

Un'analisi critica del ruolo e del senso culturale della rappresentazione architettonica – della quale le forme del disegno sono modalità particolari e particolarmente significative sia dal punto di vista teorico che storico – può essere condotta riguardandola sotto il triplice aspetto dei suoi statuti fondamentali, sempre tra loro correlati: nei confronti dell'architettura come disciplina e come attività artistica, la rappresentazione può essere infatti strumento, documento e modello; e ciascuno di questi ne stabilisce un preciso rapporto col costruire, in quanto la definisce e la classifica secondo le modalità che per tale rapporto essa instaura; a secondo, cioè, che essa indichi – o neghi – una volontà, un dovere o una possibilità di attuarsi immediatamente (ovvero senza alcuna mediazione) in opera edificata¹. La rappresentazione è infatti l'unico processo in grado di porre in atto la teoria nell'opera e di risalire criticamente da questa verso possibili formulazioni teoriche, tramite l'ermeneusi. Sia essa progettuale o interpretativa, la rappresentazione costituisce comunque un momento necessario e una componente indispensabile della disciplina architettonica, almeno nei termini in cui questa si è storicamente conformata nella tradizione occidentale.

In termini generali, i modi della rappresentazione si configurano dunque tanto rispetto al suo triplice statuto formale, quanto in funzione delle sue relazioni col costruire e con la realtà spaziale delle stesse opere edificate.

Il valore strumentale della rappresentazione ne indica in generale un rapporto funzionalmente diretto col costruire, tale che essa contenga tutte le informazioni necessarie a determinarne univocamente le modalità e quindi a definire compiutamente l'opera nel suo insieme e in ogni suo dettaglio. È il caso tipico del "progetto esecutivo", il cui ruolo sembra appunto essere strumentale, transitorio e limitato nel tempo, ma i cui esiti permangono e perdurano in modo caratterizzante: esso codifica e trasmette le intenzioni del progettista ed esaurisce la sua funzione quando la costruzione è terminata; per questo appare rimanere in

qualche misura esterno e quasi neutrale rispetto al processo della fisica formazione della cosa architettonica, che pure esso ha determinato. Il "progetto esecutivo" codifica il "volere" dell'architetto in "dovere" praticamente attuativo; ma a sua volta questo, insieme al "potere" che legittima l'attuazione, deve necessariamente informare il "volere" iniziale e la relativa rappresentazione grafica.

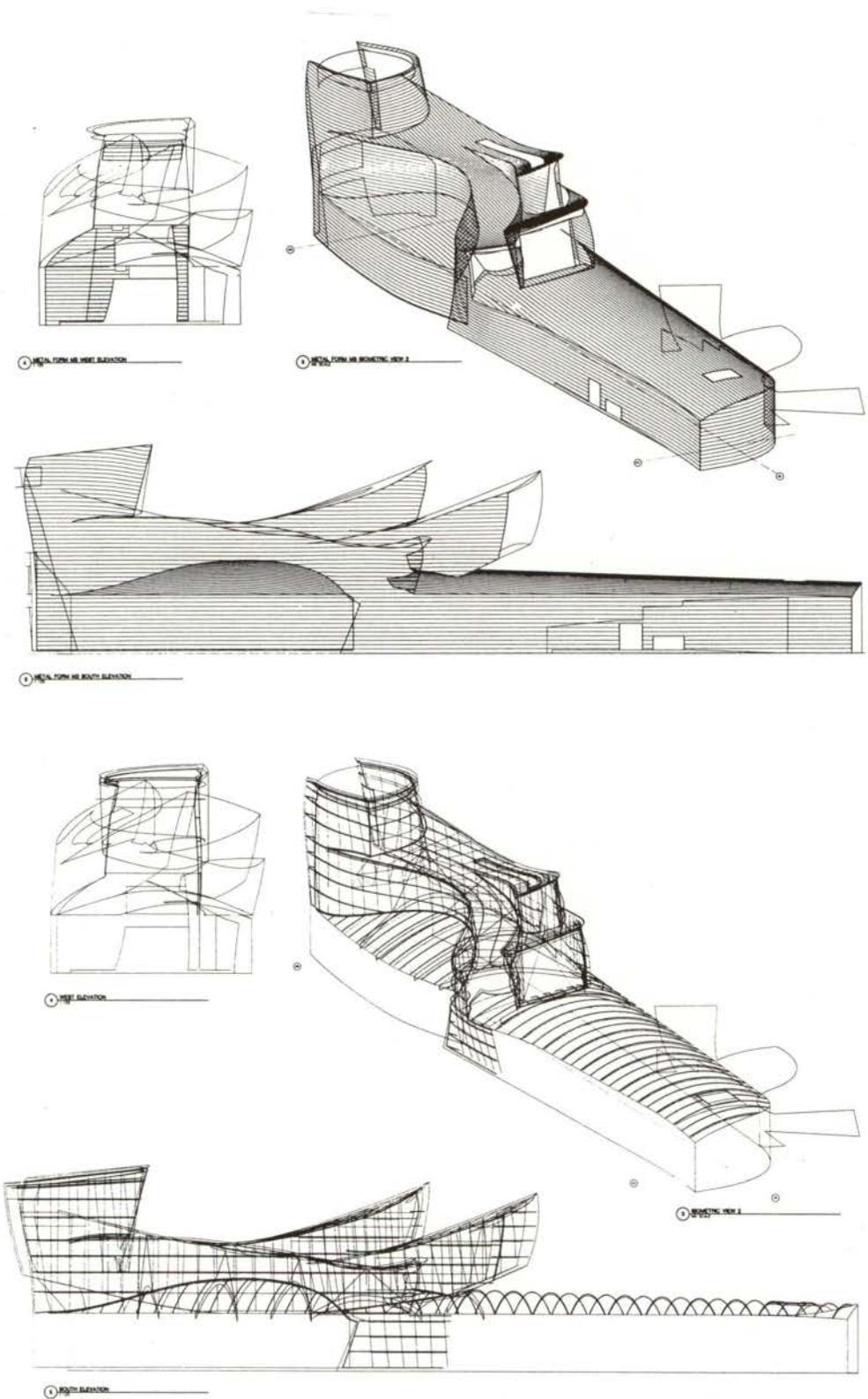
Il punto critico consiste allora nel verificare fino a che misura l'architetto riesce ad assumere i parametri della pratica attuazione (anche della sua possibilità tecnica) ed a controllare la compiutezza e lo stesso carattere esecutivo del suo progetto, definendone "tutti" i dettagli e le caratteristiche ed escludendo pertanto tendenzialmente ogni possibile senso autonomo del lavoro relativo alla realizzazione materiale: dal lavoro del direttore dei lavori a quello artigianale, da quello dell'assemblaggio a quello stesso dei macchinari e degli attrezzi, di chi lo aziona e chi li progetta.

Di più, oltre al problema della possibilità, si pongono quelli della competenza, dell'opportunità o addirittura della liceità di un tale controllo minuziosissimo su una produzione che si fa sempre meno artigianale e sempre più serializzata, "tecnicamente riproducibile"² e le cui scelte avvengono sovente al di fuori dell'ambito delle competenze e dell'architetto. Certamente, vengono in mente gli straordinari dettagli disegnati da Mies per l'Illinois Institute of Technology o per il Seagram Building³, oppure le raffinate acrobazie grafiche di Carlo Scarpa per alcuni suoi progetti d'interni; ma ci ricordiamo anche dell'enorme potenza progettuale di Le Corbusier, che non si ostinava certo nella ricerca di dettagli elaborati o decorativi, per non parlare di alcune pratiche tardo-rinascimentali o barocche quando – come afferma Gregotti – «Il progetto del cortile di Brera del Ricchini (1651) è essenzialmente costituito da un insieme di numeri indicanti i rapporti tra le parti già completamente prefigurate dalla manualistica rinascimentale»⁴. Ed è chiaro che la rappresentazione come indicazione delle possibilità realizzative (legga-

¹Su questo tema ci permettiamo di rinviare a quanto da noi sviluppato in V.Ugo, R.Masiero, *La questione architettura*, Cluva, Venezia, 1990, pp.30-82, con particolare riguardo al Cap. "Nell'architettura: la rappresentazione", pp.35-43.

²Ci si riferisce, ovviamente al saggio di W.Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936); ed.it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* nell'omonimo volumetto, Einaudi, Torino, 1966.

³È noto che una clausola del contratto, voluta da Mies, imponeva di lasciare illuminati per tutta la notte alcuni locali, secondo un preciso disegno. Il controllo dell'architetto si estende in tal modo alla vita dell'opera, anche dopo il suo compimento.



1. Frank O. Gehry. Museo Guggenheim a Bilbao, 1991-1997. Particolare del padiglione per le esposizioni temporanee; esecutivi geometrici eseguiti al CAD del rivestimento in pannelli metallici e della struttura secondaria.