

Le Città Ideali e lo statuto delle immagini: enunciazione e figurazione dello spazio urbano dal Medioevo al Classicismo

Nicolò Savarese

Abstract

The proposed text deals with certain aspects of figurative enunciation in the transition from the early Renaissance (still in many ways connected to the Middle Ages) to mature, sixteenth-century Classicism.

Since the space-time of any planar depiction cannot be analyzed and understood except with reference to its primary matrix consisting of the urban and territorial space-time represented in it, consideration of certain key aspects will be considered here.

The urban and architectural space-time within which the enunciation is inscribed, and that is evoked in the enunciation, with some remarks on the enunciator/enunciatee relationship in the representation of this space.

The history and conception of public space on the one hand, and the evolution of the internal/external relationship on the other, are the two essential drivers characterizing the relationship between city and architecture, to the point of meriting some brief remarks as to their developments in the postmodern period as well.

The philosophical/scientific paradigm of reference, to which the intentionality of the aesthetic function in the figurative language is linked.

The concept of “paradigm”, applied to figuration, in fact implies – and with greater evidence on an aesthetic level – the object’s depiction and at the same time the way in which the enunciator relates to the object and its space-time context.

For these aspects, an interesting and emblematic case study are the famous tables on the *Ideal Cities*, a different reading (and dating) of which is proposed, based on the above-mentioned analysis criteria. In particular, the table conserved in Urbino at Galleria Nazionale delle Marche, and the one at the Walters Art Museum in Baltimore, are compared and analyzed.

The paper’s organization raises a point of crisis in “Visual Semiotics” in its approach to the world of images. Although the chosen theme might not appear determinant in this regard, it is particularly significant, since it refers to the critical moment of transition from ancient to modern urban space. The historical evolution of the internal/external relationship in fact strengthens the need for a new and more complex approach to analysis of the language capable of interpreting it.

1. Premessa

La problematica dell’Enunciazione evidenzia, a mio parere, un punto di crisi della “Semiotica visiva” nel suo approccio al mondo delle immagini, giacché non credo che il linguaggio che si esprime attraverso le immagini sia una fra tante possibili forme di espressione, riconducibili tutte a forme di



contenuto o a sostanze espressive unitarie ed omogenee¹. Comunque sia, le basi teoriche per una semiotica del visibile non possono ignorare quelle correnti di pensiero che hanno segnato la stagione forse più importante e innovativa della prima metà del secolo scorso, e che collegano, implicitamente o esplicitamente, personaggi eminenti come Meinong, Florenskij, Saxl, Panofsky e il Warburg, psicologi della Gestalt, Arnheim e per certi versi Goodman. C'è inoltre da considerare una tradizione, lunga due millenni, che ha sempre considerato l'Architettura come matrice di tutte le espressioni di natura figurativa. Il fatto che dopo una breve stagione - che coinvolse anche Eco, il quale ne decretò peraltro la fine - non si parli quasi più di architettura in ambito semiotico², è indicativo della difficoltà di ricondurre ad una teoria classica dell'enunciazione i processi produttivi che la riguardano, una volta constatata l'inconsistenza e la fallacia della posizione che vede nell'architetto il soggetto enunciante. Coloro che usano l'architettura - o meglio lo spazio dell'architettura - sono i veri soggetti interlocutori e i loro gesti e movimenti corporei, all'interno di quello spazio, costituiscono alla stregua della voce, il medium della comunicazione interpersonale, mentre gli oggetti configuranti lo spazio possono essere considerati i segni istitutivi e costitutivi di ogni sistema semiotico che si fondi sulla significazione e comunicazione del visibile. Adottare questo diverso punto di vista significa ripensare totalmente la problematica delle immagini. Cercare di applicare, in questo diverso approccio, la teoria dei processi enunciazionali potrebbe risultare poco significativo; e tuttavia il tema delle Città Ideali del Rinascimento è sfidante, in quanto riferito al momento di passaggio dallo spazio urbano antico a quello moderno; e si sa che le fasi di passaggio svelano sempre aspetti critici dei paradigmi culturali e scientifici in gioco.

2. L'enunciazione figurativa

Il presente contributo affronta alcuni aspetti dell'enunciazione figurativa nel passaggio epocale dal primo Rinascimento (ancora per molti versi legato al Medioevo nella concezione dello spazio urbano) al Classicismo maturo cinquecentesco.

Coerentemente con quanto premesso, lo spazio-tempo di qualsiasi rappresentazione planare non può essere analizzato e compreso se non in riferimento alla sua matrice primaria, costituita dallo spazio-tempo urbano e territoriale ivi rappresentato. Verranno quindi presi in considerazione i seguenti aspetti:

- lo spazio-tempo urbano ed architettonico entro cui si iscrive l'enunciazione e che nell'enunciazione viene evocato, con alcuni accenni alla relazione enunciante/enunciatario nella rappresentazione di tale spazio;
- la paradigmatica filosofico-scientifica di riferimento, cui si lega anche l'intenzionalità della funzione estetica nel linguaggio figurativo; il concetto di <paradigma>, applicato alla figurazione, implica infatti - e con maggiore evidenza a livello estetico - la raffigurazione dell'oggetto e al tempo stesso la modalità con cui il soggetto enunciante si rapporta all'oggetto e al suo contesto spazio-temporale.

Un interessante ed emblematico caso di studio, per tali aspetti, è costituito dalle famose tavole sulle Città Ideali, di cui si propone una diversa rilettura (e datazione) in base ai criteri di analisi suindicati.

¹ Il diverso approccio ad una semiotica del visibile è stato trattato da chi scrive in diversi saggi, tra cui: Savarese N. (2012); Savarese N. (2017).

² Se non in riferimento alla quotidianità delle "pratiche urbane" e salvo rare eccezioni, come Manar Hammad.

3. Passaggio dalla città antica alla città moderna: il caso delle città ideali



Fig. 1 - Albrecht Durer, acquaforte

La leggenda delle “Città Ideali” ha origine antica; se ne parla già alla fine del 700 e guadagna il centro dell’attenzione storico-critica nell’800. Si tratta di tre tavole raffiguranti prospettive urbane dipinte su legno, ubicate nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, al Walters Art Museum di Baltimora e presso il Staatliche Museen Gemäldegalerie di Berlino. La discussione circa la loro attribuzione, datazione e funzione resta tuttora controversa e molte sono le ipotesi e le attribuzioni succedutesi nel tempo.

La mostra, tenutasi alla Galleria Nazionale delle Marche nel 2012, su *La città ideale. L’utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, non ha certo messo la parola ‘fine’ all’attribuzione, oltre che alla genesi, delle tre famose tavole, ma ha fornito una serie rilevante di ulteriori contributi sulla questione. La datazione (1480/1490?) presente in Catalogo – sebbene contrassegnata dal punto interrogativo circa il limite superiore – suscita tuttavia molte perplessità relativamente alla tavola di Baltimora. Mi limiterò qui a confrontarla con quella di Urbino.

Il problema non risiede tanto nella confutazione delle attribuzioni e delle datazioni correnti, né la loro funzione ha un particolare interesse; si tratta piuttosto di leggere e spiegare le differenze fondamentali tra la città antica e la città moderna nel momento di passaggio dall’una all’altra – lungo un lasso temporale di 20 o 30 anni – tra la fine del 400 e l’inizio del 500, tra Firenze e Roma.

Occorre innanzi tutto considerare che entrambi i dipinti di Urbino e Baltimora scontano un’esatta applicazione della teoria prospettica, la quale postula la perfetta coincidenza tra l’occhio dell’enunciante e quello dell’enunciatario. Questo significa che nella rappresentazione figurativa prospettica la dialettica “io/tu” aveva per il pittore scarsa rilevanza, se non in quella particolare fattispecie che è l’autoritratto; le tecniche utilizzate inizialmente lo dimostrano con tutta evidenza (Fig. 1). La prospettiva, tuttavia, costituisce solo il primo tassello di una nuova concezione dello spazio fisico, che, superando l’impianto aristotelico, dominante durante tutta l’età antica, giungerà alla formulazione di un nuovo paradigma solo alla fine del XVII secolo, con la meccanica classica newtoniana.

Nella tavola di Urbino (Fig. 2) – a differenza delle rappresentazioni di città medievali, come nel caso dell’affresco del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico a Siena (Fig. 4) - lo spazio urbano appare prospetticamente organizzato e focalizzato su un tempio rotondo, posto al centro della tavola. Il tempio a pianta centrale rappresenta un singolare oggetto urbano, in cui simbolicamente si sintetizzano molti aspetti del nuovo pensiero umanistico, quali: la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo, il carattere matematico di tale corrispondenza, il nuovo approccio alla religiosità e il neoplatonismo. Il tempio circolare della tavola di Urbino rispetta fedelmente il modello raccomandato da Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria*: isolato da ogni lato, sopraelevato e circondato da un colonnato.



Fig. 2 - *La città ideale*, Museo Nazionale delle Marche, Urbino



Fig. 3 - *La città ideale*, The Walters Art Museum, Baltimora



Fig. 4 - *Allegoria del Buon Governo*, Ambrogio Lorenzetti, Palazzo Pubblico di Siena

Solo all'inizio del Cinquecento il concetto di spazio pubblico, nel senso proprio e sistemico del termine, comincia a prendere corpo, allorché a Roma – e non più a Firenze – alcuni Papi attraggono alla corte vaticana i maggiori artisti del tempo. Nella tavola di Baltimora (Fig. 3) il centro della

rappresentazione non è più un oggetto architettonico ma una piazza, mentre il tempio a pianta centrale è relegato sullo sfondo, accanto ad altre citazioni architettoniche, su cui tornerò in seguito.

Che ci sia una differenza profonda tra le due rappresentazioni urbane è dimostrato da un altro aspetto presente nelle due tavole: il trattamento delle facciate degli edifici laterali in primo piano; da leggersi in senso strutturale, ben al di là della pur evidente difformità stilistica circa l'uso dell'ordine classico.

Tratterò qui separatamente due importanti aspetti – spazio pubblico e rapporto interno/esterno – ancorché tra loro strettamente correlati.

4. Lo spazio pubblico

Un particolare tipo di spazio d'uso collettivo è costituito dalla “piazza”, eredità dello spiazzo riservato alle cerimonie collettive nei villaggi neolitici. L'Agorà di Atene e il Foro Repubblicano a Roma sono la testimonianza più evidente di tale eredità. Trattasi di spazi informi in cui edifici ed altri manufatti hanno continuato a sorgere al suo interno e al suo intorno per successive aggiunte. Salvo questi casi, conservatisi per il loro elevato valore simbolico, le due configurazioni basiche degli spazi edificati e degli spazi aperti non acquisirono mai il carattere di sistemi integrati.



Fig. 5 - *Campo Marzio*, Plastico di Roma imperiale, Museo della Civiltà Romana, Roma.

Le città antiche nascevano dall'aggregazione di singoli manufatti edilizi. Una analisi spaziale più approfondita e attenta delle piazze, nella cultura urbana ellenistica e romana, dimostra con chiarezza tale assunto. Nella loro configurazione matura, infatti, le piazze sono sempre al servizio di specifiche funzioni, come nel caso di santuari contenenti al loro interno un tempio, o di altre tipologie architettoniche (palestre, biblioteche, terme, ginnasi). Esse sono trattate come spazi chiusi e recintati, comunicanti con la rete viaria attraverso portali o propilei, del tutto simili alle porte d'ingresso di un edificio.

Il complesso dei Fori Imperiali o il Campo Marzio a Roma sono infatti costituiti da sequenze di cortili (quadriportici) nettamente separati l'uno dall'altro, a testimonianza del fatto che in tutto il mondo antico le città erano pensate per consentire la socializzazione all'interno di luoghi espressamente deputati (Fig. 5). Trattasi di un modello di origine greca, diffusosi in tutti i regni ellenistici e importato a Roma in età imperiale.

Anche le piazze medievali mantengono le funzioni proprie dello spazio collettivo del villaggio, su cui si affacciano gli edifici simbolo del potere civile e religioso. Nella figurazione pittorica le città appaiono come ammassi di edifici, privi di qualsivoglia tessuto relazionale o connettivo (Fig. 4).

L'evoluzione in senso moderno subita dalla struttura urbana presenta un punto di svolta all'inizio del 500, a Roma, con le prime piazze di nuova concezione e poi col piano giubilare di Sisto V (1585-1590). Ciò che è avvenuto in questo lasso di tempo costituisce un passaggio fondamentale nella storia delle città: la progressiva apparizione di uno spazio esterno non più concepito solo come negativo dello spazio edificato o come componente esclusivamente funzionale e necessaria per l'accesso alla componente edilizia. Tuttavia, mentre nel barocco romano si registra una progressiva complessificazione e sofisticazione scenografica delle piazze, è in Francia che si concretizza l'idea di una loro connessione organica, quali nodi di un embrionale reticolo urbano. Dalla metà del XVII secolo in poi Parigi inizierà ad essere un modello per l'urbanistica moderna e lo spazio pubblico urbano evolverà da una costellazione di piazze ad un vero e proprio sistema policentrico, i cui nodi sono tra loro interconnessi da strade-corridoio, lungo le quali si riallocano le funzioni commerciali della città e sullo sfondo delle quali, come una sorta di cannocchiale, si situano edifici monumentali. Quest'ultimo aspetto, in particolare, è appena accennato nella tavola di Baltimora (l'asse stradale che s'intravede al di là dell'arco trionfale, con una torre sullo sfondo; Fig. 12).

A conclusione di questa riflessione sulla concezione antica e moderna dello spazio urbano ne va evidenziata la coerenza con i paradigmi scientifici e culturali che hanno condizionato e regolato la rappresentazione stessa dello spazio e il ruolo giocatovi dalla figura umana.

La concezione dello spazio fisico è stata influenzata durante tutta l'età antica e quella medievale, sia nel mondo cristiano che islamico, dalla Fisica di Aristotele. Egli concepisce lo spazio come luogo occupato di volta in volta da un corpo e quindi come posizione di un corpo rispetto ad altri corpi, con i quali condivide la superficie di contatto. Di qui la negazione del concetto di vuoto; il che, per quanto riguarda lo spazio abitato, ha significato anche la negazione di un tessuto connettivo urbano tra i singoli oggetti architettonici, ovvero la negazione di uno spazio pubblico in quanto tale.

L'inizio della modernità viene identificato convenzionalmente con la scoperta del Nuovo Mondo nel 1492 (data che separa, come vedremo le tavole delle due città ideali). In verità il paradigma fondamentale della modernità si affermerà definitivamente solo nei secoli XVII e XVIII e, per quanto riguarda la concezione fisica dello spazio e del tempo, la meccanica classica di Isaac Newton ne rappresenta l'essenza. Lo spazio viene qui pensato come il contenitore di tutti gli oggetti e di tutti gli eventi che vi sono accaduti, vi accadono e vi accadranno. La posizione di qualsiasi corpo fisico nello spazio è data in maniera assoluta in rapporto ad un sistema di riferimento inerziale, che sia cioè immobile o si muova con moto rettilineo uniforme. Lo spazio non possiede attributi sensibili e il vuoto – a differenza della concezione aristotelica antica - vi è in qualche modo connaturato. La fisica newtoniana è debitrice a Cartesio per quanto riguarda la rappresentazione matematica dello spazio, così come a Galilei e Keplero per quanto riguarda la nuova visione cosmologica; tuttavia è col Rinascimento che erano state poste le basi per una moderna rappresentazione geometrica dello spazio, attraverso l'invenzione della prospettiva.

5. Il rapporto interno/esterno

La relazione tra lo spazio interno di un edificio e lo spazio urbano esterno, ovvero la configurazione data alla superficie d'interfaccia tra spazio privato e spazio pubblico, costituisce uno degli aspetti centrali dell'architettura e deve essere analizzata e spiegata in termini strutturali, anziché puramente stilistici.

Nell'urbanistica antica tale problematica si pose solo in maniera parziale, per i motivi prima richiamati. Le unità abitative erano generalmente autocentrate e la trama della viabilità, salvo rare eccezioni, svolgeva solo un ruolo di disimpegno e distribuzione degli accessi. Tuttavia, nelle residenze palaziali, il problema del rapporto del potere con il mondo esterno diede forma, abbastanza precocemente, alla tipologia del megaron, la cui struttura geometrico-topologica è quella di un vano preceduto da un portico. In questo modo la funzione d'interfaccia interno/esterno viene interpretata da una cellula spaziale avente la funzione di filtro tra l'interno domestico e lo spazio urbano. Nel mondo ellenico del primo millennio a.C. questa tipologia venne utilizzata negli edifici templari, acquisendo la funzione di filtro interposto tra la divinità - il cui simulacro stava all'interno della cella - e la comunità dei fedeli presenti all'esterno (Fig. 6). Ben presto questo tipo d'interfaccia si organizzò in

maniera formalmente rigorosa e permanente, dando origine all'ordine, ovvero ad una configurazione canonica di ogni minima componente la struttura architettonica, la cui valenza segnica – al di là di qualsivoglia motivazione costruttiva o funzionale - traspare dalla codificazione rigorosa e normata, fin nei più piccoli dettagli, di tutto l'apparato figurale interpretante il sistema statico ad essa correlato. L'ordine nasce dunque in funzione dell'architettura templare greca e quindi in funzione di filtro nel rapporto uomo/dio. Per quasi tremila anni l'Ordine, nelle sue varie declinazioni regionali e stilistiche, ha svolto la funzione fondamentale di strutturare l'involucro esterno degli edifici e di significare in questo modo il rapporto tra spazio interno ed esterno dell'architettura.

Abbandonato nel Medioevo, l'utilizzo degli ordini classici fu riadottato nel Rinascimento, divenendo ben presto, nella teoria e nella pratica, il principio ordinatore dello spazio architettonico, ben più di quanto non lo fosse stato nell'antichità. Inizialmente la reintroduzione dell'ordine classico fu intesa come principio universale di proporzione e servì a garantire la scansione metrica delle superfici murarie. Nell'architettura civile questa modalità di utilizzo fu introdotta da Leon Battista Alberti in Palazzo Rucellai a Firenze (1445-1465 circa; Fig. 9) e si diffuse poi rapidamente in tutta Italia.

All'inizio del Cinquecento, tuttavia, l'utilizzo dell'ordine in funzione modulare comincia ad essere abbandonato per una soluzione figurativa più adeguata al diverso significato attribuitogli e che consiste nel raddoppio delle colonne, ovvero nella rinuncia ad un loro distanziamento regolare, per assumere invece una metrica più complessa (alternanza di spazi brevi e lunghi), strettamente legata alla collocazione parietale delle aperture (Fig. 10). La funzione basilica di questa configurazione – abbandonata definitivamente ogni valenza religiosa - torna così ad essere quella di filtro tra interno ed esterno, facendo assumere ad ogni parete, se scandita dall'ordine, il significato di interfaccia tra gli spazi chiusi degli edifici e gli spazi aperti urbani. A Bramante e Raffaello è dovuta questa mutazione sintattica nell'uso dell'ordine.

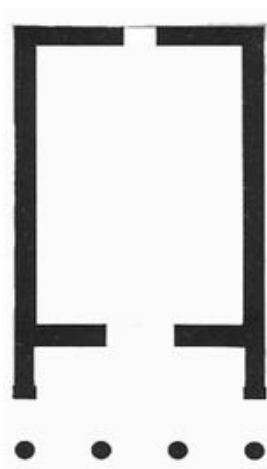


Fig. 6 - Tempio in antis.

Un ulteriore passo verso quello che diverrà poi lo standard dell'architettura moderna, fino a tutto il XIX secolo, viene compiuto a metà Cinquecento in Palazzo Farnese a Roma (iniziato da Antonio da Sangallo il Giovane nel 1515 e terminato con il contributo di Michelangelo). Qui l'impiego dell'ordine si concentra sulle sole aperture, lasciando all'estro dei mastri muratori il trattamento della superficie parietale (Fig.11). Palazzo Farnese può ritenersi un prototipo, specie se considerato nel suo rapporto con la piazza antistante, realizzata contestualmente previa la demolizione di una serie di vecchi edifici. La sequenza delle immagini (Fig. 9-10-11) e il confronto tra l'impiego dell'ordine nelle due tavole di Urbino e Baltimora (Fig. 7-8) mostra l'evoluzione subita nel tempo circa l'assetto architettonico delle finestrate, intese come funzioni segniche del rapporto interno/esterno.



Figg. 7 e 8 - Urbino | Baltimora

La ricerca di una definitiva ricodifica dell'ordine è dunque avvenuta attraverso un lungo processo che va dai primi palazzi fiorentini al modello cinquecentesco romano, dove la funzione segnica dell'ordine classico è chiamata a risolvere più compiutamente il problema del rapporto interno/esterno. Il modulo basilico dell'ordine classico - due colonne/paraste sormontate da un timpano e poggiate su una soglia - diviene una sorta di segno sistematico e universale per significare, nella città, l'esistenza di un'apertura verso lo spazio architettonico interno o viceversa. Non si tratta dunque di un fatto decorativo - come sostenuto polemicamente dagli architetti del Movimento Moderno - ma di un'esigenza di carattere prettamente semiotico: la funzione d'interfaccia interno/esterno non può essere rappresentata e comunicata se non attraverso il sistema dell'ordine, pur nelle sue espressioni più contratte e stilizzate.

Fig. 9 - *Palazzo Rucellai*, L.B. Alberti, Firenze

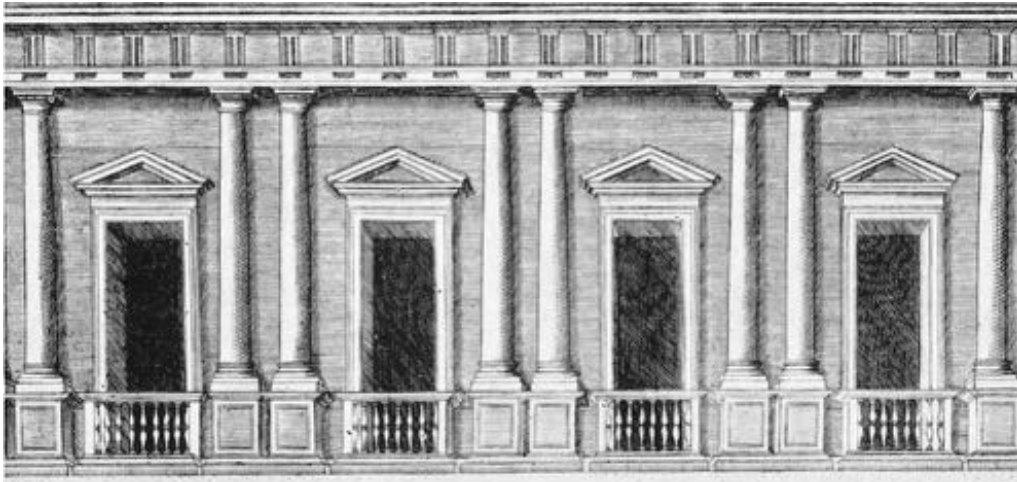


Fig. 10 – *Palazzo Vidoni Caffarelli*, Raffaello, Roma



Fig. 11 - *Palazzo Farnese*, Antonio da Sangallo, Roma

Da questo momento in poi le città appariranno come un reticolo di corridoi delimitati da pareti più o meno continue, scandite da una successione orizzontale e verticale di buchi rettangolari inquadrati da altrettanti frontali di tempietti greci in miniatura.

Torniamo ora alle tavole delle Città Ideali.

Questa modalità di utilizzo dell'ordine può essere assunta come un segno decisivo di svolta verso la nascita di un classicismo maturo. Essa non è stata però assimilata nell'architettura, né costruita né dipinta, prima del 1500. Di conseguenza la manifattura e/o l'ispirazione delle due tavole non solo non può ascriversi alla stessa persona, ma occorre ipotizzare uno scarto temporale, tra le due, di almeno 20 anni: 1480-1490 per quella di Urbino e 1505-1515 almeno per quella di Baltimora. Sebbene il fattore temporale così evocato abbia un rilevante interesse sul versante storico-critico, è evidente che, dal punto di vista semiotico ed enunciazionale, esso ha una valenza puramente cronologica. Ciò non toglie che le citazioni archeologiche e architettoniche presenti sullo sfondo della tavola di Baltimora (Fig. 12), costituiscano un'interessante operazione di *débrayage* / *embrayage*.



Fig. 12 - Particolare della tavola di Baltimora

Ogni quadro, come ogni testo narrativo, contiene infatti, un enunciante e uno o più enunciatari, i quali ultimi, nel caso di un quadro, sono quasi sempre, implicitamente, gli osservatori da cui il quadro deve essere visto. Il destinatario o i destinatari del quadro ed il contesto espositivo chiariscono il senso dell'enunciato. Nel caso specifico, però, la destinazione delle tavole è uno dei problemi che hanno maggiormente assillato i critici d'arte; molto diverso sarebbe infatti il contesto enunciazionale a seconda che le tavole fossero destinate: (i) a un bozzetto per il fondale scenico di una rappresentazione teatrale, (ii) a una tarsia di un mobile in uno studiolo come quello del Duca Federico, (iii) a un dono per un amico (si pensi ad un'altra celebre tavola, come quella della Flagellazione di Piero della Francesca). Possiamo tuttavia ritenere che uno dei significati fondamentali espressi nei riguardi dell'osservatore implicito fosse, in tutti i casi e in entrambe le tavole, il come avrebbe dovuto essere concepita e vista una città di quel tempo, laddove: (i) a Urbino, al centro di un tessuto residenziale ancora in parte medievale, è collocato un tempio rotondo rispondente ai canoni rinascimentali; (ii) a Baltimora, in un tessuto urbano in cui compaiono monumenti antichi e moderni, è inserita una piazza. Precedentemente ho tentato di spiegare il diverso valore del sistema degli spazi aperti nei due momenti storici considerati, ma ciò che colpisce è il trattamento ancora più esplicito dell'arco di Costantino al centro della composizione, in quanto non interpretabile come una semplice citazione.

Perché, a mio parere, trattasi di una classica operazione di *débrayage*? Perché l'arco trionfale significa la matrice concettuale di quello spazio ed il suo riferimento all'Antico; al tempo stesso, però, l'arco di Costantino viene reinterpretato modernamente – mediante il raddoppio delle colonne – con un'operazione inversa di *embrayage* che denuncia l'identità dell'enunciante. Con pedissequo riferimento al *Dictionnaire* di Greimas, l'arco di Costantino è come la frase messa in bocca a De Gaulle “De Gaulle dice che la Francia è un bel paese”.

6. La post-modernità

Anche se la nostra epoca vive ancora la fase di transizione post-moderna, è interessante capire come – nel linguaggio figurativo contemporaneo – la problematica dell'enunciazione sia andata e vada modificandosi.



Fig. 13 - *Guernica*, P. Picasso, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

A partire dai primi anni del 900 il cambio di paradigma a livello fisico e a livello figurativo si può affermare che non siano mai stati così sincroni e convergenti. Sia in fisica che nella figurazione s'impone un relativismo spazio-temporale, particolarmente evidente nel Cubismo, ma non solo³. Lo spazio-tempo einsteiniano non è più il vuoto contenitore newtoniano, ma emerge dal campo gravitazionale universale generato dalle relazioni reciproche di tutte le masse presenti a un dato momento nel cosmo (principio di Mach). Nella figurazione post-moderna l'unilateralità della visione prospettica si decompone in una serie di punti di vista diversi e discordanti; l'identità visiva di enunciante ed enunciatario non è più data, reintroducendo la dinamica io/tu, lasciando libero il gioco dell'interpretazione ed esaltandone enormemente, al contempo, i fattori timici ed emotivi (Fig.13).

Questo aspetto, lungo tutto il XX secolo, ha finito per divenire predominante e nelle nuove modalità espressive il rapporto pittore/fruitori diviene fortemente dinamico, consentendoci di affermare che l'interattività è la chiave di volta della figurazione contemporanea: ipertestuale da una parte, in quanto basata sulla multimedialità, e performativa dall'altra, in quanto basata sull'uso diretto del corpo.

Le implicazioni potenziali di tali sviluppi sono ancora a un livello embrionale, ma nei testi figurativi a valenza estetica è possibile leggere il progressivo passaggio dal decostruttivismo antinaturalistico post-moderno ad un creazionismo artistico per molti versi paragonabile al costruzionismo filosofico. Mi riferisco alle teorie dei mondi possibili o virtuali delle nuove tecnologie digitali così come ad alcune teorie fisiche ancora in cerca di ancoraggi sperimentali. Non a caso le teorie estetiche di Goodman possono ritenersi una delle più interessanti e lucide esplorazioni di tali tendenze.

A livello semiotico, ciò che possiamo constatare sin d'ora è una progressiva integrazione tra parola e immagine, tra comunicazione verbale e visiva, che nella scrittura ipertestuale è divenuta ormai fenomeno corrente. Resta tuttavia da riflettere sulla matrice primaria del linguaggio figurativo che, come inizialmente sostenuto si fonda sulla presenza, la gestualità e la motilità del corpo umano nello spazio-tempo delle città. Poiché le forme architettoniche sono qui interpretate come funzioni segniche di questo linguaggio, è interessante riprendere e rivedere l'evoluzione del rapporto interno/esterno nel passaggio dalla città moderna a quella post-moderna.

³ Si tenga presente che esiste una linea genetica continua tra Impressionismo e Cubismo: il padre del Cubismo è Cézanne, il quale appartiene al movimento impressionista, prima manifestazione della crisi del naturalismo classicista.

L'avversione del Movimento Moderno per gli ordini e la decorazione delle facciate architettoniche non significava solo superamento del paradigma classicistico sul piano espressivo, per una esigenza di "verità" e "onestà costruttiva", come affermavano - talvolta ingenuamente - i suoi più radicali assertori; in realtà s'intendeva così annullare ogni confine tra spazio interno ed esterno, tra pubblico e privato, nella ricerca di una conquista integrale e integrata dello spazio urbano. Nella concezione moderna dell'abitare e del lavorare, l'open space e il curtain wall divengono allora veri e propri imperativi compositivi, con lo scopo di eliminare ogni forma di gerarchizzazione dello spazio interno e di creare un'integrazione totale tra spazio interno ed esterno.



Fig. 14 - Struttura autoportante, K. Wachsmann

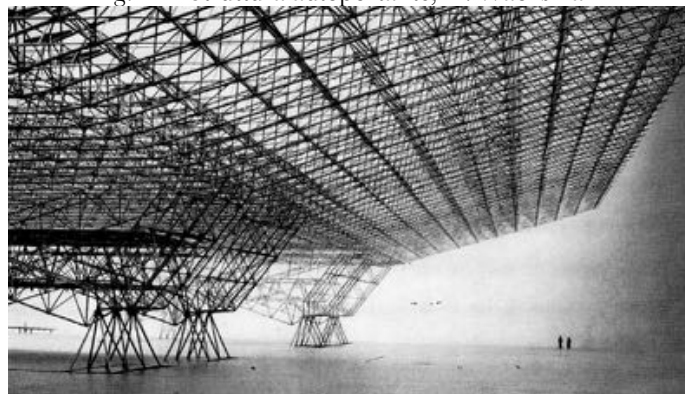


Fig.15 - *Cupola*, R. Buckminster Fuller



Fig. 16 - *Sony Center*, H. Jahn, Berlino



Fig. 17 - *La Navola*, M. Fuksas, Roma



Fig. 18 - *Center for Brain Health*, F. Gehry, Cleveland (Ohio)

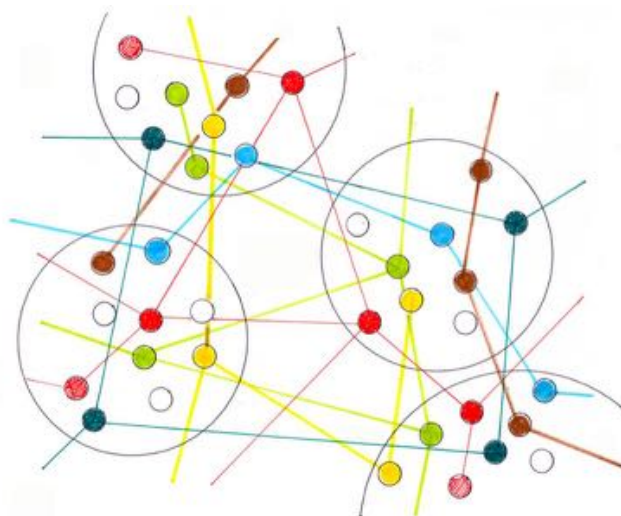


Fig. 19 - Lo schema allude alla struttura relazionale di un arcipelago metropolitano

Le cose però cambiano nel secondo dopoguerra, quando l'etica della modernità viene rimessa in discussione. Due i percorsi che mi sembrano più interessanti nel reinventare il rapporto interno/esterno. Il primo fu espresso e in alcuni casi realizzato da Mies van der Rohe, Konrad Wachsmann (Fig. 14) e Richard Buckminster Fuller (Fig. 15). Mies e Wachsmann utilizzarono strutture tridimensionali autoportanti per la copertura di grandi ambienti, la cui chiusura esterna e la cui articolazione interna restavano completamente libere e indifferenziate. Buckminster Fuller, con le sue cupole geodetiche si spinse ancora più in là, progettando la copertura di interi edifici o addirittura di intere aree urbane. Il principio così propugnato è quello di una netta separazione tra un contenitore esterno aspecifico e uno spazio o addirittura uno o più edifici contenuti, a loro volta contenitori di specifiche funzioni. Applicazioni più attuali di questo principio sono rintracciabili in alcune operazioni, di maggiore o minore qualità architettonica, come quelle del Sony Center sulla Potsdamer Platz a Berlino (Fig. 16), del National Grand Theatre di Pechino, del Centro Congressi la Nuvola di Roma (Fig. 17).

Una strada molto diversa fu proposta da Robert Venturi, studiando l'architettura romana degli spazi coperti a volta, dove lo spessore delle masse murarie necessarie ad assorbire le spinte statiche indotte dalle volte, rendeva possibile una incisiva modellazione e una conseguente diversa configurazione delle loro superfici interne ed esterne. La teorizzazione venturiana non ha prodotto immediati risultati; tuttavia essa ha sicuramente influito su Frank Gehry. Alcuni suoi progetti mostrano infatti un approccio innovativo al problema, affrontato mediante lo scollamento e la totale autonomia formale delle due pareti limite, verso l'interno e verso l'esterno. La funzione assegnata a porte e finestre nell'architettura antica classica e in quella moderna classicista viene così definitivamente superata (Fig. 18), senza la necessità di una continuità indifferenziata tra spazi interni ed esterni.

Questa tendenza – ovvero la progressiva autonomizzazione dello spazio pubblico esterno rispetto allo spazio interno degli edifici – è indicatrice dell'importanza vieppiù crescente dello spazio pubblico nella strutturazione della città futura. Tutti gli analisti e i futurologi⁴, infatti, sottolineano il ruolo dello spazio pubblico come driver dei cambiamenti in atto, non soltanto perché fattore fondamentale della comunicazione interpersonale e sociale, ma anche perché fattore di identità comunitaria, laddove la metropolizzazione dell'insediamento umano sta comportando un progressivo scollamento delle sue

⁴ Cfr., tra le varie ricerche sul tema, quella completata nel 2015 su mandato del governo britannico: UK Government, 2016, *Future of Cities*, www.gov.uk/government/collections/future-of-cities.



parti e la sua trasformazione in una sorta di “arcipelago”⁵. Il ruolo dello spazio pubblico nel futuro della città

è inoltre esaltato da un altro aspetto di questi processi di trasformazione: la perdita di centro, nel senso che la localizzazione delle funzioni urbane centrali tende a disperdersi nel territorio vanificando il principio gerarchico che ha caratterizzato la struttura urbana dalla sua nascita, nel IV millennio a.C., fino a ieri.

Per concludere: l’evoluzione storica del rapporto interno/esterno nello spazio urbano e la sua significatività nell’ambito delle manifestazioni architettoniche rafforzano l’esigenza di un nuovo e più complesso approccio all’analisi del linguaggio capace di interpretarle.

⁵ Già nel 1999 uno studio CRESME per il nuovo PRG aveva identificato a Roma 200 micro-città, caratterizzate da un forte radicamento residenziale, indipendentemente dalla qualità urbana e di servizio in esse oggettivamente riscontrabile.



Bibliografia

- Adorni, B., a cura, 2002, *La chiesa a pianta centrale tempio civico del Rinascimento*, Milano, Electa.
- Alberti, L. B., 1966, *De re aedificatoria*, a cura di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo.
- Argan, G. C., 1983, *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di B. Contardi, Roma, Editori Riuniti.
- della Francesca, P., 2005, *De perspectiva pingendi*, a cura di N. Fasola, Firenze, Le Lettere.
- Francastel, P., 1957, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, ed.it. Milano-Udine, Mimesis 2005.
- Francastel, P., 1967, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard.
- Frommel, C. L., 1980/1990, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, ed.it., Firenze, Leo S. Olschki 2007.
- Frommel, C. L., 2007, *Architettura del Rinascimento italiano*, ed.it., Milano, Skira 2009.
- Giedion, S., 1941, *Spazio, tempo e architettura*, ed.it., Milano, Hoepli 1984.
- Gombrich, E. H., 1975, *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa*, ed.it., Milano, Il Saggiatore 1980.
- Grassi, L., 1970-1979, *Teorici e storia d'arte. Vol. 1. Dall'antichità a tutto il 500*, Roma, Bonsignori.
- Guidoni, E., 1981, *Le città dal Medioevo al Rinascimento*, Bari, Laterza
- Hammad, M., 2013, "La sémiotisation de l'espace. Esquisse d'une manière de faire", in "Actes Sémiotiques" [En Ligne], n. 116.
- Jammer, M., 1954, *Storia del concetto di spazio*, ed.it., Milano, Feltrinelli 1963.
- Kemp, M., 1992, *La scienza dell'arte e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, ed.it., Firenze, Giunti 1994.
- Kruft, H.-W., 1989, *Le città utopiche. La città ideale fra il XV e il XVIII secolo fra utopia e realtà*, ed.it., Bari, Laterza 1990.
- Kuhn, T. S., 1970, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, ed.it., Torino, Einaudi 1978.
- Lavedan, P., 1959, *Histoire de l'urbanisme. Renaissance et temps modernes*, in H. Laurens, A. Marchi, M.R. Valazzi, a cura, 2012, *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, Milano, Electa.
- Marin, L., 1994, *Della rappresentazione*, ed.it., 2001, Roma, Meltemi 2001.
- Marrone, G., 2013, *Figure di città, spazi urbani e discorsi sociali*, Milano-Udine, Mimesis.
- Marrone, G., Pezzini Isabella, a cura, 2006, *Linguaggi della città. Senso e metropoli II: modelli e proposte d'analisi*, Roma, Meltemi.
- Migliore, T., a cura, 2016, *Rimediazioni. Immagini interattive*, Roma, Aracne.
- Mumford, L., 1961, *La Città nella Storia*, ed.it., Milano, Comunità 1963
- Panofsky, E., 1925, *La prospettiva come "forma simbolica" ed altri scritti*, ed.it., Milano, Feltrinelli 1961
- Pezzini, I., Savarese N., a cura, 2014, *Spazio pubblico tra semiotica e progetto*, Roma, INU Edizioni
- Savarese, N., 2012, "Havelock, la mimesis e il teatro greco: alcuni spunti per nuovi approcci ad una teoria semiotica dei fenomeni urbani", in EC www.ec-aiss.it
- Savarese N., 2017, "Scrittura e figurazione", in EC www.ec-aiss.it
- White, J., 1987, *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, ed.it., Milano, Il Saggiatore 1971
- Wittkower R., 1962, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, ed.it., Torino, Einaudi 1964