

Sulla retorica

Quarta lettura del ciclo "Avanti non si torna"

Il cielo stellato e la legge morale

I trattati classici insegnano che le architetture hanno tutte la stessa origine, la casa di Adamo in paradiso, e aspirano alla stessa bellezza ideale, la perfezione divina. Che è unica e indivisibile.

Le architetture tuttavia non sono tutte uguali. Sono differenti le une dalle altre perché "adeguate" a differenti realtà, e progettate da differenti architetti dal differente "talento", cioè da differente capacità di "saper vedere". Il concetto d'adeguatezza allo stato reale implica la conseguenza che anche *"l'architettura è costruzione di uno spazio reale, adeguato, che evoca visivamente l'adeguatezza"*⁴. Le architetture sono dagli uomini giudicate giuste o sbagliate, convenienti o eccentriche, coerenti o contraddittorie, ordinarie o sorprendenti. Le architetture sono giudicate anche belle o brutte. Belle o brutte e giuste o sbagliate. E' il conflitto eterno tra il giudizio estetico e l'imperativo etico che il celebre epitaffio in rilievo sulla tomba di Immanuel Kant nel cimitero di Königsberg ricorda: *"Due cose hanno soddisfatto la mia mente con nuova e crescente ammirazione e soggezione e hanno occupato persistentemente il mio pensiero: il cielo stellato sopra di me e la legge morale dentro di me"*²

Il cielo stellato e la legge morale. Che in architettura, come in tutte le altre attività umane, si debba seguire una propria legge morale interiore è abbastanza intuitivo supporlo. Ma l'architetto deve ambire al cielo stellato? L'architettura deve essere bella?

Questa non è una domanda retorica, è una domanda mal posta e scorretta nella sua forma. Non nei presupposti. E' una domanda solo apparentemente ingenua, che teoria e critica si pongono da sempre e che chiunque si occupi di architettura, suo malgrado, dovrà prendere in considerazione. Perché, prima o poi, si troverà a dover rispondere a questa domanda. Del resto

quasi tutti gli architetti hanno studiato alla scuola superiore, o almeno avrebbero dovuto, che l'uomo è un essere ragionevole dotato di coscienza razionale capace di definire il vero, ma è anche un animale dotato di coscienza sensibile capace di vedere il bello nelle cose che procurano piacere³.

Goffa sorpresa ed eccellente meraviglia

Nel leggere i trattati classici si può facilmente desumere che le categorie del giudizio estetico, in altre parole il modo per definire ciò che è bello o brutto, sono la compiutezza e la perfezione. L'applicazione delle regole delle proporzioni e dell'armonia con *"precisione, razionalità, coerenza, appropriatezza"* è stato l'obiettivo dell'insegnamento accademico.

Le accademie non si sono occupate d'opinioni arbitrarie, ma sono state il luogo di trasmissione del sapere e di discussione sulle questioni scientifiche. La teoria dell'architettura, per quasi duemila anni, ha ricercato regole razionali per trovare la bellezza.

"Un'architettura non è bella perché piace, ma è bella perché è bella"

sarebbe stato l'incipit da incidere a lettere dorate sulla prima pagina di ogni trattato classico per indicare il proposito da dimostrare nel testo seguente a parafrasi del buon senso comune e del vecchio detto popolare: *"non è bello ciò che è bello, ma è bello ciò che piace"*.

L'Encyclopédie definisce addirittura il bello come *rispondenza ad un sistema di rapporti* portando a sintesi *l'esprit de géométrie* dei rapporti con *l'esprit de finesse* della rispondenza sensibile.

L'architettura nel suo svolgersi reale ha ricercato leggi per piacere e affascinare, per trovare consenso e per convincere. Oggi la società del "mercato" sembra esser apparentemente dominata dal-

lo strano e dall'eccentrico. L'individualismo esasperato produce un coro stonato in cui anche le architetture meravigliose e sorprendenti si perdono nella babele delle lingue. Sorpresa e meraviglia non sono "invenzione" dei tempi moderni, ma sembrano essere divenute "necessità" solo nella contemporaneità. Una "fischiata" barocca del poeta napoletano Giovanbattista Marino così ammonisce:

*È del poeta il fin la meraviglia:
Parlo dell'eccellente e non del goffo;
Chi non sa far stupir, vada alla striglia*^{XX}.

si potrebbe bene definire la retorica come la "nobile arte che rende straordinarie le cose ordinarie". E' una definizione possibile, una delle possibili, poiché è difficile individuarne una univoca ed esaustiva.⁴

La modalità con cui opera l'arte retorica si può definire come un sistema codificato il cui obiettivo è quello di catalogare le strutture riconoscibili e ricorrenti che modificano la linearità narrativa di un linguaggio discorsivo. Queste strutture sono elementi in grado di connotare una parte del discorso attraverso stratagemmi di vario tipo, formali o di significato. Il retore utilizza nel suo componimento uno stratagemma retorico, che è il sistema codificato chiamato "figura retorica", per caratterizzare in maniera particolare una parte del componimento stesso, per esempio enfatizzare, o trasmettere all'intera opera una connotazione specifica, come un tono tragico. La retorica è un'arte in cui si utilizzano figure già definite, la cui validità è comprovata da uno specifico repertorio d'uso. La bravura dell'artista è nel *invenire*, cioè trovare, e distribuire con coerenza e astuzia le figure nell'opera in modo da riuscire ad esprimere attraverso di esse la propria idea o il proprio proposito. Come conseguenza di questa definizione, si può intendere che l'opera senza retorica sia una *tabula rasa* e che la composizione delle figure sia il tocco espressivo

capace di definirne il carattere. E' evidente che tale interpretazione porta a un paradosso: l'opera d'arte diviene un puro marchingegno meccanico finalizzato alla comunicazione di idee, al soddisfacimento di bisogni o all'argomentazione di propositi. Il paragone con l'architettura è tuttavia ben evidente grazie proprio al paradosso per cui la struttura dell'edificio è un programma funzionale al quale vengono applicati elementi distintivi già codificati al fine di denotare un carattere all'insieme.

La retorica è tradizionalmente definita come arte operativa utilizzata nell'oratoria, la cui efficacia consiste nell'introdurre un fatto inconsueto, fonetico o dialettico, all'interno di una forma consuetudinaria. Pur operando nel campo del linguaggio non è tecnica grammaticale, ma vera e propria arte logica. Lavora sull'imprevisto, sullo strano, sul bizzarro, ma richiede una buona erudizione e una conoscenza perfetta dell'ordinario. Non è improvvisazione, non è spettacolo, non è arte dello stolto.

Nei manuali l'arte retorica viene associata a molte discipline, delle quali il buon retore deve essere erudito. Il parallelo con la definizione delle capacità dell'architetto che fece Pitide, e che riprese Vitruvio e i molti trattatisti rinascimentali, è evidente. Il buon retore si deve destreggiare tra dialettica, logica, estetica e poetica esercitando l'arte nei tribunali, sugli scranni, dalle cattedre, come il buon architetto, come già riportato, "*deve essere in grado di giudicare quanto viene prodotto dalle altre singoli arti*"⁵.

A questo proposito Aristotele⁶, nel delineare la struttura della retorica come arte autonoma, aveva classificato tre generi differenti di discorso a seconda del luogo e delle circostanze in cui e per cui si devono proferire. Il "genere giudiziale" è un discorso forense da tenersi in tribunale il cui scopo è quello di dimostrare che il proprio assistito dice la "verità", o in caso contrario, il pro-

prio accusato dice il falso. Il "genere deliberativo" è tipico del discorso politico da tenersi in assemblea il cui scopo è convincere dell'"utilità" delle proprie proposte. Il "genere dimostrativo" è un discorso celebrativo da tenersi generalmente in ambito accademico il cui scopo è esaltare la "bellezza" o la bontà di un'opera o un uomo modello. Un esercizio che tutti possono facilmente affrontare è quello di applicare i tre generi di discorso al lavoro dell'architetto. I tre generi sono le componenti retoriche del progetto che possono prevalere una sull'altra a seconda dei differenti ambiti in cui l'architetto si trova a lavorare. E' interessante immaginare come una stessa idea di architettura possa essere presentata, o meglio rappresentata, attraverso i codici che strutturano i tre generi di discorso^{6a}.

L'arte retorica antica è fondata sul principio che il sembrar vero abbia meno importanza, nel trascinare gli animi verso i propri ideali, dell'essere vero. La questione del vero è legata alle sue premesse. Le premesse vere sono quelle necessarie e universali, che sono acquisite dall'intelletto a priori, cioè intuitivamente e non attraverso una dimostrazione razionale. Le premesse precedono ogni attività deduttiva e valgono in termini assoluti. La dottrina aristotelica dei tre principi logici è comune a tutte le scienze e garantisce la verità assoluta delle premesse vere e ogni validità di ragionamento scientifico. Il principio d'identità sancisce che il giudizio è vero se il soggetto è anche il predicato, cioè quando "una cosa è la cosa". Il "principio di non contraddizione" sancisce che il giudizio non è vero se soggetto e predicato si contraddicono, cioè se "una cosa non è la cosa e allo stesso tempo un'altra cosa". "Il principio del terzo escluso" sancisce che se due giudizi sono contraddittori non c'è un terzo giudizio vero e quindi uno dei due è quello vero, cioè che "una cosa è lei o non è lei".

Il principio, amorale secondo una visione platonica per cui l'*episteme*, la scienza, deve essere dominante su quanto è riferito alla *doxa*, il giudizio relativo, è fondamento dell'arte retorica. In questi termini la struttura aristotelica del "sillogismo apodittico", per cui dalle premesse note deriva necessariamente una conclusione non nota a priori, si rende elastica fino alla scelta delle premesse al fine di raggiungere un conclusione predeterminata. Si tratta del "sillogismo dialettico" che introduce premesse probabili e una flessibilità emozionale a misura umana di volta in volta adeguata alle differenti opportunità.

Consenso apodittico ed efficacia dialettica

Come strumento di consenso, come immagine da comunicare o come prodotto da vendere, l'arte retorica ha fatto parte integrante dell'architettura nella sua dimensione pubblica e di massa. Gesti formali individuali e linguaggi stilistici condivisi sono stati argomentati e giustificati da un apparato tecnico costruito su regole retoriche ben sperimentate. All'architettura è sempre stato richiesto di convincere, o almeno d'essere convincente. La bella definizione che traccia Friedrich Nietzsche ne "Il crepuscolo degli idoli", per cui "*l'architettura è una specie di oratoria della potenza per mezzo delle forme*"⁷ ben racchiude la questione.

La capacità di convincimento è misurabile nel consenso che riesce a portare al suo committente. Il consenso della massa non è generalmente ottenuto attraverso una dimostrazione scientifica della bontà tecnica, ma attraverso il fascino e l'attrazione che le forme dell'edificio riescono a suscitare verso i destinatari.

L'architettura nella sua dimensione civile diviene arte legata inevitabilmente alla retorica

poiché il suo valore è misurato nella capacità di ottenere un consenso emotivo diffuso, piuttosto che ricercare un'intesa razionale condivisa da una selezionata minoranza d'intenditori. E' il *kairos*, κ ΙΡΟΣ, l'opportunità di modulare un discorso sulle caratteristiche degli uditori, che guida le implicazioni dell'arte retorica nelle scelte di linguaggio e stile architettonico praticate e richieste agli architetti dai loro committenti e mecenati. E' abbastanza evidente quanto la scelta di un ordine corinzio rispetto a un dorico, piuttosto che di un arco ogivale rispetto a una finestra a nastro, possa essere determinata dalla ricerca di consenso e determinarne la sua efficacia. La bravura degli architetti è stata, ed è naturalmente ancora, misurata nel riuscire a "far sembrare giusta", piuttosto che a "fare giusta", un'architettura. La capacità tecnica, che nell'oratoria può essere associata all'eloquenza, si evince nell'architettura abbastanza facilmente nel successo di comunicazione che un edificio riesce ad ottenere. Successo verificabile non solo nell'aleatorio gradimento da parte della critica specialistica, ma anche nell'apprezzamento da parte di un più vasto pubblico. Con modalità analoghe l'arte retorica mirava all'ammaliamento dell'uditorio popolare e dei giudici, più che all'inutile convincimento della parte contendente. La magia delle belle parole diviene facilmente magia delle belle forme, in un evidente e continuo parallelo durato millenni.

La persuasione agisce sull'uomo con le parole del discorso attraverso lo strumento dell'immaginazione, esattamente come le forme in architettura possono divenire "strumenti d'illusione" sulla massa. La tecnica antica della contraddizione, in cui la validità di uno stesso argomento risultava accresciuta quando poteva essere verificata partendo da differenti presupposti, è stata ampiamente utilizzata dalle avanguardie per dimostrare in maniera dissacrante quanto

l'architettura potesse essere svuotata di contenuti razionali e quanto fosse il prodotto di un nuovo spirito libero. L'espedito retorico del trovare nella macchina un nuovo modello ideale di società non ha cambiato nella sostanza il ruolo dell'architettura, ma essenzialmente si è risolto nel produrre un nuovo linguaggio formale.

L'assunto di molti teorici del classicismo sette e ottocentesco, per cui la superiorità dell'antica Grecia sulle altre civiltà fosse misurabile sul livello raggiunto dall'espressione artistica grazie a un clima sociale ideale, è un evidente espedito retorico nel produrre un esempio non commensurabile per dimostrare, allo stesso tempo, la supremazia di un'idea formale e un ideale politico. La "*nobile semplicità e quieta grandezza*" dell'arte greca nelle parole di Winkelmann e dello stesso Voltaire⁸ riuscivano, con ben poco materiale e fonti a supporto, a suscitare un effetto di incomparabile *autoritas* nell'affermare una possibile liberazione razionale dello spirito attraverso l'esperienza estetica. Il rinnovamento morale della società poteva così passare attraverso le emozioni suscitate dall'arte, in grado di infondere un sentimento elevato. L'arte diveniva così uno strumento educativo e didascalico in grado di produrre non solo modelli di buon gusto, ma anche di giustizia civile. Che l'arte greca fosse eccelsa perché espressione di una società superiore, incorrotta e democratica, oppure che la società fosse tale grazie all'arte, in grado di "parlare all'anima del popolo", non sono argomentazioni dicotomiche, ma due punti di partenza differenti per esprimere lo stesso concetto in maniera tanto persuasiva da spostare l'attenzione più sull'origine che sulla validità dell'assunto. Lo "stato di grazia" che poteva procurare l'esperienza estetica con le relative ricadute sociali, sono una lettura retorica a posteriori di un fenomeno più oggetto di speculazione filosofica che di descrizione storiografica. L'immagine del Partenone è

utilizzata come figura per antonomasia, con continue resurrezioni cicliche, fino alla metafora di prodotto seriale che azzarda Le Corbusier intorno al 1920⁹. E' evidente che gli architetti del Novecento rifiutino di principio l'associazione del concetto di "retorica" a quello di "architettura". Nel pensiero del secolo moderno l'architettura è un processo razionale determinato da procedimenti meccanici e logici in cui il bisogno di espressione è ininfluenza rispetto allo stato di necessità imposto dalle questioni contingenti.

In questi termini è facile asserire come "la forma è conseguente alla funzione"¹⁰ e non alla volontà di comunicazione dell'idea di architettura di un singolo architetto. E' la stessa personalità singola che si dovrebbe annullare davanti alla più grande dimensione della missione sociale dell'architettura. E' naturalmente inutile sottolineare quanto ciò appaia grottesco davanti alla forza retorica delle personalità che hanno determinato la storia e la teoria del secolo. Nei primi anni settanta, Alison e Peter Smithson pubblicano un libro illustrato dal titolo significativo "Without Rhetoric" che cercava di trarre delle conclusioni sulle esperienze degli anni del dopoguerra. Pragmatismo e schiettezza della dura architettura degli anni cinquanta e sessanta venivano ora letti sotto una luce differente da quanto in quegli anni si "percepiva". Lo scritto ripercorre l'esperienza come un momento privo di quella carica utopica che al contrario sembrava permeare a fondo programmi, disegni, scritti e architetture del Team 10¹¹. L'architettura, intrisa di uno spirito realista già acquisito, aveva perso la carica retorica della modernità come traguardo e poteva ora riflettere sul suo stato. I temi che avevano rappresentato la carica utopica erano stati raggiunti o si era dimostrato che si sarebbero potuti raggiungere. L'architettura aveva trovato una chiarezza, che gli Smithson non definiscono espressiva. Tale chiarezza sarebbe dovuta essere

concretizzata e sviluppata a seconda delle differenti realtà contingenti¹². Il messaggio, al contrario di quanto il titolo poteva far supporre, è comunicato attraverso un testo dai toni accesi in cui i più efficaci strumenti retorici dell'oratoria classica sono riconoscibili anche all'orecchio più inesperto: "All'epoca in cui la scala di valori era determinata dalla chiesa e dalla monarchia, poi dal governo e dalle banche, si era indotti a costruire edifici che trasmettevano un messaggio di potere. Oggi si è influenzati contemporaneamente da tanti fattori differenti. E' dunque finito il tempo per ogni tipo di retorica nelle singole architetture."¹³ E' da queste parole abbastanza chiaro che la realtà illustrata dagli Smithson è relativa alla loro percezione degli avvenimenti e al clima culturale dei primi anni settanta, fortemente influenzato da una cultura politica alternativa che difficilmente poteva accettare come dominante una visione individuale dell'architettura¹⁴. A quarant'anni di distanza si può affrontare una lettura più disincantata di tutti i testi e di tutti i progetti di quegli anni che nell'opporsi strenuamente a una retorica dei "poteri forti", affermavano una più stravagante retorica del "Power to People", titolo del celebre brano di John Lennon uscito nel 1971.

Imparare bene e sagacemente gesticolare

La retorica, nella sua accezione originaria, cioè greco-antica, è arte del persuadere e diviene scienza dell'argomentazione attraverso una struttura ben definita di tecniche. Aristotele definisce senza mezzi termini "la retorica come la facoltà di scoprire in ogni argomento ciò che è in grado di persuadere"¹⁵

La retorica, al pari della dialettica, è l'arte di fare i discorsi che si esercita attraverso l'utilizzo di tecniche. Si acquisisce con metodo, influisce

sui sentimenti e passioni dell'animo del destinatario.

La retorica, nella sua accezione romana, fatta propria dalla cultura illuminista e neoclassica, è "arte del far perfetto e giusto", dello scrivere e del parlare bene, del seguire le regole del componimento, perché l'opera si mostri integra e forte. Si tratta di una rielaborazione della retorica aristotelica, arricchita di uno sguardo verso la potenzialità didattica dell'eloquenza. E' latina la classificazione retorica in figure, classificazione che ancora oggi si utilizza comunemente. Quando ci si riferisce a quest'accezione, ci si riferisce in particolare al "De Oratore" di Cicerone e alle "Institutiones Oratoriae" di Quintiliano.

La retorica, nella sua accezione tardo-antica, ripresa poi in età barocca, è "arte del rendere bello", ornato di figure, anche letteralmente "del rendere figurato". Arte che usa l'architetto per suo diletto o per piacere dell'opera stessa. Il carattere didattico dell'arte retorica si risolve nell'insegnamento di regole espressive inusuali alla maniera di tecniche argomentative metodiche in grado di produrre progetti originali difficilmente attaccabili secondo i luoghi comuni¹⁶. La forza delle architetture straordinarie è nel riuscire a essere fuori dalla dialettica convenzionale e apparire inespugnabili da ogni spirito critico.

Dalle tre accezioni, cioè della retorica come arte efficace, buona e bella, si deduce quanto la retorica sia legata all'immediato, efficace se consumata al momento stesso. Il linguaggio dell'oratore non può permettersi d'esser obsoleto e la retorica è lo strumento con il quale l'architettura si mette in mostra al tempo presente. L'architettura è arte delle lunghe distanze, del lento affinamento, in cui le forme si consolidano con l'uso continuo. L'architetto usa una figura esplicita, un trucco fuori dell'ordinario, retorico dunque, per esprimere con immediatezza un'idea.

L'arte retorica convenzionalmente si divide e organizza in differenti parti: "...trovare le cose da dire, disporre in ordine le cose trovate, a questo punto ornarle di parole, poi imparare a memoria, e alla fine esporle con gestualità..."¹⁷

E' di grande interesse fare un parallelo diretto con l'architettura:

Quanto riguarda i fatti: *inventio* (trovare che cosa dire) e *dispositio* (disporlo in ordine).

Quanto riguarda il discorso: *elocutio* (ornarlo di parole)

Quanto riguarda l'esposizione: *actio* (esporlo con gesti corporei) e la *memoria* (impararlo bene). La memoria è un'aggiunta della retorica latina.

All'architettura interessano in maniera particolare *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*.

L'*inventio* è l'arte dell'*inventire*, cioè incontrare, del trovare per strada qualche cosa di già esistente. Non è attività creativa. E' la raccolta di un repertorio sul quale poi costruire un discorso. L'architetto ha bisogno di buon spirito di osservazione. Vitruvio sembra chiamare l'*inventio* con il nome di *ordinatio*. In architettura un tempo era l'impostazione del sistema d'ordine con la scelta delle gerarchie e delle dimensioni. Oggi la questione è più complicata e non investe solo le proporzioni. E' necessario trovare una regola che funga da tema conduttore del progetto e permetta di organizzare logicamente tutte le parti.

La *dispositio* è la costruzione dell'ossatura del discorso, sulla quale poi mettere le parole. E' l'attività di dimensionamento e distribuzione di argomenti nei punti opportuni. Talvolta appare come *compositio*, cioè sistemazione delle parole. In architettura comunemente si chiama composizione, che è termine presente anche nella Poetica d'Aristotele con significato corrispondente. L'antichità classica, a differenza dell'era moderna, aveva una vera ossessione per l'ordine delle cose. Vitruvio la intende come "la collocazione conve-

niente degli elementi che costituiscono l'edificio" per il conseguimento della qualità dell'edificio grazie alla buona combinazione delle sue parti.

L'*elocutio* è arte del rivestire le parole che sono già state trovate e ordinate. Si occupa d'aspetti formali. E' necessaria a trasmettere, in maniera diretta e sensibile, il significato delle cose. La buona *elocutio* richiede: chiarezza di contenuti, purezza di forme, equilibrio d'ornato tramite figure e tropi. Viene spesso considerata come arte superficiale e di poca importanza, anche se "persuasione, ordine e abbellimento della costruzione" sono elementi costitutivi dell'architettura classica. La "*pulchritudo addita*", la bellezza accessoria, com'è indirettamente definita da Leon Battista Alberti la decorazione, è il concetto sul quale ruota il libro dedicato agli "*ornamenta*", gli ordini, nel "*De Re Aedificatoria*". *Ornamenta* e *pulchritudo* sono due termini utilizzati spesso in endiadi¹⁸. Vitruvio si occupa nel *De Architectura* dell'ornamento in maniera assai marginale, oltretutto nell'affrontare il tema della trasfigurazione umana delle Cariatidi, e il rapporto con la bellezza è risolto nella considerazione dell'edificio nella sua interezza¹⁹. Infatti, mettendo insieme due differenti passi del trattato dell'Alberti si può ben notare quanto "*L'ornamento può definirsi come una sorta di bellezza ausiliaria o di completamento. Da quanto precede mi pare risultare che, mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca e quasi naturale che investe l'intera struttura dell'organismo che diciamo "bello", l'ornamento ha l'aspetto di un attributo accessorio [affictum], aggiuntivo [compactum], piuttosto che naturale... in che cosa consistano precisamente bellezza e ornamento, e in che differiscano tra loro, sarà probabilmente più agevole a comprendersi nell'animo che ad esprimersi con parole...*" e aggiunge *l'ornamento fondamentale sta nell'esser mondi da ogni bruttura*²⁰

I concetti di bellezza e ornamento non sono ben differenziabili in termini logici, Alberti ricorre all'animo, e la loro autonomia può essere solo riferita al fatto che la prima è una caratteristica innata dell'architettura, mentre il secondo è uno strumento ausiliario. E' in questa "ausiliarietà" che si può identificare il rapporto con l'arte retorica, in particolare con l'*elocutio*...

E' infatti nell'*elocutio* che si utilizzano le figure retoriche, che permettono all'oggetto artistico, *künstlich*, di assumere differenti conformazioni rispetto all'originale. L'architetto utilizza le figure retoriche per rappresentare in maniera efficace la sua idea d'architettura. In quanto tecniche possiedono una sorta di statuto e possono così essere definite. Di conseguenza divenire oggetto trasmissibile, oggetto d'insegnamento. Sono facilmente definibili in via astratta, ma la loro natura è d'essere nella pratica sovrapponibili, confuse e scambiate tra loro. Tra l'arte retorica e la scultura classica è stato rilevato un parallelo nell'uso di molti elementi formali evidenti²¹. Gestì e posture dei soggetti si ripetono come segnali e messaggi di significati senza direttamente provenire dall'universo delle movenze ed espressioni umane. Tali ripetizioni di figure sembrano avere lo stesso ruolo delle formule dell'arte retorica, dette *topoi*, che venivano utilizzate per rendere più efficaci e persuasive le argomentazioni. Lo stato di grazia, di dolore, di pietà non hanno ovviamente una gestualità rintracciabile nel quotidiano, ma assumono posture canonizzate nei soggetti scolpiti in marmo. Si tratta di un codice di esposizione attraverso gesti corporei che, più che all'*elocutio*, vede nell'*actio* il suo diretto riferimento retorico. Non è difficile ritrovare in questo analogie con gli espedienti espressivi propri dell'architettura nella sua dimensione di trasmissione del contenuto "altro".

La retorica è dunque arte di convincere, di far perfetto, di abbellire. Naviga tra il vizio

dell'esagerazione e la virtù dell'eufemismo. E' l'arte di rendere migliore, se così si può dire, il necessario. Il necessario è in architettura tutto ciò che risponde direttamente alle leggi della statica, della convenienza economica, della normativa igienica... Realtà oggettive per le quali la virtù dell'architetto non è realmente necessaria e il suo ruolo può essere circoscritto a quello di un buon direttore.

L'architettura della necessità è "l'architettura senza retorica". Non ha abbellimento, non deve convincere, non deve cercare la perfezione divina. E' architettura con retorica a grado zero. L'architettura della necessità è dunque senza architetto. Gli architetti sono sempre distratti da un piccolo ornamento, da un sorriso tra le cose necessarie, da un papavero in un campo di grano²² si diceva una volta, da un piccolo gesto di vanità. "Chi è senza retorica posi la prima pietra".

Artifizi furbetti e affascinanti espedienti

Le figure retoriche sono espressioni che appartengono canonicamente al mondo del componimento letterario o dell'oratoria. Si tratta di artifizi tecnici fondamentali dell'espressione linguistica. Alcuni espedienti hanno trovato anche molta fortuna nelle arti applicate e in architettura. Altri, che in letteratura non sono figure retoriche riconosciute come tali, trovano invece nella loro applicazione concreta un impiego retorico e divengono così assimilabili alle figure.

L'elenco delle figure retoriche usate nella composizione letteraria è infinito. Il tentativo di ordinarle e classificarle al fine di renderne agevole l'identificazione e l'uso ha portato, prima a una loro chiara descrizione e in seguito a un loro raggruppamento in generi. I generi contengono

figure tra loro assimilabili secondo il loro diverso procedimento logico. Le figure lavorano generalmente sull'effetto prodotto dal confronto tra due termini, che può essere di contrasto, come la metonimia, di negazione, come l'ossimoro, di similitudine, come la metafora, oppure di appropriazione, come la sineddoche.

E' evidente che le differenze tra il linguaggio della letteratura e quello dell'architettura sono molteplici e che è molto arduo operare un passaggio diretto delle figure tra i due mondi. E' possibile, invece, osservare come il procedimento logico che opera una particolare figura letteraria è rintracciabile nella pratica del progetto di architettura. In architettura non c'è una tradizione esplicita di studio retorico e una teoria debitamente diffusa, ma un atteggiamento implicito nei confronti della disciplina costantemente condizionato dalla necessità di convincere della bellezza e della bontà del progetto. In tutti i momenti della storia dell'architettura ogni indicazione che suggeriva elementi formali di linguaggio è equivalsa a un espediente o artificio retorico volto all'affermazione di un principio assoluto etico, morale o estetico superiore agli altri. Il dibattito eterno sulla presunta superiorità della colonna rastremata sul pilastro a fasci, piuttosto che del terrazzo piano sul tetto a falde, è interessante se letto come il tentativo di giustificare scelte formali *a priori* attraverso processi logici e funzionali costruiti a proposito in un tempo successivo. Si tratta di temi in cui l'arte retorica in architettura ha dimostrato in maniera inconfutabile il suo vasto campo operativo.

In architettura le figure possono essere intese come procedimenti del progetto che rivestono il ruolo di artificio strumentale a produrre effetti straordinari o sorprendenti e, in generale, a esprimere con immediatezza il concetto e l'idea di architettura. Grazie a modelli retorici, divenuti consuetudine di comunicazione, il linguaggio ar-

chitettonico diviene direttamente comprensibile. Anche le correzioni per evitare gli effetti distortivi dell'ordine classico sono da leggersi come operazioni retoriche. Un esempio di facile comprensione è l'utilizzo di accorgimenti per trasmettere forza a elementi singoli nella coerenza e armonia di forme generali quali le correzioni ottiche sulle colonne d'angolo, l'entasi, lo slittamento della metopa laterale. Sono questi, alla pari, espedienti volti a non portare l'occhio sulla sorprendente eccezionalità di un punto "troppo normale per essere giusto".

Citazione e copia, spesso tra loro confuse, sono i procedimenti assimilabili alle figure retoriche più comuni ed efficaci nell'architettura moderna e contemporanea. Allo stesso modo ripetizione, allusione, luogo comune, maniera, enfattizzazione, pasticcio, alterazione, riduzione simbolica, non sono riconosciute come figure letterarie, ma nella composizione del progetto di architettura rivestono un ruolo analogo nel suscitare risposte emotive dirette e automatiche. L'utilizzo ricorrente di espressioni figurate del linguaggio architettonico rivela la necessità dell'architettura di dotarsi di strumenti diretti di codificazione e interpretazione degli elementi del progetto per incidere efficacemente nella sfera culturale e sociale cui deve necessariamente prendere parte attiva.

Le figure retoriche, cui si è abituati a fare ricorso nel componimento letterario e nell'espressione verbale, sono tuttavia difficili da trasporre direttamente in architettura perché strutturate direttamente sul gioco linguistico astratto. Allo stesso modo l'architettura ha formato un suo patrimonio di figure retoriche imperniato sull'uso ripetuto e continuo di espedienti propri della composizione di elementi della costruzione, della decorazione, dell'ornato, dalle tessitura... La differenza sostanziale, tra l'utilizzo delle figure retoriche in un componimento lette-

rario rispetto al progetto d'architettura, è legata alla natura del campo di applicazione. Il componimento letterario, come la lingua parlata, ha uno svolgimento in sequenza obbligata, in cui alcuni elementi sono necessariamente propedeutici ad altri. La figura retorica enfatizza o interrompe questa consequenzialità logica introducendo marcature o ambiguità che attirano l'attenzione su particolari significati. Il progetto di architettura è un campo aperto a tre dimensioni in cui l'osservatore si può teoricamente muovere libero scegliendo da dove cominciare una propria lettura delle forme. Uno stesso edificio può essere percepito da differenti soggetti con differente enfasi. Questa è anche caratteristica propria del componimento linguistico. Ma, caratteristica specifica dell'architettura, può essere affrontato da differenti punti di partenza e può raccontare infinite differenti storie. Un'architettura si presenta come una sala di quadri esposti secondo un criterio che non è necessariamente di diretta comprensione per il visitatore. La coerenza e la linearità delle informazioni percepite potrebbe essere completamente snaturata, rispetto alle intenzioni originali dell'allestitore o del progettista, da molteplici perturbazioni. Sono nei fatti le stesse che corrompono e arricchiscono un componimento letterario: la varietà della preparazione culturale di chi osserva oppure le condizioni ambientali che mutano nel tempo. In architettura vi è tuttavia una sostanziale impossibilità di fissare fin dal principio uno svolgersi narrativo univoco. La poesia si legge, salvo rari casi, in modo lineare dalla prima parola in alto a sinistra fino all'ultima in basso a destra. L'architettura si percepisce, salvo rari casi, attraverso un percorso casuale con il passo che arranca, lo sguardo che volteggia, tutti gli altri sensi che vengono distratti da innumerevoli piccole cose apparentemente ininfluenti davanti alla totalità della forma archi-

tettonica e dello spazio costruito. La lettura lineare permette piena concentrazione sul testo, guidati dai sicuri e comodi binari della sequenza delle parole. La lettura ingarbugliata è un'avventura attraverso l'universo sensoriale della vita che scorre. Le figure retoriche, in entrambi i casi, giocano sulla rottura di un "luogo comune" per portare l'attenzione su un punto particolare. In un caso si tratta di uno scossone alla linearità, intesa come sequenza di quanto ci si sarebbe aspettato dal discorso, mentre nell'altro caso di una "sirena" che, nel vagare per inerzia, attrae verso un punto particolare della composizione architettonica. Per riuscire ad attrarre deve parlare una lingua conosciuta, ma avere un timbro e un accento inconsueto e particolarmente pieno di fascino. La Sirena arricchisce la qualità dell'opera manipolando con pochi e decisivi passaggi le scelte consuetudinarie per svelarne la sua eccezionalità.

La consuetudine, il "luogo comune", su cui può agire la forma retorica è la tettonica, intesa come la rappresentazione convenzionale dell'idea costruttiva, la topologia, intesa come l'universo emotivo e ambientale in cui un edificio è calato, la tipologia, intesa come lo schema geometrico di riferimento per la famiglia cui si ritiene debba appartenere l'edificio in questione. Dove la figura retorica non trova possibilità di sussistenza è la tradizione, intesa come un patrimonio formale acquisito, in quanto si tratta di un atteggiamento nei confronti dell'architettura privo d'intenzionalità nella strutturazione di un linguaggio. La figura retorica gioca le sue carte sulla messa in crisi dello svolgimento logico e consequenziale delle scelte di progetto. Un espediente retorico irrompe su "come, quanto, dove e perché" si sarebbe dovuto normalmente costruire introducendo un elemento di dissonanza o rafforzamento, di antitesi o di similitudine. L'efficacia della figura è nel rimarcare il senso profondo del

progetto, lo stesso senso che se ricercato con i soli strumenti della logica, sarebbe forse rimasto occulto.

Nella letteratura architettonica si usa riferirsi alla trattatistica e alla manualistica classica per trovare origine nell'uso di termini e procedimenti. Molti dei termini che identificano le figure retoriche nell'architettura non sono presenti nei testi fondativi del pensiero architettonico, anche se il loro uso è prassi accettata e comune nella composizione del progetto. Molte figure retoriche si prestano nella loro applicazione al mondo della costruzione a utilizzi spesso contrastanti e di difficile definizione.

Per esempio nel dizionario di Quatremère de Quincy la voce "citazione" non esiste, mentre è presente un'accezione del tutto negativa della "copia", in antinomia al lemma positivo di "imitazione"²³. E' chiaro che in sé i termini "copia" o "citazione" non sono figure retoriche, ma retorico ne è l'uso, trasformando in strumento una semplice azione compositiva.

La divisione canonica tra le "figure di parola" e le "figure di pensiero" trova nella trasposizione dalla retorica all'architettura alcune analogie e similitudini. Se le prime lavorano sulla bellezza di una frase grazie al loro suono, le seconde agiscono sul significato lasciando le questioni formali in secondo piano. La retorica in architettura, come nella letteratura e nell'oratoria, riesce ad agire efficacemente sul doppio binario delle forme e dei significati. Il fatto che le prime trovino una loro riconoscibilità a prescindere dal loro significato rende molto più difficile la trasposizione diretta tra arti che usano differenti codici di linguaggio. Lavorando sulla totale astrazione del concetto si riesce tuttavia nelle seconde a trovare e costruire notevoli analogie.

Le figure retoriche proprie della metrica o della parola sono in architettura molto comuni e

riscontrabili come variazioni al disegno regolare di facciata o di pianta al fine di accentuare un punto particolare, di mimare un accidente, di nascondere una simmetria... Le più importanti di queste come l'anacoluto, anadiplosi, anafora, anastrofe, asindeto, caritonesi, catafora, costruzione ad sensum, climax, deissi, diafora, dialisi, dialogia, dittologia, ellissi, epanadiplosi, epanalessi, epifora, epistrofe, iperbatò, ipostasi, isterologia, omoteleuto, paronimia, polisindeto, poliptoto, prolessi e lo zeugma vengono utilizzate nel disegno architettonico in maniera molto simile alla costruzione di una frase o un verso. Sono veri espedienti retorici che lavorano più sulla grammatica del linguaggio espressivo che sul significato e il senso dell'edificio. L'architettura degli anni cinquanta, in modo particolare milanese, ha utilizzato diffusamente figure quali l'allitterazione e l'anacoluto per la disposizione delle finestre sulle facciate. Elementi uguali in composizione varia apparentemente casuale, senza relazione proporzionale tra loro, sono la cifra di molte architetture divenute celebri e soventemente prese a modello, se non plagiate, da molti giovani architetti contemporanei. L'uso intensivo di tali figure retoriche nella grammatica compositiva rivela, più che un atteggiamento eclettico verso la disciplina, la ricerca di un vero e proprio linguaggio stilistico riconoscibile. E' da tenere presente come alcune figure, per esempio l'anacoluto, siano definite dalle grammatiche scolastiche veri e propri errori fuori da ogni possibile licenza poetica.

Alcune figure, quali l'anadiplosi o l'anafora, ma anche l'antistrofe, sono espedienti retorici caratterizzanti il linguaggio classico dell'architettura. La ripetizione come "raddoppio", di finestre o pilastri in corrispondenza dell'angolo o dell'asse di simmetria centrale hanno la stessa funzione grammaticale della ripresa della stessa parola finale in un verso all'inizio del verso successivo.

L'uso dell'anadiplosi ha la funzione di rendere fluido e continuo un discorso o un disegno anche attraverso un'interruzione necessitata da regole esterne, grammaticali o funzionali.

Altre figure, quali la baritonesi, sembrano derivare direttamente dal mondo della musica. Quando nella composizione di una facciata le finestre tendono a scivolare verso il bordo estremo, fino a scontrarsi con l'angolo e generare un vuoto, vengono a mente gli spostamenti di accento o note verso l'inizio o la fine di un verso al fine di enfatizzare una direzione espressiva del componimento. Il climax è, invece, un espediente per scalare verso un lato o verso l'alto, ascendente, o verso il basso, discendente, il peso degli elementi che compongono una facciata o una pianta. Il prospetto del Colosseo e la casa di via Euripide a Milano di Asnago e Vender, sono due celebri climax.

La costruzione ad sensum è una figura retorica che nella poesia consiste nel prendersi la licenza di fare concordare un verbo in forma plurale con un sostantivo in forma singolare ma dal significato plurale. Nell'architettura classica vi sono molti esempi celebri tra i quali spicca l'utilizzo di più entrate uguali per accedere a un unico atrio monumentale. La tipica *deissi* è il procedimento che viene utilizzato per richiamare l'attenzione verso un elemento particolare attraverso l'uso di elemento consueto utilizzato in maniera inconsueta, ma non errata. Il pronome, detto in linguistica "deittico", può essere il corrispondente di una semplice cornice intorno alle finestre a identificare il piano nobile di un edificio, anche non classico.

La *diafora*, che in letteratura consiste nel riproporre stesse parole con differenti significati. In architettura, ad esempio, si riscontrano diafore nell'uso di finestre, vuoti o nicchie dalla stessa forma ripetute su un unico prospetto.

La *dialisi* è un'interruzione di un motivo attraverso un elemento in grado di "sciogliere" la continuità di elementi uguali o analoghi. In una facciata è sufficiente un corpo scale vetrato, un scarto di superficie, di colore o semplicemente un pluviale.

L'*allegoria* è una procedura linguistica, il cui nome tradotto letteralmente dall'antico-greco vuole dire "parlare in modo diverso", ampiamente presente nelle belle arti che opera attraverso una manipolazione dei simboli. In architettura consiste nel progetto di un intero elemento nelle sembianze di un altro che si trova in un rapporto simbolico con ciò che si vuole intendere. Si può celare, sotto un'altra conformazione, un contenuto diverso da quello che appare, per lo più di carattere astratto e ideale. In altri termini, l'allegoria consiste nel rappresentare un concetto attraverso una figura compiuta e autonoma rispetto al concetto di riferimento originale. Ad esempio le forme delle chiese a croce latina o greca, i templi con il timpano come "casa di Dio" sono le allegorie sulle quali la storia dell'architettura ha costruito parte fondamentale della sua forza retorica. Allegorie più dirette come l'*Oikema*, la casa del piacere di Claude-Nicolas Ledoux nella città ideale di Chaux vicina alle Saline reali d'Arc-et-Senans, che associa in maniera diretta la funzione di edificio per il consumo di prestazioni sessuali a una pianta a forma di pene. La conformazione delle singole parti con cui è costruito un organismo architettonico passa in secondo ordine rispetto al significato simbolico della composizione, che rinvia a un livello più alto di riferimento ideale o metafisico. L'allegoria sarebbe così una sorta di metafora estesa a tutto il manufatto architettonico. L'utilizzo contemporaneo di tecniche "arcaiche", o comunque desuete come l'uso della pietra o del mattone portante lasciato a vista, si risolve non

nel senso del funzionamento costruttivo, quanto nella cosciente riproposizione del carattere massiccio di compatta robustezza che definisce l'idea stessa dell'architettura antica. I voltini di scarico del mattone oppure i massicci muri a secco sono oggi particolari che rimandano a una visione dell'architettura legata indissolubilmente alla sua necessità costruttiva e nell'uso esteso a tutto il complesso architettonico, quindi non come citazioni isolate, divengono allegoria di un "altro modo di parlare". Nel caso di alcune categorie stilistiche, come il gotico, si può parlare di un intero linguaggio costruito su visioni allegoriche di mondi naturali come la foresta, la montagna, la grotta... L'architettura del secolo passato ha utilizzato forme architettoniche radicali, divenute vere e proprie tipologie edilizie, per esprimere allegoricamente concetti di fratellanza universale o di armonia sociale.

L'*allusione* è un approccio figurativo diretto, un avvicinamento formale, unicamente abbozzato, che omette di soffermarsi sul metodo della composizione architettonica. Consiste nel rappresentare una cosa con l'intenzione di farne percepire un'altra, che con la prima ha un rapporto di somiglianza. Proceede attraverso la rievocazione d'immagini, di suggestioni e di riferimenti semplici e facilmente comprensibili come l'utilizzo di un colore, un materiale o un elemento decorativo che alludano a un ambiente da evocare. Il ferro arrugginito alla durezza del mondo industriale, le *boiserie* di legno alla convivialità di una vecchia osteria di montagna, una superficie rossa e lucida alla perfezione meccanica di un oggetto insuperabile. Celebri sono molte architetture di servizio stradale, quali distributori di benzina o autogrill, che alludono alla velocità attraverso il disegno di strutture leggere dalla forma aerodinamica simili ad ali di aeroplani.

Più interessanti sono gli espedienti retorici che lavorano sul significato e il senso dell'edificio più che sulla grammatica e l'ortografia del linguaggio espressivo.

L'*alterazione* è contraffazione e tradimento dell'originale. E' un modo corrotto di imitare che, attraverso deformazioni e incongrue mescolanze di modelli, porta alla nascita di un nuovo oggetto originale. Scivola nell'*aberrazione* se lo scopo è la completa sostituzione del sistema di riferimento. Alterazioni e aberrazioni sono presenti come firma stilistica in molti edifici del primo ottocento in cui gli elementi architettonici e gli ordini classici perdono completamente ogni canonica conformazione al fine di provocare stupore e meraviglia. Nel Novecento il gioco è continuato con l'introduzione arbitraria di volumi ed elementi stilistici esotici o di altre antichità, come le assiro-babilonesi o incaiche, al fine di provocare un estraniamento dal mondo reale.

L'*analogia*, processo fondativo attraverso il quale si compone il progetto di architettura, diviene anch'essa una figura retorica dal momento che il rapporto, analogico formale o concettuale, assume una funzione evocativa finalizzata a mutare o chiarire il significato degli elementi. L'analogia, più di ogni altra figura, riesce a essere efficace sugli elementi tipologici delle architetture nel loro rapporto con la forma della città. Il rapporto di analogia esistente tra i modi della vita e le forme dell'architettura si risolve attraverso l'uso combinato di altre figure retoriche delle quali l'analogia diviene lo strumento di associazione.

L'*antitesi* è una figura letteraria che in architettura accosta elementi contrastanti col fine di rinforzare sia la composizione sia gli elementi stessi. Nella poesia è rafforzata dalla struttura simmetrica della frase. In architettura tale espediente è analogamente proponibile. Molti edifici

“doppi” lavorano sull'effetto dell'antitesi tra una parte e l'altra, non per stupire, ma per rafforzare le singole parti antitetiche. Come edifici doppi s'intendono edifici ibridi, che sviluppano due linguaggi caratterizzati dalla rappresentazione della loro funzione simbolica, edifici composti da due corpi di fabbrica che insistono su due contesti urbani o territoriali differenti, sulla strada e sulla corte o verso il mare e contro la montagna, edifici in cui l'esterno mostra un carattere opposto all'interno. L'antitesi è anche utilizzata per evidenziare la forza di una stessa forma architettonica indipendentemente dal suo materiale di realizzazione oppure, per evidenziare la differenza dei materiali attraverso la loro applicazione su una unica forma architettonica. Le illustrazioni celebri delle tre case dei tre porcellini, dalla stessa forma archetipica realizzata in paglia, legno e mattoni, sono un esempio che ben esprime la forza del concetto.

L'*antonomasia* è una figura retorica della letteratura che consiste nell'adoperare un nome comune o una perifrasi invece di un nome proprio e viceversa che indichi la qualità che ne caratterizza per eccellenza. In architettura l'uso di un'immagine universalmente riconosciuta per richiamare il più vasto mondo cui essa si riferisce, è un espediente di grande efficacia se usato opportunamente. Si può portare come esempio la casa di ringhiera a ballatoio che è divenuta nell'architettura degli anni Settanta figura per antonomasia della casa popolare, la casa a corte è divenuta figura della casa borghese d'affitto e la torre figura dell'edificio per uffici. Allo stesso modo nell'architettura del Modernismo la finestra a nastro è divenuta la finestra per antonomasia. Seguendo questi esempi facile è cadere in altre figure retoriche e ottenere risultati opposti.

Il *chiasmo* mette in evidenza quanto due termini opposti siano complementari attraverso un incrocio simmetrico in modo che l'ordine logico

delle parole risulti invertito. E' una figura che in architettura si trova per esempio nell'utilizzo incrociato di forme storiche con materiali innovativi e viceversa. Molti edifici degli anni Cinquanta mostrano la loro struttura in cemento armato a vista, comprensiva di puntoni e mensole, che sembra mutuata direttamente dalle strutture in legno medioevali producendo un voluto effetto di chiasmo. Molta architettura contemporanea nelle aree turistiche di montagna riveste grandi volumi dalle forme scomposte con materiali da costruzione tradizionale provocando un effetto di soddisfazione immediata sia ai venditori, che minimizzano i costi, sia agli acquirenti, che s'immaginano il "sapore delle cose antiche". Il chiasmo è anche una figura di linguaggio che può trovare una relazione geometrica nella disposizione degli elementi architettonici in pianta. La forma della lettera greca c , da cui la parola chiasmo, rappresenta l'incrocio di due elementi analoghi e non difficilmente può essere associata al gioco di sguardi incrociati che caratterizza e guida il disegno di pianta di molte architetture degli anni cinquanta.

La *citazione* rimanda a un mondo romantico di affinità e sogni, come repertori infiniti di riferimenti e di evocazioni. L'architettura è un soggetto in mutazione continua davanti ad un panorama soggettivo aperto alle più diverse suggestioni. E' la trasposizione diretta ed evidente di un estratto, nella sua piena riconoscibilità, da un contesto all'altro. In prosa si citano trame, circostanze, personaggi. In poesia metrica e accostamenti retorici. Nelle arti figurative si cita attraverso un frammento un "intero universo formale"²⁴. La citazione è l'istituzione di un legame di affinità con mondi differenti dallo stato di fatto corrente che pone in continuità il progetto con il passato o aderisce a "qualcosa di detto o fatto" altrove. E' dunque un ponte gettato verso uno stato di cose e pensieri "altro" per indirizzare la

lettura del progetto verso un mondo dalla struttura ideologica e formale già definita. In questi termini la citazione è una figura romantica, densa di valori etici e di carica ideale, che non si risolve nell'atto della percezione del frammento come elemento non ordinario e coerente con la composizione, ma nel più ampio e complesso processo interpretativo del progetto, in una dimensione culturale che investe il tempo lungo della storia piuttosto che la lettura veloce del fenomeno. Citare significa non solo aderire, ma più ampiamente, adottare, cioè abbracciare e fare propria un'opinione, un punto di vista, un'ideologia. La figura implica l'adesione alla famiglia spirituale del frammento citato e, per essere tale, la chiara riconoscibilità di quest'ultimo. Deve rimanere solo, isolato e riconoscibile come tale in uno spazio neutro o con evidenza differente. Le "virgolette" o il *corsivo* deve apparire chiaro anche nella citazione architettonica. Nella letteratura, a parte i pochi casi eccezionali, è doverosa la firma in calce. Quando non è evidente la sua natura aliena, quando perde la solitudine del frammento ritrovato, diviene un plagio. Si tratta di una copia perfetta di un brano, preciso all'originale, ricomposto in una nuova composizione. Diviene, talvolta a sproposito, elemento ornamentale, ma non può assumere il ruolo della decorazione, che per sua natura richiede un apparato completo, inconciliabile con la natura orfana del frammento. La citazione non è elemento indispensabile per l'esistenza dell'edificio, come del resto non lo sono tutte le figure retoriche, ma diviene talvolta tecnica fondamentale e insostituibile per la piena trasmissione della sua carica ideale. La natura retorica della citazione è di "far cantare un oggetto congelato".

L'*enfaticizzazione* è una delle figure per eccezione nell'espressione architettonica. Non è difficile tracciarne le modalità con cui opera per evi-

denziare alcune caratteristiche o parti di un progetto. Il semplice ingigantimento di alcuni elementi architettonici, quali un portale, una colonna d'angolo, la facciata rispetto al volume, modifica radicalmente l'impatto percettivo di una costruzione alla sua osservazione. Tuttavia anche l'alleggerimento di pilastri o la scomparsa della massa muraria riescono a enfatizzare la leggerezza ottenendo opposti o coincidenti effetti. L'enfaticizzazione è una figura molto usata anche nella rappresentazione dell'architettura. Si ricordino le tavole di Palladio e i ridisegni di Scamozzi che in maniera differente modificano le dimensioni del tetto al fine di far risaltare la facciata.

L'*eufemismo* consiste nell'attenuare il carattere troppo duro di un edificio attraverso espedienti decorativi, se la durezza è causata dall'aspetto troppo spoglio delle facciate, oppure da frammentazioni o curvature della massa volumetrica, se la durezza è causata da un corpo di fabbrica troppo imponente. La traduzione letterale dal greco è "parola di buon augurio" che ben chiarisce il campo in cui la figura è utilizzata in architettura. Comune è il tentativo di addolcire le architetture per trovare compiacenza nel mercato immobiliare o accettazione da parte delle amministrazioni pubbliche. Tale figura è usata sapientemente in molti esempi di architettura colta, in modo particolare nei centri storici, al fine di far scomparire il progetto all'interno di un contesto delicato e ben definito nei suoi elementi caratterizzanti. Per molti versi l'eufemismo è assimilabile all'*iperbole*, la quale lavora enfatizzando, oltre i limiti normali, alcune caratteristiche specifiche con la finalità di rendere più chiara l'idea del progetto nel suo insieme. Le architetture radicali hanno espresso attraverso iperboli una visione del mondo e della vita.

L'*ironia* è una dote molto rara alla maggior parte degli architetti, specie professionale che ha

dimostrato di prendersi molto sul serio e di essere assai restia a sdrammatizzare il ruolo relativo che ha un progetto nel panorama della storia. Consiste nel marcare, attraverso l'utilizzo di uno o più elementi architettonici incongruenti, una questione ritenuta dall'architetto degna di derisione, ma comunemente accettata come apprezzabile. E' interessante rilevare come l'ironia necessiti obbligatoriamente l'utilizzo nel progetto di un elemento o una forma sgradita al fine di screditare la stessa. Si tratta di un tipo di espediente che richiede a chi osserva un'opera la capacità di cogliere l'ambiguità sostanziale del progetto nella volontà dell'architetto. E' quindi una figura molto raffinata che lavora sul campo minato del rischio che la finezza non sia compresa e il risultato finale ridicolizzato. Architetti dotati di profondo spirito, erudizione e una buona dose di amor per le cose belle della vita si sono permessi di portare nei propri lavori una forte carica ironica riuscendo a sdrammatizzare anche il più formale degli impegni. E' una figura che in architettura trova nobili esempi. Tra questi spiccano un grattacielo intero a forma di colonna, prospettive aeree di città con astronavi a forma di cipollotti, vagoni ristoratori o case elettriche montate sulle Alpi Lepontine.

Il *luogo comune* esibito come icona è uno strumento retorico utilizzato dall'architetto per trasmettere immagini confortanti e consolatorie mutate dalle convenzioni formali e, magari, lasciare nella struttura simbolica retrostante la vera carica dissacrante di un progetto capace di aggiungere un valore aggiunto altrimenti non accolto. Il luogo comune ripete modelli formali accettati senza alcuno spirito critico o interpretativo adeguandosi alla forma e i contenuti consolidati. La ricostruzione del secondo dopoguerra, in modo particolare la massiccia edificazione di quartieri popolari, ha visto opporsi alla coraggiosa retorica della *machine à habiter* una più

sommessa retorica di ricostituzione di un'immagine tradizionale della città europea. In questi termini la figura retorica del luogo comune è stato il perno dell'architettura sommariamente definita come "neorealista".

La *maniera* è una modalità dell'imitazione che, al contrario del luogo comune che trova la sua efficacia in un campo di "non appariscenza", accentua la ripetizione di un modello stilistico e formale ritenuto di qualità. Ripete elementi mutuati da codici evidenti e riconoscibili, oppure costruisce un proprio apparato formale su cui impostare un linguaggio architettonico nell'apparenza ricercato. Nella maniera vi è compiacimento nel ripetere e ripetersi senza alcun timore o pudore nel rischiare di cadere nella *parodia* o nella *caricatura*. Anch'esse figure della retorica architettonica, di scarsa efficacia e di cattiva reputazione critica. Le grandi città europee, Milano, Londra e Parigi in particolare, hanno sviluppato, negli anni del secondo dopoguerra, una raffinata cultura architettonica di maniera, appannaggio delle aristocrazie industriali e delle nuove classi alto borghesi in ascesa, che ha dato lavoro a colti professionisti e prodotto eccellenti risultati. L'architettura di maniera ha saputo assimilare al nuovo gusto di uno stile di vita contemporaneo influenzato dalle avanguardie più radicali, la raffinatezza dei materiali di finitura e la ricercatezza di forme mutate dal repertorio storico. Oggi, al contrario, la retorica di maniera permea un'architettura destinata ai *parvenu* che si vogliono dare un tono da intenditori dei linguaggi e delle mode contemporanee.

La *metafora*, letteralmente "portare-oltre" l'usuale significato, è un elemento comune fondamentale al processo imitativo in tutte le arti. E' la figura più nota, vero animo della retorica tanto che diviene spesso suo sinonimo. Il procedere metaforico ha per Aristotele un ruolo privilegiato nell'universo linguistico. La metafora è

evidente come figura retorica trasposta nell'architettura per rappresentare l'idea richiamata dall'uso di un elemento piuttosto che l'elemento stesso. Si tratta di una similitudine senza il termine di paragone. Per questo fatto spesso, in particolar modo nell'architettura gotica, la metafora è stata assimilata alla trasposizione simbolica e all'allegoria. Il vetro e il ferro richiamano immagini di leggerezza attraverso la loro trasparenza e sottigliezza indipendentemente dal loro peso specifico. Il materiale, in questo caso, sostituisce un concetto figurato astratto ben più ampio. Il cemento e la pietra rappresentano la gravità e il peso. Il mistero delle origini dell'architettura ha preso forma attraverso un procedimento metaforico per il quale la spiegazione degli elementi dell'ordine decorativo è passata attraverso un rapporto di associazione simbolica più che formale. L'architettura esprime un valore e ne imita le forme in maniera astratta basandosi sul principio che tutte le cose concrete possono essere rese più facilmente comprensibili come simboli. In questo modo utilizza un linguaggio espressivo figurato che, attraverso una seduzione emotiva, riesce ad affascinare l'osservatore. Una forte carica retorica è presente nei monumenti a ricordo di eventi tragici o eroici di massa, per i quali la rappresentazione dell'avvenimento viene di necessità espressa in maniera simbolica, tramite figure astratte più che imitazioni di oggetti reali, come a esempio può avvenire per un'opera scultorea dedicata a una singola personalità. I monumenti a celebrazione di una riforma religiosa o di una rivoluzione, i memoriali alle vittime dei grandi conflitti esprimono tramite metafore la loro forza spirituale. Talvolta un analogo avvenimento tragico o eroico trova opposte metafore per essere rappresentato. E' il caso di un leggero traliccio in metallo e di un imponente monolite in cemento armato che riescono a essere metafora rispettivamente

della leggera purezza del martire o dell'inumana pesantezza della tragedia. Il caso estremo di metafora si realizza in architettura attraverso un'altra figura dalla nobile tradizione letteraria: l'*adynaton*. I manuali di retorica definiscono la figura come funzionale ad avvalorare l'impossibilità che si realizza un evento ipotizzando per assurdo la realizzazione di un altro fatto che non si potrà mai verificare concretamente.

L'*ossimoro* è la figura in cui lavora la negazione della logica del significato, mettendo in accostamento due termini che hanno un evidente contrapposizione. In architettura è facilmente riscontrabile la figura nel momento in cui nella costruzione logica del progetto appaiono paradossi costruttivi o dissonanze linguistiche grazie all'accostamento di elementi vistosamente discordanti. La scelta di svuotare completamente il piano terreno da ogni volume e di sostenere la massa dei piani sovrastanti con edili pilastri è, per la logica tettonica dell'architettura classica, un ossimoro da evitare, mentre per l'architettura contemporanea può divenire uno stratagemma per marcare la continuità di uno spazio aperto. L'ossimoro è anche da intendere come una figura di senso applicata al ruolo duplice di molti degli elementi decorativi. Vale per tutti la colonna che ha la funzione originaria di sostenere il tetto, ma nell'architettura classica viene utilizzata come elemento decorativo per eccellenza. Lo statuto della colonna è un ossimoro retorico in quanto si carica di una duplice valenza: come elemento decorativo autonomo e accessorio, come elemento strutturale portante necessario.

Il *paradosso* è l'inserimento nel progetto di un elemento verosimile, ma in netto contrasto con quanto ci si sarebbe aspettato. L'architettura in cemento armato a vista, trasmette un'immagine di semplicità e castità, ma è molto cara e difficile da realizzare. Oggi al contrario, una decorazione classica è molto facile da costruire, costa poco e

rimanda a un mondo di antica ricchezza. Elementi paradossali che hanno caratterizzato alcune celebri architetture sono l'acqua o gli alberi sul tetto, le porte in pietra, i pilastri esilissimi.

Il *pasticcio*, che deriva dal più comune termine francese *pastiche*, è un genere letterario proprio della musica del XVIII secolo, della letteratura *post-modern* in cui il testo è intersecato con altri su differenti piani narrativi, della produzione di film contemporanea in cui storie parallele s'inseguono senza apparente logica immediata. Nel componimento non si riconoscono più le parti originali da quelle citate o interamente ricopiate producendo un effetto di svuotamento teorico in bilico tra "narcisismo e nichilismo". In architettura diventa facilmente espediente retorico nel produrre spaesamento e meraviglia attraverso un procedimento aggregativo e arbitrario di più elementi stilistici. Tipico del pasticcio è l'utilizzo di un vistoso apparato decorativo con funzione di ornato senza relazione diretta con l'impianto logico della composizione. Figure e forme applicate appaiono così slegate dalla costruzione, ma infondono una magica aura di malinconia, di fascino, di straniamento. Alcuni edifici celebri dei primi decenni del secolo possono apparire, grazie al ruolo della figura del pasticcio, i primi capolavori del moderno oppure le ultime retroguardie del passato. *Mélange* e *métissage* sono variazioni contemporanee in registro multiculturale e multietnico dello stesso procedimento.

La *perifrasi* è utilizzata per evitare la ripetizione di un elemento o per evitare di rendere evidente una caratteristica in maniera esplicita. E' spesso associata all'eufemismo. Se la figura retorica letteraria prende direttamente dal significato della parola in greco-antico "giro di parole", in architettura si può intendere il tentativo di arrivare a una forma, per esempio tipologica, attra-

verso differenti elementi che ne rendano l'aspetto non immediatamente percepibile.

Si assimila in architettura alla perifrasi la *reiterazione*. Le immagini celebri di condomini a villette sovrapposte in cui le facciate ingombranti di grandi edifici appaiono più piccole grazie alle variazioni di ogni singolo "villino" sono un efficace figura retorica in cui "la città giardino verticale" diviene parafrasi di "alta densità". Oggi sono molto apprezzati anche i boschi verticali appesi sulle terrazze private dei grattacieli, parafrasi della oramai clinica deficienza di verde pubblico.

La *personificazione*, figura della retorica classica, è un operare del processo imitativo che diviene figura retorica nel voler trasmettere a un'architettura non solo gli elementi formali mutuati per analogia, ma anche i valori propri dell'essere umano o animale trasposto in architettura. Cariatidi e giganti sono personificazioni dirette che figurano la grazia o la forza di un sostegno, mentre il corpo di Cristo nella chiesa a croce greca sono personificazioni indirette a simboleggiare nella pianta la sacralità dell'icona.

Figura retorica affine è la *prosopopea*, che, non da confondere con il termine denigratorio omonimo, consiste nell'attribuire prerogative di essere vivente all'architettura. Letteralmente si tratta di un discorso di un defunto, ovvero, di far parlare un morto. L'architettura dell'ultimo secolo ha tentato anche la personificazione negli animali e vegetali. Il fiorire di soprannomi più o meno denigratori è un evidente risultato dell'efficacia dell'artificio. Si ricordano cimiteri a forma di lisca di pesce, incombenti corpi di fabbrica aggettanti dalle sembianze di balene, teatri a conchiglie sovrapposte come fossero stoviglie su uno scolapiatti, aule universitarie a forma di trifoglio...

Il *pleonasm* ben si spiega con la traduzione letterale dal termine greco-antico "sovrabbondanza". Un elemento architettonico pleonastico è es-

senzialmente quando non è necessario nel contesto o nell'organismo in cui è inserito e non aggiunge niente dal punto di vista qualitativo. L'elemento superfluo provoca una ridondanza che, tuttavia, è utile a trasmettere a tutta l'architettura un carattere particolare. La retorica della ridondanza è evidente negli edifici in cui la presenza di molti tipi differenti di finestre e la loro distribuzione casuale non è giustificata da questioni funzionali di distribuzione interna, ma di motivo del disegno di facciata.

La *preterizione* è la figura del "passar oltre" consiste nel fingere di voler tacere ciò che in realtà si dice cioè per esempio comporre un edificio attraverso le regole di una categoria stilistica e cercar di celarne l'espressione nei particolari. E' il caso di molti edifici classicisti in cui l'espressione degli elementi è modernista e vice versa. Nella preterizione si gioca la differenza del passaggio tra un linguaggio espressivo e l'altro. Una modanatura diviene, per preterizione, un marcapiano. Un ordine diviene una griglia.

La *reticenza*, anche conosciuta in letteratura con il suo classico nome di *aposiopesi*, consiste nell'interrompere e lasciare in sospeso una parte del progetto facendo intuire la conclusione, che viene deliberatamente omessa per infondere un'impressione di continuità nel tempo. E' una figura particolarmente utilizzata nel progetto di edifici di proposito "non finiti" o "non rifiniti". La scelta di configurazioni tipologiche dalla forma indefinita e precaria permette ipoteticamente uno sviluppo infinito senza la compromissione dell'impianto originario. Anche la totale omissione di tutti gli elementi o materiali dalle facciate, è un espediente retorico sovente utilizzato non solo per lasciare in evidenza la forza dell'impianto volumetrico, ma per sottolineare come l'edificio sia parte di una cultura antica che oggi non trova un linguaggio decorativo adeguato alla propria idea di architettura.

La *riduzione simbolica* è una figura semantica simile alla *sineddoche* e alla *metonimia* letteraria. La prima è l'assunzione della parte per il tutto, oppure del tutto per una parte. La seconda è una relazione di ripetizione tra parti che annulla le distinzioni particolari. Si può parlare di riduzione simbolica quando la funzione dell'edificio è determinata dalla forma scambiando, di fatto, il ruolo tradizionale della causa dell'effetto, della materia per l'oggetto, del contenente per il contenuto. Un tetto a forma di gradinata immerso nel paesaggio definisce la funzione dell'intero edificio come macchina scenica.

La *ripetizione* è uno strumento molto efficace nel marcare l'eccezione e nel guidare su di essa l'attenzione. Anche la continua moltiplicazione di uno stesso elemento architettonico può servire per marcare il ritmo e la ripartizione, altrimenti difficilmente riconoscibili in un componimento disomogeneo. Ordine marziale e severità dell'istituzione hanno trovato negli stili architettonici caratterizzati dalla ripetizione di elementi uguali un loro naturale linguaggio retorico di espressione figurata.

La *sillessi* è una figura secondo la quale ciò che si riferisce soltanto a una parte del progetto viene arbitrariamente esteso ad altra parte che segue alla prima. Per esempio il proseguire del rivestimento esterno all'interno oppure il pavimento sulle facciate... La retorica del tetto-giardino o del bosco verticale ritorna nella sillessi dalla parafrasi.

La *sinestesia* consiste nel trasporre nel progetto un'immagine associando termini che appartengono a sfere sensoriali diverse. La traduzione letterale dal greco-antico è "percepire insieme". Il procedimento retorico consiste nell'associare, all'interno di un'unica architettura, forme e figure che danno origine a un'immagine vividamente inedita. Ad esempio portare componenti specifici della meccanica negli elementi decorativi o uti-

lizzare pannelli artistici per la composizione di facciate.

Note

- 1 George Lukács, introduzione a: "G.F. Hegel, Ästhetik", Aufbau-Verlag, Berlin, 1955 (trad. it. Einaudi, Torino 1960)
- 2 "Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. ...", epitaffio sulla tomba di Immanuel Kant tratto dalla „Critica della ragion pratica“.
- 3 Immanuel Kant, Kritik der Urteilkraft, Lagarde und Friederich, Berlin 1790 (trad. it.: Alfredo Gargiulo, Critica del giudizio, Laterza, Bari 1907)
- 3a Giovanbattista Marino (Napoli, 1569-1625), *fischiate XXXIII in: "Murtoleide, Fischiate Del Cavalier Marino", Ioseph Stamphier, Norimbergh [Venedig?] 1630*
- 4 Roland Barthes, "L'ancienne rhétorique", Communications 16, Editions du Seuil, Paris 1970
- 5 Marco Vitruvius Pollio, De Architectura Libro I cap. I. (trad. it.: Bernardo Galiani, "L'Architettura di M. Vitruvio Pollione", Stamperia Simoniana, Napoli 1758)
- 6 Aristotele, Retorica, 1359 -1377b (trad. it.: Marco Dorati, Retorica, Mondadori, Milano 1996)
- 6a su tutte le questioni legate agli argomenti trattati in questo capitolo si veda il saggio di Giuliano Maggiora, Sulla retorica dell'architettura, Firenze University Press, Firenze 2005
- 7 Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner, ein Musikanten-Problem (Götzen-Dämmerung), Naumann, Leipzig 1888 (trad. it.: Giorgio Colli et al., "Il caso Wagner ; Crepuscolo degli idoli...", mondadori, Milano 1988)
- 8 cfr. Salvatore Settis, Futuro del "classico", Einaudi, Torino 2004
- 9 Le Corbusier, Vers une architecture, Crès, Paris 1923 (trad. it.: "Verso un'architettura", Longanesi, milano 1973)
- 10 L'origine del motto "...form follows function..." si ascrive a una poesia dello scrittore Horatio Greenough pubblicata per la prima volta in "The Tall Office Building Artistically Considered", sul Lippincott's Magazine nel marzo del 1896)
- 11 cfr. Max Risselada, Dirk van den Heuvel, Team 10, in search of a Utopia of the present, Nai, Rotterdam s.d. (2005?)
- 12 Cfr. Stanislaus von Moos, Recycling Max Bill, in: Minimal Tradition, XXI Triennale di Milano, Lars Müller, Baden 1996

- 13 Alison e Peter Smithson, *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, MIT Press, Cambridge 1974
- 14 Cfr. Claude Lichtenstein e Thomas Schreinberger, *As Found. The Discovery of the ordinary*, Lars Müller, Baden 2001
- 15 Aristotele, *Retorica*, I, 1, 1355 ...
- 16 Giulio Carlo Argan, *La retorica e l'arte barocca*, *Retorica e architettura*, in: "Studi e note, dal Bramante a Canova", Bulzoni editore, Roma 1970
- 17 Cicerone, *de Oratore*, II, 19, 79 (trad. it.: Mario Martina et al., *Dell'Oratore*, Rizzoli, Milano 1994)
- 18 cfr. H. K. Lücke, *Alberti index verborum*, Prestel Verlag, München 1975-1979
- 19 cfr. Elisabetta Di Stefano, *L'altro sapere, Bello, Arte, Immagine* in Leon Battista Alberti, *Centro Internazionale Studi di Estetica*, Palermo 2000 e Leon Battista Alberti e l'estetica, in "Studi di estetica" n. 18, s. III, A. XXVI, 1998
- 20 Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, trad. it. di G. Orlandi, Milano, Il Polifilo, 1966, VI, 2, e VI, 5
- 21 cfr. Salvatore Settis, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004
- 22 cfr. Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Cassirer, Berlin 1916 (trad. it.: Giorgio Grassi, Sonia Gessner, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano 1974)
- 23 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, Librairie d'Adrien Le Clere, Paris 1832 (trad. it.: "Dizionario Storico di Architettura", Antonio Mainardi, Negretti, Mantova 1847-1850)