

Capitolo primo

La semiosi essenzialista in architettura. L'Italia e il Giappone nel XVI secolo¹

1.1. Introduzione

La costruzione di una semiotica dell'architettura non è stata intrapresa in modo scientifico se non quando i ricercatori hanno rinunciato a considerare il significante "architettura" in maniera isolata e l'hanno reinserito in un insieme significativo più vasto che include lo spazio, gli oggetti e gli uomini. Così facendo, è stata edificata una *semiotica sincretica*, più sovente designata dal termine "semiotica dello spazio", in cui l'architettura appare come un sottoinsieme dotato di proprietà particolari. Dal punto di vista delle discipline tradizionali, l'insieme significativo così costruito appare eminentemente eterogeneo, e non trova la sua unità, e perfino la sua identità, se non nei caratteri strutturali del livello di significato: la semiotica dello spazio si costituisce a partire dal significato, e il significante si caratterizza solo a posteriori.

Di conseguenza, sembrerà paradossale parlare di una tale semiotica in un congresso consacrato al significante. Ma il paradosso si risolve senza difficoltà: se la semiotica architettonica attuale si costruisce così è perché ci sono state, in passato, semiotiche implicite dai differenti meccanismi di base. In particolare, la tradizione della storia dell'architettura privilegia certe epoche storiche dove il significante appare preponderante. Si potrebbe allora chiedersi se si tratti di un fenomeno strutturale o di un artefatto.

Il semiologo che esamina la storia dell'architettura vi riconosce segmenti che assomigliano molto a ciò che l'antropologia chiama "miti fondatori"²: si parla di epoche che

hanno rifatto o rivoluzionato l'architettura. In generale, queste epoche sono all'origine di uno "stile". Il Rinascimento italiano è così considerato come periodo fondatore per la successiva architettura europea. In Giappone, l'architettura del tè è posta come fondatrice dello stile *sukiya*. I due periodi in causa sono quasi contemporanei: a cavallo tra il XV e il XVI secolo.

La coincidenza storica e la similitudine dei ruoli attribuiti a questi due periodi ci invitano a porci alcune domande:

i) È possibile riconoscere un meccanismo strutturale (semiotico) comune a questi due periodi fondatori? E quale sarà?

ii) È possibile generalizzare gli elementi comuni in modo da caratterizzare qualsivoglia periodo "fondatore"?

iii) Il meccanismo scoperto, infine, è necessario, sufficiente, o necessario e sufficiente?

1.2. Due periodi fondatori

Considereremo nelle pagine successive il caso dell'architettura del tè e del Rinascimento, esamineremo i rispettivi meccanismi semiotici, e li compareremo al fine di trarne conclusioni di carattere generale.

1.2.1. L'architettura del tè

Ci sono due accezioni dell'espressione "architettura del tè": un'accezione stretta, secondo cui questo termine si applica solo ai padiglioni e ai giardini destinati a compiere la cerimonia del tè, e un'accezione estesa, derivata dalla prima, che designa qualsiasi edificio che abbia adottato lo stile e i principi elaborati per i padiglioni del tè, pur restando un edificio destinato ad accogliere una vita normale e ordinaria. Queste due accezioni sono legate e per analizzare la seconda bisogna passare attraverso la prima.

Ci interesseremo allora allo stile *sukiya* quale continua a essere praticato oggi (cfr. Itoh 1972). Deriva da in-

segnamenti e pratiche di alcuni uomini vissuti a cavallo tra il XV e il XVI secolo, tra i quali citeremo Takeno Jo-o, Sen no Rikyu, Kobori Enshu. L'impresa fu collettiva e i risultati appaiono, col passare del tempo, relativamente omogenei.

1.2.1.1. Qualità estetiche

L'architettura del tè è riconosciuta come "bella" sia in Occidente sia nel suo paese d'origine. Senza voler entrare nell'analisi di ciò che costituisce questa bellezza, né in una discussione relativa all'identità o alla differenza degli elementi di bellezza riconosciuti qui e là, ci soffermeremo sulla constatazione estetica che è formulata sempre a proposito del *significante* architettonico. Infatti il riconoscimento di questa bellezza non dipende dall'uso degli edifici considerati: che siano dimore, templi o padiglioni secondari non ha alcuna importanza. Per lo meno, è ciò che spicca all'esame del discorso tradizionale che li concerne.

Il secondo carattere pregnante di quest'architettura è la sua povertà, anche se solo apparente. I muri sono nudi, e se il battuto di cui sono fatti non appare sempre, il solo elemento presente aggiunto è un gesso bianco liscio. I legni sono lasciati nudi, mai verniciati né dipinti, in modo da poter esibire i segni dell'età e delle intemperie. A parte il battuto e il gesso (e qualche volta le tegole), tutti i materiali utilizzati sono di origine vegetale.

L'effetto generale che ne risulta è un'architettura povera ma molto curata: l'accento è messo maggiormente sul lavoro che sui materiali. Lasceremo da parte per il momento la questione della rarità di certi materiali – e del loro costo effettivo – utilizzati per edifici particolari, dato che non si tratta di una condizione necessaria ed è presente solo in alcuni casi.

Infine, quest'architettura è ordinariamente visitata e fotografata *vuota*. Non che essa resti perennemente tale, ma generalmente vi si porta solo ciò che serve all'attività in corso, per togliere tutti gli oggetti non appena si è terminato di servirsene. Si presuppone una costante attività

di trasporto e di disposizione degli oggetti, con spazi di disposizione adeguati. Quando è aperta alle visite, quest'architettura non ospita altre attività, ovvero rimane vuota. Questa vacuità, sorprendente per degli europei abituati all'ammassarsi degli oggetti negli interni che gli sono familiari, non è estranea all'effetto estetico e all'impressione di povertà.

La vacuità è responsabile di un altro fenomeno, di maggiore importanza per il semiologo: l'assenza di tracce di utilizzazione rende l'architettura praticamente illeggibile.

1.2.1.2. L'attività, l'ordine, il senso

La significazione di una tale architettura sfugge completamente all'osservatore straniero. Messo da parte il riconoscimento degli elementi costruttivi come muri, pali, coperture, porte e finestre (e ancora: queste due ultime categorie pongono certamente problemi alla comprensione dell'europeo non prevenuto), l'architettura giapponese oppone un'illeggibilità quasi totale. Gli architetti occidentali che vi si sono interessati nel XIX come nel XX secolo si sono scontrati con un universo sfuggente che rimaneva inaccessibile. Abituati a riconoscere un uso (una funzione, nel linguaggio corrente) per ogni luogo, erano persi di fronte a spazi che non erano connessi a funzioni stabili: a seconda dell'ora o della circostanza, negli stessi luoghi si mangia, si dorme, si ricevono visite. Da qui lo stereotipo che compara l'architettura giapponese a una scena di teatro: un palco su cui poter fare di tutto.

Detto questo, è detto nulla, e soprattutto non si rende questa architettura più comprensibile. La chiave dell'interpretazione risiede in un'osservazione di tipo antropologico che permette di notare chi fa cosa, quando, dove, con che cosa, in presenza di chi, ecc., per poi organizzare questi materiali in catene significanti dotate di *programmi di fare* e di *trasformazioni di stato*: insomma, è necessario fare una semiotica dello spazio.

Nel caso particolare della cerimonia del tè e della sua architettura specifica, la situazione è esemplare, nella misura in cui lo spazio non prende senso che a partire dagli atti

realizzati dal padrone di casa e dai suoi invitati. Senza entrare nel dettaglio di un'analisi di cui abbiamo pubblicato altrove gli elementi (*infra*, capitoli secondo e terzo; cfr. inoltre Hammad 1987), ci accontenteremo di dire che l'architettura del tè impone un *ordine aspettuale* all'insieme significante.

Quest'ordine si manifesta nello spazio tramite l'obbligo di rispettare posizioni relative destra-sinistra e/o davanti-dietro, capaci di organizzare lo spazio degli uomini e delle cose, determinando così delle gerarchie. Simultaneamente, questo posizionamento impone l'ordine dell'accesso all'azione, cioè l'ordine temporale d'intervento degli uomini e delle cose, ordine che si manifesta attraverso relazioni di successione, sospensione (interruzione, inserimento), simmetrizzazione (a un certo atto iniziale corrisponde un preciso atto terminale).

Di conseguenza, appare chiaro che *il senso è legato a una sintagmatica (temporale e spaziale) del significante, sintagmatica posta direttamente in relazione con una sintassi del significato*. A partire da questa chiave sovra-determinante, è possibile avvicinare il senso degli elementi sotto-determinati: qualche sorpresa ci attenderà.

1.2.1.3. La forma, la materia, il senso

Per preparare il tè, ci vuole un pentolino sul fuoco che contenga l'acqua. La forma di questo pentolino è rotonda, poiché *la forma dell'acqua è rotonda*. Funziona allo stesso modo per tutti i recipienti destinati a contenere acqua. Non è tutto: nella "sala dell'acqua", non è rotonda solamente la giara contenente l'acqua fresca, ma anche il braciere incastrato nel suolo destinato alla cottura alimentare, per la ragione essenziale che siamo nella sala dell'acqua. Viceversa, il braciere incastrato al suolo nella sala del tè ha una forma quadrata, poiché la forma della terra è quadrata. Se il braciere non è incastrato, ma appoggiato al suolo, ha tre piedi, visto che il triangolo è la forma del fuoco, e i tre piedi riposeranno su di un'asse quadrata, forma della terra.

Ogni padiglione del tè, costruito in terra e appoggiato sulla terra, ha una forma quadrata o rettangolare: non esiste un'architettura circolare nel Giappone antico³.

Si potrebbe proseguire lungamente nell'inventario delle forme di oggetti e utensili: si conformano tutti alla natura di ciò che li sovradetermina, sia esso il loro contenuto o il loro contenente. Diciamo di più: certi oggetti assicurano, per la loro forma, la transizione tra due "nature": il braciere non incastrato possiede tre piedi per il fuoco ma è rotondo nella sua parte alta poiché riceve il pentolino dell'acqua, rotondo; il braciere incastrato è quadrato in quanto inscritto al suolo, anche se il supporto metallico che attraversa le braci possiede tre elementi verticali – triangolo del fuoco – su cui si trova il pentolino.

In ogni caso, non si tratta di "simbolizzare" un elemento attraverso una forma. Sarebbe un errore fondamentale quello di interpretare così le cose. Nella visione del mondo messa in gioco, *gli elementi possiedono una forma e sono tanto più se stessi quanto più rispettano questa forma*. Non rispettarla – sempre possibile umanamente parlando – condurrebbe a snaturare l'elemento in questione, e a indebolirne le virtù.

1.2.1.4. Kororo

A lato della terra, dell'acqua e del fuoco, l'architettura del tè mette in opera due altri elementi, il metallo e il legno, dato che il pensiero orientale riconosce cinque "elementi" e non quattro come vuole la tradizione greca. Tutti gli utensili e le loro parti costruttive vengono rapportati a questa griglia di lettura e ai rapporti di "generazione" e/o di "distruzione" che gli elementi intrattengono tra loro. A partire da questo, tenendo conto delle procedure di trasformazione e di attivazione in cui transitano, gli oggetti sono "valutati" e poi sistemati gerarchicamente gli uni in funzione degli altri. A titolo d'esempio, nessun sottopentola (*Futaoki*) in legno o in bambù potrà essere piazzato su un piano laccato: per andare *sopra* la lacca, ci vuole come minimo una lacca, una ceramica o un bronzo.

Dal modo in cui gli oggetti sono manipolati, l'osservatore può intendere il loro statuto e il loro rango. A partire dal loro posizionamento nello spazio e dalla sequenza d'azione, possiamo leggere le stesse cose. La persona che compie la cerimonia non manipola un oggetto se non in funzione della sua "natura". Di conseguenza, eviterà di servirsi di oggetti che non conosce, per il timore di far male e di controbilanciare le forze interne delle cose, rovinando così tutto l'edificio cerimoniale che mira all'armonia e alla tranquillità, ricreando nello spazio ristretto e organizzato del padiglione del tè un universo in cui tutte le componenti sono in perfetto accordo tra di loro e con il cosmo.

Questa *natura* delle cose, la loro *essenza* come si direbbe in termini occidentali, è denominata *Kororo* in Giappone. La traduzione letterale sarebbe *cuore, anima*. Considerata da un punto di vista semiotico, questa natura delle cose equivale a ciò che noi chiameremmo il *sensò*. È proprio questo, infatti, che interagisce nelle relazioni e nelle trasformazioni con le persone all'interno delle catene significative analizzate a livello di significato. In altre parole: *questo senso risiede nelle cose e ne costituisce l'essenza*. Saremmo tentati di annotare il tutto in modo lapidario: senso = essenza.

Il senso costituisce l'essenza, la parte essenziale delle cose, ovvero del significante. Abbiamo a che fare con una semiosi⁴ di tipo particolare, che saremmo tentati di chiamare *essenzialista*⁵. Secondo questo punto di vista, il senso risiede naturalmente nelle cose, ne è il cuore, la parte essenziale. Non è arbitrario, come ci insegna Saussure, ed è possibile riconoscerlo e ricostruirlo fondandosi sui cinque elementi e sulle loro trasformazioni, le quali ci riconducono all'universo energetico e cosmogonico dello Yin e dello Yang (conosciuto in Giappone con i vocaboli semplificati di *In* e *Yo*).

Le trasformazioni cui sono sottoposti gli oggetti, sia gli utensili manipolabili che le loro parti costruttive e gli spazi architettonici, dotano questi ultimi di investimenti che, nell'analisi semiotica greimasiana, sono identificabili come valori descrittivi e/o modali, a seconda dei casi. Questa è

una conferma, se ce n'era bisogno, dell'identificazione essenzialista: quello che riguarda l'essenza della cosa per la visione tradizionale giapponese è riconoscibile nell'ottica semiotica come il contenuto. In termini semiotici, la visione giapponese piazza il contenuto nell'espressione, il significato nel significante, *richiudendo i due piani l'uno sull'altro e facendone uno solo*.

A partire da questo, basterà considerare un solo piano: quello del significante. Detto meglio: la visione tradizionale giapponese non ha bisogno di parlare del significato, essendogli sufficiente di mettere il neofita davanti al significante e di intimargli l'ordine di comprendere. *Deve* capire, e *può* (in questa visione), nella misura in cui si tratta di cogliere la natura delle cose e non un qualche supplemento appiccicatosi sopra, che risulterebbe estraneo in quanto arbitrario.

1.2.1.5. Le passioni del tè e il chado

L'architettura del tè è stata concepita per regolare la pratica cerimoniale che vi si svolge e per amplificarne gli effetti. Essa seleziona uno spazio nell'universo, lo purifica, articolando la purezza per gradi, piazzando il *chaseki* (andito della cerimonia) in cima a questa scala. All'interno del *chaseki* ogni oggetto trova il suo posto, obbligatorio e unico, che concorre a produrre l'effetto di base della cerimonia, e che è la *tranquillità*. La realizzazione della tranquillità passa per la realizzazione dell'*armonia*, del *rispetto*, e della *purezza*. La tradizione nomina questi come i "quattro principi", designati dei termini *wa, kei, sei, jaku*.

Va da sé che i termini di *tranquillità*, *armonia*, *rispetto* e *purezza* non sono che approssimazioni lessicali dei termini giapponesi, e la definizione che se ne dà in lingua italiana non ricopre l'uso che ne fa la lingua giapponese. L'analisi delle definizioni fornite dalla tradizione del tè permette di identificare questi quattro concetti come *passioni* nel senso semiotico del termine: sono stati modalizzati di un soggetto che "patisce", ovvero che subisce l'azione di un altro soggetto.

Di conseguenza, l'architettura del tè coopera con gli oggetti e le persone considerate come soggetti del fare per produrre, nelle stesse persone considerate come soggetti di stato, stati passionali predefiniti.

Se tali stati passionali sono valorizzati in sé, apparendo a questo titolo come stati terminativi, ognuna delle loro realizzazioni è considerata come uno stato incoativo a partire dal quale altri stati e altre azioni diventano possibili. Il concatenarsi di stati e azioni costituisce un percorso di vita del soggetto, percorso che gli permetterà, alla fine, di trasformare la propria vita e di farne un oggetto estetico nel senso pieno del termine.

All'interno di una prospettiva simile, *l'architettura non è più un agente tra gli altri che concorre alla trasformazione del soggetto*. Essa gioca un ruolo particolare, regolatore, reperibile e specificabile in un processo che mira alla progressione del soggetto verso un certo perfezionamento se non addirittura verso "la Perfezione".

La "via del tè" (*chado*) è il cammino intrapreso dal soggetto che comincia l'apprendimento e la pratica del tè. Una analisi serrata rivela che il soggetto in cammino non è un soggetto individuale: la tranquillità non è raggiungibile se non c'è condivisione, cioè se non ci sono invitati che cooperano con l'officiante e compiono con lui la trasformazione che concerne tutti quanti.

Riassumendo, l'architettura del tè appare come un elemento agente, avviato dall'azione di un soggetto collettivo che aspira alla propria trasformazione. In questo vediamo apparire due condizioni necessarie:

i) affinché anche l'architettura diventi parte attiva del processo bisogna che il soggetto sia attivo su se stesso;

ii) le trasformazioni dello spazio e la loro regolazione sono necessarie alla trasformazione dei soggetti. Nella misura in cui riconosciamo come architettura i mezzi stabili di regolazione dei processi spaziali, l'architettura è necessaria alla trasformazione dei soggetti.

L'architettura del tè è quindi un mezzo attivo necessario a coloro che prendono in mano la propria trasformazione.

1.2.2. *Il Rinascimento e Palladio*

Se guardiamo da vicino l'architettura occidentale, essa conosce pochi miti fondatori. In altri termini, la storia dell'architettura riconosce a pochi periodi storici il privilegio insigne di essere detti "fondatori". Il Rinascimento gode di questo privilegio, come ne gode, più vicino ai nostri tempi, la scuola del Bauhaus. La rivoluzione russa ha prodotto una scuola rivoluzionaria che avrebbe potuto godere degli stessi privilegi se non fosse stata bloccata dagli eventi storici che conosciamo: è una fondazione abortita.

Tra gli architetti del Rinascimento pochi ideatori hanno avuto l'influenza di cui si può accreditare Palladio. Il Palladismo e il Neo-Palladismo hanno popolato l'Europa e l'America di edifici che si richiamano direttamente a questa "fondazione". Prenderemo Palladio come rappresentante del Rinascimento nella sua totalità, pur sapendo che non fu il solo a realizzare questo lavoro immenso, e sapendo che le idee che ha propagato e/o messo in opera non sono state unicamente le sue. Proprio come in Giappone per l'architettura del tè, il Rinascimento architettonico si è distribuito su diverse decine d'anni e fu l'opera di un soggetto collettivo in seno al quale possiamo citare Alberti, Bramante, Serlio, Sansovino...

1.2.2.1. *L'investimento semantico degli esterni*

Esaminiamo alcune realizzazioni palladiane, e interrogiamoci sul senso che vi è investito, sempre che ce ne sia uno.

1.2.2.1.1. *La Villa Barbaro a Maser.* Devo a Pierre Boudon (1987) l'analisi che riassumerò così: dietro a Villa Barbaro, c'è una fonte a fianco della collina. L'acqua alimenta le ninfee (nascoste tra la collina e la villa) prima di rientrare nelle cucine. Da lì, essa riesce verso il giardino che irriga e in cui viene modulata in due piccoli stagni-abbeveratoi prima di continuare verso i campi coltivati che bagna. Questo percorso, menzionato da Palladio (1570, p. 51), forma un ciclo che conduce l'acqua dal suo letto sotterraneo (ctonio,

naturale) a un uso aereo prima di rinviarla nel suolo (terrestre, culturale). Il ciclo è iscritto sull'asse Nord-Sud.

Questo ciclo ctonio-terrestre si coniuga con un altro ciclo, celeste-terrestre, iscritto sull'asse Est-Ovest della villa, grazie a una serie di meridiani installate sui colombieri alle estremità delle ali (o barchesse).

Posta tra la natura e la cultura, all'incrocio dello ctonio, del terrestre e del celeste, la villa riproduce, nella sua organizzazione spaziale, il macrocosmo e si afferma come un microcosmo completo, immagine cosmogonica (e mitica?) dell'autonomia della fondazione agricola auto-sufficiente.

1.2.2.1.2. La Villa Almerico a Vicenza (detta la Roton-da). L'architetto Robert Streitz (1973) ha consacrato alla Villa Almerico una piccola opera che ha il doppio merito di essere ben documentata e certamente prudente: si rifiuta di azzardare ipotesi che non può provare. Riprendendo le osservazioni pubblicate da Bertotti Scamozzi (1778), osserva che "il Sud è indicato a due gradi dall'asse diagonale" (p. 53). Ne cerca la ragione fino a interrogare un astronomo dell'osservatorio di Nizza, che gli scrive:

gli architetti dell'epoca, avendo a propria disposizione solo una direzione approssimativa del meridiano magnetico, si rifacevano direttamente alla stella polare (...) le vostre constatazioni personali sono una prova supplementare sulla scelta dell'asse del mondo come referenza piuttosto che del meridiano.

Tutto ciò richiama due osservazioni.

i) Contrariamente alla Villa Barbaro, la Villa Almerico non allinea le sue facciate (e le loro aperture) sulle direzioni cardinali. Qui sono gli angoli (ciechi) che adottano la direzione degli orientamenti privilegiati dalla cultura, e questo fatto non può essere dimenticato, visto soprattutto che il sito (una collina alle porte della villa) è libero da ogni vincolo di allineamento. Il paesaggio non fornisce alcuna chiave a questa scelta di orientamento.

ii) Più notevole ancora è il fatto che la diagonale della villa adotta la direzione dell'asse del mondo, trascurando il meridiano magnetico. Una tale precisione non può risultare dal caso.

La naturale conclusione è che Palladio ha inscritto il suo edificio in referencia cosmica (l'asse del mondo) e non terrestre (il meridiano magnetico). Secondariamente, evitando di piazzare una delle facciate a Nord, orientamento che l'avrebbe privata del sole a queste latitudini, ha inscritto l'edificio in modo da far ricevere il sole da tutti e quattro i lati.

Ci basterà qui d'aver mostrato che la villa Almerico è doppiamente messa in relazione con il dominio celeste o cosmico. Il senso che è connesso a questa iscrizione non è esplicitato da nessuna parte, almeno a nostra conoscenza. Questo non impedisce di concludere che c'è un senso pronto a imporre la necessità di essere decifrato e analizzato in una seconda fase.

Altre caratteristiche di questa villa orientano l'attenzione verso l'importanza accordata da Palladio alla geometria: se la villa possiede quattro facciate simili, queste ultime sono uguali a due a due, le facciate identiche disposte sui due lati opposti del quadrato. L'entrata attuale si fa dalla facciata Nord-Ovest. I disegni pubblicati da Palladio (1570, p. 19) e da Bertotti Scamozzi (1778, p. 26) danno come entrata la facciata Nord-Est. Davanti a quest'ultima è possibile osservare oggi che una porzione del muro di cinta, situato tra due colonne allineate sugli speroni della scala, è fatta da un'apparecchiatura meno curata del resto del muro. Inoltre, una alzata del terreno, in piano inclinato, s'inscrive nell'asse di questa facciata, cominciando dalla porzione di muro menzionata e proseguendo fino alla strada d'Este. Si può dunque supporre che il pezzo di muro mal preparato sia di recente costruzione, che la facciata Nord-Est, oggi diventata secondaria, fosse principale in passato e che si venisse direttamente dalla strada d'Este, da dove si gode di una vista magnifica sulla villa. L'argomento decisivo in favore di questa tesi, comunque, viene dalla geometria: sulla facciata Nord-Est,

gli assi delle aperture (porte e finestre) *coincidono* con gli assi d'intercolumnio della loggia; mentre sulla facciata Nord-Ovest gli assi non coincidono. Di conseguenza, la facciata "perfetta" in termini geometrici è la facciata Nord-Est ed essa deve servire a questo titolo da facciata principale. L'entrata attuale non è che una soluzione di ripiego in senso architettonico che, per di più, impone di attraversare le parti comuni per accedere alla villa.

Questo ci conduce a porci una domanda che viene da sé: perché la facciata Nord-Ovest non è stata costruita come "perfetta"?

Si potrebbe tentare di rispondere che questa scelta permette di gerarchizzare le facciate e di distinguerle. Se questa risposta è ammissibile per altri casi, non è accettabile per un edificio così elaborato e di taglia ridotta, dove il gioco delle simmetrie è onnipresente. La risposta corretta è altrove. Non è all'*esterno*, ma è all'*interno*. Infatti, se non ci sono che due finestre (al posto di quattro) sotto la loggia Nord-Ovest, è *perché le sale situate ai quattro angoli della villa (gli stessi angoli privilegiati che occupano i punti cardinali principali) siano perfette*: perfette in termini di misurazione e di simmetria.

La misurazione: nel suo primo libro, Palladio parla dell'importanza delle dimensioni delle sale e delle proporzioni relative di larghezza, lunghezza e altezza. Nella Villa Almerico, le proporzioni interne gli sono apparse di un'importanza sufficiente per giustificare lo *spostamento* dei muri che separano le sale angolari (occupanti gli angoli) dal passaggio centrale: lo sfasamento è quasi di sessanta centimetri.

Questo divario non può essere attribuito a un errore: si ripete quattro volte. Ne deriva che i passaggi d'accesso Nord-Ovest e Sud-Est tra le logge e la rotonda centrale sono più larghi dei passaggi omologhi Nord-Est e Sud-Ovest. Le qualità di questi spazi sono sacrificate a vantaggio delle sale che occupano gli angoli.

La simmetria: le sale angolari sono rettangolari. Sulle parti piccole possiedono una porta e una finestra che stan-

no una di fronte all'altra, aperte entrambe nell'asse di simmetria. Sulla grande parte esterna, ci sono due finestre poste simmetricamente in relazione all'asse di questo lato.

Una di queste finestre è allineata su una fila di porte e di finestre che attraversano la villa da parte a parte mentre l'altra finestra trova il suo *posto obbligato secondo una logica interna* che non deve nulla alla logica esterna che organizza la loggia dentro la quale si trova aperta. Da qui lo sfasamento di assi che può essere osservato sia sul posto sia sui disegni pubblicati dal Palladio.

Riassumendo: la logica interna della perfezione dimensionale e simmetrica delle sale occupanti gli angoli privilegiati dall'orientamento conforme a quello dell'asse del mondo finisce col perturbare la logica geometrica esterna. Ne deriva l'apparizione di due facciate *perfette* e di due facciate *imperfette*. Tali fatti, tangibili, misurabili e visibili, non possono essere gratuiti. Bisogna ammettere che sono dotati di senso, anche se non l'abbiamo ancora articolato interamente.

Nel caso specifico, siamo nella situazione dell'archeologo che cerca di decifrare un linguaggio dimenticato: sa che c'è del senso, anche se non sa leggerlo. In ogni caso, abbiamo riunito, in queste brevi descrizioni, alcuni elementi di lettura: referenze all'asse del mondo e della terra, referenze alla perfezione della simmetria, all'uomo che abita i luoghi e per il quale le misurazioni e le proporzioni sono fondamentali.

1.2.2.2. L'investimento semantico degli interni

La Villa Almerico ci ha mostrato come i vincoli connessi all'interno delle sale potessero determinare l'esterno dell'edificio. La Villa Poiana ci permetterà di vedere la finezza con cui gli interni sono articolati e differenziati.

1.2.2.2.1. La Villa Poiana a Poiana Maggiore. A parte il granaio, tutte le sale di questa villa sono a volta: la volta della loggia d'ingresso è a botte, marcata nel mezzo da un incrocio di costoloni, il quale manifesta all'esterno la pre-

senza della volta a botte della grande sala centrale. Si ritroveranno queste volte a botte marcate da un incrocio di costoloni sopra i piccoli vani che fiancheggiano posteriormente la grande sala. Nelle stanze d'angolo posteriori, le volte sono di tipo "a faccia"⁶, cioè delle volte uniformi su pennacchi a tromba con un semi-incrocio di costoloni negli angoli. Le stanze ad angolo anteriori sono coperte con volte piatte "a conca". Nell'ammezzato, le piccole stanze posteriori sono coperte di volte a botte ribassate. Le stesse volte a botte si ritrovano nelle cantine e nelle cucine, con delle volte tagliate (remenato) dalle finestre, che creano delle interpenetrazioni dall'effetto molto bello.

La varietà dei tipi di volta messi in opera da Palladio a Villa Poiana non può essere dovuta né al caso né alla fantasia. In questa villa non c'è *nessun* soffitto a travetti; una sintassi forte lega tra loro queste volte che si giustappongono. Inoltre, molti fattori convergono per farci concludere che questa villa, costruita presso l'antica dimora dei Poiana senza tener conto di quest'ultima, è stata voluta come una Villa ideale (cfr. Constant 1987). Nella carriera di Palladio, s'inscrive tra Villa Caldogno di cui parleremo più avanti, e Villa Barbaro già evocata. Lo studio di questi progetti successivi permette di concludere che Palladio manipolava un sistema coerente, ogni realizzazione essendo una variazione inscritta all'interno di questo sistema.

1.2.2.2.2. La Villa Caldogno a Caldogno. Anteriore a Villa Poiana, cui assomiglia a livello di pianta (cfr. Puppi 1973, pp. 259-261), questa villa offre la particolarità di possedere delle volte solo per coprire la loggia e le cantine. In tutte le sale, i soffitti sono costruiti su belle travi. Ne risulta, nell'insieme della villa, un ambiente molto particolare, luminoso e disteso. In questo, essa si oppone nettamente a Villa Poiana, dove la successione degli spazi è marcata dalla presenza di una tensione costante, anche se quest'ultima è piacevole.

Tali opposizioni tra gli elementi architettonici e gli effetti che provocano sul visitatore ci invitano a interrogarci

sulle ragioni che fanno optare per tale o tal'altra soluzione. A partire dalle posizioni semiotiche attuali, risponderemo senza esitare che i fini perseguiti riguardano gli effetti di senso e gli effetti passionali prevedibili nel soggetto. In altri termini, l'ipotesi che queste variazioni siano dotate di senso appare plausibile a priori. Sarebbe anche sviluppabile, a partire dalle ricerche semiotiche recenti, secondo la logica delle passioni: gli effetti di senso possono provocare, nei soggetti, degli stati passionali descrivibili in termini di modalità di stato.

Non è certo che una tale ipotesi abbia potuto essere formulata in epoca rinascimentale, almeno non in questi termini. Tuttavia, l'interesse dell'epoca considerata per l'allegoria, per la pittura i cui temi antichi avevano equivalenti contemporanei, per i discorsi sulla cultura antica comparata alla cultura europea del momento, tutto questo ci farebbe dire che la problematica del senso era onnipresente, sebbene in termini che non sono ancora i nostri. In più, all'interno della grande questione delle "virtù" dell'uomo, si riconosce la problematica delle "passioni". Si può allora proporsi di ricostruire le posizioni degli architetti che ci interessano.

1.2.2.3. Il silenzio dei testi

Il Rinascimento è marcato dalla moltiplicazione dei trattati di architettura, sia in latino (ad es. Alberti), sia in italiano (quello di Palladio in particolare). Più o meno influenzati da Vitruvio, queste opere abordano gli "ordini" classici, le proporzioni, la composizione degli elementi, le tecniche di costruzione ecc., così come trattano questioni di principio, di funzionamento, di igiene. Certi arrivano fino a parlare di urbanistica. Tuttavia si cercheranno invano le ragioni della scelta di tale forma di copertura piuttosto che di un'altra. A margine della descrizione dei tipi di volte, delle loro proporzioni, del modo di costruirle, non si trovano delle ragioni d'utilizzo legate all'habitat. Si trovano al massimo osservazioni sul carattere appropriato di tale forma nella circostanza particolare in cui

è stata utilizzata. Appropriato, conveniente, comodo, sono i termini che si ritrovano in questi trattati (cfr. Palladio 1980, p. 31), senza che si sappia come queste caratteristiche possano essere determinate.

La stessa assenza di analisi segnala i passaggi relativi alle aperture, ai piani, e agli altri elementi architettonici. Ora, nonostante il silenzio dei testi, l'architettura continua a interpellarci a partire dal suo discorso spaziale, poiché essa tiene un discorso che nulla può rimpiazzare od occultare.

La qualità dell'architettura, dei suoi elementi e della loro articolazione ci fa postulare l'esistenza di un senso altrettanto articolato. Dato il silenzio dei trattati a questo riguardo, non ci resta che tentare una decifrazione sistematica, comparabile a quella intrapresa dagli archeologi e dagli studiosi di epigrafia a proposito delle lingue morte. A questo titolo, l'architettura del Rinascimento è quasi altrettanto opaca di una lingua sconosciuta. Di conseguenza, e al fine di decifrare i contenuti di cui postuliamo l'esistenza, bisogna per forza ricorrere ad altri sistemi di senso, ad altri linguaggi⁷.

Date le nostre conoscenze dell'architettura giapponese, e la lunga decifrazione cui ci siamo dedicati per renderne conto, ci proponiamo di utilizzare quest'ultima a titolo di termine oppositivo nella decifrazione dell'architettura rinascimentale. Il tutto senza idee preconcrete sulle grandezze e sulle relazioni identiche o differenti nei due universi comparati.

1.2.2.4. La comparazione e la decifrazione

Abbiamo affrontato, nell'introduzione, certi fattori "esterni" che invitano a comparare queste due architetture. Adesso esamineremo delle grandezze interne comuni a entrambe.

1.2.2.4.1. L'insediamento, la sobrietà, le aperture. I casi di Villa Barbaro e di Villa Almerico ci hanno mostrato l'edificio messo in relazione con le direzioni cardinali, da cui abbiamo concluso la possibilità di stabilire una relazione

tra l'architettura e il cosmo. Avevamo notato un legame simile tra gli oggetti del tè e la cosmogonia rappresentata dagli "elementi" della natura. Un legame comparabile si ritrova a livello dell'architettura del tè: la tradizione geomantica⁸ pone regole concernenti l'insediamento delle costruzioni. I muri devono opporsi all'oriente, essendo l'entrata a sud. L'angolo Nord-Est deve essere pieno, mentre l'angolo Sud-Ovest deve essere forato da un'apertura (cfr. cap. 4). Se queste obbligazioni sono violate dall'ambiente vicino, dai rilievi o dal sito, bisogna disporre di elementi di compensazione che restaurino il flusso di energia e il suo ritmo.

Senza concludere frettolosamente che l'architettura "umanista" del Rinascimento s'inscrive in un quadro geomantico, notiamo che il legame tra l'edificio e il referenziale cosmico è presente nei due casi. Se il dettaglio degli investimenti posti in ogni elemento varia, è possibile tuttavia affermare, senza troppi rischi, che questo tipo di insediamento, qualunque sia il quadro culturale, pone implicitamente una relazione di dipendenza tra l'architettura e gli assi cardinali. Inoltre si tratta di una relazione dissimmetrica poiché ciò che stato edificato è un'opera umana contingente e non gli assi cardinali che riguardano istanze superiori. Anche oggettivata, la "natura" non è posta sullo stesso piano dell'edificio, e si ammetterà che essa influenzi l'edificio ben al di là dell'influenza che quest'ultimo può esercitare sulla prima. Ciò che varia secondo le interpretazioni è la natura e l'estensione della suddetta influenza.

Ritornando alla cosa stessa costruita, si può notare che le ville palladiane presentano, nella maggior parte dei loro esterni, superfici lisce che determinano volumi semplici, dove l'ornamento è distribuito con parsimonia. I marmi colorati sono esclusi, e il semplice calcare accompagna abitualmente lo stucco bianco. Questa sobrietà ci richiama la vacuità dell'architettura giapponese, la sua apparente povertà e le superfici bianche dove il decoro è bandito. Nei due casi, si tratta di una specie di asceti: infatti la rinuncia è indubbiamente volontaria. I committenti, nelle

due culture, avevano i mezzi per pagare la decorazione. L'ascesi testimonia, in entrambe le culture, una ricerca dell'essenziale.

Lo studio degli infissi palladiani mostra che porte e finestre sono differenziate dalle loro dimensioni, che possono essere messe in relazione con due variabili: l'uso dei luoghi su cui danno queste aperture e la qualità delle persone chiamate a servirsene. Così, le finestre dell'angolo nobile (piano nobile) sono più grandi di quelle dell'ammezzato o delle cantine. Le porte principali, dando sulla grande sala, sono più grandi delle porte secondarie...

Si trovano fatti simili nell'architettura giapponese, dove le opposizioni sono più esplicitamente investite: allo *Zuibo in* (sotto-tempio di Daitokuji, Kyoto), la porta *sadoguchi* costruita per il cerimoniere del tè ha un'architrave leggermente più bassa dell'architrave della porta normale vicina. Questo ha come conseguenza l'obbligo del celebrante di abbassare la testa ogni volta che deve varcare la porta. Per umiltà. Nella concezione giapponese, infatti, il fatto di abbassare la testa rende umili. Quindi la porta dall'architrave basso rende umili: l'architettura agisce sulla persona.

Il meccanismo è ancora più esplicito nel caso del *nijiriguchi* (o porta degli invitati): questi ultimi entrano ed escono in posizione raccolta, scivolando letteralmente sui tatami e appoggiandosi sulle mani. Là, ancora, è la porta a rendere umili.

Ritornando all'architettura rinascimentale, si potrebbe concludere senza sbagliarsi che le porte monumentali rendono fieri, e che le piccole finestre dell'ammezzato rendono meno fieri, se non proprio umili...

1.2.2.4.2. L'architettura agisce sull'uomo. Se l'ascesi della sobrietà mira all'essenziale, e se l'architettura agisce sull'uomo, non si può evitare di accostare queste proposte implicite, facendo apparire una tesi che identificherà *l'essenziale dell'architettura* nelle due epoche abordate: *le entità cosmiche agiscono sull'architettura e l'architettura agisce sugli uomini*.

In questo meccanismo, c'è un'inversione della relazione soggetto-oggetto e un'inversione delle idee largamente

ammesse oggi. Se è vero, infatti, che l'uomo costruisce l'architettura, e agisce su di essa, formandola e trasformandola, quest'ultima agisce anche su di lui secondo le procedure che abbiamo appena visto. Di conseguenza, abbiamo a che fare con una doppia interazione nel corso della quale i ruoli soggetto-oggetto non sono determinati una volta per tutte: commutano tra l'uomo e l'architettura e la dipendenza è reciproca.

Ciò costituisce *una delle chiavi di decifrazione, poiché questo meccanismo coinvolge la stessa dinamica del senso e delle cose*, la loro interazione reciproca e il loro legame. Insomma, scopriamo che la semiosi, così come può essere ricostruita in questo corpus, non si riduce a una semplice corrispondenza statica tra un significante e un significato.

1.2.2.4.3. Senso dell'adozione di forme antiche. Dal punto di vista della storia dell'architettura, l'ipotesi elaborata qui sopra è forse ancora più ricca se enunciata nel seguente modo: l'architettura del Rinascimento mira alla trasformazione dell'uomo.

Con una formula lapidaria, si potrebbe dire che il programma dell'epoca si riassumeva nel cambiare l'uomo cambiando l'architettura. A livello delle case, significava cambiare l'individuo e la famiglia. A livello delle città, il cambiamento riguardava la società. Per farne che cosa? Il contesto filosofico e letterario dell'epoca ce ne fornisce la risposta: è per modellare i contemporanei sull'immagine degli "antichi". Indipendentemente dagli uomini e quasi loro malgrado, si trattava di ricondurli alla "virtù" degli antichi.

In altri termini, l'architettura e l'urbanistica del Rinascimento non erano altro, tra le mani degli architetti "umanisti", che mezzi di cambiamento sociale. Per ridefinire l'uomo, bisognava ridefinire l'architettura. *L'architettura è infatti un mezzo obbligato d'azione.*

La visione rinascimentale che estraiamo è pertanto parallela a quella degli uomini del tè, con piccole differenze:

il *chado* non aveva alcun modello antico da restaurare, ed era in causa solo la trasformazione di una piccola élite, senza la pretesa di raggiungere la società nel suo insieme e non attraverso la catena degli individui.

Da questo momento diventa più agevole comprendere la facilità con cui gli architetti del Rinascimento hanno distrutto gli edifici romani e gotici: erano altrettanti ostacoli innalzati sul cammino della *ri-nascita* che stavano cercando di forgiare. Ed è con una simile visione che gli architetti rivoluzionari russi hanno voluto ridare forma alle loro città e alla loro società (cfr. Kopp 1967).

1.2.2.4.4. Verifica sull'architettura palladiana. Le conclusioni che abbiamo estrapolato sono solo ipotesi aventi struttura di conclusioni provvisorie. Prima di utilizzarle e di generalizzarle, conviene verificarle. È ciò che faremo esaminando le piante del Palladio e le coperture che mette in opera.

Le piante delle ville⁹ sono semplici. Il visitatore non prevenuto sarebbe tentato di dire perfino "elementari". In più si rassomigliano. Wittkower (1962) ha mostrato le parentele tra queste piante e le loro variazioni attorno a un numero limitato di configurazioni.

L'analisi diretta mostra che i luoghi non sono funzionali: le sale non sono dotate di elementi che ne definiscono l'uso esclusivo, tanto che si potrebbe compiersi praticamente ogni atto che abbia a che fare con l'abitare. A questo proposito, Villa Pisani a Bagnolo è eloquente: la cucina è installata in un posto identico alla sala del soggiorno e i camini sono a malapena differenziati.

Se analizziamo ciò che Palladio dice nei *Quattro libri* (libro II, pp. 3-4), otteniamo la rivelazione del suo punto di vista: egli considera che si può spostare il soggiorno ordinario da una stanza all'altra a seconda delle stagioni, per approfittare del calore del sole o per ripararsene; allo stesso modo, le persone importanti devono disporre di spazi adeguati per ricevere i visitatori secondo la loro qualità e il tipo di visita...

In breve, sembra che l'organizzazione della villa, come la si legge sulla pianta, miri a offrire al padrone di casa un certo numero di possibilità d'azione o di capacità. In termini semiotici, si tratta della competenza secondo il potere, aspettualizzata e distribuita sullo spazio della pianta.

Di conseguenza, questi semplici progetti manifestano il ruolo dell'architettura *al servizio* dell'uomo. Come insieme di elementi investiti dalla modalità del *potere*, l'architettura potrà ricevere le qualificazioni di "comoda, conveniente, appropriata". In questo contesto, queste parole prendono un senso verosimile, ristabilendo l'architettura in un rapporto soggetto-oggetto più familiare.

Che ne è allora delle volte? Palladio dice (libro II, p. 4) che le stanze del pianterreno saranno coperte da volte. Ma quando descrive la loro varietà (libro II, p. 54), non dice nulla a proposito dell'uso cui si dovrebbe destinarle. Si potrebbe affermare senza pericolo d'errore che le volte delle stanze d'abitazione non servono ad alcun fine materiale. Ne deriva che, se Palladio si è curato così tanto della forma e delle dimensioni da dare alle sue volte, ci sono fini non-materiali. Nessuno studio è stato condotto, a nostra conoscenza, lasciandoci liberi di formulare le nostre ipotesi. Due problematiche ci sembrano pertinenti, e l'analisi mostra che sono legate. La prima è di carattere estetico. In questo contesto, le volte saranno destinate a produrre sul fruitore-spettatore delle emozioni. In termini semiotici, si tratterà di "passioni", che definiscono il soggetto come soggetti di stato modalizzati. La seconda è quella dell'influenza diretta delle forme sugli uomini: gli spazi ridotti favoriscono l'intimità, i grandi spazi invitano alla festa e all'espansione... Nei due casi, si tratta dell'azione dell'architettura sugli uomini, meccanismo identificato in precedenza nel caso dell'architettura del tè.

Non è tutto: se queste forme sono attive, e se sono state cercate nell'antichità, è per ottenere un certo tipo di risultato. Quale? Abbiamo già segnalato che la letteratura del Rinascimento è piena di evocazioni delle "virtù" anti-

che. Ora, l'analisi di queste ultime mostra che esse riguardano ciò che noi chiamiamo oggi passioni. Si possono unire questi enunciati e concluderne che tale architettura mirava a installare, presso gli uomini che l'avrebbero occupata, le virtù antiche. Non unicamente a titolo di stati terminativi, come possono esserlo le emozioni, ma a titolo di stati incoativi che incitano all'azione. In questo quadro, l'architettura appare come un Destinante dotato di una certa stabilità e autonomia.

Riassumendo, lo studio dei progetti conduce a concludere che l'architettura è un oggetto intermedio che permette al suo occupante di agire, mentre lo studio delle coperture induce a concludere che l'architettura agisce sul suo occupante. Ritroviamo così la permutazione della relazione soggetto-oggetto tra l'uomo e l'architettura, a seconda dei casi di interazione.

1.2.2.5. Esplicitazione dell'implicito

La decifrazione che abbiamo affrontato esplicita una parte di ciò che era implicito. Vorremmo tuttavia liberare dall'ambiguità un altro implicito: quello riguardante i presupposti dei meccanismi che abbiamo appena identificato.

Abbiamo visto, nelle stanze, come gli universi del significante e del significato siano confusi: il senso è supposto essere *dentro* le cose. È ciò che abbiamo chiamato essenzialismo, identificato inizialmente nel Giappone, e ritrovato in seguito nell'Italia del Rinascimento. L'universo è sincretico, vi si ritrovano simultaneamente le cose e il loro senso, e il senso è posto come essenza delle cose. Abbiamo anche visto che l'architettura palladiana mira, con la sua sobrietà, a una certa essenza. Ne risulta una *fisicizzazione del senso*, nella misura in cui il senso non è già dato ed è il significante fisico che è messo avanti. Si potrebbe supporre che quest'effetto semantico risulti dalla perdita di senso dovuta alla dimenticanza e alla lontananza storica. Ma tutto ciò non renderebbe conto del silenzio dei trattati.

Da cui la seguente domanda: è possibile spiegare questa fisicizzazione del senso, che lo rende implicito (e con

una scadenza), in correlazione con l'avanzamento del significante? Sono possibili almeno due risposte: può darsi che andasse da sé e che nessuno avesse bisogno di parlarne; oppure che ci fosse un interesse a non parlarne. La prima soluzione è corrente nelle culture orali, dove un certo sapere (e un saper fare) è trasmesso per contatto diretto. Questo è possibile benché il Rinascimento sia caratterizzato da un'esplosione della scrittura. La seconda soluzione è da mettere in relazione con il programma (rivoluzionario?) di cambiamento sociale dell'architettura. C'è il pericolo, per ogni riformatore, di gridare troppo l'aver l'intenzione di riformare lo stato delle cose: coloro che sono ben piazzati rischiano di rimanere in ombra. Anche se non si tratta di religione, si tratta dell'uomo, e il soggetto è sensibile. Infatti è meglio non dimenticare che il Rinascimento, in architettura, è contemporaneo all'avventura della Riforma della religione. L'analisi dei meccanismi interni dei due movimenti induce a concludere che si rifacevano alla stessa episteme, anche se non hanno adottato gli stessi valori di base.

1.3. Conclusioni

Il nostro studio è partito dai periodi riconosciuti come "fondatori" in storia dell'architettura ed è arrivato, tramite l'analisi, a domande relative alla semiosi, alla relazione soggetto-oggetto e al ruolo sociale dell'architettura. Prima di ritornare alle nostre questioni iniziali, conviene considerare i risultati ottenuti per valutarli da un punto di vista semiotico ed epistemologico.

1.3.1. I meccanismi semiotici

I casi che abbiamo analizzato segnalano due culture differenti, e il loro confronto era una verosimile scommessa antropologica. Tuttavia, abbiamo potuto riconoscervi meccanismi semiotici identici, malgrado le differenze di contesto, di materiali e di significazione. In termini semiotici, si

potrebbe dire che, seppure gli enunciati spaziali reperibili nelle due culture siano dotati di contenuti differenti, possiedono elementi comuni a due livelli formali distinti: il livello enunciazione-contrattuale, da una parte, quello della semiosi dall'altra.

La trasformazione degli uomini è una varietà della manipolazione, intrapresa dagli architetti del Rinascimento e dai loro committenti. Essa era indirizzata in certi casi verso gli stessi committenti, rendendo così la manipolazione riflessiva, come nel caso dell'architettura del tè. In altri casi, essa aveva come obiettivo il resto della società, sia urbana che rurale, diventando così transitiva. Se quest'ultimo caso sembra assente dalle preoccupazioni giapponesi esaminate, rimane vero che, nelle due situazioni, la *manipolazione è delegata all'architettura*.

C'è un contratto implicito tra i sostenitori di questa manipolazione e l'architettura a cui chiedono aiuto. Questa architettura, infatti, è considerata in possesso, in sé, delle qualità intrinseche che saranno attive dal momento in cui gli uomini le avranno dato esistenza. In Giappone, queste qualità sono attribuite alle energie In e Yo; in Italia, sono attribuite agli antichi. Nei due casi, abbiamo a che fare con una figura di Destinante trascendente sollecitato dai costruttori.

Una procedura simile presuppone una semiosi essenzialista, senza la quale non può funzionare. In effetti, per rendere l'architettura efficace direttamente (nessun rituale d'invocazione è attestato in nessuno dei casi esaminati), bisogna che essa possieda, in se stessa, questa cosa direttamente accessibile agli uomini e agente su di loro: il senso.

1.3.2. *Usi e conseguenze delle semiosi essenzialiste*

Le epoche esaminate costituiscono casi particolari di semiosi essenzialista, investita nell'architettura. Ma illustrano molto bene il fenomeno: accade come se il *significante primeggi*, e non ci sia che un solo piano (quello dell'espressione) in questo sistema di significazione. A partire da ciò possiamo permetterci di comportarci come se il

senso non esistesse. È la posizione di Palladio, che non ne parla mai. Oppure si afferma, come gli adepti dello Zen, che bisogna guardare le cose fino a comprenderle. L'impresa è difficile, poiché il senso si annida nella cosa. L'accesso al senso è detto "illuminazione". Pochi comprendono le cose, e tutti ne subiscono l'azione. Tuttavia, la comprensione assicura una certa liberazione. Nei due casi, il lavoro sul signifiante va di pari passo con un lavoro sul significato, poiché l'uno è incassato nell'altro. Da cui la cura estrema portata dai sostenitori di queste vie al trattamento del signifiante. Di colpo, risultano effetti di senso poetici ed estetici riconoscibili oggi, anche dai neofiti.

Parallelamente, la semiosi essenzialista naturalizza il senso, poiché pretende che esso sia nelle cose e non vi sia condotto dall'esterno. Di conseguenza, *naturalizza la cultura*. Solo a questo titolo essa può delegare alle cose il ruolo di manipolare gli uomini in modo autonomo. Ancora, se le cose sono naturalmente così, *devono* esserlo, e devono perseverare nel loro essere. Non si potrà cambiarle che in modo conforme alla loro natura, e bisognerà iscriversi nel corso della natura per potere modificarla.

Schiacciando il significato sul signifiante, la semiosi essenzialista riconduce tutta l'efficacia verso l'universo tangibile. Essa è, pertanto, materialista e realista. Pretendendo di agire sugli uomini attraverso le cose, proprio qui e indipendentemente da un altrove (un eventuale al di là o un universo del significato), l'architettura rinascimentale è in accordo con certi presupposti della Riforma che riguardano, in questo mondo, la manifestazione della benedizione o della collera divina. In questo si allontana dalla chiesa cattolica e spiegherebbe forse il silenzio mantenuto su queste opzioni. Accontentandosi di porre le cose in natura, gli architetti del Rinascimento adottavano una strategia persuasiva all'apparenza inoffensiva per preparare l'azione manipolatrice.

Ad ogni modo, basta giustapporre, come abbiamo appena fatto, due universi essenzialisti e naturalizzanti per

far apparire il loro carattere culturale, l'arbitrarietà del senso e l'inanità semiotica della tesi che propongono. Queste posizioni non sono dunque sostenibili che all'interno di un universo chiuso e ristretto posto come *l'universo* nella sua totalità.

1.3.3. *Essenzialismo e carattere fondatore*

I periodi che abbiamo esaminato sono complessi, ricchi di produzione, e sarebbe un azzardo quello di riassumerli mediante pochi tratti descrittivi. Tuttavia, l'analisi che abbiamo appena condotto ci invita ad avanzare un'ipotesi: l'essenzialismo e il carattere fondatore sono connessi tra loro. Le imprese che si professano fondatrici sono tentate dalla tesi naturalizzante-essenzialista, per il vantaggio persuasivo che offre. Le cose naturali non hanno bisogno di giustificarsi: sono conformi a un ordine che trascende ogni altro ordine non trascendente.

A una tale impresa non basta, comunque, presentarsi come naturale perché sia accettata come tale. È necessario che possa richiamarsi a un sistema di valori già esistenti. Troppa differenza provoca il rigetto della novità, e la cosa antica manterrebbe il suo stato dominante. C'è sempre del paradosso, infatti, quando una cosa nuova si presenta come più naturale di una cosa antica. Nel caso del Rinascimento c'è stato bisogno di tutto il peso dell'antichità per lottare contro l'universo "gotico" esistente. È in nome di un'antichità più autentica che le tesi rinascimentali hanno potuto essere presentate, accompagnate da un dispositivo logico, persuasivo, propagandistico, seduttore ecc. sviluppato nel corso di anni dai suoi sostenitori. Di conseguenza la posizione naturalista-essenzialista non è sufficiente per rendere fondatrice una data impresa.

Che possieda almeno il carattere di condizione necessaria? Nulla permette di affermarlo con certezza, anche se disponiamo di un certo numero d'indizi convergenti in questa direzione: il Bauhaus e il periodo rivoluzionario russo hanno tenuto dei discorsi naturalizzanti ed essenzialisti.

Gli scritti di Kandinskij sui colori e sulla musica sono esemplari a questo riguardo. Paul Klee ha lasciato, da parte sua, delle note che andavano nello stesso senso. Tutti questi uomini sembrano perseguire la stessa impresa: ritrovare la natura delle cose. Quando si guarda più da vicino questa natura, essa assomiglia incredibilmente al senso.

Per concludere, tutti i movimenti fondatori conosciamo sono costruttori di semiosi essenzialiste, anche se non è vero l'inverso.

¹ Questo articolo riprende, ritoccandolo, il testo della conferenza pronunciata il 24 ottobre 1987 nel Congresso annuale dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, accolto a Vicenza dall'Associazione Culturale Dora Markus. È apparso, in versione francese, in «Carte Semiotiche, Rivista dell'Associazione Italiana di studi Semiotici», 7, 1990.

² In quel bel libro che è *La regola e il modello* (1980), Françoise Choay analizza testi che chiama "instauratori", testi cui riconosce un ruolo "fondatore" e "inaugurale". Tuttavia non ci rifaremo a questo testo: organizzato per epoche storiche, non vi si trova una storia dell'architettura. Benché esistano legami tra questa varietà di testi e le epoche che ci interessano, ci rivolgeremo, in primo luogo, agli edifici che ci rimangono di questi periodi. Procedendo verso una *semiotica dello spazio* e non verso una *semiotica testuale*, partiremo dall'architettura, e faremo appello ai testi per interpretarla.

³ Gli scavi hanno rivelato un habitat preistorico circolare e semi-interrato ma ben lontano dal XVI secolo che ci serve come punto di partenza.

⁴ Con *semiosi* intendiamo designare la relazione tra il significante e il significato. Così intesa, equivale alla *semiosi* di Hjelmslev nel suo aspetto statico.

⁵ Questo termine è conforme all'uso filosofico che viene fatto in francese, secondo il *Dizionario critico di filosofia* di Lalande (1972).

⁶ Cfr. la classificazione in Palladio (1570, p. 54).

⁷ Nell'accezione generale data da Hjelmslev a questo termine.

⁸ Conosciuta con la denominazione di Feng Shui (la terra e il vento) in Cina e Corea.

⁹ Vogliamo parlare in questo caso del progetto del *piano nobile* [in italiano nel testo, N.d.T.].