

Non è certo un caso che, assieme a quelle di "schedatura", di "analisi", di "ricerca d'archivio", il rilievo sia una delle attività più diffuse nella didattica e nella "ricerca" delle Facoltà di Architettura, un opportuno tirocinio formativo per introdurre alla conoscenza approfondita della disciplina. Si tratta di operazioni comunque gratificanti, delle quali un qualche esito è — per così dire — "assicurato": si applica un metodo e se ne ottiene, comunque, un risultato; si accumula una documentazione che, qualora accuratamente eseguita e dunque attendibile, potrà un giorno servire a qualcuno; si fissa la memoria delle cose, esplicitamente spiegandola e rendendola così ordinata e disponibile. Ed un tale risultato, qualora scientificamente verificabile, non sarebbe affatto trascurabile.

Ma all'apparente certezza dei procedimenti, alla proliferazione delle attività, alla notevole accumulazione documentaria ed al progressivo perfezionamento degli strumenti tecnici non sembra però corrispondere un adeguato approfondimento critico del rilievo; è non è del tutto chiaro se e fino a qual misura si possa parlare, per esso, di una disciplina autonoma, ben costituita, con basi scientifiche consolidate e con valenze epistemologiche apprezzabili. Si pone dunque, preliminarmente, l'esigenza di tentare una messa a fuoco di ciò che si potrebbe definire "lo stato e lo statuto dell'arte", nelle sue due (integrate) componenti: quella tecnica e quella scientifico-culturale.

Nonostante alcune valide ricerche già svolte, bisogna riconoscere che lo "statuto" della disciplina permane piuttosto incerto e si è ancora lontani persino da una semplice conoscenza dello "stato dell'arte", che sia però completa e sufficientemente approfondita. Nessuna ricerca documenta infatti una organica ed esauriente acquisizione delle continue innovazioni tecniche in questo campo, né esiste alcun censimento del patrimonio di rilievi — storici ed attuali — disseminati nelle Università, nelle Soprintendenze, nei Musei, negli archivi delle ditte specializzate o anche presso collezioni e raccolte private; e, soprattutto, mancano criteri

tassonomici critici, cioè problematici e culturalmente rilevanti. In ultimo — ma non per importanza — mancano tanto una precisa normativa ufficiale, quanto chiari criteri di valutazione, dal momento che lo statuto disciplinare viene dato per scontato in maniera del tutto semplicistica ed abusiva.

Se questa sommaria analisi è corretta, essa legittima la necessità di definire innanzi tutto "stato e statuto dell'arte" del rilievo: due operazioni solo provvisoriamente e strategicamente separabili, che in ogni caso richiedono la preventiva messa a punto — se non di un rigido sistema definitivo — almeno di un preciso inquadramento teorico, da redigere in vista di una sorta di "Carta del rilievo", che ne fissi principi, qualità, criteri, procedimenti, esiti e tematiche.

Individuare e tracciare una linea generale per il lavoro da compiere non è cosa agevole, anche a causa dei numerosi preconcetti che indirizzano la prassi corrente, inscrivendola e limitandola in una sorta di quadrilatero, troppo spesso sprovvisto di contenuti critici: da un lato, la ricerca della precisione della "misura", (mal)intesa quale garanzia di scientificità, che decade al livello maniacale qualora non sia suffragata dalla necessaria interrogazione epistemologica sul concetto stesso di misura e quindi su quello di "unità di misura" (al plurale) da adottare come riferimenti; dall'altro, la compiaciuta ricerca di una prevaricante resa grafica, che indulge largamente ad una sedicente "interpretazione" d'effetto e che si richiude su se stessa in mancanza di adeguate considerazioni di carattere estetico; al terzo lato, l'illusoria fiducia in una registrazione neutrale e totale del reale edificato, fondata principalmente sul progressivo estendersi delle possibilità quantitative offerte dagli ausili elettronici e sull'accumulazione illimitata ed acritica dell'informazione; il quadrilatero, infine, è chiuso dall'opposta idea di una univoca "finalizzazione", in grado di istruire larga parte del processo di rilievo, definendone i parametri ed eliminandone, insieme ad ogni arbitrarietà, ogni grado di autonomia. Si aggiunga poi il limite di un rilievo

solitamente circoscritto al campo del visibile e delle proiezioni ortogonali: base indispensabile, certo, ma nient'affatto esauritiva della complessità della fabbrica, assunta nella pienezza della sua storicità.

Misura, interpretazione, neutralità, finalizzazione: sembrano dunque essere questi i concetti da discutere con priorità per poter conferire al rilievo dignità disciplinare, o almeno per crearne una base sgombra da pregiudizi.

Ogni disciplina degna di questo nome si articola attorno ad alcune nozioni critiche fondamentali, con funzione tanto costitutiva, quanto strumentale. Quella di "misura" è certamente tra esse, rivestendo anzi un carattere particolarmente critico: non si dà rilievo senza misura, senza misurazione, senza esattezza delle misure — è ovvio; ma l'ovvietà si fa meno evidente non appena ci si interroghi sull'oggetto specifico del misurare e, come prima detto, sul campo delle possibili unità di misura in gioco e da scegliere, tenendo ben presenti sia le loro reciproche relazioni, sia il fatto che la misura, il suo oggetto e la sua unità formano un insieme inscindibile¹.

Se, come afferma Wittgenstein, «una cosa non può essere, allo stesso tempo, misura e misurata», la validità dell'asserto si limita esclusivamente all'ambito di una logica proposizionale, nella quale «tutte le proposizioni [...] sono d'egual ordine», «tutte le proposizioni sono d'egual valore» e «tutto ciò che possa essere pensato [e formulato] si può pensare [e formulare] chiaramente», mentre «su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere»². È però del tutto evidente che ciò mal si attaglia al campo dell'arte, dell'architettura, del rilievo, nel quale, pur nella salvaguardia di una necessaria razionalità di fondo, non è certo possibile intendere la "verità" in maniera ristretta alla logica e come univoca conseguenza di una catena deduttiva.

Certamente, la materialità dell'architettura si misura col metro, con la bilancia, col colorimetro e con ogni sorta di strumenti meccanici, ottici, elettronici; ma anche, per esempio, con la storia della tecnica o dei rapporti sociali e di produzione...

e, soprattutto, l'architettura si misura con l'architettura stessa, cioè con la sua storia, coi suoi esiti paradigmatici, con le sue teorie e geometrie, con le stratificazioni ermeneutiche e critiche cui essa ha dato luogo e da cui le opere traggono motivazione, direzione, controllo e verifica. Misurare un'opera di architettura significa quindi immergerla nel campo delle confrontabilità; campo che non può che essere definito teoricamente, storicamente e criticamente nell'orizzonte dell'architettura stessa. Soltanto a queste condizioni è possibile ribaltare ciò che giustamente afferma Roberto Masiero, in riferimento all'ideologia della misura quantitativa: «Il misurare non è un atto innocuo o ingenuo, ma nemmeno atto che fonda»; ed invece confermare che «la misura "per fini" è residuo di ragione servile» e che «il pensare che si appoggia alla sola evidenza della misura è un pensare totalmente strumentale ed è fenomeno emergente di una metafisica che pone il primato del soggetto, [...] che significa la totale distanza dall'oggetto, distanza che permette la misurabilità dell'intero universo e la sua finalizzazione»³.

In una visione estesa e completa del concetto di rilievo, occorre problematizzare l'assunzione delle unità di misura ed accettare come non-contraddittorie — anzi necessarie e feconde — sia l'idea di una misura misurante-misurata, che quella di una misura non fondata sul numero. Ne consegue che, nel rilievo architettonico, la misurazione tende ad una più complessa "valutazione" ed implica quindi una modalità dell'interpretazione, nella quale i parametri fisici, materici e visuali si integrino con quelli teorici, critici e storici.

Concetto arduo, quello di "interpretazione", che rischia di dar adito — se non proprio all'arbitrio — a forzature non controllate, a prevaricazioni soggettive, alle deviazioni ed ai mascheramenti che un "bel disegno" può apportare alla "nuda verità" della fabbrica.

Nel 1962 l'estetologo medievista Umberto Eco scrive l'opera che per prima lo renderà semiologo famoso: quell'*Opera aperta* — ma non certo "indeterminata",