

Sul piano semantico, il confronto tra grafica e architettura si può articolare in tre momenti essenziali, così come proposto nella divisione per macro-temi di questo numero della rivista.

Il primo riguarda il rapporto tra grafica come “rappresentazione” e architettura, nel quale i segni riferiti ai due linguaggi iconici hanno tra loro un rapporto di somiglianza (proiettiva o meramente morfologica), sia che si utilizzi il disegno per comunicare l'architettura (*valenza semantica*), sia che si utilizzi la grafica come depositaria di morfemi e sintagmi che possono acquisire un contenuto conformativo (*valenze euristiche*).

Il secondo, quello della “grafica dei luoghi”, nel quale la grafica come segnaletica, cartellonistica pubblicitaria e insegne luminose, entra nei luoghi e negli spazi dell'architettura: questo rapporto si pone come confronto spazio-temporale tra i segni riferiti dell'una e quelli dell'altra. La grafica si sovrappone all'architettura per spiegarne i significati e si confronta con la stessa sullo stesso piano dell'immagine, in un ambito in cui comunque ciascuna opera con gli strumenti che gli sono propri.

Il terzo è quello che appare più intimo ed inclusivo, perchè vede l'architettura appropriarsi di un patrimonio segnico della grafica, facendo uso degli stessi processi operativi dell'altra arte visiva. Di questo terzo aspetto andiamo ad occuparci.

Il segno architettonico, il cui potenziale comunicativo è comunque commisurato alla capacità di “transustanziare la vita in forma”<sup>1</sup>, non prescinde dalla funzionalità e dalla fruibilità dello spazio. Il segno grafico ha una funzione comunicativa prevalente: la grafica come *graphein*, come scrittura, come strutturazione ordinata di segni su una superficie, utilizza un linguaggio iconico teso a comunicare messaggi visivi.

L'uso di sistemi di comunicazione propri del mondo della grafica in architettura è pertanto legato alla necessità di una comunicazione visiva non mediata dai valori funzionali dell'opera. Il consumarsi prevalente di questo connubio-conflitto sulla superficie delle facciate, sulla cui bidimensionalità in maniera più consona riesce ad operare il linguaggio grafico, ci riporta sulla questione dell'involucro in architettura, della pelle separata dalla struttura quindi sul ruolo dell'immagine nell'opera di architettura contemporanea.

Gottfried Semper aveva già intuito i risvolti formali legati alla tecnologia degli edifici a scheletro portante, che svincolano l'involucro dalla necessità di palesare all'esterno la dinamica interna del volume, ma tale atteggiamento eclettico non fu considerato dai modernisti, legati ad una concezione “classica” della facciata e ad una onestà dell'immagine esterna rispetto alla sostanza.

<sup>1</sup> G. K. Koning, *Lezioni del corso di plastica*, Firenze, Editrice Universitaria, 1961.



L. Duotto e M. Giuggia, area di sosta per autotrasportatori a Villanova d'Asti, ristrutturata mediante una controparte in lamiera, sulla quale campeggiano messaggi pubblicitari e segnaletica direzionale.



La separazione tra struttura e facciata ha ragioni ontologiche ancora più profonde nella dicotomia tra essere ed apparire della cultura occidentale. L'elogio Nietzscheano dell'inganno consapevole, della falsificazione contro la purezza dell'*essere*, sarà un seme che tarderà a germinare, trovando terreno fertile nell'ultimo stralcio di fine millennio in una cultura dell'apparenza e della globalizzazione.

La facciata dell'architettura contemporanea è inserita in un più vasto scambio iconico, al quale partecipa come immagine tra altre immagini, divenendo un medium tra gli altri media per la veicolazione delle informazioni.

Le ragioni legate alla mass-mediaticità, alla comunicazione globale, alla pubblicità, che trasformano le facciate degli edifici in pagine di testo, si sovrappongono ad altre legate, piuttosto, ad un rinnovamento degli architetture morfologici e compositivi dell'architettura stessa. Ragioni estetiche fanno sì che la pelle delle architetture contemporanee perda la sua naturale purezza per concedersi alla disinibizione del tatuaggio, sistema sovrapposto di segni, senza relazioni con l'anatomia dell'edificio, che conferisce identità, riconoscibilità all'interno di un ambiente omologato. Questo aspetto dell'involucro, che avvicina l'oggetto edilizio all'oggetto di design, ha radici nella filosofia del *carter*, dell'involucro accattivante, che nasconde al suo interno la meccanica del funzionamento, e quindi nel *packaging* dell'oggetto.

Ma è soprattutto la "texturizzazione" delle facciate, i pattern grafici che si sostituiscono all'archetipo della facciata con le bucature, a far emergere i lineamenti di una estetica rinnovata, di una concezione dell'ornamento e della decorazione come parte integrante dell'oggetto architettonico, di una valenza tattile del materiale di facciata, che avvicina l'architettura alle altre espressioni artistiche.

Come sottolinea Pierre Restany<sup>2</sup>: "al vecchio concetto formalista di sintesi delle arti, con l'inevitabile primato di un ordine architettonico, si è sostituita un'estetica relazionale molto più elastica", nella quale si assiste costantemente ad una con-

taminazione dei linguaggi artistici e delle procedure metodologiche: l'architettura come forma d'arte e l'arte come forma di progetto.

Gli esiti grafici delle facciate di architettura vanno analizzati, quindi, attraverso diverse metafore, che hanno operato all'interno del linguaggio dell'architettura e secondo le diverse accezioni, *informative, decorative, simboliche, iconografiche*, che ha avuto il linguaggio grafico in architettura.

Di seguito si propone una lettura di tali aspetti diversi, che hanno portato ad una convergenza, da più parti, verso la manipolazione grafica delle facciate e verso una architettura che deve sempre più fare i conti con il mondo della comunicazione e dell'immagine.

#### *Archigrafia/ iper-pubblicità*

In una accezione restrittiva di questo termine – riferibile in maniera più vasta a tutta la teoria e pratica della segnaletica

<sup>2</sup> P. Restany, «Domus» 796, Settembre 1997.



I. Chermayeff, Insegna "9" sulla 57th West a NY per la Solow Building Co., 1972, oggetto tridimensionale e fuoriscala, divenuto riferimento urbano identificativo molto importante.