli.

I piani di lettura possono essere sostanzialmente suddivisi in tre categorie:

1. il piano iconico o delle raffigurazioni
2. il piano narrativo o dei rimandi testuali
3. il piano del codice numerico o del calcolo del tempo. [...] »

3.6.2 Il piano iconico o delle raffigurazioni

« [...] È questo il piano più superficiale e percepibile da chiunque; ne sono un interessante esempio le letture del De Canis che all'inizio del XIX secolo scrisse una descrizione con accenni interpretativi dell'iconografia delle chiese Astigiane.

Se la lettura non è accompagnata dalla conoscenza degli altri due livelli del codice questa appare puramente soggettiva e il contenuto profondo del senso si perde nell'interpretazione personale. Così ad esempio gli elementi dell'*ornatus* di San Secondo diventano sconci e percepiti come puri esercizi di stile, se vogliamo un po' blasfemi, frenando qualunque tipo di approfondimento. La cultura ed il linguaggio non sono sistemi assoluti quanto piuttosto sistemi legati alla localizzazione geografica, alla cronologia ed alle competenze culturali di ciascuno. L'errore più grave che potrebbe compiere un ricercatore è quello di studiare, filtrando attraverso il proprio sistema culturale, altri contesti in quanto finirebbe per proiettare consciamente o inconsciamente il proprio sistema di pensiero su ciò che interpreta sostituendosi quindi al lettore modello del testo. È ancora il contesto ovvero l'insieme culturale di inserimento dei testi prodotti ad aiutarci a fornire una interpretazione, fattore che il De Canis non aveva assolutamente considerato. [...] »

3.6.3 Il piano narrativo o dei rimandi testuali

« [...] Dato per assodato che nessun messaggio, sia esso un'immagine od un libro, può comunicare qualcosa al di là del contesto culturale di riferimento, ci troviamo, nelle chiese studiate di fronte ad un'ampia citazione di argomenti e di testi condivisi nella cultura medioevale. La maggior parte di questi appartengono alla cultura classica (come ad esempio il racconto di Andromeda, Cassiopea e Cefeo) e poco sembrano avere legami con la giovane, cultura cristiana. San secondo in Cortazzone in special modo contiene un'ampia volontà di comunicazione intertestuale con la cultura classica allo stesso modo in cui Dante ne fa uso nella Divina Commedia. Il racconto rappresenta una struttura attraverso la quale si può creare una base di comunicazione implicita molto ampia, basta infatti un elemento perché il destinatario possa costruire l'intero quadro testuale ed iniziare la fase di interpretazione. Ciò è parte dell'economia della comunicazione ed indice della presenza di un paradigma culturale al di fuori del quale non è possibile nessuna forma di interpretazione.

L'economia della comunicazione fa sì che ogni gruppo sociale, che ogni società dia per scontate determinate conoscenze culturali e determinate interpretazioni dei testi e che

ciò gli permetta di presupporre e dare per implicito gran parte della comunicazione in quanto singoli segni possono richiamare alla memoria intere catene testuali. Questa non è comunque la sola ragione che guida l'economia della comunicazione, un'altra di pari importanza si cela dietro l'economia del linguaggio e questa è di ordine sociale. I gruppi sociali tendono a preservare le loro conoscenze e quindi il loro potere proprio attraverso questi meccanismi. Chi non possiede almeno in parte il sistema di conoscenze e di comunicazione da questi condivisa è automaticamente escluso dalla possibilità di conoscere e quindi di acquisire potere.

Un altro aspetto è fondamentale per ciò che concerne l'economia della comunicazione, ed in particolare la comunicazione arcaica, La mancanza di supporti atti alla stesura ed alla conservazione dei testi (ricordiamoci che la stampa dei documenti e dei libri è un processo che compare solo nel XV secolo) portava a costi molto elevati in termini economici e di tempo per la stesura (si pensi al tempo richiesto per la scrittura dei testi miniati), a maggior ragione, andando a ritroso nel tempo, pensiamo alle esigenze di coloro che dovettero trasmettere conoscenze senza il supporto della scrittura.

Se oggi possiamo avvalerci di materiali multimediali o di ed rom, nei secoli passati compariva quindi l'esigenza di costruire testi facilmente memorizzabili anche a discapito della univocità interpretativa. Ogni segno doveva poter contenere più informazioni ed era passibile di più interpretazioni, affinché fosse minore il numero di segni da memorizzare.

Il codice di interpretazioni di queste chiese è dunque un'opera di sintesi complessa che ai nostri occhi può apparire enigmatico ed in essa possiamo leggere una scarsa volontà di divulgazione e di comunicazione. Questo è solo parzialmente vero, la nostra conoscenza, è lontana da quella dell'uomo colto medioevale e quindi ciò che a lui poteva sembrare evidente e rimandare immediatamente ad un sistema testuale, per noi risulta decisamente più ostico e mediato dai nostri stereotipi di pensiero. [...] »

3.6.4 Il piano del calcolo numerico o del codice del tempo

« [...] È questo il terzo e più importante piano dell'interpretazione, quello su cui si basa un sapere diffuso, ma soprattutto interculturale. Se il sistema dei testi è cosa umana e passeggera, passibile di mutamenti e di nuove creazioni, vi è un altro testo, agli occhi dell'uomo più stabile di qualunque monumento, e questo è il cielo, inteso nel sua struttura e nei suoi movimenti osservabili dalla terra.

Tale meccanismo non poteva che affascinare i nostri avi allo stesso modo in cui oggi affascina noi, con la fondamentale differenza che oggi noi ci orientiamo nel tempo e nello spazio attraverso la mediazioni di strumenti meccanici ed elettronici (dai sistemi

satellitari ai semplici orologi), mentre nel passato la conoscenza dei meccanismi che governano gli astri erano l'unico strumento per non essere legati al luogo ed al tempo contingente.

Il linguaggio del calcolo si presentava come un linguaggio universale, almeno tra le culture del mediterraneo e dell'Europa, che era sopravvissuto nel tempo ed al quale si erano più o meno conformate tutte le culture. Su queste basi scienza e cultura letteraria trovarono la loro prima opposizione ed a questo è imputabile la grande avversione che quasi tutte le organizzazioni di potere religioso ebbero nei confronti della scienza: tutto ciò che individuava nuovi indicatori del movimento dei pianeti, del sole e delle stelle, non era combattuto in quanto si contrapponeva a dogmi o a credenze trasmesse dai testi sacri, quanto piuttosto perché ne metteva a rischio l'interpretazione. La morte di una cultura, e con essa del sistema di potere che l'ha generata, avviene quando i suoi testi non sono più interpretabili nel senso di chi li ha prodotti.

Solo in quest'ottica è possibile comprendere il progetto culturale di San Secondo, dobbiamo considerare che la loro interpretazione non finisce in se stessa, ma coinvolge la maggior parte dei testi medioevali ed arcaici.

La conoscenza non specialistica dell'uomo colto medioevale ne faceva quindi un interprete di testi non riscontrabile nella nostra cultura, se fossero venuti a conoscenza del nostro sistema culturale, probabilmente avrebbero definito i nostri come secoli bui, secoli nei quali si è persa quella consapevolezza interculturale e di specializzazione del sapere che ci impediscono di leggere e di comprendere le nostre stesse radici. [...] »

3.6.5 Le basi cosmologiche e testuali per la comprensione del codice di comunicazione

« [...] "Se talvolta, in una notte serena, fissando lo sguardo sulla bellezza inesprimibile degli astri, tu hai pensato all'autore dell'universo, domandandoti quale, tra questi fiori, abbia ricamato il firmamento e come, tuttavia, nel mondo sensibile, la bellezza ceda il passo alla necessità e se, ancora, hai considerato durante il giorno con spirito riflessivo le sue meraviglie, tu giungi come uditore preparato... vieni dunque!"

Così San Basilio (omelia 33) indica al lettore un percorso fondamentale per la comprensione del mondo e dei testi in questo prodotti.

La luce del giorno non offusca la possibilità di vedere le stelle (i fiori), ma apre all'uomo colto la possibilità di calcolare e di studiare i meccanismi che governano il movimento delle stelle osservato nella notte.

A fronte delle scoperte che sono mostrate in questo testo⁶¹, si apre una possibilità di comprensione in più, che deve superare quell'odioso stereotipo che fa rifiutare globalmente ciò che non viene accettato (o compreso) totalmente.

Ormai sembra assodata in letteratura il riferimento cosmologico dell'arte sacra (almeno per ciò che concerne le culture del mediterraneo), e numerosissimi sono i riferimenti espliciti sia nelle chiese sia nei testi alla visione del ciclo, delle stelle e del trono di Dio. Il problema principale per poter comprendere la nascita dei segni e dei simboli costruiti dall'uomo all'interno di un sistema di comunicazione, è però comprenderne i meccanismi di funzionamento.

Migliaia di anni di osservazione, attraverso i più svariati meccanismi (si pensi ai sofisticati astrolabi medioevali o alle vasche con il fondo scuro come quella del tempio di Salomone), hanno portato i sacerdoti e gli uomini colti a coglierne i più impercettibili

⁶¹ Per una trattazione di questo argomento in letteratura si veda A. ASGER, J.A. HENDERSON, *The Babilonian theory of limar latitude and eclipses according to System A*, in *Archives Internationales d'Histoire des Sciences*, Vol 25, N. 97, Décembre, 1975, p. 181-222. O. NEUGEBAUER, *A Historynoj' Ancient astronomy*, Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, 1975. O. NEUGEBAUER, *Le scienze esatte dell'antichità*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1974.

R.R. NEWTON, *Two uses of ancient astronomy*, in AA. VV., *The piace of astronomy in thè ancient world*, Oxford University press, London 1974.

G. DE SANTILLANA, H. VON DECHENED, *Il mulino di Amleto, Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, Adelphi Edizioni, Milano 1983. G. DE SANTILLANA, H. VON DECHENED, *Syrius as a permanent center in thè archaic universe*, in AA.VV., *Eternità e stona*, Vallecchi, Firenze, 1970, pp. 153-181. Gerard de CHAMPEAUX, Sébastien STERCKX, *I Simboli del medioevo*, Jaka Book, New York 1981.

movimenti, fino alla costruzione di un sistema dal quale nasce e si sviluppa la costruzione dei testi⁶². [...] »



15. 1067, Astrolabio al-Andalus Toledo, lamina, Museo archeologico nazionale di Spagna.

⁶² L'astrolabio è un antico strumento astronomico tramite il quale è possibile localizzare o predire la posizione di corpi celesti come il Sole, la Luna, i pianeti e le stelle. Può anche determinare l'ora locale conoscendo la longitudine, o viceversa. Il nome deriva dal sost. latino *astrum* ("astro") e dal verbo latino *labor, labi* ("scorrere, scivolare su un piano inclinato"); (se derivasse dal greco *lambano* l'esito italiano sarebbe diverso, forse "astrolàmbano"). Per molti secoli, fino all'invenzione del sestante, fu il principale strumento di navigazione.

3.6.6 Gli elementi fondamentali della cosmologia arcaica

« [...] Il primo problema è proprio la conoscenza di come gli antichi considerassero il modello cosmologico. Ci accorgeremo, in questi brevi cenni, di come la conoscenza fosse basata su un ingegnoso sistema frutto di centinaia e forse migliaia di anni di osservazione.

Il sistema si compone di quattro elementi, che fanno parte di un modello di movimento: il primo elemento da considerare è la sfera celeste, sulla quale si trovano le stelle, che ruotano intorno ad un punto chiamato polo celeste. Le stelle più vicine al polo celeste sono sempre visibili (di notte), poiché, dal punto di vista dell'osservazione non sorgono e non tramontano. Vicinissima al polo celeste vi è la stella polare, utilizzata nel passato dai naviganti per orientarsi. Le stelle, furono fin dall'antichità più remota, raggruppate in costellazioni: le più osservate sono quelle che permettono di individuare il percorso annuale del sole sulla sfera celeste (ovvero le 12 costellazioni dello zodiaco che ancora oggi, in maniera decisamente più banale tutti conosciamo).

Il secondo elemento del modello cosmologico è la terra: Immobile ed al centro della sfera celeste, essa si congiunge, attraverso il prolungamento del suo asse, con questa in un punto denominato polo celeste (già indicato nell'immagine precedente). Il piano dell'equatore terrestre, a sua volta, prolungato costituisce l'equatore celeste, dividendo la sfera in due parti uguali. Il terzo elemento è il piano del sole. Il percorso annuale del sole, individuato dalla congiunzione delle 12 costellazioni dello zodiaco, forma apparentemente un cerchio che si chiama eclittica.

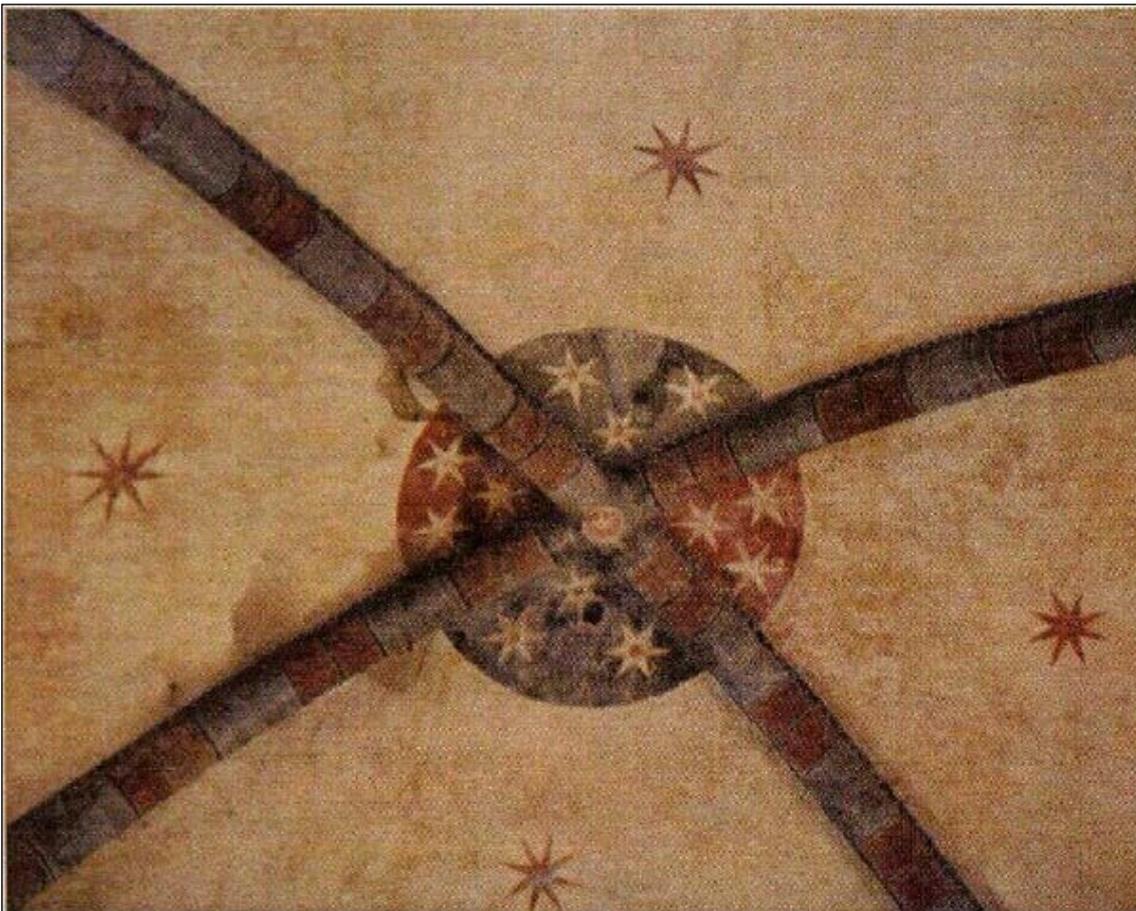
L'eclittica incontra il piano dell'equatore nei due punti equinoziali (equinozio di primavera ed equinozio d'autunno) ed è inclinata rispetto all'equatore celeste. Nella cosmologia arcaica, come individua Ferrerò, tale inclinazione è fissa ed è di 24°. Se il movimento del sole fosse di un grado al giorno, questi ritornerebbe al medesimo punto della sfera celeste, in 360 giorni (quanti sono i gradi del cerchio su cui si muove). L'osservazione, ci porta invece ad intuire che questo ritorno avviene in un tempo superiore di oltre 5 giorni.

Tale sistema, si ottiene attraverso l'osservazione, rapportata a dei punti fissi che indicano sull'orizzonte i momenti di solstizio e di equinozio (i punti di solstizio sono gli estremi dell'arco di orizzonte su cui sorge il sole in un anno, i punti di equinozio si sovrappongono nel punto mediano dell'arco). Tali elementi, che permettevano l'osservazione nell'arco di un tempo ampio, sono costituiti dai templi e monumenti stessi. Si pensi ad uno dei più famosi: Stonenge, ma anche alla maggior parte dei templi

che, come evidenziano Gerard de Champeaux e dom Sebastien Sterckx⁶³ hanno spesso sul portale due colonne il cui scopo è proprio legato a questo genere di osservazione. Questa è una valutazione praticabile da chiunque, con sistematiche osservazioni diurne e locali nell'arco di un anno.

Da tale osservazioni è possibile costruire un modello simile a quello che vi stiamo mostrando che ci porterà a raccogliere i dati solo in prossimità dei momenti maggiormente significativi (solstizi ed equinozi). Nell'immagine sottostante mostriamo il piano dell'eclittica e quello dell'equatore proiettati invece nella sfera celeste.

Solo un osservazione, rapportata al modello costruito, ed estesa per centinaia di anni può portarci ad individuare un secondo movimento fondamentale, ovvero ad accorgersi che il polo celeste, attorno a cui ruotano le stelle, non è fisso, infatti questo si allontana dalla stella che lo individua (la stella polare) compiendo un cerchio attorno al polo dell'eclittica (ovvero al punto perpendicolare al centro del cerchio dell'eclittica).



16. XII secolo, *Abbazia di Santa Maria di Staffarda*, particolare volta a crociera, Revello (CN).

⁶³ Cfr. Gerard de CHAMPEAUX e dom Sebastien STERCKX, *I simboli*, Jaca Book, Milano, 1981.

Tale impercettibile movimento, produce quel fenomeno che oggi gli astronomi definiscono precessione degli equinozi. Con lo spostamento del polo celeste avviene anche una rotazione del piano dell'equatore ed il conseguente spostamento dei punti di intersezione con il piano del sole ovvero dei punti equinoziali.

Come si può notare da questa immagine di una volta a crociera nell'abbazia di Staffarda, la chiave di volta è costituita da una stella circondata da un cerchio che si riferisce esplicitamente al polo dell'eclittica (indicando la stella polare) ovvero al trono di Dio. Intorno è presente una schematizzazione della volta celeste (che ruota intorno ad essa), e sono evidenziate infine, nella parte più esterna quattro stelle che, se unite, formano una croce e quindi il sistema dei solstizi e degli equinozi.

Il quarto elemento è il piano di movimento della luna. La luna ha un movimento decisamente più complesso di quello del sole, se attraverso il sole misuriamo la lunghezza del giorno e quella dell'anno, attraverso il movimento della luna si misura la lunghezza del mese.

I punti di incontro tra il piano della luna ed il piano dell'eclittica vengono definiti nodi (ascendente e discendente)⁶⁴ la loro posizione ruota in senso opposto al movimento del sole. Ogni poco più di 27 giorni la luna attraversa il piano dell'eclittica ed è in questa posizione o nella prossimità di tale posizione che, nella coincidenza che anche il sole si trovi vicino o sul medesimo punto, possa avvenire un'eclisse di sole. Nel caso in cui questi due astri non siano dallo stesso lato dell'eclittica, ma opposti, può avvenire un'eclisse di luna. [...] »

3.6.7 Le strutture costitutive di base: il cerchio

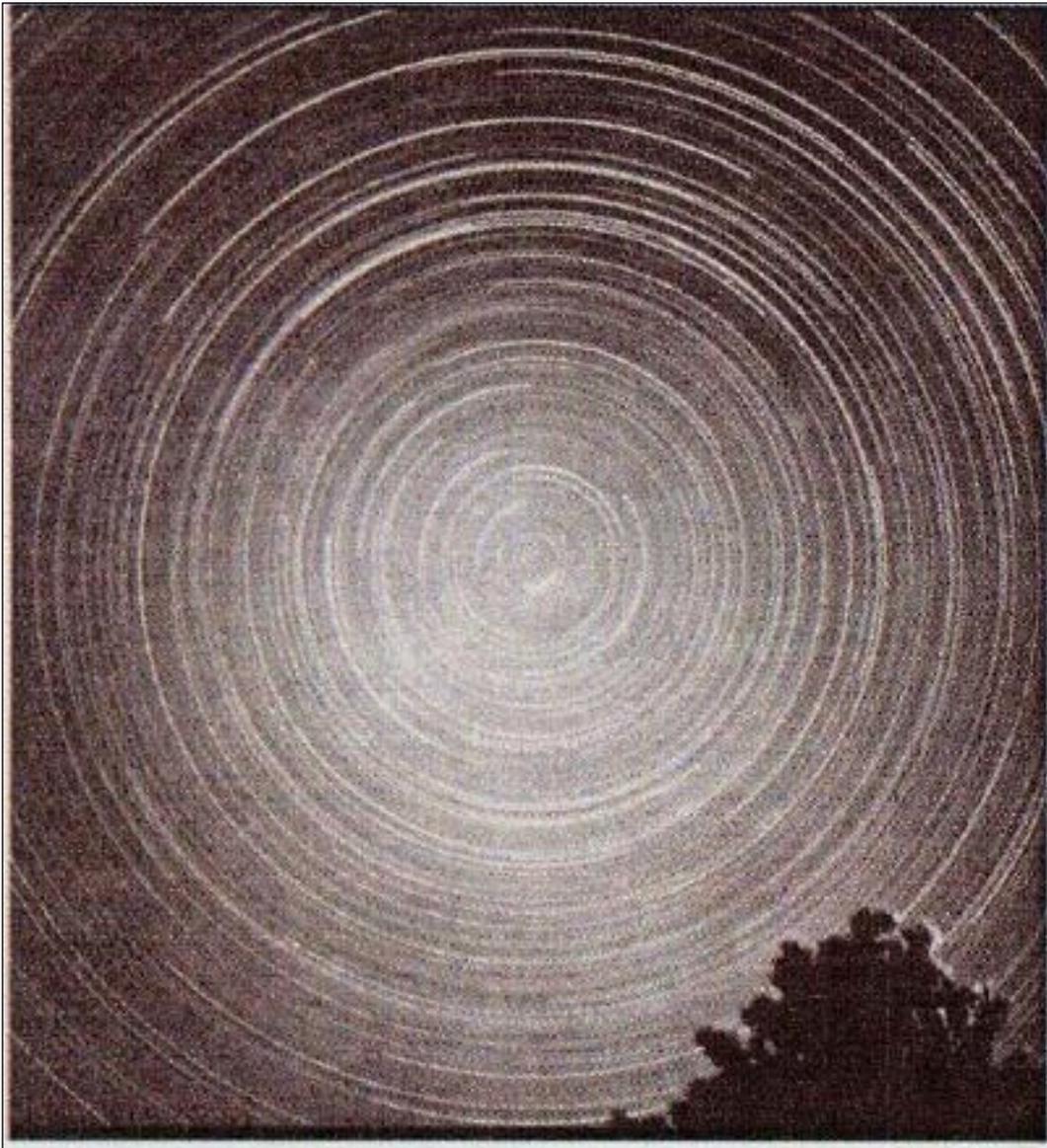
« [...] Il cerchio è una struttura simbolica fondamentale; è una figura teoricamente infinita sulla quale non è evidenziato né un inizio né una fine. Il cerchio non si presenta quindi come una struttura di orientamento quanto piuttosto come un limite di movimento. La sua perfezione che è generata dall'equidistanza di tutti i punti perimetrali dal punto centrale è un elemento che sicuramente ha affascinato l'uomo e ne ha fatto un simbolo di perfezione adatto alla rappresentazione del metafisico e del trascendentale. Ricordiamoci che in latino *caelum* significa cielo, firmamento e forma circolare.

Lo sviluppo tridimensionale del cerchio porta alla sfera, sferico è il sole, la terra, la luna, gli astri, ma cerchi sono anche le orbite dei pianeti, della luna, del sole ed il movimento del polo celeste.

⁶⁴ Come avviene una precessione dei punti equinoziali, allo stesso modo avviene un movimento simile alla precessione per i nodi lunari sul piano dell'eclittica. Se un giro completo di precessione degli equinozi avviene ogni circa 26.000 anni, il giro completo dei nodi lunari avviene ogni 18 anni circa.

Essere parte di un cerchio significa prima di tutto avere un centro e quindi poterlo individuare anche nel momento in cui non sia direttamente visibile.

Se osserviamo il cielo di notte e seguiamo la continuità del movimento delle stelle, queste iscrivono dei cerchi, percettivamente con un raggio sempre minore a seconda che si avvicinino ad un punto che non è lo zenith (punto perpendicolare all'osservatore), ma cambia a seconda delle latitudini. Tale punto, detto polo celeste è segnato da una stella che sembra non muoversi, detta stella polare. [...]



17. Fotografia del ciclo di notte, in G. de CHAMPEAUX e dom S. STERCKX, *I simboli* Jaca Book, Milano 1981 p. 34. Le linee circolari rappresentano il movimento delle stelle.

3.6.8 La Croce

[...] Se quindi un cerchio è una struttura che implica solo i confini di un movimento, ma non ne indica né la direzione né permette l'orientamento al suo interno, per poter costruire un sistema di calcolo bisogna fare in modo che in questo sia presente una qualunque struttura che ne individui uno o più punti dei quali se ne possa seguire il movimento. Tale è lo scopo della croce che inserendosi in questo lo divide in quadranti identici l'uno all'altro, rendendolo una struttura di orientamento, ma non corrompendone la struttura perfetta. Questa struttura rappresenta una forma di orientamento spaziale (si pensi ai punti cardinali sulla bussola), ma se inserita in un sistema cosmologico può diventare una forma di orientamento temporale. In questo caso si vede in quale posizione del ciclo sia Dio (simboleggiato dalla croce) ed inoltre si indica una direzione nel cerchio del moto delle stelle.[...]



18. 426, Mausoleo di Gallia Placidia: Mosaico della volta centrale, Ravenna.

3.6.9 Gli indici di movimento

[...] Nell'ambito cosmologico, o meglio della cosmologia arcaica, il cerchio è quello su cui si muove il sole contornato dalle dodici costellazioni dello zodiaco, ma la croce non indica i punti cardinali, quanto piuttosto i punti di solstizio e di equinozio (che abbiamo definito sopra). Tali punti definiscono quattro elementi fondamentali di orientamento in rapporto al movimento del sole intorno al suo centro ipotetico ovvero la terra.

La croce non è infatti un simbolo solo cristiano, ne sono rinvenibile in tutte le culture del mediterraneo ed in molte varianti (ad esempio la croce uncinata greca). Numerosi testi portano tale riferimento ad esempio dice San Paolo agli Efeseni:

"dalla croce su cui morì il verbo creatore del mondo, il cristiano sposta lo sguardo verso il ciclo stellato in cui si muove il cerchio di elios e di selene. Quindi, se egli si addentra nelle più profonde strutture del cosmo o penetra le leggi della costituzione del corpo umano, dappertutto - e fino alla forma dei più piccoli oggetti familiari - egli vede impresso il misterioso sigillo: la croce del suo signore ha mutato radicalmente il mondo".

Cosa avverrebbe, però, se il sistema non fosse così geometricamente perfetto, ad esempio se si scoprisse, in seguito all'osservazione, che il sole non ha sempre la stessa velocità di movimento o se si scoprisse che il punto fisso intorno al quale sembra muoversi l'intero firmamento si muovesse anch'esso?

Questo sembra essere la grande scoperta che ha accomunato le culture del mediterraneo, quelle europee e forse anche quelle asiatiche, fin dai tempi più remoti, nella costruzione di un codice che sembra essere l'origine della produzione dei simboli e dei testi sacri.

Quel punto apparentemente fisso che sembra essere centro del cerchio perfetto definito dagli astri, si muove infatti a livello impercettibile (individuabile solo con un'osservazione ripetuta per decine di anni) creando un meccanismo che oggi (anche se in una cosmografia eliocentrica) viene definito precessione degli equinozi⁶⁵.

Una tale struttura celeste, in grado di condizionare il movimento del disco solare, e per di più legata

al movimento di un punto invisibile, non può essere un effetto, ma è la causa, questo punto da il movimento al cosmo ed assume quindi quella forza mistica e misteriosa che, in quanto calcolabile, permette all'uomo di orientarsi nel tempo con precisione.

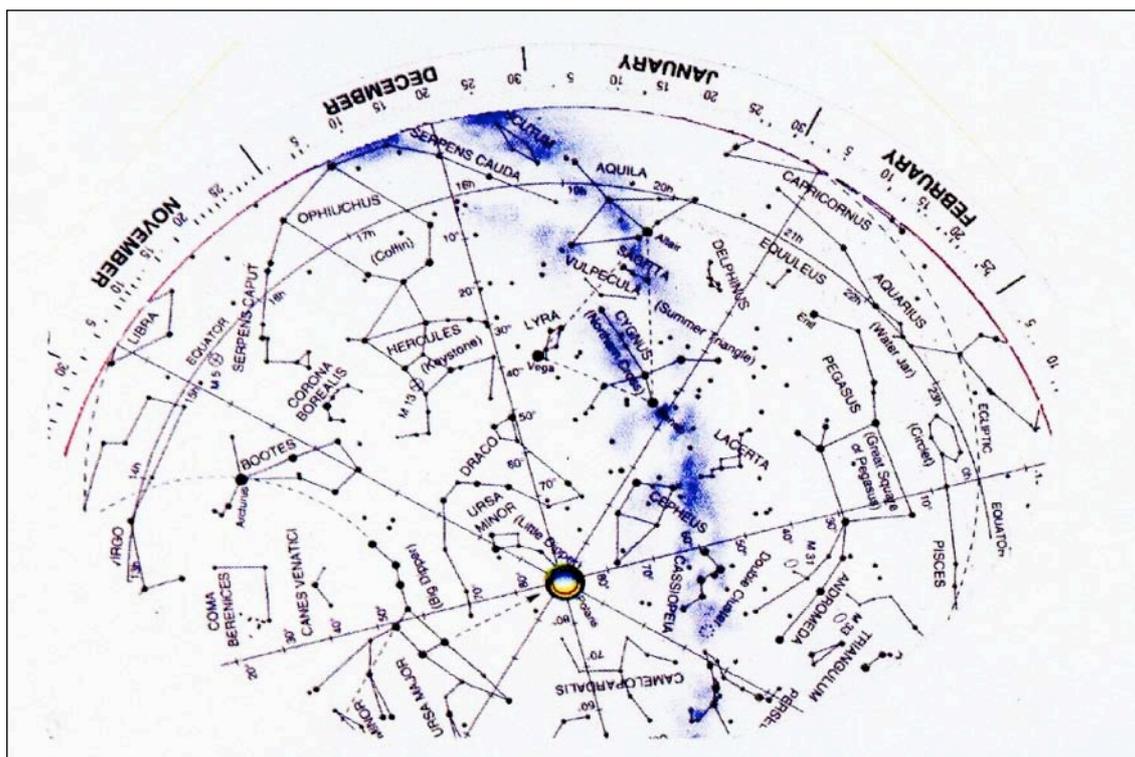
⁶⁵ Per movimento di precessione si intende quel fenomeno per cui l'asse della terra non rimane parallelo a se stesso, ma si sposta lateralmente inscrivendo nel punto di rotazione del firmamento (polo celeste) un cerchio di 23 "27° di raggio, il compimento di tale circonferenza da parte del polo celeste richiede 25000 anni. Tale punto è individuabile solo attraverso una stella di riferimento che viene definita polare e che cambia nel tempo a seconda della rotazione.

Questo punto vuoto, trono di Dio, che segue la volontà del suo segreto disegno è anche un punto simbolicamente controverso, il movimento retrogrado dei solstizi e degli equinozi, è la base sulla quale creare un sistema del calcolo, ma è anche l'indice di una imperfezione, di quella forza entropica che sembra turbare la perfezione del cosmo.

Arrivare alla conoscenza del segreto meccanismo del trono è simboleggiato dal voler scoprire il segreto di Dio, cogliendo il frutto del peccato, peccato di conoscenza e di superbia dell'uomo.

3.6.10 Riferimenti all'eclisse del 1153 visibile su Cortazzone

Il lavoro di lettura svolto sull'intera chiesa ha permesso di leggere l'insieme delle informazioni, ivi compreso il sistema di calcolo numerico del tempo (individuato da Guglielmo Ferrerò⁶⁶) e che è presente in particolar modo all'esterno della chiesa⁶⁷.



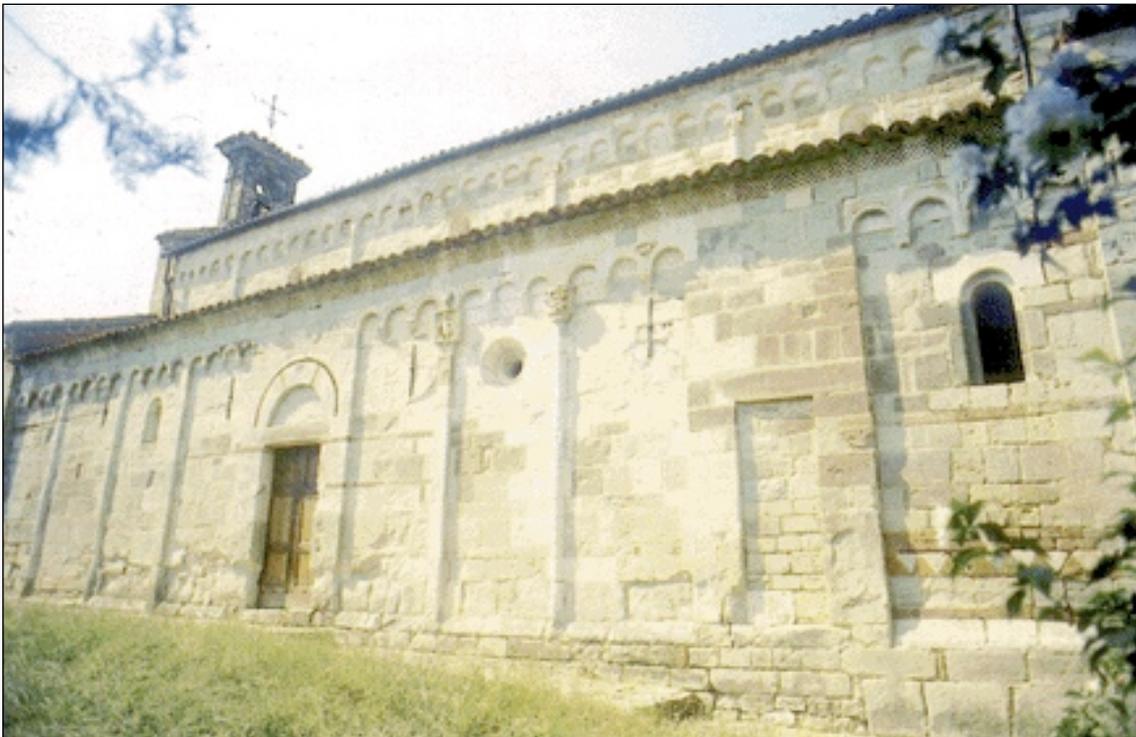
19. Riferimenti all'eclisse del 1153 visibile su Cortazzone

⁶⁶ Per una trattazione sul sistema di calcolo si veda G. FERRERÒ, *Il sapere di Apollo*, Quaderni di storia della Fisica, Editrice Compositori, Bologna, 1997.

⁶⁷ per una trattazione completa del lavoro svolto su S. Secondo in Cortazzone si veda: G. FERRERÒ, D. VANNONI, *La via delle stelle*, Regione Piemonte, Torino, 1999.

Il lato sud della chiesa presenta due fiancate, una in alto per la navata centrale e una in basso per la navata laterale destra. Entrambe le fiancate presentano una successione di archetti pensili, scanditi da colonnine pilastrati e lesene. A metà si trova la porta. Chi ha progettato l'ornamento di questo lato che appare a prima vista una decorazione apparentemente ricca di fantasia, ha utilizzato le due pareti come se fossero uno spazio per la scrittura simbolica di informazioni fondamentali per la conoscenza sia delle circostanze della edificazione della chiesa sia di quel sapere che egli volle testimoniare e trasmettere.

Innanzitutto, gli archetti in alto sono 35 scanditi in gruppi di 5,7,9,6,8, mentre la parete in basso presenta 29 archetti, 16 dei quali prima della porta suddivisi in quattro gruppi di quattro e gli altri dopo la porta, sono suddivisi in tre gruppi di tre e in un gruppo di quattro. L'ultimo gruppo appare in uno spazio incorniciato da due pilastrati e da una serie di otto e mezzo denti di lupo. La minuziosa descrizione dei raggruppamenti degli archetti non sarebbe di per sé eloquente, se essa non permettesse di individuare i dati necessari per calcolare il tempo degli eventi simbolici significativi non solo per tutte le chiese cristiane, ma anche per il significato storico presente nel progetto costruttivo di San Secondo, nel momento in cui si sta profilando uno scontro tra i comuni italiani e l'Impero.



20. *Lato sud della chiesa di San Secondo di Cortazzone di Asti.*
in: http://www.cosmologia-arcaica.com/san_secondo/esterno.html

La successione degli archetti pensili, seguendo il loro raggruppamento, in 16,9,4 appare unicamente una struttura in funzione ornamentale perché non sono state poste le giuste domande. Tenendo conto che l'ultimo gruppo presenta sugli archetti e sotto gli archetti delle successioni di tacche, che non possono essere intese in funzione ornamentale, perché designano numeri, e la forma di un archetto si ritrova nei codici medioevali per designare intervalli musicali, come nel *De Musica* di Severino Boezio, allora quella successione fornisce i dati su cui operare per trovare intervalli temporali rispetto ad una simbolica origine, rispetto ad un tempo zero, che è dato dal plenilunio di primavera del 4787 a.C.

Gli eventi sono innanzi tutto quelli fondamentali della vita di Gesù, la sua nascita, l'inizio della vita pubblica con il Battesimo e la sua morte (e sua risurrezione per i Cristiani) al plenilunio pasquale di un certo anno.

Il raggruppamento intermedio, tre gruppi di tre archetti, presenta sulle fasce, un'aquila incorniciata, con sopra un viso femminile, un capitello stranamente decorato e un volatile, che potrebbe essere una colomba. Il raggruppamento esprime una successione sessagesimale 3,3,3 di mesi lunari, pari a 10893 mesi lunari, equivalente a 888 anni. Ora questo ciclo è attestato in due fonti, una riportata da Sant'Ireneo, relativa a Marco il Mago e l'altra dagli Oracoli sibillini. Marco il mago, uno gnostico, contro cui Ireneo, vescovo di Lione, polemizza, riporta che la gematria del nome in greco di Gesù corrisponde proprio a 888, e tale informazione si ritrova negli Oracoli.

All'esterno sulla facciata si notano le tracce di due aquile, mentre, qui sul lato sud, nel raggruppamento intermedio, incorniciata, un'aquila che sta per distendere le sue ali per il volo.



21. Archetti lato sud della chiesa di San Secondo di Cortazzone di Asti.
in: http://www.cosmologia-arcaica.com/san_secondo/esterno.html

Il riquadro dell'aquila pensare ovviamente alla costellazione dell'Aquila, e sopra la cornice, un viso femminile che rimanda ad una stella della costellazione della Vergine. Quando l'Aquila sorge, la stella della costellazione della Vergine passa al meridiano. Questo è il significato cosmologico uranografico, che diviene simbolo e metafora dell'ordine politico-istituzionale, essendo l'Aquila il simbolo del potere imperiale, mentre la vergine, fin dalla tradizione classica da Esiodo (la giustizia lasciò la terra per ritrovarsi in cielo nella costellazione della Vergine) in poi, è il simbolo della Giustizia. Si potrebbe dire che il potere imperiale sorge ed è visibile quando la giustizia regna su tutto il territorio: affermazione questa, conforme alla concezione politica di Federico I Barbarossa, la cui presenza in Piemonte è più volte attestata e al quale i signori di Cortazzone verosimilmente erano alleati, dipendendo il loro feudo dal vescovo di Pavia.

STRUTTURA ARCHETTI LATO SUD SAN SECONDO				
<i>Archetti Navata laterale sud San Secondo</i>	16	9	4	Dati
	16	25	29	6,12,7 a.C.
+ (9+4) m	16	25	42	25,12,6 a.C.
+ (16-9),0 m	16	32	42	9,12,29 d.C.
+ (16+9+4) m	16	33	11	14,4,32 d.C.
Per DT = 3,3,3 m	alpha Columbae = 0°		Lo Spirito sotto forma di colomba	
Per DT = 16° (16-4)' 0" 37"	= 1166,412333 anni tropici		= 14426.49342 m = 4,0,26.5	
Per DT	16,32,42 + 4,0,26;30		20,33,8;30 m = 1147,10,26 Eclisse solare	
<i>L'Aquila sorge e la Vergine culmina al 9,12,29 d.C. e al 26,10,1147 Al 24,11,29 d.C. eclisse solare totale in Palestina, indicato dai due pavoni del primo capitello di destra entrando dalla porta a occidente</i>				

22. *Struttura archetti San Secondo di Cortazzone di Asti.*

in: http://www.cosmologia-arcaica.com/san_secondo/esterno.html

Dante mostra di conoscere la relazione della costellazione della Vergine alla Giustizia. Nel Purgatorio il poeta latino Stazio rivolgendosi a Virgilio, gli rammenta alcuni versi

della IV Bucolica, tra cui quel verso famoso: torna iustitia e primo tempo umano (XXII, 71), quando nel testo latino si ha: *Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*, già la Vergine, ritornano i regni di Saturno,. Il Medioevo interpretò questo verso come una profezia del cristianesimo.

Nel *De signis coeli* dello pseudo Beda, un trattato con 40 disegni di costellazioni, il testo che si riferisce alla costellazione della Vergine inizia: "Virgo quae et Iustitia appellatur", Vergine che viene detta anche Giustizia. Il trattato dello pseudo Beda si trova, ad esempio, in un codice all'archivio di Montecassino, insieme ad altri trattati di natura astronomica.

La dottrina del Sacro romano impero faceva esplicito riferimento all'affermazione dell'Impero romano come condizione per la diffusione del Cristianesimo e gli imperatori medioevali avevano il titolo di difensori della cristianità. Questa prospettiva sarà presente in modo particolare in Dante. Ciò che sta per ritornare è proprio il regno della Giustizia, come ritorno della Vergine, mediante un rinnovamento dell'Impero. La IV Bucolica di Virgilio, scritta intorno al 40 a.C., nell'anno del consolato di Asinio Pollione, saluta un fanciullo che dovrà nascere, con il quale vi sarà un rinnovamento generale e sta per tornare persino la Vergine. Il console era stato uno degli protagonisti dell'accordo di Brindisi tra Antonio e Ottaviano, che diverrà il Cesare Augusto.

Tuttavia ben difficilmente crediamo che vi sia un diretto riferimento alla interpretazione medioevale della IV Bucolica, tanto più che la costellazione dell'Aquila sorge insieme al sole durante il mese di Dicembre. Negli altri mesi prima o dopo il sole.

L'analisi dei risultati delle operazioni compiute sui dati (16,9,4) con il controllo della situazione del cielo mostra come vi siano ben 3 date relative a Dicembre. La prima, 6 dicembre 7 a.C., si trova 13 mesi prima della data simbolica per il Natale, e quando la costellazione dell'Aquila tramonta la Vergine non è visibile e nel cielo si trovano in congiunzione Giove-Saturno. Non crediamo che il quadro dell'Aquila con il Viso femminile sopra la cornice si riferisca a questa data. Mentre la data del 9 dicembre del 29 d.C., al plenilunio successivo all'eclisse solare totale che interessò la Palestina, la cui linea di centralità attraversò Damasco, terminando a Nicea, presenta il sorgere del sole alle ore 8 circa a Gerusalemme assieme alla costellazione dell'Aquila. L'eclisse solare del 29 d.C. ha una testimonianza in Flegonte di Tralles, ripresa dai Padri della Chiesa, ma con un errore di tre anni nella data. Il riferimento al plenilunio del 9 dicembre 29 d.C. pare essere più che plausibile, tanto più nello stesso raggruppamento si trova il volatile che sembra essere una colomba.

Se a questa data aggiungiamo l'intervallo in mesi corrispondente all'arco di precessione di $16^{\circ} (16-4)' 0'' 37'''$, cioè 14426.5 mesi si giunge al novilunio con eclisse solare, visibile a Cortazzone del 1147.

Le mappe celesti per i due eventi mostrano come il regno della Giustizia simboleggiato dalla Vergine e dall'Aquila che sorge dipende dal significato dell'evento del battesimo di Gesù, inizio della sua vita pubblica con l'annuncio del regno e l'invito alla conversione, e dal preannuncio del Sacro romano impero con Federico I Barbarossa, che si poneva in continuità all'impero romano e al regno di Cristo.

L'aquila è l'insegna dell'Impero e la testa femminile, rimandando alla costellazione della Vergine, significa la Giustizia, la cui funzione è prerogativa del potere imperiale-regio-signorile.



23. *Aquila dei capitelli delle arcate archetti San Secondo di Cortazzone di Asti.*
in: http://www.cosmologia-arcaica.com/san_secondo/esterno.html

Tale insegna, posta sul lato sud della Chiesa, indica forse, oltre il significato cosmologico, che la costruzione fu voluta da forze alleate dell'imperatore Federico I di Svevia, il Barbarossa, che "si fece incoronare re a Monza (1155) e, dopo alcune azioni di forza contro città che avevano manifestato il proprio dissenso (Tortona fu distrutta;

Asti e Chieri furono affidate al marchese di Monferrato), proseguì per Roma " (Massimo Montanari).

Nel 1159 "Federico Barbarossa accoglie sotto speciale protezione la città di Asti,..(..) a poco più di mezzo secolo dalla prima comparsa dei consules, il comune di Asti ha dunque ottenuto il pieno riconoscimento da parte dell'imperatore, sia per quanto riguarda l'aspetto finanziario sia per quello giurisdizionale." (R.Bordone).

È plausibile pertanto porre l'inizio della costruzione della chiesa negli anni 1153-1157, a meno di qualche altra indicazione dalla lettura dei capitelli, con la partecipazione forse di qualche maestro al seguito dell'imperatore o di chi aveva osservato l'eclisse del 1153 probabilmente con la clessidra e l'astrolabio.

L'esterno della navata laterale destra, rivolta a sud, presenta nella struttura architettonica dell'ornato il riferimento soprattutto al primo capitello, quello del fiore (profezia della nascita), dei pavoni contrapposti (eclisse solare totale che segna il tempo del battesimo) e la croce con il riferimento ovvio al tempo della Pasqua ebraica durante la quale avvenne la crocifissione narrata nei Vangeli.

Si può forse ulteriormente vedere nella prima sequenza, 16,25,29 mesi che individua il plenilunio del 6 dicembre 7 a.C., 13 mesi prima del Natale, con la congiunzione Giove-Saturno, il riferimento a un capitello e a un semi-capitello che presentano volute ioniche tipiche dei templi romani. Il fiore in mezzo alle due volute ioniche non è ancora sbocciato e rimanda al fiore sbocciato del primo capitello. Inoltre vi sono ben 13 conchiglie, che si riferiscono al periodo lunare (in latino *menstruum*) a cui è associato il ciclo femminile. Ma questo riferimento ci pare ancora problematico.



24. Capitelli delle arcate archetti San Secondo di Cortazzone di Asti.
in: http://www.cosmologia-arcaica.com/san_secondo/esterno.html

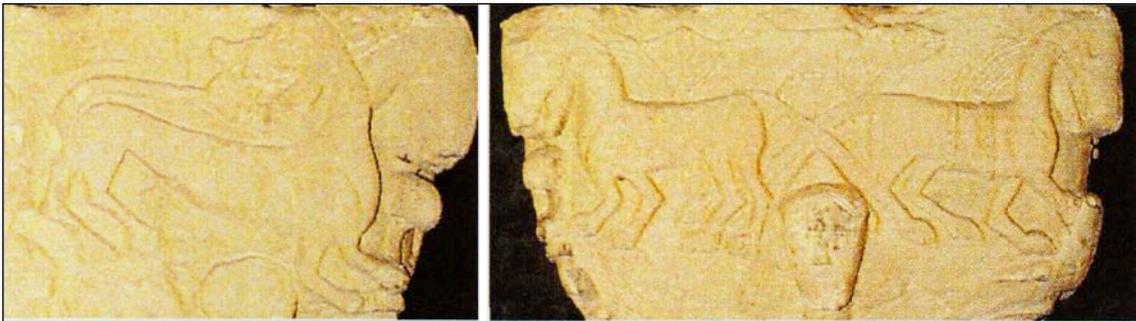
Come si può notare, con un qualunque simulatore astronomico, la composizione di questo capitello, in particolar modo con riferimento ai lati ovest e sud è integralmente una rappresentazione di ciò che si vide in ciclo durante l'eclisse del 1153.

Come si può notare dalla mappa celeste (che si riferisce al ciclo dell'eclisse del 1153) allo zenith è visibile la costellazione del dragone: l'eclisse inizia quando la coda del dragone passa il meridiano e finisce quando la testa del dragone passa il meridiano.

La continuità visiva tra il lato nord e la parte sud del capitello è mostrata dallo sdoppiamento della testa del dragone in una testa di cavallo coincidente con la testa del cavallo presente sul lato sud.

Sul secondo lato del capitello si vede la presenza centrale di Andromeda che si trova sotto la costellazione di Pegaso e la cui stella principale alfa Andromedae coincide con una stella della costellazione di Pegaso.

Sopra i due cavalli (alfa e beta Pegasi, si trova la costellazione del Cepheus, mostro marino collegato al mito di Andromeda). Ai lati del capitello (in basso sugli spigoli) sono visibili sul lato sinistro un volto femminile (la costellazione della Vergine che sta tramontando) e sul lato destro la testa di un toro rovesciata (la costellazione del Toro che sta sorgendo, ma non è ancora visibile). Queste due ultime stelle, come il Dragone indicano l'inizio e la fine dell'eclisse.



25. *Capitelli interni San Secondo di Cortazzone di Asti.*
in: http://www.cosmologia-arcaica.com/san_secondo/esterno.html



26. Capitello con raffigurata una sirena a due code, unione di Andromeda con la costellazione dei pesci, San Secondo di Cortazzone di Asti.