

**Renato Rizzi**, insegna presso l'Università Iuav, Venezia. Architetto e teorico ha recentemente inaugurato il Teatro Shakespeariano a Danzica (Polonia). Ultima pubblicazione: *Il Daimon di Architettura*, tre volumi, *Theoria, Manuale, Parva Mundi* (Milano, 2014).

**Susanna Piscicella**, svolge attività di ricerca presso l'Università Iuav, Venezia e collabora con l'Università HCU, Amburgo. Ha insegnato progettazione architettonica all'Università UNIPR, Parma. Da oltre 15 anni collabora con R. Rizzi. Ultima pubblicazione: *Il Cosmo della Bildung* (Milano, 2016).

**Giuseppina Scavuzzo**, ricercatrice in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Trieste, dove insegna Progettazione architettonica. Ha svolto attività di ricerca, in particolare sull'opera di Le Corbusier, presso l'Università Iuav di Venezia e la Fondation Le Corbusier di Parigi.

Mimesis Edizioni  
Estetica e Architettura  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)

ISBN 978-88-5753-585-2



9 788857 535852

24,00 euro

R. RIZZI - S. PISCIELLA - G. SCAVUZZO (A CURA DI) ARCHITETTURA - I PREGIUDICATI

MIMESIS 

# ARCHITETTURA I PREGIUDICATI

A CURA DI

**RENATO RIZZI**  
**SUSANNA PISCIELLA**  
**GIUSEPPINA SCAVUZZO**

MIMESIS / ESTETICA E ARCHITETTURA

Se non si comprende la struttura fondamentale dei significati che si generano tra sapere e apparire non si può realmente avere cognizione di ciò che si vede e si produce. In questo orizzonte emerge il tema dei "pregiudicati", quegli ambiti del sapere che sono stati espulsi e rifiutati dalla cultura contemporanea, pur essendo a fondamento del sapere e dell'apparire; in una parola del "progetto".

 **MIMESIS / ESTETICA E ARCHITETTURA**

N. 14

Collana diretta *da Renato Rizzi*

Comitato scientifico

Angelo Bucci, Universidade de São Paulo

Piero Coda, Università Sophia, Firenze

Massimo Donà, Università S. Raffaele, Milano

Nabil Elhady, Cairo University

Ross Jenner, University of Auckland



# ARCHITETTURA I PREGIUDICATI

a cura di

**RENATO RIZZI**  
**SUSANNA PISCIELLA**  
**GIUSEPPINA SCAVUZZO**



**MIMESIS**  
*Estetica e Architettura*

Hanno collaborato al progetto grafico:

Stefano Gobetti  
Marco Renzi

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Estetica e Architettura*, n. 14  
Isbn: 9788857535852

© Renato Rizzi  
© 2016 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383  
Fax: +39 02 89403935

Redazione: Francesca Adamo

## Indice generale

Premessa	
Come si conviene <i>Carlo Magnani</i>	13
Limite e delirio <i>Renato Rizzi</i>	17
<b>Parte I</b>	<b>27</b>
Introduzione: Il punto cieco del progetto <i>Susanna Piscicella</i>	29
Fare spazio, avere luogo. Il sapere tecnico-scientifico nella esperienza dell'abitare <i>Andrea Tagliapietra</i>	43
Estetica e Teologia <i>Massimo Donà</i>	71
Cartografia e realtà <i>Franco Farinelli</i>	79
Corpo, tecnica e natura: l'affermazione dell'architettura <i>Luca Taddio</i>	89
La spada di Corbu <i>Giuseppina Scavuzzo</i>	101
La liturgia del fare tra pensiero e apparire <i>Carlos Fabian Giusta</i>	125
Un'idea sulla genesi della forma <i>Luciano Semerani</i>	139
Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics <i>Alberto Pérez Gomez</i>	157
Palinsesti e sovrascritture su un testo di A. Perez-Gomez <i>Renato Bocchi</i>	171
Immagini in azione <i>Angelo Bucci</i>	181
Automatico Estetico: J. Hejduk e H. Tessenow <i>Lamberto Amistadi</i>	187
Body as a medium <i>Malvina Borgherini</i>	203

<b>Parte II</b>	231
Introduzione: Pregiudicati e pionieri <i>Giuseppina Scavuzzo</i>	233
Le città tra identità e appartenenza <i>Wagner Amodeo, Fernando Puccetti Laterza</i>	239
Lo sguardo nel pozzo, lo sguardo nel cielo. Appunti per una relazione con la realtà <i>Carlo Gandolfi</i>	247
La traversia della scuola di Valparaiso <i>Augusto Angelini</i>	253
Il segno del disegno <i>Matteo M. Sangalli</i>	261
The architect's book <i>Fermina Garrido</i>	267
Memoria e tradizione del Classico nell'architettura di Giovanni Muzio <i>Valerio Tolve</i>	273
Attraversando frontiere <i>Fernanda Botter</i>	279
Architetture e immagini pioniere <i>Enrico Cicalò</i>	287
Estetica dell'ordinario <i>Serena Muccitelli</i>	291
Rappresentazione dell'architettura come espressione autonoma <i>Cristina Hurtado Campana e Federico Scaroni</i>	295
Architettura di tutti i giorni <i>Ugo Rossi</i>	303
Abitare poeticamente vs conservazione/innovazione <i>Cinzia Farina</i>	307
Il punto di vista vagante <i>Francesca Pierdominici</i>	315
Pregiudizio, legge, architettura <i>Lorenzo Sivieri</i>	323

Appendice	329
Programma scientifico, elenco degli interventi, ottobre 2012	331
Note biografiche	337
Fonti delle illustrazioni	347





## Premessa

Sono trascorsi ormai più di tre anni dal seminario *Architettura: i Pregiudicati* organizzato dall'Università Iuav nell'ottobre del 2012 ai Giardini della Biennale, in occasione della XIII Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, *Common Ground*, curata dall'inglese David Chipperfield. La pubblicazione degli interventi esce invece solo ora, in concomitanza con un'altra Biennale, la quindicesima, *Reporting from the Front* di Alejandro Aravena. Nel frattempo sembra siano successe molte cose. Ma solo apparentemente. Siamo abituati a rincorrere i fatti mentre siamo disabituati a riflettere sui misfatti. Sulle cause. In questo senso il trascorrere del tempo è un puro accidente. La cronologia dissimula facilmente la bugia. Lavora spesso come una lente deformata, offusca camuffando i problemi. Ed Architettura ne ha tanti. Nella pratica, nella disciplina, nell'insegnamento. Le domande poste allora nel programma scientifico del seminario sono perfettamente attuali. O per essere più corretti, perfettamente "inattuali". Infatti chiunque ponga questi interrogativi viene visto dagli occhi della nostra cultura dominante come un "pregiudicato". La differenza, che diventa poi diffidenza, sospetto, rifiuto, accusa, condanna, sta tutta nella posizione che assume il punto di vista. La cultura contemporanea ha l'occhio fisso sulle cronologie. Scruta la presenza. Il "pregiudicato" ha lo sguardo mobile sull'atemporale. Scruta l'assenza oltre la presenza. La prima è abbagliata dallo scorrere dei tempi. Il secondo è attratto dall'insieme dei tempi. Occhio vitreo contro occhio "alato". Lo spazio antagonista che la nostra cultura ostinatamente cerca di reprimere.

In questo senso i "pregiudicati" sono coloro che aprono i varchi alla "vista" del pensiero. I quattro esempi citati nel discorso introduttivo dell'ottobre 2012, avevano proprio questo scopo. Mostrare il movimento vitale dell'occhio intellettuale-spirituale. Nella filosofia di Emanuele Severino il limite (1) invalicabile è "l'estetico", l'apparire anticipa il sapere. Nelle neuro-scienze di

Antonio Damasio il limite (2) sono le “immagini”: sono loro ad attivare la cartografia del cervello. Nella fisica di Max Planck il limite (3) appartiene ai “simboli” che affollano l’universo e che noi “dobbiamo tradurre nel mondo dei sensi e vice-versa”. Nella letteratura di Derek Walcott, il limite (4) è il “metro” poetico, dove si conserva la struttura pulsante della scrittura, il “ritmo arcaico” della lingua. Il “limite” è la sorgente.

Già questi pochi esempi dimostrano l’assurdità della cultura contemporanea, la quale ci fa credere di aver annullato ogni “limite” a favore della nostra libertà, mentre invece ci ha gettato addosso la sua rete (inter-net). Imbrigliati come prede abbiamo bisogno di tutta la nostra resistenza personale per sottrarci alla sua prepotenza globale. Infatti il “limite” corrisponde a quel minuscolo trattino che sebbene indichi la nostra fragile individualità, allo stesso tempo ci tiene saldamente ancorati nel bel mezzo degli opposti: tra la scala immensa e piccolissima dei mondi, tra l’esteriorità e intimità delle cose, tra le potenze indominabili e dominabili.

Ci vuole un certo coraggio e non poca lucidità (oltre a qualche residuo di innocenza) quando ci si accorge di essere classificato un “pregiudicato”. Il quale comunque sa che per sopravvivere in questo tempo sarà assolutamente “solo”, perennemente “emarginato”, abbandonato nel “rischio”.

I contributi raccolti in questo volume sono ovviamente di diversa natura e fra loro anche abbastanza disomogenei. Considerazione che non può che riflettere l’attuale condizione nella quale siamo immersi. Ma la speranza di poter dare voce a qualche “recluso” deve superare l’ostacolo della diffidenza con lo slancio della possibilità per offrire un varco alla loro dimenticanza, a quei linguaggi inespressi destinati altrimenti a rimanere invisibili nei meandri della solitudine.

Comunque è la triplice condizione del “pregiudicato” –solitudi-

ne, isolamento, rischio– ad offrire la massima garanzia “politica” all’opera dell’architetto nei confronti di Architettura e della Collettività.

*(la mauvaise herbe...)*



## Come si conviene\*

Carlo Magnani

Come si conviene in questi casi, è interessante essere qui perché sono interessanti i temi della discussione. Quando Renato Rizzi mi ha chiesto di venire, ho accettato al di là di ogni formalità perché questi temi, che da anni lo appassionano, rappresentano delle difficoltà rilevanti per il pensiero contemporaneo. Spesso (come Renato sa, dato che ne abbiamo discusso più volte, pur non essendo della stessa opinione) le difficoltà sono superiori alle necessità della discussione. Questo da un lato è lo stimolo a portare avanti una riflessione sulle forme del pensiero, dall'altro, però, non può ridursi a questo, se la riflessione diventa incomprensibile. Perché affermo questo? Perché è facile dire che la libertà dell'architettura è una libertà fortemente condizionata. Per chi pratica questo mestiere, i condizionamenti appaiono spesso in termini materiali (i budget limitati, le procedure estenuanti in Italia, i condizionamenti politici) e ciò determina una forma di disagio. I condizionamenti provengono da una lunga stagione, nascono come forme di garanzie sociali sul prodotto e, a mio giudizio, si è poco indagato sulla genealogia di queste forme, che tradizionalmente possiamo riferire alla filiera igienico-sanitaria o al grande ricatto sulla sicurezza. Ritengo che una parte del percorso che ha sancito una sorta di *sprawl* di microdiritti nella nostra società, alla fine confligga con il diritto, cioè con la libertà, di vivere in forma associata e di condividere prospettive di futuro. Questo nucleo di problemi, a mio parere, rappresenta l'ultimo esito della grande stagione dell'Illuminismo, di quell'idea di scientificizzazione del mondo a cui ha corrisposto anche una progressiva specializzazione e frazionamento del sapere e dei saperi, nonché un ordinamento dei poteri. L'Accademia non è esente da tutto questo, ne fa organicamente parte. C'è poca riflessione contemporanea sulla filosofia del diritto; spesso si aggiungono nuovi temi, nuove parole, ma in pochi casi si riflette sulle origini. Tutto questo nella disciplina e nella pratica dell'architettura mette

in discussione, in qualche modo, sia la nozione di spazio che quella di tempo con le quali l'architetto dovrebbe confrontarsi. Il mondo dell'architettura è presidiato in questi ultimi anni da una serie infinita di eventi che spesso hanno al loro interno gli idoli della modernizzazione (spesso di un'idea di modernizzazione): un'immagine sfuggente, una maschera delle meraviglie. Continuamente siamo sollecitati a stupirci e non a riflettere, vediamo apparire oggettualità scultoree, autoriali, che mescolano in maniera a volte azzardata e, a mio giudizio, avventata, architettura e arte figurativa, in un'ambiguità non sempre positiva. Poco fa si parlava di paesaggio, io credo che, se vogliamo sfuggire all'apparente buonismo di questo termine, dobbiamo pensare che parlare di paesaggio oggi significa abitare profondamente un conflitto. La nozione stessa di paesaggio è una forma di provocazione ai saperi e ai poteri. Ai primi perché il paesaggio richiede una molteplicità di saperi che l'Accademia, in questo momento, non è in grado di mettere a disposizione, se non nella forma frazionata e conflittuale di cui prima parlavo; ai secondi perché il paesaggio funziona per sistemi e non rispetta i confini amministrativi: agli occhi di chi gestisce il potere è una colpa del paesaggio. Paesaggio significa spazio relazionale, implica indagare il rapporto tra causalità e casualità delle cose che vediamo, significa riflettere su un tempo diverso da quello della rappresentazione che gli architetti normalmente fanno dei loro progetti, significa rimettersi in discussione, significa non poter comunicare attraverso la consuetudine delle immagini di cui gli architetti si avvalgono, cioè il "già tutto finito", una frattura temporale istantanea. Queste brevi considerazioni per dirvi che, a dispetto del bel nome di Pregiudicati, noi tutti viviamo dei pregiudizi e consumiamo quotidianamente saperi impoveriti da queste condizioni e da questo frazionarsi. I pregiudicati erano banditi, nel senso etimologico del termine, così come è stata bandita l'architettura.

\*

Il testo è la trascrizione dell'intervento tenuto al seminario *Architettura. I pregiudicati*, nelle giornate 11 e 12 ottobre 2012 presso la biblioteca Asac dei Giardini della Biennale di Venezia.





## Limite e delirio

Renato Rizzi

Innanzitutto un'inevitabile confessione: i temi che vorrei esporre a giustificazione del titolo dato a questo seminario sono legati a una mia preoccupazione, un'angoscia che da sempre mi obbliga a riflettere su alcune questioni. È una dimensione personale che auspicherei venisse riconosciuta, prima di tutto perché non parlo in maniera oggettiva o impersonale, cosa impossibile, ma anche perché vorrei tentare di spiegare come la dimensione personale, gradualmente, si riduca a favore della dimensione generale che compete alla disciplina di Architettura. Una disciplina molto martoriata, come sono oggi i saperi umanistici, dal momento che dietro i nostri linguaggi c'è uno sfondo di pensiero non semplice da comprendere per cui, spesso, le nostre parole sembrano non avere alcuno sfondo. Se non collochiamo le parole rispetto a uno sfondo, un contesto, è facile che si generino e crescano le ambiguità.

Per me i pregiudicati sono quei saperi ritenuti pericolosi, per non dire delittuosi, rispetto al pensiero dominante della cultura contemporanea, che ha un paradigma, una forza e un'autorità non indifferenti e cioè il sapere tecnico-scientifico.

La necessità di acquisire consapevolezza che le nostre parole non aleggiano nel vuoto ma hanno sempre uno sfondo comporta, nella nostra disciplina, un interrogativo fondamentale: dove si formano le potenze figurative che plasmano il progetto, qual è il luogo in cui si forma realmente il progetto?

Ogni architetto dovrebbe riflettere almeno un po' sul significato della parola architettura che ha due radici: da una parte l'*arché*, dall'altra la *téchne*.

Come sono interpretate oggi, nella cultura contemporanea tecnico-scientifica, queste due parole o principi primi? Cosa vuol dire cultura tecnico-scientifica e cosa cultura contemporanea? La cultura contemporanea ha eliminato i fondamenti e i limiti. Quando non si riconosce più alcun limite le nostre azioni delirano perché il delirio è letteralmente "uscire dal solco". Dunque

siamo immersi nel delirio ed è preoccupante perché se applichiamo questo delirio alla parola composta architettura e facciamo cadere il limite, come lo ha fatto cadere il sapere tecnico contemporaneo, finiamo per eliminare quella giunzione tra le due radici: separandole riduciamo tutto alla sola *téchne* e l'architettura, senza *arché*, delira. Se questo avviene, la colpa è solo degli architetti? Le responsabilità sono più profonde e complesse. Ecco perché avrò poi bisogno di rivolgermi alla filosofia, alle neuro scienze e anche alla fisica.

La nostra cultura rifiuta ogni limite perché tutto è rivolto all'individualità soggettiva. Questa cultura "delirante" ha anche la peculiarità di "derealizzare" il reale, un concetto complesso che tendiamo a identificare con ciò che è concreto, ma lo spirito non è forse reale? La metafisica non è reale? Il "reale" è un concetto vasto che abbiamo svuotato di una parte fondamentale: è rimasta la materia ma non più la sostanza. Eliminare la sostanza equivale a rimuovere lo scheletro da un corpo. Uso questa metafora di proposito, perché lo scheletro è composto di ossa e le ossa contengono il midollo osseo che produce le cellule del sangue, dunque da lì si sviluppa la vita. Lo scheletro nel concetto di sostanza è invisibile, perché le sostanze sono invisibili, mentre la materia, se rimane da sola, è amorfa. Dunque il luogo in cui si formano le vere potenze plastiche, che danno poi consistenza alla forma, non è solo quello della presenza delle cose ma anche quello delle assenze perché la sostanza invisibile, come dicevo prima, è il sostegno, la struttura, il substrato della materia.

Dunque una premessa necessaria riguarda il nome "pregiudicati", poi la struttura della parola "architettura" e infine il tema dell'estetico, il determinante per Architettura. Non possiamo produrre cose che non appaiono, infatti anche nel sogno o nell'immaginazione tutto appare. Le parole sono immagini, tutto è immagine e tutto appare, il visibile come l'invisibile. Invece, nella cultura contemporanea, l'estetica è stata relegata ba-

nalmente nell'ambito del gusto personale –che non è nemmeno più un riferimento personale ma adotta dei *cliché* per cui non esprime più un linguaggio o un sentimento personale– e le forme dell'architettura sono il risultato di poche mosse automatiche.

Ritenendo che il problema dell'architettura sia l'invalidità dell'estetica, penso possa essere utile prendere questa parola, estetica, e "aprirla" in due sostantivi. Cioè distinguere l'estetico dall'estetica. Ciò che è determinante per l'architettura, in realtà, è l'estetico, l'oggettivo apparire di tutte le cose. Tutte le cose appaiono, non c'è nulla che possa non apparire. Se tutte le cose appaiono, vuol dire che tutte le cose sono in relazione. Sia il visibile come l'invisibile. Pertanto l'estetico è totalmente indifferente alle nostre categorie del bello e del brutto, poiché esso appare così com'è.

L'estetico, parola pericolosa e scandalosa oggi, è il fondamento al quale non possiamo sfuggire.

L'estetica, invece, riguarda il nostro sapere critico interpretativo dell'estetico e dunque dovrebbe porsi in relazione con le sue leggi. Questo non accade così facilmente perché il predominio del sapere tecnico-scientifico ignora l'estetico e confina l'estetica come una questione continuamente procrastinabile mentre l'estetico dovrebbe essere il piano permanente di ogni nostra riflessione, sia che riguardi il mondo concreto che quello astratto. Tornando, allora, alla questione della parola composta "architettura", possiamo dire che: nell'*arché* risuona l'estetico, nella *téchne* risuona l'estetica. Se nell'*arché* risuona il tema dei principi e dei fondamenti, vuol dire che essa appartiene all'ambito degli indominabili. L'ambito al quale appartiene l'arte. Alla *téchne* attiene il tema degli individuali, perché la tecnica deve dare risposta alle necessità e vicissitudini individuali, che appartengono all'ambito delle cose dominabili. Pertanto nella struttura epistemica della parola architettura convergono i due ambiti degli indominabili e dei dominabili. Questione che la cul-

tura contemporanea abilmente ignora, perché il suo paradigma è quello di dominare continuamente le cose.

Il progetto dovrebbe, invece, rivolgersi nello stesso tempo a questi due poli. Bisognerebbe impostare il progetto dell'*arché* e allo stesso tempo il progetto della *téchne*.

Aristotele, nel primo libro della *Metafisica*, afferma che tutti gli uomini desiderano sapere e individua due grandi ambiti della conoscenza: l'esperienza e l'arte. La prima è la conoscenza degli individuali, la seconda è la conoscenza degli universali. Mentre non si può insegnare l'esperienza, si può insegnare l'arte che però ha bisogno dell'esperienza, che deve "coltivarsi" così bene da diventare arte. Nella cultura contemporanea si assiste a un'inversione per cui si insegna solo la conoscenza degli individuali, che atterrebbe all'esperienza, mentre l'arte, intesa come conoscenza degli universali, non viene insegnata.

A sostegno di queste argomentazioni richiamerò quattro esempi. Il primo proviene dalla filosofia. Studiando la filosofia classica e quella moderna si comprende come senza filosofia non si possa fare architettura. La filosofia è il sapere che precede la tecnica e dalla quale la tecnica deriva, dunque se non si conosce la filosofia non si può comprendere quale sia il paradigma di pensiero e il carattere del nostro tempo. Emanuele Severino afferma che per comprendere il carattere del nostro tempo bisogna posizionare tutto il nostro linguaggio sullo sfondo dell'intero presente e poi sullo sfondo dell'intero passato. L'intero passato è la tradizione di cui dovremmo avere consapevolezza: inizia con il mito, poi si trasforma in filosofia. L'intero presente è il tempo attuale, che tende a distruggere la tradizione. Bisogna avere consapevolezza del carattere della tradizione, considerando tutto l'arco del pensiero occidentale, come bisogna avere consapevolezza della cultura contemporanea. Esiste un terzo sfondo che è quello potenziale del superamento della condizione attuale, nel caso in cui nuovamente il sapere si mettesse in relazione con l'apparire.

La domanda fondamentale è se si possa sviluppare un sapere scientifico a prescindere dalla manifestazione del mondo. La risposta è no perché prima viene l'estetico poi il significato, non il contrario. Oggi, invece, il sapere si è separato definitivamente dall'apparire, interpretato riduttivamente come futile apparenza. La filosofia classica nasce come trasformazione del mito e da lì proviene qualcosa del pensiero greco che rimane ancora grandioso: l'oscillare tra il polo del divenire, delle cose che mutano, e il polo dell'eterno, delle cose immutabili. Dunque il pensiero filosofico oscilla come un pendolo tra due poli. Nel suo sviluppo il pensiero occidentale riduce la frequenza di queste oscillazioni fino ad arrestarsi sul solo polo del divenire. Così non c'è più confine tra le cose che divengono e le cose che rimangono immutate e il nichilismo tecnico-scientifico ci fa credere di essere dentro quest'unica dimensione del divenire infinito e perpetuo. Per Severino il divenire è una follia della nostra cultura e l'apparire della manifestazione del mondo è l'apparire degli eterni che si presentano nel nostro tempo.

Si tratta di una questione di non poca importanza perché all'interno della cultura contemporanea i soggetti che hanno il potere di intervenire su tutte le cose siamo noi mentre invece il vero soggetto è l'opera, che ci chiama a sé affinché noi diveniamo adeguati al suo statuto.

Il secondo esempio riguarda le neuro scienze. Ho sempre avuto una sorta di diffidenza verso queste discipline avendo l'impressione che "spacchino" il cervello dissezionandolo in mille parti e che tutto si risolva in un'accurata conoscenza specifica che alla fine, però, non riesce più a rimontare il tutto nell'insieme. Diversamente, il neuro scienziato Antonio Damasio rimette in gioco l'unità del tutto, mente, corpo e mondo sono totalmente in connessione. Secondo Damasio il cervello non fa altro che disegnare mappe e cartografie tridimensionali. Il nostro cervello produce costantemente immagini. Ogni nostro giudizio di valore

come ogni nostra emozione è “immagine”. Il cervello elabora “immagini” che sono sempre in relazione con la nostra corporalità, interiorità e esteriorità: infinite mappe e rappresentazioni del mondo esterno e del mondo interno. Possiamo riconoscere che la mente è fatta di un’unica materia: le immagini. Il nostro corpo, per Damasio, è il confine più raffinato tra l’interiorità spirituale e l’esteriorità materiale.

Con questo ci dice che ogni cosa, dalla più trascendente alla più immanente, è in relazione e che la mente è quel mondo invisibile in cui tutte le cose appaiono. Come ha scritto Emily Dickinson «Il cervello è più esteso del cielo».

Questo dà valore al ragionamento espresso prima su estetico ed estetica. È un paradosso pensare che non giudichiamo e non pensiamo per immagini relegando la questione dell’estetica al gusto personale mentre usiamo il concetto di “sociale” per giustificare i nostri progetti o anche la tecnica. La tecnica dovrebbe essere solo un mezzo ma oggi vi si ricorre come a una panacea. La grande responsabilità che abbiamo di comprendere che il giudizio estetico ha una profondità di fondamento non banale equivale a una rivoluzione nei confronti del sapere.

Il terzo contributo che desidero citare riguarda la fisica, l’opera di Max Planck, uno dei padri della meccanica quantistica, premio Nobel per la fisica nel 1918. Oltre che uno scienziato è un pensatore a cui diversi architetti hanno fatto riferimento. Aldo Rossi, scrivendo *Autobiografia scientifica*, prende a prestito il titolo da un suo libro.

Planck afferma che l’aspirazione della fisica non è quella di trovare leggi relative ma la legge assoluta che regola l’universo. Perché la legge sia assoluta e non relativa deve essere valida per le grandissime come per le piccolissime dimensioni. In questo senso, il contributo della fisica quantistica è stato quello di avere individuato un limite oltre il quale la ricerca diventa improduttiva. Questo limite è la costante di Planck,  $10^{-33}$ .

Quello che è interessante per noi del pensiero di Planck è che metta in rilievo la necessità di un limite perché qualcosa abbia senso.

Altro concetto di Planck è che materia e spirito siano l'identico problema visto da due direzioni opposte del pensiero, la loro distinzione è uno "pseudo problema".

Questi concetti assumono un'importanza straordinaria se li trasponiamo nel modo della nostra disciplina. Perché il limite necessario è quella giunzione tra *arché*, che dà la dimensione dell'assoluto, e *téchne*, che dà la dimensione del relativo. Le due dimensioni non sono disgiungibili. Cioè la *téchne* non può progredire illimitatamente ma ha senso solo se vincolata all'*arché*. L'una non può sopravvivere in assenza dell'altra e la loro distinzione, richiamando quanto detto prima, è uno "pseudo problema".

L'ultimo esempio proviene dalla letteratura, dall'opera di Derek Walcott, poeta e scrittore di origine caraibica, premio Nobel per la letteratura nel 1992.

La preoccupazione che muove Walcott è di sottrarre l'arcipelago caraibico alla caricatura ridicola in cui lo ha trasformato l'immaginario turistico del nostro tempo. Con la sua opera restituisce a quei luoghi la dimensione epica e lo strumento che utilizza è il verso endecasillabo, una modalità inattuale, omaggio diretto sia ad Omero che a Dante. È significativo che uno scrittore riceva, oggi, il più alto riconoscimento in ambito letterario, riutilizzando il metro classico.

Walcott reinterpretava come eroi omerici gli autentici personaggi che abitano quei luoghi: le canne di bambù, l'aurora, gli ibis scarlatti, gli uomini resinosi, ecc. L'immagine fittizia imposta dal turismo parassita viene spazzata via e riemerge, attraverso la letteratura, lo status di realtà epica. Come afferma Joseph Brodskij, a commento della sua opera, la più grande generosità che un uomo possa compiere nei confronti del mondo non è con-



quistarlo ma restituirgli lo status originario.

Anche la letteratura ci suggerisce che ci debba essere un limite. Il limite della letteratura non è dato dallo stare all'interno dei paradigmi del tempo contemporaneo ma dall'espandere il proprio orizzonte fino ad abbracciare tutta la storia dell'Occidente. Questo confronto a-cronologico corrisponde paradossalmente a quel limite che il pensiero contemporaneo vorrebbe rifiutare.

Concludo dicendo che l'architettura è una disciplina straordinaria perché ha nel proprio fondamento un sapere straordinario. Dovremmo uscire dalla condizione "dell'illimitato" nella quale siamo soffocati e cercare in questi orizzonti del sapere le immagini, le potenze, che rigenerino la consistenza dei luoghi, non solo sul piano fisico ma metafisico e spirituale.

Cito per ultimo ancora Brodskij: l'io, l'individualità non ha valore. Perché abbia valore deve passare per la sua autonegazione. Ovvero, la nostra piccola identità deve espandersi fino a toccare le dimensioni della metafisica. Solo allora si riesce a distinguere la differenza tra il soggetto e l'opera, nel nostro caso tra l'architetto e l'architettura. Quando l'io perde la sua piccolezza perché si è espanso a quelle dimensioni straordinarie, l'opera dell'architetto entra davvero nella dimensione autentica dell'Architettura.





## Parte I



## Il punto cieco del progetto

Susanna Piscicella

Per meglio introdurre il corpo eterogeneo di testi che compone la prima parte di questo libro, è opportuno precisare che per *pre-giudicati* s'intendono quegli ambiti del sapere che si pongono in controtendenza rispetto alla consuetudine –al *modello culturale*– del nostro tempo e che proprio per questa ragione vengono espulsi dalla prassi progettuale. Si tratta di quegli ambiti fondati su un principio in apparenza familiare e implicito, ma nei fatti disatteso da almeno cinquecento anni e oggi impraticabile. Quello secondo il quale con *sapere* non si indicano le cognizioni che noi abbiamo riguardo le cose del mondo, ma piuttosto il sapere *sta* nelle cose, è il mondo.

Nell'antichità il soggetto del sapere e quello dell'esperienza erano diversi. A noi Cartesiani, a noi moderni sembra inconcepibile. L'esperienza però è diversa dal sapere e si raccorda al sapere attraverso un unico punto, possiamo dirlo geometricamente, attraverso quell'unico punto in cui la retta della nostra individualità tange il cerchio del sapere; il temporaneo tocca l'eterno. E infatti il sapere è eterno, l'esperienza è temporanea<sup>1</sup>.

La distinzione non è lieve, soprattutto in un sapere di natura estetica come l'architettura. La scarsità di posizioni teoriche forti e una certa dispersione del confronto critico lasciano oggi vacanti i nodi direzionali del progetto, che finiscono con l'essere spesso occupati dalla tecnica o dai diversi antidoti tecnologici –sostenibilità, etc– chiamati ad arginare i danni che la stessa tecnica ha prodotto. Indici, norme, linee guida sono variabili troppo aleatorie per gestire la complessità di un processo che richiede la verifica trasversale di una grande quantità di fattori. E non solo fattori, ma soprattutto valori. Se i fattori, in quanto *data*, possono seguire una processualità dominabile e sufficientemente algebrica da potere essere interamente digitalizzata –BIM, Revit, etc–, i valori richiedono invece l'interpolazione di saperi “dativi” che non sono mai già “dati” e che sono scarsamente quantificabili.

Un dispendio di lavoro che porta incertezze e rischi molto maggiori perché coinvolge la responsabilità personale nei confronti non del proprio gusto, ma dell'intero patrimonio culturale. Perché l'architettura è testimonianza del modo della manipolazione simbolica di un popolo, perciò il tema non è tanto progettare una casa perché funzioni, perché è un implicito che una casa debba essere abitabile e comoda, ma il punto è che «la casa non è solo un riparo»<sup>2</sup>. Non avremmo alcuna storia dell'architettura se la questione si limitasse a registrare la cronologia del progresso tecnico-funzionale del costruito attraverso i secoli. Se oggi ci troviamo a riflettere in questi termini è perché nel processo di costruzione del progetto è venuta meno la componente più importante: il soggetto. Cioè il canale attraverso il quale l'idea –valori e fattori; *archè* e *téchne*– si materializza in forma tangibile passando per il “punto cieco”, sul quale tornerò tra poco. La questione è trasversale e riguarda quasi tutte le discipline. In architettura è solo più evidente perché i suoi esiti sono visibili e verificabili. Il soggetto si sta estinguendo anche nella vita quotidiana, sparisce nel vortice dell'accelerazione, dell'impazienza, dell'omologazione delle informazioni, delle idee e persino dei desideri. Allora la domotica, la grande attrattiva di ricerca del nostro tempo insieme alla sostenibilità, avrebbe il pregio di “liberare” l'uomo da tutti quei “pesi” che sono però proprio quelli che lo sostanziano come umano. C'è una volontà di controllare il soggetto non solo nella dimensione trascendente ma anche fisica, gestendone gli stimoli. Temiamo i momenti improduttivi, ma proprio in quelli ci distinguiamo dagli esseri determinati e dagli automi. Allora temiamo noi stessi? Un'architettura che legittima la folle corsa cui siamo quotidianamente sottoposti, delegando all'automazione le incombenze più intime perde la battaglia più importante, quella del senso: di quale umanità e cultura si fa testimone, della tecnica con cui è costruita? Sarebbe un po' come pensare di risolvere il problema della solitudine con

i social network, o quello della violenza con le telecamere. L'abitare è fatto anche, forse soprattutto, delle liturgie che abitano i vuoti tra una funzione e l'altra, e questo lo sapeva molto bene John Hejduk quando componeva il poema *Sentences on a House and Other Sentences*<sup>3</sup>. Così come lo sapeva Aldo Rossi quando nell'*Autobiografia* ricorda come occorra considerare che una casa può avere anche dei contrattempi che interrompono il ritmo delle attività. Una tavola apparecchiata può rimanere vuota, «come una natura morta».

Dipendiamo da dispositivi elettronici che propagandano libertà mentre ci incatenano; prospettano incrementi di memoria dati, mentre ci privano della nostra memoria interiore; promettono di ottimizzare il tempo, mentre ce lo restituiscono accelerato, costringendoci a correre ancora più veloci per raggiungere mete che infinitamente si allontanano. La prigionia velata in cui siamo tenuti dal dominio tecnico è straniante quanto silenziosa perché ha la morbidezza del comfort e del benessere diffuso e agisce all'interno del singolo individuo, spostando la violenza in quella intimità in cui diventa indicibile. Alla sottrazione progressiva dell'interiorità corrisponde per contro un'enfasi sempre maggiore sul corpo. Come ultimo baluardo di una singolarità che giorno dopo giorno si estingue dal corpo e emigra nei vari dispositivi digitali che usiamo. Nel corpo, che a differenza dell'anima è individuato, si concentrano oggi le attenzioni collettive per un nuovo "soggetto" di comunicazione e condivisione, come mostrano i testi di Renato Bocchi e Malvina Borgherini, rivolti rispettivamente al corpo come *mensura* dinamica di percezione e come strumento di emissione di segni. Una sovra-stimolazione che diventa elaborazione se ha tempo e struttura critica per diventarlo, e che diversamente incrementa il martellamento al quale siamo quotidianamente sottoposti. Il testo di Luca Taddio si spinge oltre, assumendo il «corpo senza organi» di Deleuze: una pura intensità percettiva, «corpo trascendentale». Dunque



l'estroffessione dell'interiorità compiuta. Ipotizzando poi uno scioglimento delle categorie e un riduzionismo positivista, costruisce un interrogativo che non può non far riflettere. Se l'uomo è assimilabile alla natura, allora anche «la tecnica è natura»? «Considerare un albero più naturale di un computer» è dunque solo un pregiudizio antropocentrico? La pervasività del modello culturale della tecno-scienza è anche questo: neutralizzazione delle singolarità verso un solidale corpo collettivo avviato a una beata sincronia. La nostra attività scientifica e professionale già collabora a questo progetto, la cui domanda però nel frattempo è cambiata e non è più «che cos'è un corpo» ma «cosa può un corpo». Grazie a questa domanda, ci ricorda Taddio, si è riusciti a costruire il primo Frankenstein.

L'intento critico del libro, ovviamente, non ha come obiettivo l'ottimo servizio offerto dalla tecnica quale strumento di progresso. Ma il suo sostituirsi allo scopo, agendo come il «cavallo di Troia all'interno di tutte quelle discipline che intendono servirsene come di un semplice strumento»<sup>4</sup>. Il suo trasformarsi da strumento a scopo, a modello culturale. Qualche possibilità di salvezza c'è sempre e una per esempio potrebbe essere l'elogio di tutto ciò contro il quale la tecnica si proclama antidoto. Perché il miraggio di alleggerirci dalle nostre inerzie ci sottopone a continui patti faustiani: ti libero dalla lentezza, dalla noia, dal dolore, persino dalla morte, a patto che tu sia mio. E tuttavia la noia o il dolore fanno parte di noi, sono quelle sospensione dalla routine che ci restituiscono a noi stessi. Quando Primo Levi descrive l'umanità che muore ad Auschwitz, ricorda in mezzo a questa un uomo che ogni mattina rispondeva al ritmo dis-umanizzante del campo di concentramento con il contrappunto delle sue liturgie di uomo. Si ostinava ad alzarsi prima degli altri per radersi la barba con l'acqua gelata, irriso dai compagni di prigionia, che erano già parte inconsapevole del sincrono mortale. Levi racconta di avere saputo anni dopo che quell'uomo, solo tra una

vastità di uomini, si era salvato. Aveva risposto al piano di disumanizzazione con la massima umanità. Ci vuole ostinazione, forse, per declinare in architettura il *Discorso della Montagna* e tentare di arginare la religione dell'*utile* che ispira la scienza economica e neutralizza il progetto di architettura, sorprendendola con un eccesso di civiltà<sup>5</sup>. Quello che Bataille chiamerebbe *dispendio improduttivo*, o *dépense*<sup>6</sup>: l'eccedenza di energia richiesta per la messa in moto dell'eros, della fede, del rito, di tutte quelle forze invisibili che mettono in vibrazione la materia e, noi. Fabian Giusta in passato ha tentato di trasferire il concetto di Bataille in architettura<sup>7</sup> e, anche se nel suo testo non c'è menzione, portando a esempio alcune opere di John Hejduk sembra alludere proprio a questo. Se non altro perché Hejduk è per sé stesso un altissimo esempio di *dépense* per il progetto simbolico sviluppato a sostegno di ogni progetto architettonico. Per portare di nuovo dentro l'architettura le grandi e intime esperienze dell'umanità: cosa è l'uomo e cosa la donna. La tenerezza, il perdono, l'amore, il suicidio, fino al ricongiungimento di tutti i personaggi architettonici nel progetto finale di estrema ecclesia, *Cathedral*. Un'arca per la custodia della genealogia dell'anima umana. Alla crisi del dopoguerra Hejduk risponde con un'opera teorico-critica che va oltre il linguaggio illuminista che si era esaurito nel Movimento Moderno. La compone in versi, oltre settemila, divaricando il tempo del progetto fino a raccogliere oltre quattromila anni di storia, per poi arrivare, quasi al termine della sua vita, alla conclusione: «Now is the time for drawing Angels<sup>8</sup>». L'architettura può salvare sé stessa solo rigenerando la propria opera di annunciazione e testimonianza. Connettore vivo tra dimensioni diverse, apertura che invita ad aprire.

A. Perez Gomez nel suo testo ripercorre brevemente il senso e il ruolo dell'architetto quando questo nome dalla doppia radice *archè-tèkton* aveva tutta la forza dell'inizio. È "architetto" il costruttore di templi, feste<sup>9</sup> (*phaĩnomai*, epifania... di ciò che nella

quotidianità è latente), fortificazioni, etc: il custode e insieme l'esploratore dei giacimenti simbolici della comunità. A partire da Platone e Plotino "architetto" è sinonimo di Demiurgo, massimo connettore tra due dimensioni diverse, quella invisibile e quella visibile. Dedalo, il primo architetto della grecoità, costruisce la mucca di legno per l'accoppiamento di Pasifae con il toro sacro, e poi il labirinto in cui nascondere la prole originata da quell'unione e che diviene architettura metaforica per eccellenza. Molto prima lo è Imhotep, costruttore della piramide di Saqqara, dispositivo per il passaggio dalla dimensione mortale a immortale.

L'architettura è la possibilità di stabilire connessioni tra grandezze disomogenee e di offrirne esperienza nell'attività ininterrotta dell'abitare. Esperienza di cosa? *Ex-peras*, del nostro vivere costantemente il limite, in tutte le sue forme, del viverlo come una tensione verso qualcosa che è altro da me ma che contemporaneamente, se lo posso immaginare, mi attraversa e testimonia dell'universalità della mia interiorità che è a-temporale e a-spaziale, perché mentre cerco di scrivere queste righe la mente transita tra i continenti dei ricordi e degli impegni a venire con una velocità e una precisione difficilmente eguagliabili dall'inerzia della materia reale, fuori di me. L'architettura è per metà immateriale e questa è la metà dativa del senso, della forza del progetto. Ma allo stesso tempo è quella meno dominabile in assoluto. Per questo "punto cieco", perché accompagniamo le premesse logiche del progetto fino a un certo momento, poi le perdiamo. C'è un salto, un passaggio di stato per cui le ritroviamo sintetizzate nell'immagine-forma che guiderà poi tutte le successive registrazioni compositive del progetto. Lamberto Amistadi usa cinque esempi di case presi da John Hejduk e Heinrich Tessenow per mostrare la «spontaneità» che presiede a tutti i movimenti compositivi del progetto. Il suo testo si posiziona un attimo dopo quello che abbiamo chiamato

“punto cieco”, quando l’immagine è formata e si offre di nuovo un certo controllo del processo di genesi del progetto. Perciò quelli che sembrerebbero movimenti arbitrari, in particolare per quanto riguarda John Hejduk, sono in realtà l’insieme degli aggiustamenti che assecondano l’approssimazione alla traduzione in forma di quell’immagine. E non siamo noi che la scegliamo, ma è lei che si mostra a noi, invocata dalle strutture dei nostri pensieri. Qualche mese fa Romano Gasparotti ha tenuto all’università Iuav di Venezia<sup>10</sup> una lezione le cui premesse, oltre a chiarire rapidamente il senso di quello che si sta tentando di dire, offrono uno spunto di riflessione non indifferente su di noi. In estrema sintesi, l’inizio del suo discorso recitava presso a poco così: secondo Henri Bergson ci sono due modalità possibili del pensiero. Quella che si fonda sulla realtà visibile, nella convinzione che il possibile sia inferiore al reale. E quella, meno diffusa, che si affida alle potenze invisibili delle immagini, convinta della superiorità delle potenzialità del possibile sul reale. La prima ha uno sguardo più manipolativo e feticista; la seconda più contemplativo e consapevole dell’imprendibilità dell’immagine, della sua «natura ninfale», come l’ha definita Giorgio Agamben. *Pregiudicati*, per avvicinarci un po’ di più a ciò che in questo libro intendiamo, sono le modalità del pensiero che appartengono a questa seconda categoria. Questo implica più fascinazione che azione, o meglio, l’idea che il progetto sia già contenuto nei luoghi e vada estratto più che creato. In generale l’idea che non creiamo mai niente e che per questo sia importante non abbandonare un tema, quello della genesi della forma, che diventa sempre più insondabile. Un punto cieco.

Senza le immagini non potremmo nemmeno pensare, desiderare, imparare, innamorarci. “Avere un’idea” o “avere uno scopo” sono tutte parole che contengono la radice del vedere; che significano “avere un’immagine chiara di”. Ogni rapporto interpersonale è uno scambio di immagini, dunque c’è un vasto

patrimonio invisibile in circolazione, che ci muove. Si potrebbe scrivere una storia dell'architettura sulla base di queste immagini, per esempio: la *Malcontenta*, o *La Rotonda* palladiana costruite a immagine di un tempio, per uomo come un dio<sup>11</sup>; il *Real Albergo dei Poveri* di F. Fuga a immagine di una reggia, per un riscatto delle singolarità; *Villa Malaparte* di A. Libera come un altare pagano per il rigenerarsi della ritualità<sup>12</sup>, etc. Anche questa storia poi avrebbe i suoi progetti non compiuti, fermi alla potenza dell'immagine, come la casa con strapiombo immaginata da Aldo Rossi<sup>13</sup>.

L'immagine, grazie al suo rigenerarsi inarrestabile, contiene ancora allo stato vivo tutte le possibilità, come ricorda Angelo Bucci nel suo testo, ma questo è possibile grazie a un'ulteriore facoltà importante dell'immagine: il suo essere in costante relazione con tutto ciò che la circonda. In architettura questa caratteristica non è secondaria, perché la dimenticanza di questa proprietà ci ha fatto dimenticare cosa sia per esempio la città. I rapporti ineliminabili di identità e reciprocità, senza i quali si enterebbe in un corto-circuito individuale come cellule impazite, contribuendo all'incremento di quella crescita dis-urbana che chiamiamo *sprawl*. Luciano Semerani fa un passo indietro nelle radici della questione: tutto ciò che progettiamo è soggetto alla stessa fisica dinamiche che presiedono alla materia visibile e invisibile della vita. La forma è l'intermediario attraverso il quale agiscono le leggi di attrazione e repulsione tra le cose. Una volta generata, la forma ha una vitalità propria capace di generare nuove strutture di relazioni tra le cose, noi, perciò il progetto non può prescindere dalle potenze invisibili che la animano e indagarne le leggi è uno dei momenti culminanti del fare architettura.

Nelle culture orientali ogni forma è chiamata a conservare una parte di vuoto che permetta soprattutto alle forze non visibili di vibrare. Roberto Calasso in *L'Ardore* racconta di come la civiltà

vedica fosse impegnata a tal punto nella pratica di ascolto e osservazione del mondo, da avere riversato tutte le proprie energie nella costruzione di altari atti a rilevarne la trama «per oltre due terzi invisibile», allo scopo di mettersi in accordo con essa. Un esercizio di ricerca dell'orientamento corretto, della posizione, dimensione. Di questo popolo è rimasto quasi nulla di tangibile, ma una potenza invisibile che tremila anni più tardi influenzerà il massimo teorico del Movimento Moderno, Le Corbusier. Il testo di Giuseppina Scavuzzo è il tentativo di scalzare il pregiudizio funzionalista-meccanicista che ancora oggi limita la grande eredità di questo architetto, le cui opere più poetiche arrivano proprio negli anni successivi all'esperienza indiana nel Punjab, a partire dal 1951. I palazzi del Campidoglio di Chandigarh, la *Cappella di Ronchamp*, il *Convento della Tourette*, *Il Poema dell'angolo retto*. Con la sua opera *Le Corbusier*, sensibile fin da giovane alle influenze del cosmo sulle architetture arcaiche del Mediterraneo, inaugura il Movimento Moderno scrivendone il racconto epico-sacrale, carico di tutta l'energia che compete all'inizio, e ne fonda la nuova metrica –*Modulor*– per una rinnovata umanità. Le sue opere sono tali perché dietro hanno grandi immagini che le spingono, la tensione calvinista verso una società di benessere e produttività e, allo stesso tempo, la tensione cristiana e manichea verso le grandi simbologie e le loro reciproche tensioni.

I tre testi di Massimo Donà, Andrea Tagliapietra e Franco Fari-nelli elaborano i punti fondamentali di questa questione. Il testo di Donà offre un tratto di dimostrazione dialettica che ci dice della nostra impossibilità a creare alcunché dal nulla, poiché tutto è già presente, da sempre. Questa idea apre almeno due questioni importanti, una relativa al tempo di progetto e l'altra alla sua genesi. Occorre rivedere l'orologio dell'architettura, oggi concepita per durare un paio di generazioni, sottoposta alle stesse norme di mercato delle merci. Pensare un tempo più lun-

go produce il beneficio di farci prendere il progetto sul serio; un'altra forma di reazione al modello culturale che domina oggi. La seconda ci dice che se non siamo noi a fare essere il progetto, allora quanto meno non siamo così soli quando ci troviamo ad affrontare il "salto nel buio" di cui sopra, perché a rischiarare quel buio troviamo un mondo pieno di *tracce*, come ci spiega Tagliapietra. «Il costruire non è qualcosa che si aggiunge o distrugge, ma è qualcosa che realizza e completa una trama che già c'è e che il sapere dell'esperienza ci permette di conoscere». L'architetto è chiamato a costruirsi gli strumenti che gli permettano la visualizzazione di questi segni che stanno sulla superficie dei paesaggi e che più spesso sono latenti<sup>14</sup>. Più raffinati gli strumenti di indagine e più nitida la focale dello sguardo che progetta. Stando a J. W. Goethe l'opera dovrebbe avere un'ampiezza di sguardo di almeno 3000 anni. Ampliare lo sguardo significa anche ridurre l'autoreferenzialità e mettere in discussione il *kit* dei saperi progettuali della procedura tecnica, finalizzato a una riproducibilità infinita dei progetti, la cui legittimità non è tanto nel loro essere giusti o sbagliati, ma nella loro utilità. A chi? Alla tecnica, che si fa a sua volta scopo del nostro fare, in un regime incrementizio senza fine né finalità. Nella riproducibilità l'astrazione di spazio sperimentale e indici da applicare per una produzione fordista dell'architettura e della città che lascia fuori l'esperienza, che è *esperienza del limite* e quindi irripetibilità. L'ideologia in cui siamo immersi, come tutte le ideologie, ha assunto a tal punto l'aspetto della naturalità, che non rimane margine per la discussione. Siamo tutti allineati, immersi nello stesso sistema, così permeante da neutralizzare ogni posizione diversa e così ogni capacità critica, come dimostra l'esaurirsi del dibattito architettonico. Perché la domanda de *I pregiudicati* è: qual è la struttura del pensiero più pertinente per il progetto di architettura? La domanda non è nuova, tutt'altro. Ha alimentato il vasto dibattito del dopoguerra, soprattutto in riviste come *Op-*

*positions, Lotus, Controspazio*, che reagivano al regime culturale del Movimento Moderno, che era un regime dichiarato perché aveva un programma condiviso, mentre la tecno-scienza non ha manifesti visibili. È un “regime invisibile”. Morbido abbastanza da penetrare in profondità<sup>15</sup>, nel sottosuolo positivista della nostra sensibilità, generando tutti quei «condizionamenti» ai quali fa riferimento Carlo Magnani nel suo saluto e che non sono vincoli che aiutano a costruire il progetto, ma «ricatti».

I tre testi di Donà, Tagliapietra e Farinelli tentano una risposta alla domanda predisponendo un’inversione del processo progettuale: non sei tu che crei l’opera, ma è l’opera che viene a te, se ti metti nelle condizioni di vederla<sup>16</sup>. Farinelli usa il registro del racconto per mostrarci gli “occhiali” –il modello teorico– che indossiamo oggi per guardare il mondo e che è un meticcio di razionalismo cartesiano, antropocentrismo prospettivo brunelleschiano, immanenza copernicana, etc. *Pre-giudizi* ideologici che vestiamo come naturali e che filtrando la nostra conoscenza del mondo, informano il nostro immaginario simbolico; il progetto di trasformazione del mondo. Un corto circuito «precessione del simulacro» secondo il quale non è la mappa a descrivere la realtà ma è la realtà che viene conformata a immagine della mappa che abbiamo rappresentato. Perché il modo in cui vediamo è il modo in cui progettiamo. E il vedere non è mai neutro o naturale. La mappa ha alla radice l’ambiguità di una presunta oggettività, per cui al cambio di modello teorico (*theorico*, visivo) sono spariti dalle mappe occidentali il Paradiso<sup>17</sup>, le sue sorgenti, gli angeli, etc. e sono rimasti solo tutti quei segni che hanno il dono della misurabilità e dell’estensione, con l’espulsione di tutto ciò che eccede queste categorie, cioè quegli invisibili che costituiscono la maggior parte del reale. Ma anche con l’espulsione della maggior parte dei segni visibili, perché a pretendere di rappresentare anche solo quelli nella totalità si finirebbe col realizzare il paradosso borghesiano della *Mappa dell’Imperatore*, alla scala 1:1



dei territori dell'impero. Quelle che erano rappresentazioni evocative sono diventate presentazioni parziali di cose che, invece di aprire al mondo, chiudono su una circolarità mappa-individuo che presume un'oggettività impossibile e che è poi quella che ancora oggi l'architettura applica nella fase di preparazione del progetto. Allora la questione potrebbe diventare: quali mappe? Una disamina di quelle che circolano negli uffici per l'edilizia e che vengono usate come materiale istruttorio per concorsi e incarichi potrebbe già restituire un quadro chiaro della relazione biunivoca che lega il disegno alla realtà costruita.

Nel testo di Farinelli, quando Colombo arriva nel Nuovo Mondo «non capisce nulla di quello che gli sta intorno, ma nemmeno vuole capire (...) l'unico motivo di contentezza è vedere due isolotti che hanno esattamente la stessa forma di due isole che sono segnate nella carta dell'oceano di Paolo Dal Pozzo Toscanelli, la cui copia è unica, quella che lui ha con sé». Colombo inaugura l'era in cui abbiamo finito con lo scambiare la rappresentazione geometrica del mondo col mondo stesso. Al punto che il Nobel Josif Brodsky in *Discovery* scrive «Ma guarda in fondo al cuore e sii sincero: l'America è stata scoperta per davvero?». Siamo arrivati nel Nuovo Mondo non da esploratori ma da colonizzatori, con leggi e città già pronte da applicare e questa modalità riflette il nostro rapporto con tutte le cose, fin da allora. Se il mondo è una tabula rasa, ci sono meno remore nel manometterlo. L'astrazione della mappa anticipa sempre la visione del reale, e oggi non si può nemmeno più parlare di mappa o estensione, ma di rete. La prima rappresentazione che troviamo oggi quando arriviamo in una città è il grafico della metropolitana, un sistema di interconnessioni che ignora la morfologia della città e si basa sulla continua percorrenza che, come si legge nei *Passages* di Benjamin, è la negazione dell'esperienza. Se l'attitudine ad adeguare il mondo alla rappresentazione astratta che noi ne abbiamo è nei geni dell'Occidente fin dalle origini

–Tolomeo, Anassimandro, Euclide, etc– e non potrà essere diversamente. Per questo il tema centrale diventa: quale visione? Quale rappresentazione? Perché la lente dell'*utile* con la quale filtriamo tutto ciò che vediamo e facciamo nella nostra quotidianità deforma, riduce e omologa il campo visivo. Le attuali tecnologie di *screening* fanno *mapping* di ogni cosa illudendoci di avere sotto controllo fenomeni che in realtà non domeremo mai, perché irriducibili alle regole biunivoche e statistiche delle nostre analisi. Possiamo noi decidere la velocità del nostro sangue o l'insorgere di un tumore? O di arrestare un terremoto o un temporale? Di innamorarci tra due ore? Il *pregiudizio* di fondo, il «*Common Ground*» che ci accomuna tutti, per ricordare il titolo della Biennale che ha ospitato il seminario, è proprio questo: la fede nell'infinita possibilità di controllo e manipolazione. Ma nel momento in cui i *mapping* ci dicessero esattamente cosa faremo e quando moriremo, varrebbe ancora la pena vivere? La prima parte di questo libro è un tentativo di rovesciamento del punto di vista, per riscoprirci esploratori più che colonizzatori, perché il mondo vuole ancora essere affascinato dalle nostre opere.

1. A. Tagliapietra, lezione III del ciclo *Le Decadi*, organizzato all'Università Iuav di Venezia da Renato Rizzi nell'a.a. 2014-2015.
2. P. Eisenman, *Presence and the Paradox of Architecture*, in *Houses of Cards*, Oxford University Press, 1987. «*A house is not just a shelter*» è un manifesto critico nei confronti dell'«architettura della presenza», della riduzione del linguaggio all'*utile*.
3. J. Hejduk, in *Such Places as Memory. Poems: 1953-1996*, MIT Press, Cambridge, 1998
4. E. Severino, *Dall'Islam a Prometeo*, Rizzoli, Milano, 2003
5. J. Brodsky, *Per citare un versetto*, in *Il canto del pendolo*, Adelphi Edizioni, Milano, 1997.
6. G. Bataille, *La parte maledetta-La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003
7. F. Giusta, *Dépense e progetto*, Mimesis Edizioni, Milano, 2014
8. D. Shapiro, *Conversation: John Hejduk or the architect who drew angels*, in

A+U n. 244, 1991

9. K. Kerény, *L'essenza della festa*, in *Religione antica*, Adelphi Edizioni, Milano, 2003
10. R. Gasparotti, lezione VI del ciclo *Le Decadi*, organizzato all'Università Iuav di Venezia da Renato Rizzi nell'a.a. 2014-2015.
11. P. Eisenman, Palladio I: Introduction, bozza dattiloscritta del 18 luglio 1997, archivio di Renato Rizzi. Il testo ricorda il viaggio a Venezia con Colin Rowe.
12. John Hejduk, *Casa come me*, in *Domus* n. 605, 1980
13. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009, pag. 76
14. Renato Rizzi, Susanna Pisciella, Andrea Rossetto, *Il Daimon di architettura*, Vol. 1,2,3 Mimesis Edizioni, Milano, 2014, attraverso lo strumento del modello studia la possibilità di ri-territorializzare con i *luoghi* lo spazio astratto e de-localizzato del paesaggio contemporaneo.
15. E. Severino, *Totalità e dominio-III La Tecnica*, in *Destino della Necessità*, Adelphi Edizioni, Milano, 2010
16. M. Blanchot, *V-L'ispirazione*, in *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975;
17. F. Kafka, *Aforismi di Zurau*, n. 109, Adelphi Edizioni, Milano, 2004
17. F. Farinelli, *La mappa, il territorio, lo stato-IX La cacciata dal Paradiso*, in *La crisi della ragione cartografica*, Adelphi Edizioni, Milano, 2009

## **Fare spazio, avere luogo. Il sapere tecnico-scientifico nella esperienza dell'abitare**

*Andrea Tagliapietra*

Pongo la questione di cui stiamo parlando, quella dei “pregiudicati”, dal punto di vista disciplinare della storia delle idee. Ho sempre concepito la storia delle idee come un antidoto intellettuale nei confronti dell’ideologia, che essa contribuisce a smascherare, e, inoltre, come un baluardo contro l’acritica ambizione di originalità di una certa teoresi filosofica che, troppo spesso, dell’ideologia dominante finisce per essere un’inconsapevole scimmia. La storia delle idee fa teoria mostrando le convergenze e gli isomorfismi dei sistemi di pensiero, le griglie concettuali delle mentalità collettive, dei testi e dei simboli culturali che le esprimono, collegandoli con l’urgenza di quella che Foucault chiamava la «domanda del presente». La storia delle idee, insomma, ci consente di prendere le distanze da ciò che crediamo di essere, dai nostri “pregiudicati”, e, quindi, anche da ciò che la filosofia crede di essere. Perché ritengo che, se non altro, un compito fondamentale della filosofia, oggi, sia quello di non essere più filosofia secondo le forme della sua stessa autocomprensione. Nel senso, cioè, di rinunciare a quel ruolo che la filosofia assume, nella modernità e nella contemporaneità in particolare, di essere foriera di ideologie senza rendersene conto.

La storia delle idee fa un passo indietro ed è, si diceva, una sorta di antidoto all’ideologia e, quindi, a quella visione del mondo che l’architettura come problema propone e che è stata ben riassunta dalle parole con cui Renato Rizzi ha esposto, in sede di presentazione di questo seminario, la questione dei “pregiudicati”. Oggi, infatti, il problema è essenzialmente questo: è possibile fare i conti con i pregiudizi che costruiscono il mondo in cui viviamo? È possibile uscirne? È possibile andare oltre quell’ideologia del moderno e della modernità, in cui siamo immersi? Questa ideologia, infatti, come tutte le ideologie, ha una caratteristica particolare, cioè assume l’aspetto della naturalità, per cui condividiamo alcune cose in maniera talmente intima e pervasiva, che siamo come il famoso pesce rosso nella boccia di cristallo,

che non si rende conto di essere nell'acqua, perché c'è acqua dappertutto. Ma appunto bisogna riuscire a sentire, anche nuotandovi, la presenza della boccia e dell'acqua. Essere consapevoli di questo. Altrimenti, solo se la boccia si rompe ci si accorge dell'acqua e si scopre, anzi, che su di essa si fondava il mondo della boccia.

L'ideologia della modernità è sostanzialmente riassunta, nella maniera schematica con cui tutto sommato la filosofia tende a semplificare i propri oggetti (ma spesso gli schemi sono anche utili per intendersi e, quindi, per raggiungere una certa chiarezza), dalla costituzione paradigmatica e dalla progressiva pervasività attribuita al valore del sapere tecnico-scientifico non solo nell'ambito della conoscenza, ma nella costruzione medesima del mondo della vita. Cosa intendiamo per sapere tecnico-scientifico? Ho dato titolo al mio intervento: *Fare spazio, avere luogo, il sapere tecnico scientifico nell'esperienza dell'abitare*. Il titolo è composto da parole che l'architettura possiede, si direbbe, come suo lessico disciplinare: "spazio", "luogo", "abitare". Ad esse si aggiunge il termine "esperienza", che Rizzi ha evocato, e che, secondo me, andrebbe radicalmente interrogato e messo in questione. È emerso anche dai saluti del direttore di dipartimento e del preside che oggi siamo nell'epoca degli "esperti". Gli architetti sono esperti di questo determinato campo a cui appartengono le parole "spazio", "luogo", "abitare". Forse, mi sono chiesto, noi come filosofi veniamo invitati per far risaltare con il nostro "non essere esperti" –in verità, con il nostro "non essere esperti" di niente in particolare– ciò di cui gli architetti dovrebbero essere "esperti" in particolare. La prolusione di Rizzi dimostra, nello spaziare tra fisica, filosofia, teologia, ecc., il suo porsi in contrasto rispetto a questa concezione degli esperti, ben espressa, invece, nei discorsi di saluto delle figure istituzionali dell'università. Non c'è da meravigliarsi, dal momento che, nel nostro orizzonte economico e sociale, l'università si è

da tempo rifunzionalizzata rispetto alle prospettive culturali originarie racchiuse nel bel nome latino di *universitas* (che implica l'idea di un sapere compiuto della totalità), ed è ora soprattutto l'istituto per la formazione di esperti settoriali, ovvero per l'esercizio di saperi parcellizzati e senza prospettiva di una sintesi complessiva.

L'esperto è colui che acquisisce e determina un campo isolato e specifico del sapere, ed è tanto più esperto, quanto più la competenza di quel campo viene rivendicata come legittimità tendenzialmente esclusiva della possibilità stessa di occuparsene. La parola esperto riecheggia –lo si avverte subito–, due termini: “esperienza” ed “esperimento”. Gli esperti, nell'orizzonte del sapere tecnico-scientifico contemporaneo, sono coloro che possono rendere pubblici, condivisibili in maniera interattiva e indefinitamente riproducibile, un certo numero di fatti e di eventi. Gli esperimenti scientifici hanno, nella loro stessa definizione, il concetto di riproducibilità, di ripetibilità infinita. L'esperimento nasce all'interno della temperie culturale che occupiamo da qualche secolo, quella che si caratterizza mediante il progressivo affermarsi del sapere della scienza e, soprattutto, della tecnica che applica e mette in pratica il sapere della scienza. Nel gergo contemporaneo si usa l'espressione: “tecno-scienza”. Siamo entrati nell'epoca della “tecno-scienza”. La scienza nell'epoca della “tecno-scienza” è quel sapere che si misura e si verifica con la propria efficacia. Insomma, l'efficacia sancisce la sua legittimità. Tutto ciò che ha detto Rizzi riguardo alle neuroscienze, come anche alla fisica e alla meccanica quantistica, non avrebbe avuto alcun significato se questi saperi, per altro massimamente astratti nel loro impianto formale rispetto al mondo della vita e dell'esperienza, non avessero prodotto effetti sensibili come la bomba di Hiroshima o una centrale nucleare. E non ci sarebbero i discorsi pseudo-filosofici di Damasio, se gli studi sul cervello non avessero prodotto interventi di tipo terapeutico e

risultati pratici, ad esempio nella dislessia o in altri casi, quando ci sono particolari traumi cerebrali, malattie degenerative, ecc.. La legittimità della scienza non si pone in termini di verità, ma semplicemente di utilità ed efficacia. Si dice che la scienza come ricerca "pura" e, quindi, fatta per il "solo" interesse del sapere e della verità, avrebbe come effetto collaterale l'ampliamento delle sue applicazioni. Ma questo è già l'argomento retorico con cui, sul piano politico, si chiedono fondi per la ricerca "pura", ossia in vista delle sue applicazioni "impure". Così sempre più spesso la ricerca "pura" viene ricondotta esclusivamente alla capacità di produrre applicazioni. Se è mai esistita una ricerca "pura", nel quadro della scienza moderna questa è ormai un fatto che appartiene al passato.

Quindi quando diciamo che l'architettura è sottoposta a un criterio di valutazione sociale, noi diciamo che questo criterio è lo stesso che viene usato per le scienze in generale, ovvero il criterio di utilità collettiva o particolare. C'è un valore? Eccome! È il valore dell'utilità. Ma l'utilità è sempre un valore relativo, che fa riferimento a chi e a coloro che ne beneficiano. Bisogna sempre chiedersi, quindi, "utile a chi"? A noi uomini, all'umanità, oppure a gruppi di uomini, a esponenti di interessi particolari, ecc., ossia a coloro che valutano l'utile e lo riconoscono come tale. In base all'utile si fa. Si costruisce in base all'utile. Quello che vediamo, la bruttura delle periferie e di interi quartieri di città, i progetti assurdi come quello della *Tour Cardin* di cui si è parlato con scandalo, derivano essenzialmente da quest'idea: si può fare perché è utile. Se devo dimostrare, argomentare, qualcosa a favore di questo fare, è che questo sarà utile. Questo fare porterà utilità condivisa, maggiore, estesa. Questa utilità sarà, quindi, misurata nei termini della fecondità, ossia nel senso che dovrà esser utile al maggior numero di persone e in coerenza con il principio generale dell'economia: minimi costi, massimi vantaggi. Questi sono i principi che orientano l'agire sociale con-

temporaneo –mi limito a ricordarli, ma sono, penso, condivisi. Non è questione da discutere.

Eppure, tutto ciò deriva da qualcosa che, in realtà, è molto astratto e insieme concreto. Concreto è il consenso sociale di tipo utilitaristico del sapere tecnico-scientifico basato sulle aspettative dei singoli e delle popolazioni, astratto è il modo con cui questo consenso viene collegato a un fare determinato piuttosto che a un altro, perché l'utilità in gioco non è mai fondata univocamente e disponibile a un resoconto finale che consenta, per così dire, di provare, di toccare con mano il "risultato", ma rinvia oltre se stessa, ad un futuro indeterminato, a una crescita infinita, a uno sviluppo ulteriore. L'utile è utile per me, per noi, ma soprattutto è utile affinché ci si attenda ancora dell'utile. L'utile è utile all'utile. La fondazione epistemologica più comune, anche se, per certi versi, superata dal punto di vista degli sviluppi della filosofia della scienza contemporanea, è quella del cosiddetto "falsificazionismo". Essa non dice che una teoria scientifica è vera. Dice semplicemente che sarà potenzialmente falsificabile da una teoria scientifica successiva. Sulla base di cosa dimostrerà di essere più vera dell'altra, ma più falsa della prossima? Sulla base della sua efficacia: spiega più cose e quindi implicitamente consente di fare più cose. Queste sono banalità, ma è questa la boccia di cristallo, il contenitore dell'ideologia in cui si muove il pesce rosso, i pesci rossi che siamo noi contemporanei.

Quest'ideologia si presenta in coincidenza con quella rivoluzione paradigmatica dei saperi e dei poteri che determina la nascita dell'età moderna, e, quindi, la fine del Rinascimento e l'inizio di quella che i francesi chiamano *âge classique*. Sulla soglia di quest'epoca, che esteticamente troverà la sua espressione nello stile Barocco, si colloca la morte di Giordano Bruno (bruciato sul rogo il 17 febbraio 1600), spesso liquidato dalle storie della filosofia come un "mago" e un pensatore premoderno, ma che ha avuto il merito di porre per primo l'autentico tema ideologico



della modernità: la concezione “dell’infinito”. La nostra epoca pensa che un’idea, l’idea di infinito, che è un prodotto della nostra mente –un combinato dell’idea di numero–, ben conosciuta, tra l’altro, dagli antichi e presente anche in altre culture, ma intesa in generale come l’espressione stessa dell’irrazionalità, non solo sia un’idea perfettamente razionale in quanto concetto matematico, ma anzi l’infinito sia qualcosa che io posso presupporre al mio agire empirico in quanto connotativo di uno degli aspetti del mondo. In poche parole, il mio mondo diventa infinito. L’abbiamo imparato tutti: con la fine della cosmologia tolemaica e l’affermazione del copernicanesimo il mondo è diventato infinito. Alexandre Koyré, per descrivere questo passaggio, ha scritto un libro famoso e molto citato: *Dal mondo chiuso all’universo infinito (From the Closed World to the Infinite Universe, 1957)*.

Infinito in che senso? In tante prospettive. Ma qui stiamo parlando di architettura e, quindi, infinito nella dimensione dello spazio. È la concezione dello spazio moderno, nella quale è possibile concepire spazi pluridimensionali. Qui mi fermo di fronte ai paragoni che si possono trarre dalla fisica contemporanea, come appunto ci ha spiegato Rizzi a proposito dell’infinitamente piccolo e dell’infinitamente grande. Insomma, questo universo è infinito, spazialmente infinito, e possiede una temporalità, un tempo altrettanto infinito. Il tempo cronico di cui Newton, nella sua fisica, ci offre la formulazione moderna. Del resto, dal momento che il tempo si immagina mediante metafore spaziali, quando lo spazio diventa infinito anche il tempo può essere immaginato come tale. La filosofia moderna assimila questa concezione dello spazio e del tempo condizionati dall’idea di infinito. Un’idea che si sviluppa nell’incrocio tra filosofia e scienza, vuoi anche tenendo conto della lettura di Emanuele Severino, che riconduce la scienza alla sua interna matrice filosofica. Una filosofia che sarebbe comunque come il nano nascosto sotto la

scacchiera nella famosa prima delle *Tesi di filosofia della storia* (1940) di Benjamin, che gioca la partita al posto del fantoccio dalla testa di turco. La filosofia giocherebbe al posto della scienza. Ma è bene ricordare che, nell'esempio di Benjamin, il nano rappresenta la teologia. E l'idea di infinito giunge alla filosofia moderna tramite la teologia, secolarizzando e proiettando sul piano dell'immanenza mondana gli attributi cristiani della trascendenza divina.

A sua volta dobbiamo a Immanuel Kant la completa assimilazione della nuova concezione dello spazio e del tempo elaborata dalla fisica moderna: lo spazio è infinito e il tempo è interminabile, sicché la *fine di tutte le cose* (come titola un suo breve scritto del 1794) può solo essere immaginata, ma non pensata. Insomma, per il pensiero non c'è "fine" né nello spazio, né nel tempo. Kant formula una differenziazione delle modalità di conoscenza che ci aiuta a distinguere chiaramente il sapere scientifico rispetto al sapere filosofico. Si tratta, forse, del filosofema centrale del pensiero di Kant, quello che elabora la distinzione fondamentale tra *Schranke* e *Grenze*, che sono due termini con cui il tedesco esprime due aspetti differenti dell'idea di limite. I traduttori italiani a volte lasciano a desiderare, perché confondono questi due aspetti. Potremmo tradurre *Schranke* con "confine" e *Grenze* con "limite". Che differenza c'è tra questi due termini?

Kant dice che possiamo pensare il concetto di limite in due modi. Immaginiamo il limite come "confine" quando la negazione che lo costituisce concerne una grandezza che rimane comunque omogenea prima e dopo la sua fissazione. Oggi metto il confine in questo punto, ma domani potrà essere posto altrove, come nella pianta di un edificio, o, appunto, come nei confini fra gli Stati delle mappe geografiche. Ho visto che tra gli invitati al seminario c'è anche Franco Farinelli, che parlerà domani, e che ha fatto uno splendido lavoro su Kant, la geografia e, in generale, su quella che lui chiama «ragione cartografica». La differenza

fra confine e limite appartiene alla «ragione cartografica» e la centralità che questa distinzione possiede nel pensiero kantiano mi sembra confermare la validità della lettura di Farinelli e, di conseguenza, l'importanza strategica della geografia nell'opera di Kant.

Abbiamo, quindi, la limitazione la cui negazione cade all'interno di una continuità e concerne una grandezza omogenea, ovvero *Schranke*. D'ora in poi, tuttavia, dirò sempre "confine", per non tediarvi con la lingua tedesca, che non è più, neanche in filosofia, un idioma comune, perché tutti parlano inglese. L'inglese, forse, serve per capirci. Ma soprattutto per farci fraintendere e far finta che non esistano le nostre differenze, per ridurre le culture a una qualche generica equivalenza anestetica. Come Kant scriveva nell'*Antropologia pragmatica* (1798), l'inglese è la lingua dei commerci, e visto che vendere e comprare è l'unico valore del mondo contemporaneo, che misura l'utilità collettiva in termini di compravendita, è logico che l'inglese sia la lingua della cultura contemporanea, perché è la lingua che sa dir meglio la forma della compravendita. Per il pensare il tedesco, come il greco, ma anche la nostra bistrattata lingua italiana, aiutano, ma, forse, il pensiero non sta in cima all'agenda del mondo contemporaneo. Per spiegare la distinzione fra confine e limite impiegheremo, quindi, la metafora cartografica. Immaginate una carta geografica come quella che c'è qui dietro, ma di quelle delle epoche precedenti, diciamo della fine del Medioevo e dell'inizio dell'età moderna, in cui del disegno dei continenti vedevate soltanto i bordi, segnati dalla rotta di una nave che tracciava il profilo delle coste, e, all'interno, tutto rimaneva prevalentemente in bianco, indistinto, con soltanto la sagoma di qualche animale. *Hic sunt leones* dicevano le antiche carte, "qui ci sono i leoni". E oltre, chissà cosa ci sarà? Questa è la dimensione del confine. Il confine si può spostare, perché lo spazio è omogeneo, domani sulla superficie dove sta scritto *hic sunt leones* posso disegnare fiumi,

laghi, monti e città, e occupare quello spazio. È uno spazio aperto, bianco, su cui però sono certo che potrà essere disegnato qualcosa dal momento che la sua qualità è la stessa di quello interno al confine, ossia già disegnato.

Altro modo di concepire il limite è quello espresso dal tedesco con il termine *Grenze* che, in italiano, proponiamo di tradurre propriamente con la parola "limite". Dove incontriamo il limite come *Grenze*? In corrispondenza di una disomogeneità. Dice Kant – per farla breve, perché mi rimane poco tempo e molte altre cose da dire – che questa distinzione caratterizza la diversa modalità del sapere filosofico rispetto a quello scientifico. Da una parte, infatti, il discorso scientifico conosce solo confini provvisori, fatti per essere superati, mentre, dall'altra, il discorso filosofico si distingue per la sua capacità di maneggiare limiti. O, per dir meglio, "conosce nella forma del limite", cerca di pensare e di esprimere la disomogeneità che il limite rileva.

Il sapere scientifico – e torniamo alla questione della contemporaneità – pensa se stesso in termini perfettamente kantiani. Ovvero secondo quella definizione di sapere scientifico che Kant ci offre. Il sapere scientifico è un acquisire e accumulare dati tramite l'iterabilità di strutture e di cognizioni che proseguono indefinitamente. Quando raggiungo il limite, questo è provvisorio, per cui, stando alla terminologia che abbiamo appena adottato, lo chiamerei piuttosto confine. Quando traccio un confine del sapere scientifico so già che, prima o poi, si andrà oltre. Analogamente a quello che succede per i cosiddetti limiti etici della ricerca. È come quello che dice: «non faremo mai la clonazione umana!» Dopodomani la fanno! «Non creeremo mai un uomo con due teste!» ma chi lo dice?! La genetica, figuriamoci... se servisse averne due, invece di una. Perché non dovremmo pensare, come fanno i transumanisti, di intervenire geneticamente non solo sulle malattie e sulle malformazioni, ma per produrre una iperprestazione: per esempio, perché non cre-

are geneticamente un uomo che non dorme mai, perché non ha bisogno di dormire? Pensate come funzionerebbe bene all'interno del meccanismo capitalistico! Quindi inventiamoci, attraverso un intervento genetico, la possibilità di non far dormire mai un essere vivente. Come del resto diceva uno scienziato russo ai tempi dell'unione sovietica: la genetica ha fra i suoi scopi quello di creare un animale da allevamento che non abbia arti, che sia perfettamente cilindrico, pronto ad essere tagliato, senza sistema nervoso e senza, quindi, il corollario di quei fastidiosi inconvenienti –la sofferenza, il dolore, la morte– che costringono ancora oggi, nei macelli, a eliminare un essere vivente e senziente. Se noi immaginassimo questo, perché no? Perché non farlo? E allo stesso tempo perché non fare tutte quelle variazioni dell'umano che possiamo immaginare. Perché non essere alti 5 metri? Perché, piuttosto, non essere alti 20 centimetri, se dobbiamo popolare la terra con miliardi di esseri umani? Allora, immaginiamo un essere umano che occupi pochissimo spazio. Quindi la frontiera della genetica potrebbe intervenire in questo. Tutto questo è possibile, per cui nulla impedisce che si possa realizzare, soprattutto se si dimostra che è utile. Questo è la cornice pragmatica e utilitaristica in cui il sapere scientifico ha senso.

Il sapere scientifico non conosce nulla, perché quello che sa oggi, domani sarà sapere di meno, quindi relativo non sapere. Pensare un sapere infinitamente incrementabile, dice Kant, è concepire, per simmetria, un'infinita ignoranza. Siamo d'accordo? Adesso crediamo di sapere tante cose. Ma immaginiamoci tra duemila anni, con la progressione delle conoscenze scientifiche e tecnologiche dell'ultimo secolo...figuriamoci!

Pensate anche all'effetto depressivo di quest'idea nei confronti delle generazioni viventi. Ciascuno di noi, scienziato o uomo comune, è sottoposto a questa specie di monito, produttore di insicurezza: «qualsiasi cosa tu creda di sapere, sappi che non ne saprai mai abbastanza». Non solo. Cito dal romanzo *Rumore*

*bianco* (1985) di Don DeLillo: «a cosa serve il sapere, se aleggia nell'aria? Va da computer a computer. Cambia e cresce a ogni secondo di ogni giorno. Ma in realtà nessuno sa niente». Gran parte delle cose con cui viviamo e di cui abbiamo bisogno non le conosciamo. Individualmente sappiamo del nostro mondo molto meno di quanto sapeva un uomo dell'antichità, del Medioevo o anche di soli cent'anni fa. Chi sa come funziona l'auto che guida? O il computer su cui scrive? D'altra parte, rispetto alla forma di un sapere fondato sull'incremento, che va di pari passo con le accumulazioni del capitale, possiamo dire che si è completamente rovesciato lo schema delle società tradizionali. Se nelle culture basate sulla tradizione, il presente appariva una pura ripetizione, a volte decaduta, del passato, oggi il presente appare subordinato alla propria immagine del futuro. Questo è il contemporaneo.

Rispetto a tutto ciò mi verrebbe da pronunciare subito una delle due frasi che compongono il titolo del mio intervento: "fare spazio". "Fare spazio" vuol dire diminuire, togliere, sottrarre. Quando usiamo l'espressione "fare spazio" vuol dire esattamente il contrario di quello che è il "fare spazio" del sapere tecnico scientifico. Non è un "fare spazio" per lasciare spazio, ma è un "fare spazio" per pianificare e, quindi, occupare ancor meglio lo spazio. In realtà, noi non abbiamo mai fatto spazio, abbiamo sempre occupato.

Ma che cosa abbiamo occupato? Qui entra in gioco l'altra categoria espressa nel titolo del mio intervento. Quando noi diciamo che una cosa, un evento "ha luogo" vuol dire che accade qui ed ora. Quando facciamo un'esperienza, non si tratta di un esperimento. Tutte le cose che abbiamo detto riguardo all'esperimento valgono esattamente al contrario per l'esperienza. L'esperimento è reiterabile e lo può fare chiunque. Alessandro Volta fa il primo esperimento sulla rana: sposta i due elettrodi e la rana morta muove la zampa. Ebbene, questo lo possiamo fare anche

noi, è un esperimento iterabile qui a Venezia, a Valparaiso, in capo al mondo. Lo facciamo ovunque. Ciò che facciamo secondo il metodo sperimentale è senza luogo, né tempo. È iterabile, reversibile. In realtà, quando noi facciamo un'esperienza –per esempio, «quel giorno che ti ho visto per la prima volta», come si suol dire tra due amanti che ricordano il loro primo incontro– intendiamo esprimere qualcosa di irripetibile.

L'esperienza è irripetibile. Dice Rizzi: «Aristotele distingue due saperi: il sapere dell'individuo e il sapere dell'universale, cioè la scienza perché dell'individuale non v'è scienza». Ma possiamo immaginare che Aristotele dica queste parole con rammarico. Non le dice con gioia. Il sapere dell'individuale è l'ideale del sapere per un medico come lui. Aristotele è un medico. Pensate: «io sono un medico che deve guarire l'uomo, guarisco questo, questo, questo e, forse, guarisco tutti. Ma non perché guarisco l'uomo, ma perché guarisco i singoli pazienti». I medici sanno bene quanto erronea è, in medicina, l'eccessiva astrazione dei principi epistemologici. Se prendo una gabbia epistemologica tipo quella del sapere della fisica e la applico alla medicina i risultati saranno disastrosi. C'è un paziente che ha una refrattarietà rispetto ad una sostanza, c'è quello che ce l'ha rispetto ad un'altra. Ma questo è già ragionare per classi ampie. Ma poi la prospettiva si restringe. Pensate a certe malattie genetiche di nicchia, pensate all'individualità del caso con cui un farmaco, per esempio nelle terapie oncologiche, interviene e salva un paziente mentre su di un altro non fa effetto. Questa singolarità viene vissuta come un fallimento per un sapere come quello della medicina, la cui verità non è la conoscenza della malattia o la diagnosi, bensì la guarigione. Non è un caso che oggi, in medicina, i fronti più avanzati della conoscenza medica ipotizzino una "medicina individuale". Quindi, una sorta di ritorno della scienza verso quel sapere di cui Aristotele nega la possibilità. Ma Aristotele ne nega la possibilità perché la concezione

scientifico dell'esperienza, secondo quella linea dell'*episteme*, come la chiama Severino, che va dai Greci fino ad oggi, privilegia il generale, l'universale, la teoria unificata delle forze, per usare l'espressione della fisica contemporanea. Insomma questa uscita verso l'astrazione, questa fuga, da cosa cerca di sottrarsi? Dall'esperienza stessa. Oggi facciamo continui esperimenti, sappiamo un sacco di cose, che verranno per l'appunto amplificate, trasformate, negate, ecc. dallo sviluppo dei saperi in continuo incremento, ma in realtà facciamo sempre meno esperienza. Le esperienze individuali sono ridotte a stereotipi di consumo, quindi ripetibili e trasformate nel chiacchiericcio soggettivistico e narcisistico su se stessi, tipo Facebook, o misurate sul parametro oggettivo dell'esperimento. E, quindi, ne viene messa in dubbio radicalmente l'unicità, come con l'argomento wittgensteiniano dell'inesistenza del linguaggio privato.

Ma che reale disciplina dell'esperienza noi abbiamo? Intendendo per "esperienza" quello che la parola stessa esprime. Ha ragione Rizzi: una delle colpe principali della cultura contemporanea consiste in questo tentativo di azzerare il linguaggio e renderlo una sorta di naturalità, senza storia, per cui le parole sono là e non hanno nessun passato. Lo stesso principio della filosofia del linguaggio enunciato all'inizio del Novecento e valido, in generale, per tutti gli studi scientifici di linguistica cosa dice? Ogni riflessione sul linguaggio parte dall'enunciato, cioè dalla combinazione di più parole. Una parola, da sola, non è oggetto di alcun sapere. E allora, che ne è della glottologia storica, ossia della possibilità di ricostruire perché una cultura usa una determinata parola piuttosto che un'altra, da che radice deriva una parola, come cambia il suo uso e il suo contesto, ecc.. Ecco, tutto questo si può fare, ma è una cosa che esula dallo studio "scientifico" del linguaggio e, al limite, un vestigio, un resto, un residuo per i cultori del passato che sopravvivono nei dipartimenti universitari umanistici, destinati alla chiusura per esau-



ramento dei finanziamenti. Lasciamo perdere che il linguaggio non consiste neppure nell'enunciato. Perché evidentemente il linguaggio è sempre un testo ed è una complessità che non si esaurisce certo nella dimensione temporale del presente e dell'ostensività.

Il linguaggio ha continuamente a che fare col passato e col futuro, con il conscio e con l'inconscio, con quella dimensione narrativa e storica entro cui si giustifica il gesto linguistico. Perché se noi parliamo non è perché ci sono le cose. Il filosofo del linguaggio direbbe subito: «Qui c'è un quaderno». E fa l'esempio di cose presenti. No, il linguaggio è iniziato là dove si è parlato di cose assenti, che non c'erano, che non erano presenti. Uno racconta cos'è successo, uno induce a fare una cosa, uno fa sentire la cosa che ha sentito lui e che l'altro non ha ancora provato o, forse, non riuscirà a sentire. In questo senso il linguaggio ha chiaramente una natura evocativa e non comunicativa, nel senso di trasferimento del sapere riguardante un dato oggettivo e presente. In realtà, si cerca di ridurre il linguaggio alla comunicazione per celarne la strutturale dimensione storica, che invece appariva chiaramente a coloro che inaugurarono l'attenzione moderna per il linguaggio, vale a dire i vari Herder, Hamann, Grimm, von Humboldt, ecc..

Il linguaggio, come ogni attività simbolica, e quindi anche come quella costruttiva, progettuale, architettonica, è storico ed è inserito in una dimensione culturale, là dove ha origine la domanda sul senso di ciò che accade. La domanda «Che senso ha?» non è equivalente alla domanda «Che cosa so?». Mi è piaciuta l'incursione di Rizzi in una moltitudine di saperi, come quello fisico o le neuroscienze di Damasio. Ma non aggiungono nulla alle ragioni del suo discorso, che parte dalla questione del senso. Se Damasio riconduce le immagini alla loro origine cerebrale ciò può costituire un indubbio motivo d'interesse, ma ciò non accresce né giustifica la domanda filosofica, come già notava Kant

nell'introduzione della sua *Antropologia pragmatica*: anche se conoscessimo con precisione ciò che accade nel cervello umano dal punto di vista fisiologico, ciò non costituirebbe una base per la conoscenza filosofica dell'uomo. Quest'ultima, infatti, non è fisica, bensì appunto "pragmatica", ovvero simbolica e culturale. Tanto per esser chiari e distinguere completamente i piani del discorso. Altrimenti è lecito il sospetto che l'autorevolezza di quello che si dice filosoficamente poggi, in qualche misura, sui risultati del sapere scientifico e che la filosofia sia una sorta di *ancilla scientiae*.

Ma dobbiamo interrompere questa digressione, d'altra parte coerente con il tema, per tornare al nucleo del nostro discorso e avviarcì verso le conclusioni. La modernità e, in particolare, quell'accelerazione e quella radicalizzazione del moderno che è il contemporaneo consiste in questo: nell'applicazione dell'idea di infinito, derivata dall'astrazione matematica del numero (la serie infinita), alla realtà. Una mentalità diventa la base, l'autentica fede immanente che innerva la realtà e le dà il volto che ci appare familiare. Vi si aggiunge il corollario, che per gli antichi suonava come contraddizione, che non sia intrinsecamente contraddittorio parlare di "totalità infinita". Ovvero, che l'idea di infinito e l'idea di totalità non siano in contraddizione.

E se invece avessero ragione gli antichi e totalità e infinito fossero evidentemente in contraddizione? Formulo questa tesi: l'idea di infinito è in contraddizione con l'idea di totalità. Da questa contraddizione sorge la crisi che concerne tutti i saperi della totalità. Questi, suggerisce Rizzi, sono visti come "pregiudicati", per stare al tema del seminario di oggi, proprio per questa ragione. La totalità è pregiudicata. Perché? O la totalità è infinita anch'essa, e quindi si sottopone all'incremento di sapere di una scienza, una "scienza del fenomeno", una fenomenologia universale degli eventi, che, in qualche misura, anche Severino prospetta nel suo discorso; o altrimenti è appunto una *Schwär-*

*merci* –l’atteggiamento filosofico che Kant non amava–, cioè un parlare invasato, come fanno appunto i fanatici e i visionari, che parlano con gli angeli, entrano in altre dimensioni “metafisiche”, intuiscono, sognano, ecc...Se non ho la possibilità di riempire quella totalità infinita con saperi progressivi fondati sul principio scientifico della reiterabilità formale valida per l’esperimento e quindi sulla figura del limite come “confine”, non c’è possibilità che il discorso venga accolto nel contesto della razionalità. Kant, ritagliando con la sua *Critica della ragion pura*, uno spazio al *sapere del limite come limite* costituito dalla filosofia, fa intravedere una terza possibilità fra la razionalità strumentale scientifica e l’invasamento mistico, entrambi, in modo diverso, privi di limiti. È questa prospettiva che suggerisco di esplorare come dimensione propria dell’esperienza. In un senso, tuttavia, che si allontana del tutto dagli usi teorici che Kant e il kantismo successivo hanno portato avanti nel quadro del pensiero filosofico degli ultimi due secoli.

La contemporaneità, si è detto, rimane all’interno di un sapere che pensa alla totalità come infinito. L’infinito come cifra dell’incremento illimitato di saperi che si traduce nell’idea di un relativo decremento di conoscenza rispetto al futuro. Il sapere, per i contemporanei è, come si diceva, relativa ignoranza, senso di non sapere ancora abbastanza. Ma in che senso, allora, io posso dire di conoscere il mondo? In che senso posso conoscere la misura abitativa che mi fa “stare al mondo” secondo quella capacità della conoscenza che in altre culture, per esempio nelle culture premoderne, si esprimeva come “conoscenza del limite”. Ecco allora, se noi ritorniamo al nostro tema, cioè a quello dello spazio, noi abbiamo la proposta di un fare costruttivo, il progetto che è proprio degli architetti, essenzialmente impostato su un’idea di limitatezza che concerne la misura, il limite, e che noi esprimiamo quando diciamo che non “usiamo uno spazio” perché “si può fare”, bensì “abitiamo un luogo” perché “ci

sappiamo stare”. Qui Rizzi, agli occhi di quegli architetti che si identificano come tecnici del progetto e manipolatori del “si può fare”, potrà sembrare piuttosto stravagante, abbandonandosi a quelle che possono sembrare delle passioni filosofiche e teologiche estrinseche alla tecnica del costruire. Ma non è così. Non si costruisce perché si può fare, ma perché si fa esperienza concreta dell’abitare. Il fatto che qualcuno abbia successo e qualcun altro non lo abbia, riguardo a quello che fa, dipenderà certo da tanti fattori, ma dipenderà propriamente dalla sua opera? Oggi dipende semplicemente dallo stereotipo della sua opera, dall’opinione condivisa sulla sua opera. Perché in realtà, l’individualità di cui si fa menzione, dei gusti soggettivi che giudicano l’opera ci ricorda «una vogliuzza (*Lüstchen*) per il giorno, una vogliuzza per la notte: salva restando la salute» di cui parlava Nietzsche nello *Zarathustra*, riguardo alla figura degli «ultimi uomini», quegli «ultimi uomini» che, annunciati dal filosofo negli anni Ottanta del XIX secolo, continuiamo ad essere noi. Gli “ultimi uomini” costruiscono le loro opinioni su suggestioni che rivendicano come personali, ma che in realtà sono frutto del prodotto di due o tre teste e sono riconducibili, quindi, a due o tre stereotipi. È la condizione che già denunciava Pierre Bayle, forse il primo degli illuministi, l’autore del *Dizionario storico-critico* (1697), parlando “dell’opinione” e della “tradizione”. Noi viviamo, scriveva Bayle tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, in un’epoca nella quale pensiamo che ci siano tantissime opinioni a sostegno di un punto di vista come quello della tradizione e del suo pregiudizio (lo scriveva allora, figuriamoci oggi che, con internet, You Tube, i blog, i siti personali, i social network, ecc. ci sono moltitudini di moltiplicatori di opinione). Tuttavia, se spaccassimo le teste di un milione di uomini, saremmo fortunati se trovassimo due o tre opinioni (cfr. P. Bayle, *Pensieri diversi sulla cometa*, 1682). Questo lo diceva Bayle, un illuminista. Oggi i pregiudizi, anzi i pregiudicati –ripreso ancora una volta

il titolo del nostro seminario– sono altri.

Oggi il fatto di costruire è consentito dal poter fare. Se poi è utile a tutti ben venga, ancora meglio. Che cosa si faccia e perché qualcosa piaccia lo si riconduce semplicemente a quelle due o tre opinioni che occupano la scena contemporanea e che ritroveremo dentro la testa di milioni di persone, anzi miliardi di abitanti del pianeta globalizzato. Ma cosa fa, quali effetti produce questa costruzione? Fa spazio? No! Occupa, occupa spazio, ed è questo il nucleo del problema. Occupa spazio col pregiudizio radicato nell'intimo dell'idea dominante della modernità, quella di infinito, che lo si potrà fare per sempre. Finito lo spazio di questo pianeta ce ne saranno pur sempre altri da colonizzare. Del resto ci sono intere regioni di questo pianeta da distruggere per poi ricostruire.

Il fare spazio, in questo senso, è occupare spazio anche a costo di distruggere ciò che c'è prima, anche a costo di cancellare le forme e le identità dei luoghi. Infatti, per rimanere fedele a quanto prometteva il mio titolo, c'è la questione fondamentale "dell'aver luogo". Noi pensiamo gli spazi, ma sostanzialmente li pensiamo come un intervallo. Kant, sempre riprendendo la "cartografia della ragione" insita nella sua filosofia, quando pensa a ciò che compete alla ragione nella sua capacità di circoscrivere limiti, impiega una metafora ben nota ad architetti e progettisti, quella della "mappa catastale" di un terreno. Conoscere un territorio può significare queste due cose: da un lato vedere ciò che è limitante ma inconfineabile, come fa l'esploratore che avvista, oltre la terra, un mare periglioso, dove ci sono iceberg, che non si sa se siano terra o mare, e la navigazione si fa rischiosa e senza punti fermi; dall'altro, scoperta invece una terra "ferma", in quanto circoscrivibile e confineabile, come "terra della verità", poterci costruire sopra qualcosa. Conoscenza, mappatura e, quindi, attività costruttiva fanno, nel gesto teoretico kantiano, una sorta di tutt'uno. L'immagine della mappa è proprio l'imma-

gine della planimetria, in cui si azzera completamente il luogo per fare spazio all'operazione costruttiva della ragione.

Costruire nello spazio facendo spazio nasconde, quindi, un gesto distruttivo, quello che per "fare spazio" distrugge il luogo, lo trasforma nello spazio bianco della mappa, su cui si disegnerà il progetto. Qui, dopo aver sfruttato il lessico kantiano che ci parlava di "confine" (*Schranke*) e di "limite" (*Grenze*), impieghiamo un'altra coppia di termini tedeschi, quella di "spazio" (*Raum*) e "luogo" (*Ort*), che è anche l'endiade che abbiamo scelto per il titolo del nostro intervento.

Nel linguaggio quotidiano spazio e luogo sembrano quasi due sinonimi. Ma un grande pensatore, che avviciniamo alla fine del percorso che vi propongo, Martin Heidegger, decide di costruire su questa differenza le sue poche pagine –perché proporzionalmente sono poche, anche se di grande importanza– che dedica alla questione dell'architettura e, in generale, all'aspetto spaziale dell'arte, quello, per esempio, che è in gioco nella scultura. Heidegger distingue l'arte come «riconoscimento dei luoghi», dal «fare spazio», che è appunto l'esito del costruire e, quindi, dell'occupare spazio. Il filosofo tedesco riconduce la differenza fra "spazio" e "luogo" lavorando sull'etimologia tedesca delle due parole. In Heidegger l'uso delle etimologie serve per criticare la piattezza utilitaristica del linguaggio concepito come mero strumento. L'operazione non è oracolare, come gli è stato spesso rimproverato dai suoi detrattori, ma è un'operazione protestataria, di contestazione della teoria del linguaggio come mero strumento comunicativo. Se uso delle parole –ci avvisa Heidegger– non è perché le decido, ma è perché loro mi capitano e determinano l'orizzonte del mio fare ed agire. Tutti noi, esseri umani, abbiamo imparato a parlare, ovvero siamo entrati nel linguaggio. Il linguaggio non l'abbiamo imparato come i fringuelli imparano a cantare, istintivamente, ma perché immersi in una cultura. In realtà, forse anche i fringuelli hanno bisogno di una

cultura per imparare a cantare e ci sono promettenti studi che rilevano le variazioni del canto di alcuni uccelli non solo in base alla specie, ma secondo l'appartenenza ad una determinata popolazione. Oggi i chomskyani e i filosofi della mente cercano di ridurre la portata culturale dell'esperienza linguistica, ma tutto ciò che questa presunta speculazione filosofica ci dice va solo un po' più in là di chi sostenesse che parliamo perché abbiamo le corde vocali o la lingua. Ma dal momento che una spruzzatina di scienza dà sempre autorevolezza al relatore, diciamo anche che, da recenti studi, è stato provato che i neonati distinguono già la lingua madre, la *Muttersprache* come dicono i tedeschi. Sembra che i neonati succhino con maggior frequenza il latte quando sentono, intorno a loro, ben prima di impararla, la lingua materna, ovvero quella lingua che hanno appreso già a riconoscere, secondo l'ipotesi scientifica, nel grembo materno, perché veniva parlata dalla madre e dalla persone circostanti. Quindi pensate com'è raffinata questa forma di riconoscimento: non sanno cosa si dice, ma sanno già che quel dire è in qualche modo vicino, prossimo.

Questa sensazione di prossimità e di appartenenza, evocata dal riconoscimento prenatale e neonatale della lingua madre, ha un po' a che fare con la nozione di luogo che stiamo cercando di delineare con l'aiuto di Heidegger. Rispetto allo spazio quella del luogo è un'esperienza, è l'esperienza dell'abitare. Noi abitiamo i luoghi, gli spazi li pensiamo, li attraversiamo, li misuriamo matematicamente, ma i luoghi li abitiamo. I luoghi sono già una presenza. Lo spazio, dice Heidegger, è intervallo, separazione, confine, nel senso del concetto che abbiamo incontrato con Kant, e conflitto. Per lo spazio c'è conflitto. Fammi spazio, è la prima cosa che si dice all'altro quando lo si considera solo come un ostacolo. Lo spazio vitale, il *Lebensraum*, era ciò che chiedevano i tedeschi, i nazisti di Hitler, per espandersi, per estendere il territorio tedesco. Dove? La Germania non ha confini naturali, e quindi si espande, vuole spazio.

L'Ort, invece, suggerisce Heidegger, è il luogo inteso come ciò che raccoglie, unifica, raduna. Pensate a una piazza. Una piazza è un luogo perché raduna. Quando si va in piazza è per incontrarsi. Intorno alla piazza cresce la città come luogo sociale e architettonico. Pensate a certe piazze mal riuscite perché prevale l'intento monumentale su quello sociale e ci si sente perduti, smarriti. Non solo non ci si ritrova, si potrebbe dire, ma non si trova neppure se stessi. Mi ricordo, per esempio, l'esperienza dell'*Esplanade des Quinconces* di Bordeaux, la vasta piazza che si apre sulla sponda della Garonna. Quando ci sono andato con mio figlio Michele di sei anni, mi ha detto: «Ma papà, questa che cos'è? Mi sembra un'enorme sabbionaia». Lui non riconosceva la piazza, perché non c'era la piazza come luogo: non ci si riuniva da nessuna parte. Era talmente grande, dispersiva. La spianata, ricoperta di sassi e di terra battuta, sembrava un'enorme sabbionaia, quella che i bambini usano per giocare a scavare e costruire castelli di sabbia, al parco, a scuola o all'asilo. Quindi, spazio significa dispersione, mentre luogo significa raccoglimento. *Haus*, in tedesco, ha questo antico significato di ricetto, dimora che accoglie e raccoglie. In che modo possiamo mettere a frutto il suggerimento che ci viene offerto dalla differenza fra spazio e luogo, che Heidegger tematizza in due conferenze tenute a pochi mesi di distanza, *Costruire, abitare, pensare (Bauen, wohnen, denken)*, del 5 agosto 1951, e *Poeticamente abita l'uomo (Dichterisch wohnt der Mensch)*, del 6 ottobre 1951, e, inoltre, nel breve saggio, scritto per presentare una mostra, *L'arte e lo spazio (Die Kunst und der Raum)*, del 1964. Che edificio Heidegger assume come esempio "dell'aver luogo" in architettura? È un esempio poderoso e, per certi versi, inatteso. Perché un'opera umana che allo stesso tempo ha luogo, nel senso che si riconosce nel paesaggio e, quindi, nel luogo, è, per Heidegger, il "ponte". Ora, se ci pensate, da un certo punto di vista non c'è intervento più violento nei confronti di un paesaggio



e della conformazione di un territorio del costruire un ponte. Un ponte cambia realmente un paesaggio a vantaggio dell'utilizzo che ne vuole fare l'uomo. Due rive che non comunicavano passano attraverso il ponte. Si va da una parte all'altra. La vita delle due sponde, riunite dal ponte, viene modificata in modo molto profondo. Ma pensate anche dove, di solito, si costruiscono i ponti. I ponti non si costruiscono ovunque. Non si costruiscono ponti dove la corrente del fiume è più forte, perché, se servono dei piloni, questi o non reggerebbero la forza delle piene, o dovrebbero richiedere molto più materiale per essere eretti.

Per questo i ponti si costruiscono dove anticamente c'era un guado. Quindi il ponte, in realtà, rispetta il paesaggio. Infatti viene costruito là dove già c'era una connessione, là dove, in qualche misura, c'era già una relazione. Ma di che tipo di relazione si tratta? Non è una relazione nell'ordine del "segno", non si tratta di una relazione segnica. Quando ci occupiamo di quella comunicazione universale che consiste, appunto, nella trasmissione del sapere scientifico, usiamo segni. I segni stanno "al posto di", giocano nell'evocazione illusoria di una presenza assoluta. Tutto è presente e può esser reso presente, quindi "faccio segno". Il ponte si pone, invece, là dove qualcosa "c'è stato": il passaggio di uomini e di animali che ha percorso il guado. Questo passare non appare, ma "c'è stato". Di che cosa si tratta, allora? Non di un segno, ma di una "traccia". La "traccia" è l'esperienza materiale della storia. Noi tracciamo strade là dove anticamente passavano gli animali. I sentieri percorsi diventano strade e costruiamo ponti dove c'erano guadi. Scegliamo con attenzione e cura i luoghi dove costruire perché il paesaggio ci offre la traccia di un'apertura dove poter costruire. Qui il costruire non è qualcosa che si aggiunge o distrugge, ma è qualcosa che realizza e completa una trama che già c'è, che è inscritta in quanto appare e che il sapere dell'esperienza ci permette di conoscere. Questa trama, che già c'è e preesiste alla nostra volontà di costruire, è la traccia

che appartiene al paesaggio e al suo modo d'essere, che è storico. La traccia non si apre per consentire il poter fare illimitato. Le tracce si manifestano in modo non intenzionale, ovvero non voluto e non dipendono da me, né dal mio volere. Se io faccio segno, se io faccio spazio, se io costruisco e riempio lo spazio, "io voglio", ho solo il mio volere a fondare il senso di ciò che faccio. Se, invece, riconosco le tracce, se ne faccio esperienza, se so come scorgere le tracce che il paesaggio e l'ambiente mi offrono posso misurare, cioè limitare il mio fare nel solco offerto dall'apertura della traccia.

*Limite* (2012) è il titolo di uno degli ultimi lavori di Serge Latouche, il profeta della decrescita felice. È un libro molto efficace nel descrivere la miriade di circostanze, nel quadro della vita e della cultura contemporanea, in cui si manifestano le conseguenze di un modello di sviluppo e di autocomprensione culturale costruito sulla metodica negazione del limite. Però in questo libro, per altro, come si è detto, molto interessante e documentato, alla fine si giunge soltanto ad esprimere una sorta di preghiera e di pia intenzione generale: siccome nella nostra situazione critica –economica, sociale, culturale, ecologica, ecc.– c'è bisogno di darsi un limite, autolimitiamoci! Ma non è così che si riconosce il limite. Non è autolimitandosi che si sperimenta il limite. Non è un volere che si aggiunge agli altri voleri ed improvvisamente, invece che incrementare i voluti della propria volontà, decide di far loro assumere un segno negativo. Anche il volere di non volere è, appunto, un volere. Volersi limitare significa trattare un confine come limite. Ma è pur sempre una convenzione. Domani il confine trattato come limite potrà nuovamente essere considerato come un confine. Non è autolimitandosi, quindi, che si trova il limite. Il limite appare piuttosto nella forma della traccia, ossia come qualcosa che non è voluto, ma che è stato e viene riconosciuto come tale proprio perché non dipende da noi, né dalle nostre migliori intenzioni.

Torniamo al nostro ponte che sorge là dove c'è una traccia che non è presente come un'intenzione, ma è presente come un esserci stato. "L' esserci stato" è quell'essenza storica del mondo e della natura che nel paesaggio si manifesta e con cui ci confrontiamo continuamente nell'abitare, nel sentirci a casa. L'architetto degno di questo nome dovrebbe confrontarsi e imparare a leggere e a riconoscere le tracce dei luoghi. Altrimenti negherebbe la sua stessa identità di architetto, diventando in questo modo soltanto un tecnico, un praticone, un geometra –ma "geometra" è già una parola nobile se vediamo la "misura della terra" che è racchiusa nel suo nome. Qui si tratta semplicemente di cogliere quello che c'è, ma nella forma del passato, ossia nella forma della traccia che non dipende da noi e che va rispettata o, come facciamo quando non riconosciamo il limite e pensiamo che ci siano solo confini che dipendono da noi, ignorata.

I nostri più antichi progenitori del paleolitico, quando dipingevano le loro meravigliose pitture sulle pareti delle grotte, non facevano mai mancare, accanto alle immagini trionfanti di smaglianti bisonti oppure di meravigliosi cervi, orsi e cavalli, l'impronta della loro mano: ossia il loro esserci stati. Pensate, non sono mani disegnate, sono impronte. Spruzzavano il colore intorno e rimaneva il profilo della mano. Sono mani tutte diverse. Non c'è una mano uguale. Se noi vediamo queste splendide testimonianze, esse ci testimoniano l'esserci stati di individui così remoti. Quasi ventimila anni fa quegli uomini hanno lasciato la traccia del loro esserci accanto alle immagini del mondo. Questo esserci è il limite.

Questo esserci è l'affermazione del valore irripetibile di un'esperienza avvenuta quasi ventimila anni fa di cui noi vediamo la traccia. La traccia è un "qui c'è stato" e tutti noi sappiamo cosa significa "l'esserci stato". Il riconoscimento del limite e l'azione di limitarci non sono decisioni che dipendono dalla nostra volontà. Semplicemente il limite è la radice del nostro

modo di “esserci”, che l’intellettualismo del pensiero contemporaneo, identificando l’io con l’attività calcolatrice e impersonale dell’intelletto e, quindi, con l’anonima formalità del soggetto pensante –oggi con l’attività neurocognitiva della mente e con le proprietà osservabili del cervello– ha cercato di dimenticare e di cancellare, spingendola nella notte dell’inconscio, dell’irrazionale, delle illusioni emotive singolari. Per limitarci, quindi, possiamo credere di dover decidere, ma basterebbe semplicemente lasciar affiorare il nostro modo di esserci, il “limite che noi siamo”.

L’architettura se non trova questo limite, non trova la ragione dell’abitare e, dunque, la ragione ultima della sua esistenza, la sua ragion d’essere. Io mi trovo bene qui. Sono tra i libri, in una biblioteca. Questo è un luogo accogliente. È caldo, questo luogo, ci fa sentire a casa. Qui noi facciamo esperienza. Qui noi siamo, ciascuno in modo diverso, manifestando le nostre differenze. Qui siamo noi stessi. Questo è ciò che deve perseguire l’architettura: metterci in condizione di essere noi stessi là dove abitiamo. Ma questo risultato lo si ottiene semplicemente se si lavora su quell’esserci delle differenze e dei limiti che si esprime, per ciascuno di noi, in quella che chiamiamo esperienza.

Esperienza è una parola importante e antica, che deriva da *peras*, che deriva, cioè, dal termine greco che nomina il “limite”. Limite in greco si dice *peras*. Esperienza è, quindi, sempre esperienza del limite. È follia pensare che la vera esperienza sia quella iterabile, quella che si moltiplica all’infinito, che è infinitamente ripetibile. La ripetizione è, infatti, la negazione dell’esperienza e il mondo della riproducibilità tecnica e della serialità del mercato capitalistico lavora per la fine di ogni esperienza possibile. Il mondo costruito secondo l’idea della cattiva infinità matematica è quel mondo di cui parlavano Horkheimer e Adorno già nel 1947, nella prefazione della *Dialettica dell’illuminismo*, è quella «terra interamente illuminata», che «splende all’insegna di

trionfale sventura». Mi spiace che non ci sia ancora qui presente il vostro direttore di dipartimento, che aveva giustamente evocato una crisi dell'illuminismo. Certo che c'è una crisi dell'illuminismo, ma questa crisi deriva dal mancato riconoscimento della dialettica di cui parlavano i due francofortesi. Il rischiaramento non è solo far luce. Provate a fissare una luce con i vostri occhi: vedete di più, vedete qualcosa? Il rischiaramento totale è cecità e l'illuminismo acritico e adialettico che ha retto il progetto della modernità fin nel cuore della contemporaneità che stiamo vivendo ci sta conducendo ad una nuova forma di oscurantismo e di superstizione. Siamo già all'interno di una fase in cui il dispositivo di sapere e di potere che istituisce la legittimità dell'età moderna sta avvitandosi in un progressivo oscurantismo. La superstizione scientifica, per il fatto di essere scientifica, non è per questo meno superstiziosa. Ma la struttura dell'università, la forma del sapere accademico e del suo riconoscimento politico implicano che le voci critiche nei confronti della tecno-scienza contemporanea e della struttura parcellizzata del sapere, ovvero "dell'espertocrazia" (o "tecnocrazia") vengano messe a tacere, quasi non fossero *politically correct*.

Ecco perché, allora, trovo coraggioso il proposito di Renato Rizzi, ossia quello di mettere gli architetti di fronte ad un interrogativo radicale sulla natura del loro fare, che rischia lo scivolamento verso la pura tecnicità, verso l'espertocrazia dominante delle discipline separate l'una dall'altra, incapaci di ospitare la dimensione umana dell'esperienza e, quindi, di rispondere al bisogno dell'abitare. A mio avviso, quindi, la questione dei "pregiudicati" deve tradursi in un appello per tornare all'esperienza e all'individualità "finita" che la racchiude, non solo per essere negata, come nella bella citazione di Brodskij. L'individualità, infatti, viene negata anche là dove essa si traduce nell'apparente licenza del contemporaneo, in cui sembra che a ciascuno venga concesso di fare secondo il suo gusto.

Ma quando facciamo secondo il nostro gusto, spontaneamente, non è affatto così che stiamo esprimendo la nostra irriducibile e irripetibile individualità. Guardiamoci bene dall'identificare l'individualità con la spontaneità! Analizziamo questo modo di esprimere il gusto individuale. Non è forse questo il modo che già Georg Simmel, agli inizi del Novecento, descriveva come il tipico procedere della "moda". Un procedere che è del tutto antitetico a quello dello "stile". Lo stile è individuale. «Lo stile fa l'uomo», diceva l'illuminista Buffon. In realtà, la moda è ciò a cui uno accondiscende, a cui ci si adegua. È lo stereotipo che si afferma e che viene accettato senza sforzo. Forse il segno della moda si manifesta anche nell'architettura contemporanea, là dove si giudica il bello semplicemente secondo i canoni del consenso. Là dove, cioè, il bello si riconosce e si produce secondo dei meccanismi puramente sociologici. Non storici, non culturali, ma sociologici. Là dove la società non è un popolo, una tradizione, una cultura, questa società è semplicemente una fotografia Polaroid di un momento, di un agglomerato indistinto e indifferente di uomini.

*Dove comincia una città?* s'interrogava Cartesio in uno dei suoi scritti. E in un famoso passo del *Discorso sul metodo* (1637) Cartesio criticava le città medievali ed antiche, fatte di edifici di epoche diverse e costruiti da architetti diversi, rispetto all'opera singola, alla città o all'edificio concepiti da un solo artefice:

Non vi è quasi mai tanta perfezione nelle opere composte di pezzi fatti da artefici diversi quanta in quelle costruite da uno solo. Gli edifici, ad esempio, cominciati e condotti a termine da un solo architetto, di solito, sono più belli e meglio ordinati di quelli che sono stati riadattati più volte servendosi di vecchi muri tirati su per tutt'altro scopo. Così, le città antiche, che un tempo erano borghi, e si sono col tempo sempre più ingrandite, appaiono ordinariamente tanto mal proporzionate a confronto di quelle costruite da un ingegnere secondo un piano da lui immaginato, che, sebbene gli edifici, separatamente considerati, siano talora anche più belli, tuttavia a guardare come sono disposti, qui uno

grande, là uno piccolo, e come rendono le vie storte e ineguali, si direbbe che non alla volontà di uomini ragionevoli, ma al caso si deve la loro composizione.

Come con la ragione, che deve partire dall'azzeramento di ciò che "ci capita" di pensare, per pensare solo ciò che "vogliamo" pensare, come per il soggetto, che per diventare tale deve rinunciare alla sua biografia e adeguarsi alle strutture formali di una cosa che pensa, così anche per la città bisogna produrre uno spazio, "fare spazio", ossia distruggere per costruire, cancellare le tracce. «È ben vero», conclude il padre della filosofia moderna, «che non si è mai visto buttar giù tutte le case d'una città al solo scopo di rifarle in altro modo e rendere, così, le vie più belle». Nel momento in cui annuncia profeticamente il senso nichilistico del fare spazio (e, se volete, l'opera dei vari Haussmann che, con esiti diversi, hanno messo mano all'utopia della città moderna) Cartesio non vuole riconoscere che la città è il prodotto di una somma di tracce, ovvero che ha nella storia ciò che ne fa un luogo, ovvero un ricettacolo d'esperienze. La risposta vira allora verso la logica e arriva a sostenere che la città comincia là dove una molteplicità, a un certo punto, magari per caso, diventa unità. In realtà, quella della città è una domanda a cui Cartesio non sa rispondere e che assomiglia a un paradosso logico, quello del mucchio di sabbia (*sorite*), attribuito a Ebulide di Mileto. Dove comincia una città? È esattamente affrontando il problema del tutto e della non infinità del tutto, dell'astrattezza dello spazio, del limite, della finitezza dell'esperienza, delle tracce, dell'esserci stato che dà vita all'unicità del luogo, che, invece, si può dare una risposta alla domanda «dove comincia una città?».

## Estetica e Teologia\*

Massimo Donà

Cercherò di suggerire alcuni spunti di riflessione e di problematizzazione in relazione innanzitutto alla questione che l'architettura chiama a sé rispetto al tema del produrre, ovvero del produrre qualcosa che si dice, si è detto, si continua a dire, "prima di questo atto non era". L'architettura dà forma a uno spazio che auspicabilmente si deve fare luogo, non deve cioè essere un puro spazio calcolabile e progettabile, ma deve essere davvero abitabile. Innanzitutto l'artefice nel campo dell'architettura è un produttore. Andrea Tagliapietra ci ha ricordato che il buon architetto non si limita a produrre qualcosa ma deve individuare e riconoscere le tracce che in quanto tali sarebbero in grado di chiamare alla produzione. Già in questa distinzione di posizioni è bene puntualizzare perché l'idea secondo la quale la produzione, la creazione, la *pòiesis* che ogni architetto mette in opera con il proprio fare sia un "far essere qualcosa che prima non c'era" è un'idea alquanto problematica. Detta così si presta a essere malintesa perché sembrerebbe trattarsi di un passaggio da uno stato ad un altro stato contrario al primo. Prima non c'è qualcosa, poi l'architetto, come un mago, fa essere qualcosa che non c'era.

Così si è letto e si continua a leggere in sede filosofica, e non solo, in tutte le sedi dove le categorie della filosofia emergono più o meno consapevolmente, il tema classico del divenire. Si tratterebbe di un passaggio dal non essere all'essere, dall'essere al non essere. Che le cose stiano così è un problema, perché davvero l'architetto, il *poietès*, il *technitès* farebbe qualcosa di questo genere? Cioè condurrebbe all'essere qualcosa che non era e nel distruggerlo lo ricondurrebbe al suo non-essere? Davvero il divenire ci mostrerebbe questo scenario?

Volevo porvi qualche spunto di problematizzazione possibile che mi auguro poi ognuno, da sé, possa sviluppare. Perché? È vero che Platone, laddove definisce cosa sia la *pòiesis*, ci dice che il *poietès*, e quindi la *pòiesis*, è quella *aitia*, quella causa che porta all'essere il non-essere. Ma siamo sicuri che questa affer-



mazione sia concepibile e comprensibile solo nella direzione in cui, per lo più, la si intende? Platone parla di un portare ciò che non è all'essere, ma non dice da nessuna parte che, vi sarebbe qualcosa, "x" –il mio progetto– che viene spostato, diciamo così, da una "vasca" all'altra. C'è il progetto, c'è la casa, c'è il ponte, che prima è nella vasca del non essere poi, tac! Per magia la conduco nella vasca dell'essere.

La casa prima non è, poi è. Il ponte in quanto tale è o non è? Dobbiamo porci queste domande, altrimenti rischiamo di dare troppe cose per presupposte. Dire che c'è qualcosa è già pre-giudicare la cosa stessa, perché se qualcosa c'è allora non può essere nel non-essere. Allora davvero il divenire di cui facciamo esperienza, che noi riconosciamo, che noi pensiamo di riconoscere, è questo passare dal non essere all'essere attraverso l'atto del produrre, del fare? Severino direbbe «se pensiamo che la casa quando non è, non è, entriamo in contraddizione perché la casa, se è casa, è qualcosa e non può non essere». Sembrano discorsi un po' astratti, ma li faccio per stimolarvi a riflettere sul delirio connesso a un modo comune di pensare il divenire che è delirante perché è chiaro che se la casa quando non è, è qualcosa, ci troviamo in contraddizione, ma se la casa passa dal non-essere all'essere, allora la casa non possiamo dire che sia, ma quando la casa non è, cosa non è? Un essente o un non essente? Sono questioni che trapelano dalle nostre parole comuni e alle quali non facciamo molto caso. Chiudo la prima parte di questo mio intervento apparentemente folle, perché qualcuno potrebbe chiedere: cosa c'entra tutto questo con l'architettura? È una premessa che spero rimanga sullo sfondo, questa strana situazione in cui non sappiamo cosa pensiamo quando parliamo del divenire delle cose.

In più dialoghi Platone afferma che conoscere è ricordare, parla di anamnesi. Simpatica idea. Conoscere è ricordare. Platone, ben prima che lo facesse Hegel o Husserl, dice in maniera chiara, ad esempio nel *Fedone*, che la conoscenza –o meglio l'amore per

la conoscenza: la filosofia– non può scaturire da una condizione di pura ignoranza, perché se io non so cosa devo cercare, come posso cercare? Quando dovessi aver trovato qualcosa, non sapendo, e dicessi di aver trovato la verità, chi potrebbe credermi? Nessuno! Perché cosa cerchi se non sai? Questo dice Platone, riducendo molto. Allo stesso modo, dice, non possiamo pensare che chi ama la conoscenza e s'incammina per conoscere il mondo sappia già tutto perché non è un *sophos* il filosofo, ma è colui che ama la verità. Non può sapere già, se no non avrebbe senso cercare un qualcosa che già si sappia. Bella questione, allora chi è il filosofo?

Colui che non può non sapere perché se non sapesse non potrebbe essere creduto, qualora dicesse di avere trovato la verità. D'altro canto, se sapesse sarebbe un pagliaccio perché farebbe finta di cercare la verità sapendola già.

Platone ci dà quella famosa risposta, che sola rende ragione della ricerca di conoscenza, alla domanda che si fa il filosofo, ma che dovrebbe farsi un architetto, un medico, ognuno di noi e che tutti si fanno di fatto: cosa è questo?

Cosa è questo tavolo? Cos'è il bene? Cos'è la bellezza? Rizzi ha tentato di darci qualche risposta, ma si è posto delle domande.

Perché uno si pone delle domande? Sempre Platone dice che il conoscere, è un ricordare. Ma allora, se il conoscere è un ricordare, vuol dire che l'incipit della conoscenza, come accennavo prima, è una dimenticanza. Abbiamo dimenticato qualcosa che dobbiamo aver saputo già, sennò non si spiega la credibilità, la verosimiglianza del riconoscimento eventuale.

Accade il riconoscimento della verità solo perché la verità è già stata saputa. Ricordiamo il mito delle anime che poi dimenticano, del fiume Lete? Quando si incarnano, poi dimenticano, etc. Noi non sappiamo, ma abbiamo saputo, perciò possiamo incamminarci fiduciosi di trovare la verità. Ma come si costituisce l'incipit della dimenticanza?

Quando noi nasciamo dobbiamo imparare tutto, anche se abbiamo già saputo. La dimenticanza può dar luogo a una ricerca ma può dar luogo, come accade molto spesso, anche a una totale indifferenza verso la conoscenza, la verità, verso la bellezza. Non è che la dimenticanza, nel cui orizzonte noi nasciamo, dia luogo per forza alla domanda filosofica, alla ricerca della verità, della bellezza, etc. A molti tutto questo non interessa niente. Se accade, perché può accadere? Quando scaturisce la domanda, perché scaturisce? Questo il punto. Perché ci chiediamo cos'è un tavolo? Oggi ci siamo chiesti molte volte come si debba fare architettura, ma chi si pone la domanda, perché se la pone? Perché ci chiediamo come si deve fare architettura? C'è chi progetta e non si interroga nemmeno su come debba progettare: fa e basta. Si può fare e lo fa. Quando ci si pone la domanda filosofica, cosa accade? Prima di volere una risposta a questa domanda, chiediamoci cosa essa significhi. Perché ad un certo punto la dimenticanza entra in crisi? Perché la dimenticanza non è mai una dimenticanza pura. Come dicevo all'inizio, il non essere non è mai qualcosa di altro dall'essere, che passa da qui a lì. La dimenticanza è fatta di poche o tante conoscenze date che entrano in crisi, che traballano. Per questo posso chiedermi cosa vuol dire costruire, perché io so già cosa vuol dire costruire. Solo perché so cos'è un tavolo posso chiedermi cos'è il tavolo. Già dicendo «cos'è un tavolo» sto riconoscendo che è un tavolo, sto attribuendogli un significato, ma ad un certo punto il significato traballa. Cosa accade in sostanza? È come se il significato della cosa dicesse: «io tavolo forse non sono un tavolo».

Se mi interrogo, vuol dire che nasce il sospetto che questo, che sembra essere un tavolo, non sia un tavolo e che quello che io intendo per costruire non sia costruire. La dimenticanza non è mai dimenticanza e basta. La dimenticanza è allora quello stato in cui il conosciuto, la datità, la pre-comprensione che abbiamo da sempre del mondo che ci circonda entra in crisi e la cosa dice "io potrei non essere un qualcosa". Attenzione, c'è l'irruzione

nell'orizzonte dei significati, che sono sempre dati di qualcosa che potremmo definire "il loro negarsi". I significati è come se dicessero, se lasciassero apparire non il loro essere, che è dato, ma il loro non-essere quello che sono.

Allora, attenzione, l'inizio della ricerca, della domanda che si deve fare il filosofo, l'architetto, chiunque non sia un automa, la domanda corrisponde non alla mancanza di significati, ma alla messa in questione dei significati. Ma i significati sono tutti universali e Platone l'aveva già spiegato. Qui riprendo anche un po' quello che diceva Andrea Tagliapietra per altra via: in realtà noi siamo sempre immersi, sommersi, dai significati.

Quelle che Rizzi chiamava all'inizio «le convinzioni soggettive, arbitrarie» sono un ammasso di significati che dovremmo imparare, nella misura in cui sappiamo ascoltare questa irruzione e riconoscerla, l'irruzione dell'essere, del non essere, e metterla in questione. Ecco l'universale che, attenzione, non è mai astratto, perché l'universalità è la condizione all'interno della quale si danno gli individui, in quella che, a buon mercato potremmo definire la *doxa*.

La *doxa* è fatta di convinzioni, di pre-giudizi non messi in discussione. Allora la messa in questione dei significati, se ha a che fare con la possibilità del loro non-essere, potrebbe essere al contrario ciò che rende possibile l'apparire, il venire alla luce, finalmente, dell'individualità non travolta, non oscurata dai significati stabili.

Platone se la prende con coloro che pensano gli universali come immutabili, astratti, fermi, morti, pietrificati. Egli capisce che la domanda filosofica rivolta all'individualità è una domanda che viene rivolta all'individualità laddove questa si risvegli e cominci a liberarsi dalla gabbia dei significati statici, immutabili, mortiferi. L'individualità si risveglia e noi ci facciamo delle domande che, guarda caso, sono proprio rivolte a "questa cosa qui". Anche Socrate, che si chiedeva cosa fosse il Bene, cosa

fosse il Bello, se lo chiedeva di fronte a questo gesto, per cercare di farci uscire dall'idolatria che finisce col farci credere che il bene e il bello siano qualcosa di riconducibile a quell'astratta positività che, ancora una volta, scusate se insisto, Platone chiaramente dice essere tanto aporetica quanto la negatività. Ma rileggiamo il *Sofista* come si deve. Platone nel *Sofista* sviluppa, ma non voglio entrare troppo nel merito, le aporie del negativo, del non-essere, e poi dice anche che l'essere non è meno aporetico del non-essere, che l'essere è sempre un essere che non è in verità. Maledice coloro che pensano che ci siano dei significati immutabili. La scelta non è tra immutabile e mutevole, tra eterno e divenire: questo è un falso platonismo che, ripeto, è quello che ha fatto diventare Platone una macchietta. Platone non sta con l'essere piuttosto che con il divenire, ma articola un discorso molto più complesso, consapevole del fatto che, se la conoscenza e la ricerca sono consapevoli di questi problemi, allora dovremmo dire che è davvero connaturata a estetica e teologia, a qualsiasi tipo di ricerca, la tensione che muove qualsiasi individuo ad eccedere, a trascendersi rispetto a quella gabbia di significati con i quali abbiamo sempre e troppo spesso preteso di ridurre questa negazione vivificante a cosa? A una totalità astratta.

È chiaro che quell'infinito fondato sull'idea di confine e non di limite, dove Tagliapietra parlava di omogeneità, non ha nulla a che fare con l'infinità in senso letterale che afferma la negazione del finito. È la semplice negazione che non indica un'alterità, un altro spazio occupabile. Dice l'infinito, ma lo dice in un modo inaudito rispetto a noi che siamo abituati a pensare il finito da una parte e l'infinito dall'altra. Questo genera la cattiva infinità: di fronte a ogni confine io posso superarlo e tracciarne un altro. Se il limite non è pensato in questo modo, ma è costituito dai significati e categorie qualsiasi esse siano, ecco che esso si fa la parola dell'infinito.

Perchè ogni limite, ogni significato, non è quello che è. Guai ad aggrapparci ad esso facendolo diventare assoluto perché il rischio è sempre quello di cadere nelle idolatrie. Nessun significato è quello che è, ma implica un trascendimento che però non porta da nessuna altra parte, se no porterebbe ad un altro significato. È allora una condizione per fare dell'estetico l'orizzonte non trascendibile, l'orizzonte dell'individualità che in quanto tale parla di qualcosa che la eccede. Dove questo che la eccede non è un qualcosa, anzi ci dice il suo stesso non-essere quel qualcosa che è il suo potersi manifestare come simbolo. Dove il simbolo non è il segno che rimanda ad un significato altro dal simbolo ma è l'apparire di quel qualcosa come non distinguibile dalla totalità.

Il limite: avete mai pensato a cos'è il limite? Il limite è ciò che si costituisce nel costituirsi di qualsiasi cosa. E qui ora riduco ai minimi termini tutto questo discorso, che possiamo comprendere anche con questo piccolo esempio: questa bottiglia appare. Cosa vuol dire "questa bottiglia appare"? Vuol dire che si determina qualcosa, ma questo qualcosa è in relazione con tutte le altre cose, con voi, col tavolo, con la luce, etc. E mi sono fermato per limiti temporali, perché devo chiudere la conferenza. Ma qualsiasi sia il numero di cose che posso avere elencato, so benissimo che non saranno mai tutte queste cose a rendere questa bottiglia questa bottiglia, anche ne elencassi a migliaia, quindi non perché ne manchi una certa quantità. Allora ne consegue che questa bottiglia, comunque io la veda, non è come io la vedo.

Ecco perchè può nasce la domanda filosofica, il bisogno di progettare, di intervenire sulla realtà, perchè quello che è, non è così come esso appare, perchè non appare mai in relazione a tutte le sue condizioni, le cose non appaiono in sè. Dunque il filosofo è colui che capisce che le cose non appaiono in sè, ma che appaiono come simboli, che rinviano a una dimensione in

cui il limite si nega, una dimensione teologica, intesa naturalmente non in senso ontoteologico, una dimensione che, però, apre la finitezza lasciandomi nello stesso tempo abbandonato a nient'altro che alla finitezza.

\*

Il testo è la trascrizione dell'intervento tenuto al seminario *Architettura. I pregiudicati*, nelle giornate 11 e 12 ottobre 2012 presso la biblioteca Asac dei Giardini della Biennale di Venezia.

## Cartografia e realtà\*

Franco Farinelli

In mezz'ora di tempo, la scelta migliore e più utile è quella di focalizzarsi su due o tre esempi, per poi arrivare ad un tentativo di conclusione.

Partirei da un'immagine che si può rintracciare nella gloriosa enciclopedia Treccani, cercando la voce "Adriatico", dove vi è una riproduzione della mappa del Golfo di Venezia, cioè dell'Adriatico, di Giacomo Gastaldi, siamo dunque alla fine del '500.

L'immagine è oltremodo significativa ma è in qualche forma archetipica, perchè il Golfo di Venezia vi appare esattamente come un'ellisse con 2 fuochi: il fuoco settentrionale è Venezia naturalmente e l'altro fuoco è il canale d'Otranto. Si tratta di un modello molto semplice, cartografico, che il grande Miguel Cervantes ha tenuto in mano. Prima della battaglia di Lepanto infatti l'autore del *Don Chisciotte* ha vissuto quasi 4 anni sulla costa adriatica, ad Atri, come segretario del duca d'Acquaviva, signore di Atri. Voi sapete anche che il *Don Chisciotte* di Cervantes (siamo all'inizio del '600), è il primo romanzo che rifiuta quello che Michail Michajlovič Bachtin ha chiamato «il modello epico», fondato sul binomio centro-periferia. È dunque il primo romanzo che contraddice il modello classico, vale a dire quello avente un unico protagonista, è invece il primo modello fondato sostanzialmente su un'ellisse. Chi andasse a riprendere la straordinaria traduzione del *Don Chisciotte* fatta da Vittorio Bodini per Einaudi, 30-40 anni fa, potrà leggere un'introduzione dove appunto la forma ellittica del romanzo è dichiarata con straordinaria chiarezza.

Perciò il problema consiste nel rapporto tra la struttura del *Don Chisciotte* e la mappa del Golfo di Venezia di Giacomo Gastaldi che, sicuramente, come segretario del duca d'Acquaviva, Cervantes ha tenuto in mano (il *Don Chisciotte* fu scritto dopo Lepanto, evidentemente). In altri termini, detta molto brutalmente, prima Cervantes guarda questa carta poi pensa e scrive il romanzo e tra la struttura del romanzo e la struttura della mappa



vi è un'assoluta omologia. Naturalmente non si può dimostrare che il romanzo provenga dalla mappa, nonostante l'omologia sia chiarissima, però sorge un sospetto e basterebbe aver letto il testo di Rudolf Arnheim anch'esso testo classico sul pensiero visivo, che tuttora si studia nelle università americane, per capire come tra ciò che si vede e ciò che si pensa non vi è assolutamente differenza. Questa coincidenza pone un problema e lo pone in maniera estremamente suggestiva, pensate soltanto per un momento a cosa accade se per capire il *Don Chisciotte* dobbiamo pensare a Venezia, se l'omologia funziona. Don Chisciotte sarebbe Venezia, cioè una cultura e una civiltà che muore e sa di morire e Sancho Panza sarebbe il Golfo d'Otranto, il canale d'Otranto, cioè lo stomaco, la bocca, il rifornimento, la vettovaglia, la riproduzione in termini biologici della vita diciamo, non attraverso la capacità di manipolazione simbolica si aprirebero orizzonti sconfinati e assolutamente inediti di interpretazione. Aggiungo soltanto che io sono convinto che questa sia la chiave di lettura del *Don Chisciotte*. Dunque vi è una possibile omologia, che ci porta a questo punto a pensare a un'altra cosa; ho detto che il protagonista del romanzo di Cervantes è duplice, essendo il romanzo fondato su una polarizzazione, su 2 fuochi appunto, e riguardo al problema vero che ci pone il rapporto con la mappa, e che fonda la modernità, ci sono innumerevoli riferimenti:

Martin Heidegger ad esempio quando parla della modernità come l'epoca dell'immagine del mondo, dice che tutte le epoche hanno prodotto immagini del mondo ma una, una soltanto, ha preteso che l'immagine della realtà fosse la realtà, e la cultura che ha questa pretesa è la cultura moderna occidentale. Oppure si pensi ad esempio alla scoperta dell'America, argomento che più passa il tempo meno se ne sa, da quando ci hanno messo le mani gli americani, complicando così le cose, anche se in realtà vi è una straordinaria chiarezza, e ciò che vi è di straordinario è

che molti elementi non sono stati ancora pensati a dovere. Pensate ad esempio alla questione del primo sguardo che si pone sul nuovo mondo. Colombo temeva di essere gettato fuori bordo dall'equipaggio, e allora mise un grande premio per chi avesse avvistato per primo la terra, sicché alle 2 del mattino del 12 ottobre del 1492 di vedetta c'era un marinaio di cui si conserva il nome, si chiamava Rodrigo de Triana, che per primo vide terra, e tutto contento scese giù a precipizio, lui aveva svoltato perché aveva vinto il premio che Colombo aveva messo in palio. Ma quando toccò terra, Colombo ai piedi dell'albero disse: «guarda che l'ho vista prima io»; questo è un problema enorme, infatti ci saranno cause infinite al ritorno in Spagna su chi avesse avvistato la terra per primo. Colombo disse dunque di averla vista per primo, e aggiunse: «io ieri sera prima di andare a letto ho fatto un ultimo giro sulla tolda, mi sentivo inquieto», insieme al nostromo invoca anche la presenza di un testimone, che sarà poi decisiva, perché la causa la vincerà lui.

«Esattamente dove tu hai visto stamattina la terra io ho visto un lumicino, una luce piccolissima che si accendeva e si spegneva, appariva e spariva, tant'è vero che io ho pensato che ci fosse una costa, una processione che avanzasse sulla costa, il vento soffiava e allora il cielo che inaugurava la processione si accendeva e si spegneva». Si badi bene, è stato calcolato che quando Colombo potrebbe presumibilmente aver visto questo, si sarebbe trovato a 80 km dalla costa, non sarebbe dunque possibile. Rodrigo De Triana venne sconfitto.

La cosa interessante in ogni caso è quello che ci dice questo episodio, cioè che il primo sguardo che si posa sul Nuovo Mondo assume la visione di un punto che c'è e non c'è, che appare e scompare, un *vanishing point*, che significa punto di fuga. Tutto l'episodio mette in luce che il primo sguardo che si posa sul nuovo mondo è prospettico, cioè spaziale, cioè cartograficamente determinato. Infatti se andate a leggere ciò che resta del diario

di Cristoforo Colombo vi accorgete che la sua grande forza, la sua grande sicurezza è quella di essere il primo viaggiatore a viaggiare con una mappa; ciò vuol dire che lui sa già che cosa incontrare, infatti non capisce nulla di quello che gli sta intorno, ma nemmeno vuole capire, non gli interessa conoscere le persone che gli vanno incontro, e l'unico suo motivo di contentezza è vedere davanti a sé due isolotti che hanno esattamente la stessa forma di due isole che sono segnate nella carta dell'oceano di Paolo Dal Pozzo Toscanelli, la cui copia è l'unica, quella che lui ha con sé.

In altri termini, la vicenda di Colombo illustra soltanto e principalmente una cosa, che interessa i filosofi parigini alla moda, che Baudrillard ad esempio ha chiamato «la precessione del simulacro». La grande sciocchezza è che quest'ultimo con tale espressione si riferisce alla postmodernità. All'inizio di *Simulacres et Simulation*, che è un libro del 1981, spiega che nella postmodernità l'immagine, il simulacro precede la realtà. Questo invece era vero per Cristoforo Colombo, e prima ancora era vero per l'inizio della cultura occidentale, per Anassimandro (siamo nel VII secolo a.c), e quest'ultimo destava scandalo, colui che secondo Simplicio sarebbe stato il primo a fare una mappa della terra. Lo scandalo di Anassimandro, la tracotanza di Anassimandro sarebbe stata quella di avere prodotto un'immagine e avere trasferito all'immagine la struttura ontologica della realtà, cioè averla fatta diventare la realtà. Questa è la mossa non della postmodernità, come crede Baudrillard e nemmeno soltanto dell'inizio della modernità, ma è la costante della struttura occidentale, della manipolazione simbolica. In altri termini bisogna cominciare a pensare che Cartesio, a metà del '600, ha reso un cattivissimo servizio alle nostre possibilità di comprensione, nel senso che il soggetto, l'individuo è una finzione troppo scoperta e che non funziona.

Quando nasce l'individuo e il soggetto moderno? Nasce in un momento preciso e all'interno di una struttura architettonica ben

precisa, sotto il Portico degli Innocenti all'inizio del '400. Di nuovo siamo all'origine di quella cultura che sta dietro Colombo, perché la tecnologia conoscitiva di Colombo non è spagnola né tantomeno genovese, è fiorentina. Infatti citavo prima la mappa di Paolo Dal Pozzo Toscanelli. Il soggetto moderno nasce esattamente sotto il Portico degli Innocenti, cioè all'interno della prima struttura architettonica modulata secondo la prospettiva lineare fiorentina. Si parla dunque di spazio. Avverto che per me spazio significa una cosa molto concreta: spazio viene dal greco "stadion", cioè misura metrica lineare standard. L'imposizione di questo modulo in maniera sistematica inizia esattamente con la prospettiva lineare fiorentina, quella che Panofsky chiamava "artificiale", ma il problema è che lì nasce il soggetto moderno, sotto quel portico. Pavel Florensky, il genio russo fatto fucilare da Stalin nel 1938, usa delle espressioni straordinarie al riguardo quando fa notare, paragonando l'immagine prospettica all'icona bizantina, il fatto che il soggetto dell'immagine occidentale deve essere statico, immobile «come fosse avvelenato con il curaro» dice. Qui Florensky vede una parte del problema, ma non tutto il problema. Infatti il soggetto della prospettiva lineare fiorentina, cioè il soggetto moderno, non soltanto deve essere immobile, ma deve essere solo. Si rompe dunque qualsiasi sentimento o vincolo o idea di comunità, di soggetto collettivo, di collettività. Andate sotto il Portico degli Innocenti e mettetevi dove Brunelleschi voleva che ci si mettesse, sotto la falsa porta, e guardate di fronte a voi, verso l'altra falsa porta dove c'è la finestrina, il cui centro è il punto di fuga. Questo fa sì che per la prima volta il soggetto debba decidere se credere a ciò che vede o a ciò che tocca, perché di questo in fondo si tratta. Sotto il Portico degli Innocenti nasce dunque il soggetto moderno, e oltretutto gli innocenti erano dei "bastardini", dunque il soggetto moderno, se così si può dire, nasce bastardo. Brunelleschi sapeva esattamente quello che stava facendo, per-

ché il punto di fuga è esattamente il centro della finestra dove si mettevano i neonati. Il soggetto moderno per la prima volta deve decidere se credere a ciò che vede o a ciò che tocca, e se ne accorge Leon Battista Alberti quando viene inviato dal Papa a Firenze per comprendesse cosa fosse questa nuova maniera di rappresentare il mondo, di percepire e costruire il mondo che i fiorentini avevano messo insieme. Alberti aveva le strumentazioni teoriche per comprendere tutto questo. E proprio qui sotto Alberti cambia il proprio simbolo, il proprio motto, che diventa un occhio con le ali, staccato completamente dal corpo. Un occhio con sotto due parole latine *quid tum*, cioè: e adesso? Aveva capito che l'occhio è il principe dei sensi, che la visione è ciò che conta, tutto il resto è fermo, è sorpassato. Alberti ha un'estrema lucidità, quella lucidità teorica che i prospettici, che erano dei praticoni, non riuscivano ad avere.

A Firenze nasce dunque la modernità. Per tornare a Cartesio: quando quest'ultimo mette a punto il suo cogito toglie tutto il resto, toglie il trucco prospettico, il portico, toglie le condizioni di isolamento del soggetto, dandole per assunte e teorizza un soggetto del tutto astratto, dove astratto significa alla lettera: deportato dal contesto che pur ne spiega le condizioni cognitive. Un soggetto individuale, lì nasce l'idea di individuo, un individuo che non fa più parte di una collettività. E ora tutta la sociologia sta cercando faticosamente di ricostruire a ritroso questo processo. Tutto questo non sarebbe stato possibile senza l'immagine cartografica, perché bisogna pensare che la polemica sui giornali e sui libri, riguardo al realismo, è straordinariamente interessante, ma al rovescio. Non si può parlare di realtà facendo ancora riferimento all'individuo. Il vizio di fondo di buona parte di quel dibattito è esattamente questo. Umberto Eco dice «io non mi gratto l'orecchio con il cacciavite» e questo è interessante, perché è qui che bisogna cominciare a pensare che il soggetto moderno sotto il portico degli innocenti non soltanto è

stato amputato della collettività, ma è stato amputato arbitrariamente, forzatamente, forzatamente del suo rapporto con l'utensile, con la strumentazione, con le mediazioni materiali con cui storicamente ha cercato di addomesticare il mondo, di scendere a patti con il mondo, di farsi meno male. Strumenti cioè con i quali ha cercato di sviluppare la sua capacità di manipolazione simbolica. Però da qualsiasi parte voi raggritate questa storia vi scontrerete con la tavola, con la mappa.

Ciò che mi colpisce enormemente, se penso ai primi calcolatori arrivati in Italia, più grandi di una stanza, con dei corridoi dentro, è che più il tempo passa più il computer diventa una tavoletta, ciò vuol dire che noi stiamo tornando, senza saperlo, a una condizione davvero arcaica, vale a dire a una consapevolezza del fatto che la struttura tabulare (materialmente la tavoletta) contiene al proprio interno una vera e propria struttura logica. Questo gli antichi lo sapevano, noi invece l'abbiamo dimenticato e lo stiamo faticosamente e lentamente riapprendendo, al punto che sempre più il computer diventa un esile e sottile tavolo leggero e siamo costretti a riconoscere che dentro esiste un hardware.

Allora il soggetto, o meglio, se dovessi adoperare un linguaggio sociologico dovrei dire la "persona" non è soltanto l'individuo nella versione sociologica corrente, ma è il soggetto che si riconosce in quanto collegato da vincoli di relazione con il prossimo. Ma non soltanto esistono vincoli di questo tipo che riguardano gli altri esseri umani, perché sotto il Portico degli Innocenti, così come dentro la caverna di Polifemo, è tutto il sistema, tutto il contesto che spiega ciò che accade o ciò che non accade.

Noi siamo costretti a dover riapprendere la necessità di relazione con degli utensili. Un riferimento può essere Arnold Gehlen ad esempio e il suo tentativo di teorizzare un'antropologia che sia materialmente costituita dal punto di vista storiografico. Si pensi a ciò che è un compasso. Sbadatamente noi adoperiamo un compasso, ma se si considera il gesto di squadrare un foglio, si ripete

un rito che corrisponde ad un mito che tutti noi abbiamo letto da piccoli e che non abbiamo mai potuto dimenticare, per esempio lo scontro tra Ulisse e Polifemo. Il compasso è considerato da Giordano Bruno un attrezzo esoterico, anche se non sapeva nemmeno lui il perché, ma se leggete il nono libro dell'*Odissea*, troverete nuovamente un'omologia formidabile. Il compasso non corrisponde che alle braccia di Ulisse e ogni volta che noi squadriamo un foglio non facciamo altro che ripercorrere passo dopo passo, come un algoritmo, tutte le fasi dello scontro che porta Ulisse a prevalere sullo smisurato, che è rappresentato da Polifemo.

Quando ho cominciato a occuparmi di cartografia la situazione era alquanto rozza, doveva ancora venire la rivoluzione americana con Brian Harley e David Woodward, nella quale si prendeva il decostruzionismo di Jacques Derrida e lo si applicava alla mappa facendola significare. Con questo metodo sono stati prodotti degli ottimi risultati, ma questo è molto limitativo.

Ancora si tratta di comprendere la specificità di un testo, quello cartografico, che non si può assimilare al discorso, al linguaggio verbale. Da questo punto di vista la prossima fase sicuramente sarà l'interpretazione del documento cartografico dal punto di vista delle teorie cognitive. Qualcuno lo fa elementarmente ma nessuno parte da dove bisognerebbe partire, cioè dal riconoscimento che da Aristotele alle odierne scienze cognitive l'unico modello di mente è una tavola e che a oggi non abbiamo un'altra possibilità di modellizzare la mente, lo spirito, la coscienza. Ecco perché nel nostro tempo la conoscenza si dà soltanto come *mapping*, che significa che tutta la conoscenza è un processo che investe due *set*, cioè due mappe, sulla base del presupposto che sia sempre possibile trasferire puntualmente un'informazione da un *set* all'altro. Il che è qualcosa di estremamente limitato. Nella contemporaneità tutto ciò che esiste è cartografico. Il soggetto che esiste, il soggetto moderno è cartograficamente determina-

to, soggetto immobile che tutto affida alla vista, dotato di uno sguardo che ha tre caratteristiche. Lo sguardo prospettico ha esattamente le caratteristiche spaziali della geometria classica di Euclide, che definiscono la natura geometrica dell'estensione. Lo sguardo, affinché nel Portico degli Innocenti il trucco prospettico funzioni, dev'essere continuo; dev'essere omogeneo, dunque sempre lo stesso; e dev'essere isotropico, cioè voltato tutto nella stessa direzione, risucchiato dal punto di fuga.

Tutta la modernità si fonda su queste tre costanti: continuità, omogeneità, isotropismo.

Lo Stato, la territorialità moderna nascono così o non nascono. Il sud Sudan ad esempio, l'ultimo stato nato due anni e mezzo fa, apparentemente funziona così. Dico apparentemente, perché naturalmente nessun territorio statale moderno è stato continuo, omogeneo e isotropico, tutti hanno cercato di costruire al massimo, come se fosse così. Il territorio statale moderno è tutto un pezzo, a differenza di ciò che accadeva all'interno del regime della micro-territorialità di origine aristocratico-feudale. Basta prendere un atlante storico e guardare com'era la Germania nell'Ottocento: uno stato che si componeva di tanti pezzi, sparsi qua e là. Continuo dev'essere il territorio statale, omogeneo, anche se nessuno lo è ma si fa finta che vi sia un'unica cultura, una sola lingua, una sola religione. L'unico re che, all'inizio della modernità, ha tentato di costruire uno stato non omogeneo è stato fatto fuori immediatamente, nel 1610, si trattava di Enrico di Francia, che aveva pensato che in Francia potessero convivere ugonotti, protestanti e cattolici.

Continuo, omogeneo e isotropico, ecco perché c'è la capitale, normalmente una, che si trova al centro, perché è quel punto verso il quale funzionalmente tutte le parti dello stato devono essere rivolte. Queste tre caratteristiche sono quelle che nella geometria classica definiscono la natura geometrica dell'estensione, il che significa che quello che ci hanno lasciato intendere



a scuola, cioè che le mappe sono la copia della realtà non è vero, è vero esattamente il contrario, che in epoca moderna la realtà, la terra è diventata la copia della mappa. Perché nelle caratteristiche strutturali, nella sintassi, dunque nell'omogeneità, nella continuità e nell'isotropismo sta il motivo della divisione in stati della terra, e il motivo per il quale questi stati se la passano male. Perché oggi, per la prima volta nella storia dell'umanità, l'economia del mondo funziona all'unisono, questa è la globalizzazione, che è il contrario di ciò che ci fanno credere.

La globalizzazione nasce quando il problema della velocità, cioè dello spazio, non esiste più. Nasce nel 1969 quando nasce la rete, al cui interno tempo e spazio significano quasi nulla. Non vale più quello che nel *Mercante di Venezia* Shylock dice «chi tiene lo stretto di Malacca tiene Venezia per la gola». Questa è la logica che fino a vent'anni fa Fernand Braudel e i suoi allievi chiamavano «la logica dell'economia-mondo», che implica tempo. Perché le merci e le informazioni arrivassero da Singapore a Venezia ci voleva tempo infatti, ora non è più necessario. Dunque dobbiamo davvero pensare la realtà diversamente, facendo a meno di quella "zattera di medusa" che è stata fin qui la mappa, senza la quale le cose sarebbero state molto più crudeli.

\*

Il testo è la trascrizione dell'intervento tenuto al seminario *Architettura. I pregiudicati*, nelle giornate 11 e 12 ottobre 2012 presso la biblioteca Asac dei Giardini della Biennale di Venezia..

## **Corpo, tecnica e natura: l'affermazione dell'architettura**

*Luca Taddio*

Possiamo intendere l'architettura come un'affermazione? La chiave di lettura per interpretare l'architettura contemporanea è offerta dalla parola affermazione, essa rappresenta il punto di incontro tra la dimensione architettonica e quella filosofica. Ciò non dev'essere inteso come se da un lato vi sia l'architetto e dall'altro il filosofo che riflette, quanto piuttosto come la presa di coscienza che nel piano immanente del fare e del produrre vi è in gioco un sapere, intrinseco al produrre stesso, che oltrepassa le competenze specifiche dell'architettura. È tale necessario "sconfinamento" che può diventare oggetto d'analisi critica sia da parte del filosofo sia dell'architetto. La comprensione dell'architettura come affermazione evita un congelamento dello *statu quo*, rilanciando sempre la possibilità dell'inizio del pensiero come critica del paradigma dominante, riscoprendosi ogni volta nella sua capacità di domandare. E domandare è sempre un esercizio di libertà. Se è vero che l'epoca del nichilismo attuale comporta una separazione e specializzazione tecnico-specifica, pensare l'affermazione dell'architettura significa operare un rovesciamento di questa prospettiva, ossia cogliere questa lontananza come vicinanza essenziale nell'opera. L'architettura, nel suo affermarsi come opera, è un'espressione immanente di pensiero che, in quanto tale, implica uno sconfinamento in una gamma di saperi eterogenei. È a partire da questo essenziale sconfinamento che la sua natura si fa sfumata e indistinta o, più propriamente, filosofica.

La riflessione sulla tecnica oggi continua a essere decisiva, dato che non è più solo la natura esterna a essere oggetto e campo di intervento della tecnica, ma è l'uomo stesso a essere diventato terreno di sperimentazione attraverso le biotecnologie e l'intelligenza artificiale. L'individuo, cioè, è l'ultima frontiera del costruire, il luogo estremo in cui trova applicazione l'architettura nel senso dell'abitare la soggettività. Come ristrutturerà l'uomo

quel luogo privilegiato della soggettività che è il suo corpo? Intorno a tale questione si intrecciano delle coppie di operatori filosofici fondamentali, quali proprio-estraneo, vita-morte, salute-malattia, dentro-fuori. Non è un caso se le metafore architettoniche abbiano invaso il campo semantico della parola "corpo": il corpo è tempio –o tomba– dell'anima, i lifting e la chirurgia estetica sono operazioni di "restauro", la muscolatura possiede una struttura armonica, le gambe sono colonne di alabastro, ecc. a guardar bene è vero anche il contrario, ovvero che esiste un "corpo centrale" dell'edificio, il "cuore" della città, fino a ritornare alle colonne-statue greche dei *Kuroi* e delle cariatidi.

Questa commistione è il sintomo di un doppio atteggiamento. Da una parte il corpo è il modello e la misura di qualsiasi costruzione; ogni edificio, ogni oggetto di uso comune, ogni ideale politico è stato sempre pensato per essere utilizzato da corpi umani o per utilizzarli a sua volta. Dall'altra –e questo è l'atteggiamento che il nostro dominio tecnico sulla realtà sta rendendo sempre più importante– l'uomo ha sempre considerato se stesso come qualcosa di non completamente naturale, non definitivo, l'ultima frontiera sulla quale esercitare la sua volontà di potenza. In breve, dalla possibilità, tipica dell'essere umano, di trasformare tutto quello che lo circonda non è escluso quello stesso spazio che egli è: il suo corpo. A partire da questa possibilità di trasformazione di sé, l'epoca della tecnica ci pone un interrogativo sulla natura stessa dell'uomo che non è più «che cos'è un corpo» (come è fatto, come funziona, qual è la sua natura) ma «cosa può un corpo» (cosa può diventare, quali trasformazioni può subire, in quali forme può esprimersi). La fantascienza si è posta questa domanda almeno a partire da Frankenstein, il primo "mostro" il cui corpo deforme non è il risultato né di un'aberrazione naturale, né di uno stigma morale, né di un atto magico, ma di un esperimento tecnico-scientifico di ingegneria applicato all'esse-

re umano. L'uomo è in grado di incrementare la propria potenza, di variare la propria dotazione fisica naturale e oltrepassare i propri limiti biologici. È capace cioè di prendere se stesso come oggetto di un intervento tecnico i cui fondamenti vanno ben al di là della semplice tutela della salute. Dal cinema, per esempio, questa intuizione è stata ampiamente sviluppata: le declinazioni che possiamo ricavarne sono molte, dai cyborg come Robocop o Terminator, ai corpi larvali che vivono un'esistenza illusoria in *Matrix*, alle mutazioni inquietanti dei film di Cronenberg.

In filosofia, l'autore contemporaneo che ha pensato in modo più radicale il corpo come potenza è Deleuze, che ci invita a spostare il nostro interesse dal corpo inteso nella sua dimensione estensiva, nella sua presenza qui e ora davanti a (o in, o con) noi, alla sua intensità. Dobbiamo pensare il nostro corpo come una "forza", anzi come un insieme di forze e di processi invisibili che agiscono costantemente e contemporaneamente, determinando fra loro un rapporto accidentale di coesistenza che chiamiamo appunto corpo, «il mio corpo». Deleuze conia il termine «corpo senza organi»<sup>1</sup> per descrivere questo nuovo punto di vista<sup>2</sup>: si tratta di pensare il corpo senza ridurlo alla sua forma organica. L'organismo in un certo senso è il contrario della vita, perché implica una forma precisa e prestabilita, mentre la vita è un processo del divenire che riconfigura continuamente l'esistente. Il corpo senz'organi è dunque il corpo che sta al di là (o al di qua) dell'organismo, della propria organizzazione e articolazione in singoli organi, in breve: al di là del corpo come normalmente lo intendiamo. Per il senso comune l'organo, infatti, rimanda alla propria funzione, e l'organismo è l'organizzazione degli organi e delle funzioni. Se ragioniamo in questo modo, siamo distanti un passo dal fornire una risposta metafisica alla domanda riguardo a chi possa avere progettato un simile ordine, chi sia il Grande Architetto del mondo e del nostro corpo. Il concetto di

corpo che ha in mente Deleuze è invece quello di un corpo trascendentale, che non si identifica con nessun corpo particolare, ma che accompagna ogni processo di trasformazione, un «piano di immanenza» che tiene insieme tutti i possibili processi cui un corpo va incontro nel corso della propria esistenza. L'immagine migliore per esemplificare questo concetto ci viene fornita dall'embriologia, ed è quella dell'uovo<sup>3</sup>. L'uovo in effetti non ha organi, non ha direzione né verso, ecc. Eppure dall'uovo possono scaturire le forme-corpo più diverse, come una gallina, una tartaruga, un serpente. Anche l'uomo nasce da un embrione, una cellula che non assomiglia all'essere umano adulto. Il corpo è dunque un continuo processo di differenziazione (per esempio, lo sviluppo embrionale di un uomo è molto simile a quello di un suino, anche se i risultati del processo sono esteriormente distanti), che non si identifica con nessuna organizzazione accidentale degli organi.

Il corpo senz'organi di Deleuze è un corpo per sua natura estetico. Non nel senso che abbia qualcosa a che fare col bello, o che proponga se stesso come canone ideale dell'uomo contemporaneo; l'autore si lega piuttosto all'etimologia della parola estetica, che deriva dal termine greco *aísthesis*, sensazione: il corpo senza organi è un corpo fatto di sensazioni nervose, di forze che lo attraversano e lo deformano, di intensità. Non ha una configurazione stabile, né una forma determinata. Si contrappone all'idea di corpo come organizzazione degli organi, e alla sua performatività metaforica. Secondo la celebre immagine di Leonardo, infatti, il corpo umano è immediatamente misura e cifra dello spazio nel quale è inscritto. Se la progettazione dello spazio viene sempre pensata a partire da un corpo umano che lo deve abitare, allora è logico che allo spazio si estendano anche le retoriche e le ideologie legate all'immagine di questo corpo. Allo spazio si estendono in tal modo modelli concettua-

li sentiti come «naturali» proprio perché fanno riferimento alla nostra esperienza più prossima, quella del «corpo vissuto». Di conseguenza, si impone un'idea dello spazio come organizzazione dello stesso, come misura, gerarchizzazione, «quadrettatura». Ogni spazio porta con sé la propria strutturazione in zone, confini, limiti: scambiamo la rappresentazione geometrica dello spazio per lo spazio tout court.

Deleuze invece ci invita a pensare lo spazio nella sua potenzialità creativa, che viene prima di ogni regola di produzione. Ne risulta una doppia concezione del concetto: da una parte uno spazio liscio pre-individuale aformale e dall'altra uno spazio striato, le cui linee sono determinate dalla piegatura del piano precedente. Per spiegare in che rapporto si trovino queste due forme dello spazio, egli utilizza la metafora del Sahara. Il deserto è infatti uno spazio liscio, privo di forma e orientamenti, dai confini incerti, la cui configurazione orografica viene costantemente riconfigurata dalle forze che lo percorrono, come il vento che determina la formazione e la cancellazione delle dune. Pur rimanendo sempre lo stesso deserto, il suo aspetto muta continuamente, viene incessantemente cancellato e ricreato, non offrendo alcun riferimento preciso, come fanno i nomadi che lo attraversano. Secondo questa prima immagine, lo spazio striato risulta concepibile come una piegatura contingente dello spazio liscio. Tuttavia possiamo pensare il rapporto fra queste due forme dello spazio anche a partire dallo spazio organizzato, ricorrendo ad un'altra metafora. Se consideriamo lo spazio organizzato come la tessitura di un tappeto, i cui disegni sono tracciati da un sapiente calcolo degli incroci fra la trama e l'ordito attraverso le regole dei possibili movimenti dei vari fili che lo compongono, allora dovremmo concepire lo spazio liscio come una sorta di patchwork, un tessuto amorfo in cui le fibre si dispongono in modo indeterminato, in cui la

trama si interrompe all'improvviso per ripartire con altre regole e le cui dimensioni non sono mai definibili a priori, essendo esso sempre suscettibile di aumentare lungo i propri bordi. Uno stesso spazio può essere al contempo liscio e striato, come ad esempio il mare che può venir considerato nel suo aspetto sconfinato e privo di riferimenti oppure venir misurato in mappe, rotte, longitudini e latitudini. Anzi, per Deleuze dobbiamo ricordare che i due spazi esistono in realtà solo per i loro incroci reciproci; lo spazio liscio non cessa di essere tradotto, intersecato in uno spazio striato; lo spazio striato è costantemente trasferito, restituito a uno spazio liscio. In un caso, si organizza perfino il deserto; nell'altro caso il deserto vince e cresce; e le due cose insieme<sup>4</sup>.

La domanda riguardo all'affermazione dell'architettura è forse così giunta alla sua frontiera più estrema che, forse un po' a sorpresa, non è quella dello spazio cosmico infinito, ma il punto da cui tutto è partito, ovvero i soggetti che siamo. Abbiamo di fronte a noi due strade. La prima conduce attraverso la medicina e la chirurgia a un sempre maggior controllo della nostra vita biologica, determinando in modo univoco cos'è e come dovrebbe essere la vita umana. In quest'ottica, tutto è possibile: non esistono limiti biologici che non possano essere continuamente forzati e spostati in avanti. La seconda ci costringe a considerare la vita non tanto in termini di individualità quanto di singolarità. Un corpo non è un oggetto fra gli altri, né semplicemente il corpo proprio con il quale la mia soggettività coincide immediatamente. Esso è in un certo senso sempre doppio, da un lato corpo vissuto, come vuole la fenomenologia, dall'altro corpo trascendentale, uno spazio liscio sempre suscettibile di nuove configurazioni. Ma tale corpo trascendentale non è trascendente, esterno al primo. Tutt'altro: lo abita come sua condizione di possibilità e potenziale genetico.

Possiamo così concludere che da questa prospettiva il corpo non è l'unità di misura naturale di uno spazio esterno, ma il potenziale genetico di ogni spazio. Per comprendere questo spostamento, dobbiamo superare la dicotomia natura-cultura che ancora influenza in modo determinante le categorie di interpretazione della realtà. Siamo abituati ad ascrivere la tecnica all'ambito culturale, come risorsa messa in campo dall'intelligenza umana per fare fronte ad un ambiente supposto naturale che ci sta intorno e ci è ostile. Per il senso comune, un albero è una cosa in senso ben diverso da un computer. Ma proprio la riflessione sul corpo fa vacillare questa certezza: cosa accade se il corpo umano è al contempo soggetto e oggetto dell'intervento tecnico? E di che tipo di soggetto si tratta? Di un soggetto naturale o culturale? L'epoca della tecnica è la forma contingente attuale che assume l'unica natura (o essere, o sostanza, per utilizzare alcuni dei termini della filosofia tradizionale) nel suo processo inesauribile di differenziazione. Il nostro corpo, o meglio, la nostra soggettività che la filosofia ha tentato di separare dal mondo fuori di noi, è proprio il luogo in cui questo processo sta raggiungendo il suo attuale compimento. La corporeità non è qualcosa di dato in maniera definitiva, ma va considerata come una potenza capace di assumere configurazioni imprevedibili. Anche se questa può diventare una prospettiva inquietante, è chiaro che tale commistione di natura e tecnica è destinata ad estendersi alla sfera psicologica, che non possiamo più considerare come qualcosa di autonomo rispetto a quella fisico-materiale. All'interno della natura umana possiamo quindi produrre diversi spazi e forme che si inscrivono in essa. La tecnica in questo senso non è mai propriamente contro natura. Vi sono sistemi che fanno emergere altri sistemi il cui grado di complessità non è riconducibile al precedente, senza che ne risulti alcuna forma di dualismo rispetto alla natura. Anzi, se vogliamo, è la natura che afferma se stessa attraverso l'uomo e la tecnica. Se eliminiamo il corpo umano,



che in architettura è la fondamentale garanzia di senso del suo operare, rischiamo di perdere il sistema di riferimento entro cui pensiamo il senso dell'abitare. Tuttavia il possibile abbattimento di quest'ultima frontiera non deve essere interpretato in termini negativi. Dopo il corpo umano si apre uno spazio di pensiero per l'architettura nel quale non solo mancano le risposte, ma forse non sono ancora state poste le domande corrette. Prendiamo la dimensione dell'abitare, nella sua accezione più comune: le nuove "case pensanti" progettate per venire incontro in modo sempre più perfetto ai bisogni delle persone. L'uomo pensa la sua nuova casa attraverso forme ibride di intelligenza: egli cioè considera la razionalità come uno strumento a sua disposizione e di conseguenza utilizzabile anche da altri enti da lui costruiti. L'ideale presente nella casa hi-tech è che sia la casa stessa a pensare, ad essere intelligente ed energeticamente autosufficiente. Ciò entra in sinergia con nuove applicazioni tecnologiche, grazie alle quali la casa è organizzata secondo un certo grado di autonomia per regolare la temperatura dei diversi ambienti e, in generale, per ottimizzare il consumo energetico: può calcolare meglio di quanto possiamo fare noi. Così gli elettrodomestici regolano e calcolano il consumo di cibo e la scadenza, la temperatura dell'acqua è personalizzabile come l'intensità delle luci e la luminosità delle finestre; presto la domotica ci fornirà computer per la pulizia delle stanze fino alla completa gestione del nostro abitare la casa. Da questo punto di vista, la tecnica è ancora concepita alla stregua di un mezzo che possiamo sfruttare per il nostro benessere e per la cura del nostro corpo. Infatti la casa calcola, può essere perfettamente autonoma, ma non può prescindere dalla nostra soggettività, dal nostro corpo e dal nostro stare bene, per usare le parole di Ortega. È questa la dimensione unica in cui è concepibile il rapporto corpo-tecnica? O meglio, il corpo è destinato a rimanere il sistema di riferimento attraverso cui pensiamo il rapporto tra l'abitare e la tecnica?

Questa frontiera è destinata a frantumarsi, il nostro corpo a disseminarsi nello spazio per diventare "uno-molteplice": un unico corpo-casa. Tale congiunzione avverrà quando la tecnica diventerà tutt'uno con la nostra soggettività. Non sarà la casa ad essere intelligente, ma la rete di connessioni che ci definisce uno-molti in un cyberspazio virtuale quanto reale. Certo, rimane aperto uno spazio di discorso che investe la dimensione etica. Ma le domande andranno ripensate alla luce della trasformazione della nuova dimensione della soggettività. La discussione fondamentale verterà intorno alla possibilità dell'affermarsi di una nuova "forma di vita", sintesi di tecnica e natura. Dovremmo porci di nuovo (chi sarà questo noi, il nuovo soggetto?) la domanda «cosa significa pensare, abitare, costruire?». Le risposte possibili dipenderanno dal sistema di valori adottato o, meglio, dal sistema di riferimento immanente alla nuova forma di vita. La "cosa" che apparirà la includeremo necessariamente all'interno di un nuovo sistema di riferimento<sup>5</sup>. In questo senso la tecnica è natura. Possiamo spingere il piano della *techne* fino all'orizzonte della *physis*. La differenza tra l'albero e il computer è apparente. Il fatto è che siamo noi, dalla nostra prospettiva attuale astrattamente separata dalle cose, che tracciamo l'insieme discreto degli enti naturali in base a criteri (per esempio la spontaneità) che lo rendono eterogeneo rispetto a quello degli enti artificiali. Considerare l'albero più naturale (spontaneo) del computer, poiché le sue cause non dipendono dall'azione dell'uomo, è veramente il frutto di una visione antropocentrica. In questo senso natura non è più in contrapposizione alla volontà dell'*homo faber*, bensì condizione di possibilità della cosa stessa. Il corpo segna l'orizzonte ultimo della *techne* non come oggetto di sperimentazione, ma come nuovo soggetto. L'incarnazione nella *physis* rappresenta l'ultimo e necessario riparo dell'uomo che ritrova casa. La *techne* è *physis*: quest'ultima non rappresenta una causa contrapposibile alla *techne*, bensì il piano ontologico entro cui

la *physis* afferma se stessa attraverso l'uomo e la tecnica. Questo è il senso ultimo dell'affermazione. Non è un giudizio, non è più la conseguenza dell'essere coscienza di qualcosa che si contrappone al voler trasformare la realtà esterna: l'affermazione, diventando uno spazio di immanenza, diventa lo spazio entro cui la *physis* si afferma attraverso la tecnica. Il mito tramanda che inizialmente la tecnica è stato un dono rubato agli dèi. Prometeo è stato punito per aver portato il fuoco all'uomo: esso rappresentava il potere dell'uomo sulla natura e quindi la possibilità di mettersi al riparo dalla natura attraverso la tecnica. La tecnica era destinata a rappresentare il rimedio a questa originaria cesura tra uomo e natura. Oggi la dimensione ecologica dell'uomo comincia ad essere la sua nuova casa. Tecnica e natura si riconoscono come lo stesso.

Proviamo, in conclusione, a precisare il senso dell'affermazione in chiave immanentista, applicandola all'opera architettonica. L'architetto, come si è visto, è una figura dai contorni sfumati che esige un continuo oltrepassamento, un andare oltre le sue competenze tecniche; ora possiamo chiederci: che tipo di "sapere" è questo? E soprattutto: che tipo di configurazione tale sapere potrà assumere in futuro? È un sapere che implica da un lato la tematizzazione della cosa-opera, intesa come il suo prodotto (che infatti prende il nome dall'architetto che la realizza); e d'altro canto l'opera implica anche un sapere che rinvia a un contesto più ampio che l'architetto "gestisce" e che potremmo indicare come luogo, territorio, storia, contesto politico ed economico. Non c'è opera di architettura, come scrive Derrida, «senza interpretazione, perfino senza decisione economica, religiosa, politica, estetica, filosofica»<sup>6</sup>. Esso è l'orizzonte entro cui l'uomo abita. Dentro e fuori la cosa-opera che l'architetto intende realizzare (un edificio, un ponte, un aeroporto, ecc.) vi è un sapere a cui alla fine l'architetto dovrà dare forma attraverso

il compimento del suo lavoro. Ma indipendentemente dalla sua consapevolezza teorica e dal tipo di risposta, l'opera sarà necessariamente un'affermazione, ossia la cristallizzazione di una forma rispetto alle infinite possibilità di un pensiero rispetto agli infiniti possibili: costituirà un evento complesso entro confini definiti. Diverrà una cosa con cui confrontarsi: altri entreranno in dialogo con le domande rimaste aperte, altri forniranno risposte e reagiranno ad essa, decidendo, su un dato luogo, se abitarlo, rifiutarlo, apprezzarlo, contemplarlo o criticarlo. Ogni costruire è un'affermazione che si ripiega nel futuro. Di nuovo però un'analisi di questo tipo non ci conduce fuori dalla cosa-opera progettata, ma ci costringe a un doppio movimento, quasi un respiro continuo fatto di dilatazioni e contrazioni. Dilatazioni verso la specifica singolarità di quell'opera, verso una più ampia analisi del suo fuori e del suo possibile. Poi nuovamente l'analisi sociale ripiegherà nell'opera, intesa come domanda e risposta ai problemi legati alla sua apertura. È qui che l'opera si lega strettamente al tema del luogo, a quel luogo dell'origine e della fine dove l'uomo abita: la Terra, che la tecnica in-forma. Un'affermazione è sempre di un sistema di riferimento o, meglio, un'affermazione comporta un sistema di riferimento implicito che determina la serie dei propri criteri di giudizio. L'azione dell'uomo si configura come il risultato della struttura profonda che si afferma attraverso il suo agire. La *physis* o, meglio, la materia appare come qualcosa in grado di determinare una forma del pensiero che oggi chiamiamo –in modo del tutto inadeguato– intelligenza. L'ultima, o la prima, affermazione è ontologica, e appartiene all'ordine della materia. Intesa in questi termini, l'affermazione non appartiene ad alcun discorso, ma semplicemente è, e diviene, rimanendo se stessa. Non si tratta di attribuirle a qualcuno, di affrettarsi a inserirla in un sistema di giudizio in cui venga stabilito in modo univoco chi parla e cosa dice. È un'affermazione che agisce in intensità, la cui singolarità risiede proprio nel suo potenziale di

creazione e trasformazione. In tale senso, architettura e filosofia abitano sempre delle affermazioni che non si inscrivono in un confine, ma che necessariamente sconfinano<sup>7</sup>.

1. Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2003, pp. 227-248.
2. Come sempre in filosofia, è un punto di vista solo relativamente nuovo. La sua genealogia, come riconosce lo stesso Deleuze, compie un lungo cammino all'indietro che passa per Nietzsche, Spinoza fino ad arrivare finanche agli Stoici.
3. Questo esempio è tratto direttamente da Deleuze-Guattari «L'uovo è l'ambiente di intensità pura, lo *spatium* e non l'*extensio*» (Id., op. cit., p. 244).
4. *Ivi*, p. 663.
5. Cfr. L. Taddio, *Fenomenologia eretica*, Mimesis, Milano-Udine 2011, cap. V.
6. J. Derrida, *Adesso l'architettura*, A cura di F. Vitale, Scheiwiller, Milano 2008, p. 163.
7. Testo ripreso da L. Taddio, *Estetica e Architettura. Costruire Abitare Pensare. Aspetti introduttivi*, Albo Versorio, Milano 2011, p. 7-22.

## La spada di Corbu

Giuseppina Scavuzzo

Le Corbusier è probabilmente collocabile tra i personaggi e gli ambiti del sapere che il seminario ha definito “pregiudicati”, non certo in quanto espulso o rifiutato dalla cultura contemporanea: come campione della modernità, Le Corbusier rimane una figura inevitabile cui riferirsi in accordo, distanza o opposizione. Ma proprio questa ingombrante inevitabilità ha fatto sì che la sua opera venisse costretta in una serie di stereotipi, e dunque pregiudizi, nel tentativo di comporre contraddizioni e paradossi propri del suo multiforme genio creativo.

A essere maggiormente sacrificate dalle semplificazioni sono state la sua riflessione più tarda (il suo ultimo testo *Mise au point*, pubblicato postumo in Francia nel 1966, è stato tradotto e pubblicato in Italia solo nel 2008<sup>1</sup>) e la critica all’ideologia tecnicista dominata dal mercato, in cui oggi siamo immersi e alla cui nascita Le Corbusier assisteva con amarezza, delusione e lucidità a tratti profetica, mentre, sulla base di pregiudizi e semplificazioni, vi avrebbe in parte contribuito.

Le Corbusier dichiarava di «non conoscere il miracolo della fede»<sup>2</sup>, qui non ci si propone di smentirlo, quanto di riflettere su come gli interessi per i testi sacri, come per l’alchimia e la mitologia, oltre che costruire un sistema di sapere, tradotto nelle opere in una concatenazione di metafore e figure provenienti dall’iconografia alchemica, magica e classica, dispieghino nel loro insieme una visione.

Una visione del mondo, del sacro e della condizione umana che diviene una definizione di senso per l’architettura: Le Corbusier colloca l’opera di Architettura dentro l’orizzonte del sacro<sup>3</sup> perchè convinto che nel profondo gli uomini condividano il senso dell’esistenza di qualcosa di altro, di intangibile, e in questo senso atemporale e universale cerca il *common ground* in cui l’opera deve affondare le radici, così in profondità da incontrare le radici di altre culture.

Questa visione può essere solo tradita da giudizi appiattiti sugli

stereotipi funzionalisti; e se una rilettura fuori da tali stereotipi ha già riguardato l'opera architettonica, resta da comprendere la portata di questa "altra" eredità, di "uomo di lettere", come voleva definirsi, che, per la capacità di guardare oltre il limite stretto del suo tempo, ha forse realizzato qui il ruolo profetico che come artista si attribuiva e che altrove lo ha visto fallire.

L'osservatorio da cui la visione è messa a punto è lo spartano capanno di 16 metri quadri costruito a picco sul mare a Cap Martin, in cui Le Corbusier passa le ultime estati e scrive l'ultimo testo, *Mise au point*.

Il capanno, perfetta "macchina per abitare", è luogo di letture fondamentali: l'*Iliade*, il *Don Chisciotte* e la *Bibbia*, in cui Le Corbusier ritrova i temi della Lotta e della Pietà; infine il *cabanon* si collega all'India e agli ultimi progetti di architettura, anche attraverso le lettere alla moglie Yvonne: qui emerge la riflessione su un ultimo tema, quello della Grazia.

La Macchina, la Lotta, la Pietà e la Grazia sono stazioni della visione, della teoria da cui si genera la forma architettonica; una forma che, così fondata, non aspira più a essere moderna ma senza tempo.

## Il simbolo

Il tentativo di accedere a una dimensione superiore, sacra, richiede una chiave, che renda le due dimensioni commensurabili, misurabili da uno stesso "metro".

Le Corbusier ha cercato questo metro nel suo celebre canone armonico di misure, il *Modulor*, che infatti definiva «chiave della porta al di là della quale si trovano gli Dei»<sup>4</sup>, la giusta misura che mette in rapporto la conoscenza di sé e l'ordine del tutto, impedendo di cadere nella *hybris* dell'architetto che è la smisuratezza.

Progressivamente, questo ruolo viene invece trasferito a una concatenazione di figure, al simbolo.

Nel '25, Le Corbusier, parlava del simbolo e del suo potere di integrare l'uomo tra immanente e trascendente, esemplificando il concetto con l'immagine di un fregio greco, raffigurante una spada, una stella, una mezza luna (fig. 1), di cui scrive: «Ecco il lirismo nella forma più assoluta... forza dei puri significati», ma relegava il simbolo a una fase arcaica, superata dalla modernità iconoclasta in cui l'ansia per il mistero del cosmo è placata dalla conoscenza scientifica, infatti continua: «Il simbolo esoterico lo troviamo, per gli iniziati di oggi, nelle curve che rappresentano le forze nelle formule risolutive dei fenomeni naturali»<sup>5</sup>.

Quel fregio greco, reperto fossile del simbolo, riappare quasi trenta anni dopo, in un piccolo schizzo fatto durante un volo per l'India nel '51 –la mezza luna sostituita da una nuvola, (fig. 2), accompagnato dalla frase: «la vita è senza pietà»<sup>6</sup>; l'immagine e il motto divengono un emblema personale di Le Corbusier: sovrasterà, come il suggello di una croce, l'*Iconostasi* in apertura della sua opera poetica, il *Poème de l'Angle Droit*<sup>7</sup> (fig. 3), e campeggerà, nel '65, sulla copertina de l'*Architecture d'aujourd'hui*<sup>8</sup> (fig. 4).

Torna dunque il simbolo, e su questa ritrovata potenza evocativa e sintetica si costruisce una complessa mitologia personale che dominerà tutta l'opera pittorica e poetica successiva.

### La macchina

Le Corbusier definisce il capanno *machine à abiter*, riproponendo il parallelo architettura/meccanica proposto come uno slogan negli anni '20 sulle pagine de *L'Esprit Nouveau*: qui il *Partenone* è definito «macchina per emozionare», in cui il rigore e la perfezione dell'architettura conducono dentro «l'implacabile della meccanica»<sup>9</sup>.

Slogan ed espressioni all'origine di fraintendimenti e pregiudizi: Le Corbusier li utilizza con intento provocatorio ma contando su un potere evocativo del termine "macchina" che oggi forse



ci sfugge. Per un uomo nato nel 1887 “macchina” conteneva ancora una promessa, oggi prevale la diffidenza verso il freddo automatismo.

La spiritualità delle metafore meccaniciste di Le Corbusier è chiara: sempre su *L'Esprit Nouveau*, la chiesa di Santa Maria in Cosmedin, a Roma, viene definita «ingranaggio perfetto di meccanica spirituale»<sup>10</sup>, in *Précisions*, del '30, Le Corbusier precisa la definizione di casa come «macchina diligente e premurosa»<sup>11</sup> che mette al riparo il corpo, il cuore e i pensieri.

Risuona, in queste metafore, il significato originario di *mechanè* per gli antichi greci: dispositivo che, collegando più elementi, trasmette e amplifica la forza applicata; la *mechanè* lecorbusieriana scandisce l'oscillare dell'uomo tra spirituale e materiale.

Nel numero 9 di *L'Esprit Nouveau*, appare anche la fotografia dell'ingranaggio dell'orologio astronomico della Cattedrale di Strasburgo, che «non ha rapporto con alcun articolo, non è lì per altro che il piacere degli occhi e per fare pensare»<sup>12</sup> (fig. 5).

Torna qui l'esercizio compiuto nel campo dell'orologeria, di cui dice: «da giovane incidevo casse di orologio, conchiglie sontuose di organismi viventi come i giorni e le stagioni, oggi solo le dimensioni sono cambiate»<sup>13</sup>.

L'architettura è anch'essa «conchiglia sontuosa» per un essere vivente, l'uomo, il cui tempo è scandito da ore e stagioni, “orologio-macchina” che con i suoi “metri-ruote dentate” aggancia l'uomo alle leggi del cosmo.

La metafora meccanicista è dunque tutt'altro che esaltazione della tecnica: in *Mise au point* anzi l'architettura come macchina-strumento, che libera l'uomo vincolandolo alle leggi del cosmo (il suo *brise-soleil*, ne è un esempio rispetto al moto solare) è contrapposta alla macchina-tecnologia, che al contrario è strumento del potere della tecnica sull'uomo: apparentemente lo libera dalla Natura mentre invece lo rende proprio schiavo, inimicandogli perfino il sole: le grandi facciate in vetro, realizzate

ad ogni latitudine, trasformano gli edifici in «serre per orchidee» costringendo a insensate spese per il condizionamento, e il «caro sole diviene nemico dell'abitante»<sup>14</sup>.

Le Corbusier assiste con disincanto all'avvento di un'altra idea di macchina come modello per l'architettura, quella che oggi ci rende difficile comprendere il senso della *mechanè* lecorbuseriana.

### La profezia

Del resto scopriamo che la macchina lecorbuseriana discende da congegni di natura molto diversa.

L'idea dell'Architettura "macchina cosmica", in cui le case degli uomini sono inserite, come celle per la meditazione, come occhi rivolti alla ricerca del sacro, della poesia, al fondo dell'animo umano, si ritrova in vari disegni di Le Corbusier, in *Précisions*<sup>15</sup>, come negli studi per il Palazzo del Governatore<sup>16</sup>, ma potrebbe rivelare una matrice lontanissima.

Nei *carnets* indiani appaiono riferimenti alla *Profezia di Ezechiele* e all'*Apocalisse*<sup>17</sup>, citata anche in *Mise au point*, entrambe presenti nella *cabala* e nei linguaggi esoterici sotto forma di simboli ed emblemi; ma Le Corbusier non ridisegna quadrati ermetici, annota invece i numeri di versi precisi, è interessato al "verbo" e al suo significato più profondo. Il libro di Ezechiele introduce nell'Antico Testamento il valore della coscienza personale, tema centrale in *Mise au point*. La profezia descrive degli animali alati, tra cui dei tori, e accanto a ognuno degli animali una ruota, composta di cerchi di occhi, che si muove seguendo il moto dell'animale sacro<sup>18</sup>. Il simbolo del toro, centrale nella simbologia lecorbuseriana, tema della sua più vasta serie pittorica e presente, in vario modo, nel progetto di Chandigarh, si conferma simbolo composito: nella pluralità di fonti, alchimia, mitologia classica, mitologia indiana, già note<sup>19</sup>, confluirebbe anche l'iconografia antico testamentaria.

Quanto alla ruota, una simile ruota di animali sacri, una sorta di “bussola cosmica” con indicazione dei punti cardinali, si ritrova in un disegno fatto in India, a rappresentare le divinità indiane e le rispettive cavalcature<sup>20</sup> (fig. 6). Una ruota appare tra i rilievi sul cemento a Chandigarh e la rotazione, concetto alchemico di passaggio, trasformazione, è utilizzata da Le Corbusier per spiegare il passaggio dalle sue nature morte puriste ai *Tori* della produzione pittorica matura.

Al centro di ogni ruota c'è un cardine che, nella propria fissità, assicura la “rivoluzione”.

Il monumento della Mano Aperta a Chandigarh è libero di ruotare intorno a un cardine; il cardine è infisso su un basamento che riprende la rappresentazione lecorbuseriana dell'Angolo retto, “strumento” che vincola l'uomo alla propria condizione, in posizione eretta, sulla terra<sup>21</sup>.

Ancora una volta, come per il metro-*Modulor*, come per la *mechanè*, Le Corbusier cerca nella triangolazione architetto-operatore del tutto, dei vincoli, dei punti saldi, che sottraggano l'opera all'arbitrarietà, al rapporto biunivoco creatore-opera che, come il riflesso di Narciso, è destinato a rimanere sterile.

## La lotta

Le Corbusier legge nel capanno l'*Iliade* in una vecchia edizione che ricopre di disegni (fig. 7), ri-illustrando il testo Omerico<sup>22</sup>, battaglia eroica per eccellenza e prima narrazione degli accadimenti umani, in cui le azioni di individui straordinari sono inserite in una visione poetica e sacra, in una concezione mitica e circolare del tempo, precedente alla narrazione storica e alla concezione lineare del tempo.

L'altra lettura, «la più bella per un uomo impegnato in battaglia, è l'ammirevole *Don Chisciotte de la Mancian*»<sup>23</sup>, libro che Le Corbusier porta con sé come un breviario e da cui trae un motto: «Per la libertà come per l'onore»<sup>24</sup>, che nel testo di Cervantes

prosegue: «(...) si può e si deve mettere in gioco la vita». Nel capitolo da cui è tratta la citazione, Don Chisciotte ammira le immagini di San Giorgio, San Martino, San Paolo e San Diego o Santiago, santi combattenti armati di spada, che «conquistarono il cielo con la forza del loro braccio, perché il cielo vuol essere conquistato»<sup>25</sup>, in cui Cervantes si riferisce al Vangelo secondo Matteo: *Regnum coelorum vim patitur*<sup>26</sup>.

La libertà a cui si riferisce il brano del *Don Chisciotte* è quella interiore, dalle lusinghe dei beni terreni e della vanagloria. Le Corbusier si rappresenta più volte nelle vesti di un Don Chisciotte, affiancando l'immagine del cavaliere sul suo Ronzinante ad altre due "cavalature": oltre all'inesauribile tenacia per combattere contro i mulini a vento, deve armarsi di astuzia e inventarsi un cavallo di Troia (forse i suoi slogan, la sua abilità di comunicatore) per penetrare un mondo ostile; infine deve sempre essere bestia da fatica (disegna un cavallo da traino), senza ricompense in denaro: così in un angolo del disegno appare il suo più tipico emblema, un piccolo corvo, *Corbu*, che col becco tiene una moneta, e la scritta *without money*<sup>27</sup> (fig. 8).

## La pietà

In *Mise au point*, Le Corbusier scrive che, alla fine dei conti, la battaglia decisiva è quella dell'uomo «faccia a faccia con se stesso, lotta tra Giacobbe e l'Angelo nell'animo umano»<sup>28</sup>.

Il riferimento non è a una fra le tante contrapposizioni bibliche tra bene e male, ma a una lotta drammaticamente unica, in cui l'Angelo si rivela essere Dio, che alla fine ha la meglio su Giacobbe, lo risparmia ma gli sloga un'anca lasciandolo zoppo, perché Giacobbe «sapesse che la pietà è più potente di tutto»<sup>29</sup>, la pietà può tutto. La lotta ingaggiata con Dio ricorda l'aspirazione di Don Chisciotte a conquistare il cielo: una lotta immane per sconfiggere le tentazioni dell'egoismo, le lusinghe dell'eroismo, e accedere alla Pietà, il dono che la vita nega: «la vita è senza pietà», ma anche questa

affermazione è destinata infine a capovolgersi, come l'angolo retto che l'uomo forma con la terra è destinato a ruotare quando arriva la morte.

### La grazia

Un filo unisce il capanno e i grandi progetti indiani della maturità, le lettere che Le Corbusier scrive dall'India, come dal fronte, alla moglie Yvonne, che lo aspetta a Cap Martin<sup>30</sup>.

L'incontro con l'India è decisivo, Le Corbusier vi identifica il principio femminile originario capace potenzialmente di "rigenerare" l'Occidente, che ha fallito la propria scommessa con la Modernità, perchè ha perso la radice che lo legava ai propri miti originari.

Le Corbusier presagisce che l'equilibrio tra Nord e Sud del Mondo non dipenda solo da questioni economiche e che cruciale sia il rapporto col sacro: al di là di un confronto tra diverse religioni, vede la necessità di accedere a una dimensione archetipica del sacro che permetta la condivisione e l'amicizia, nel senso più profondo, tra gli uomini: «Una metamorfosi si è compiuta: la fusione mondiale dei bisogni e dei mezzi, dei programmi economici e dei punti di vista spirituali e intellettuali. Bisogna aprire le porte, aprire le mani»<sup>31</sup>.

Il principio femminile originario si incarna per Le Corbusier nella figura della moglie Yvonne, che nella mitologia personale è innalzata a figura simbolica; a lei è dedicato un capitolo del Poema: «Ella è la rettitudine bambina dal cuore limpido presente sulla terra accanto a me. Atti umili e quotidiani sono garanti della sua grandezza»<sup>32</sup>; i versi sono accompagnati da una figura femminile (fig. 9) che deriva da un'iconografia vicina a quella della Pietà, riprendendo l'immagine di una Madonna addolorata sotto la croce<sup>33</sup> (fig. 10).

Le lettere a Yvonne sono piene di gratitudine: «tu hai protetto la mia anima dalla banalità»<sup>34</sup>; qual è la banalità da cui un

Maestro, così conscio del proprio valore, ha bisogno di essere protetto?

Il capanno, costruito per farne dono a Yvonne, rappresenta una scelta esistenziale precisa condivisa con lei, una dimensione di frugalità quasi ascetica, la spoliazione da tutto ciò che è superfluo, ingombrante, inutile e la comunione piena con la natura. Banalità dell'anima sarebbe stato per Le Corbusier credere, insieme alla sua compagna, che ciò per cui si combatte tutta la vita sia il potere, o il *big money*, mentre gli "atti umili e quotidiani" di Yvonne sono uno scudo da queste lusinghe.

Ma soprattutto, come emerge dalle lettere, Yvonne è piena di grazia, una grazia dolorosa, grave di consapevolezza: attraversa con grazia la vita consapevole che questa è una lotta senza pietà. Le Corbusier parla di grazia in un'intervista poco nota, rilasciata alla rivista *La femme et la vie*, che dal dopoguerra raccontava i cambiamenti della condizione della donna:

La vita, la natura, il nostro universo sono un campo di battaglia.... Dico alle donne: bisogna essere almeno due, ma il secondo e gli altri possono non essere presenti, o essere anche sconosciuti. Si è due perché tutto ciò che si fa, si intraprende, non è per se stessi: si dona. Per donare bisogna uscire da sé. Atto per il quale si attinge alla linfa e si producono fiori e frutti. Si realizza in sé la circolarità della vita... Così le donne hanno la possibilità di essere graziose, piene di grazia...<sup>35</sup>.

Pietà e Grazia sono collegate, ma certo è difficile definire con precisione con quali accezioni Le Corbusier le intenda. La Pietà cui si riferisce non è la carità cristiana, versione della pietà improntata alla fede, che Le Corbusier afferma di non conoscere; il suo riferimento costante alla Pietà è per via di negazione nel suo motto, come avviene per le cose sottili di cui è più difficile captare la presenza che il vuoto della loro assenza; e di certo la cultura e l'etica del progresso hanno condannato la Pietà: l'etica moderna l'ha sostituita con la filantropia, la cooperazione, la giustizia, la tolleranza, valori che prevedono rispetto ma anche

un'inevitabile distanza dall'altro. Come scrive Maria Zambrano, tentando una storia della Pietà, la convinzione che l'uomo abbia bisogno di conoscere solo le cose visibili e tangibili attraverso la scienza e dominarle attraverso la tecnica, ha cancellato la capacità di entrare in comunione con ciò che non è chiaro e tangibile, con ciò che è altro, gli altri uomini, ma anche il mistero di ciò che trascende ognuno e che è anche dentro ognuno; Pietà è allora «il sentimento originario, la matrice stessa del sentire, che permette di trattare con il mistero»<sup>36</sup>.

Le Corbusier sembra "sentire" qualcosa di simile:

Un senso di allegria che solleva i nostri pensieri dall'oggetto brutale al fenomeno cosmico, nell'inafferrabile, in ciò che si può percepire delle radici che affondano intorno a noi e ci nutrono col succo del mondo, allora l'inspiegabile è il miracolo dell'arte...Serve e servirà in eterno alle nostre emozioni. Il mistero non va trascurato, né rifiutato, non è futile. È l'attimo di silenzio durante la nostra fatica<sup>37</sup>.

Le Corbusier sembra rispondere al vuoto della Pietà con la Grazia, quella che apre all'altro, e permette di «istallare in sé il circuito della vita».

La Pietà e la Grazia sono dunque lo scudo che protegge dalla banalità, della vita ma anche dell'Architettura.

Le Corbusier usa l'espressione «non banale» riferita all'architettura a proposito del progetto della *Basilica della Pace e del Perdono* a La Sainte-Baume, dedicata alla Maddalena, impresa non banale in quanto animata dallo sforzo di «toccare il fondamento stesso dell'emozione umana: peccato e perdono, generosità e coraggio, semplicità e umiltà», un santuario alla Pietà che non verrà mai costruito, pensato al centro di una città in terra e legno per i pellegrini: «La vita all'interno di questi rifugi in terra battuta può essere di una dignità totale e restituire agli uomini della civiltà macchinista il senso delle risorse fondamentali, umane e naturali»<sup>38</sup>.

## La forma

La forma lecorbuseriana nasce da questo mondo di saperi: anche solo cercare di ricostruirne delle parti, come tentato fin qui, fa intendere la profondità e la natura di quella «passione» che nell'architettura «fa di pietre inerti un dramma»<sup>39</sup>, e induce a meditare sui vincoli tra il piano compositivo e la dimensione etica dell'architettura, legata a una precisa idea della condizione umana. Vincolo che si rappresenta attraverso il valore simbolico e poetico dell'architettura.

Nel mondo in cui viviamo, in cui l'unico generatore simbolico è il denaro, e il sacro è negato oppure riappare col volto minaccioso del fondamentalismo, la ricerca di Le Corbusier, rivolta a recuperare un senso archetipico del sacro, appare un dono quanto mai auspicabile dell'architettura alla condivisione e alla comunione tra gli uomini.

Soprattutto propone come alternativa all'esaltazione della tecnologia e del futuribile, ma anche alla sostenibilità come facile slogan ecologico, una sostenibilità culturale, etica, che si contrapponga a ogni fondamentalismo, compreso quello che non riconosce sull'uomo altro potere che quello della tecnica.

Analogamente, sul piano compositivo-architettonico, la capacità dei segni dell'architettura di riferirsi a "metri" superiori, di validità archetipica, assicura alla composizione i vincoli che la sottraggono al formalismo, la pluralità semantica dei segni ne esorcizza la trasformazione in feticci, ne fa piuttosto segni che paiono venire da un tempo originario e misterioso per riconsegnarci alla primaria condizione di abitanti di un universo in cui non possediamo altro che quello che siamo capaci di donare.



1. Le Corbusier, *Mise au point*, Edition Forces-vives, Parigi 1966, ed. italiana a cura di B. Messina, ed. LetteraVentidue, Siracusa 2008.
2. Le Corbusier, *L'espace indicible*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, numero fuori serie, aprile 1946.
3. «Una preoccupazione mi ha agitato, in modo imperativo: introdurre nel focolare il senso del sacro», Le Corbusier, *Mise au point*, op. cit.
4. Le Corbusier, *Le Modulor, essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universalement à l'architecture et à la mécanique*, Ed. L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne (Seine) 1950, pag. 73
5. Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Parigi 1925., pagg. 121-130.
6. "Aereo Air India / 28 ottobre 1951 / Parigi Bombay / la vita è senza pietà", in Le Corbusier, *Carnets*, FLC-Electa, Milano 1981, vol. 2, n. 610.
7. Iconostasi è definita da Le Corbusier lo schema iniziale che rappresenta la struttura del Poema dell'angolo retto. Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, Edition Verve, Parigi, 1955.
8. *Architecture d'aujourd'hui*, n. 51, novembre 1965.
9. Le Corbusier, "Architecture, pure création de l'esprit", *L'Esprit Nouveau* n. 16, 1922.
10. Le Corbusier, "Architecture, la leçon de Rome", *L'Esprit Nouveau* n. 14, 1922.
11. Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Parigi 1930, ed. italiana *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Laterza, Bari 1979.
12. Le Corbusier, «Des yeux qui ne voient pas...Les avions», *L'Esprit Nouveau* n. 9, 1921.
13. Discorso d'inaugurazione della porta smaltata del Palazzo dell'Assemblea di Chandigarh, citato in M.Krustrup, *Porte Email*, Arkitektens Forlag, Copenhagen 1991.
14. Le Corbusier, *Mise au point*, op. cit.
15. In particolare nella «pianta della casa moderna» in Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, op. cit.
16. Disegno n. 3841, in *The Le Corbusier archive: Chandigarh: Capitole, Vol. III. Palais du Gouverneur and Other Buildings and Projects*, Garland, New York-Londra-Fondation Le Corbusier, Parigi, 1983.
17. Le Corbusier, *Carnets*, op. cit., vol. 4 n. 270, New Delhi-Chandigarh, 1959.
18. Ezechiele, 15, 23.
19. cfr. R. A. Moore, *Alchemical and Mytical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965*, in *Oppositions* n. 19/20, MIT Press, 1980; il confronto con la mitologia indiana è dimostrato dagli schizzi fatti in India, es. Disegno di Nandi, il toro del dio Shiva, FLC P-2-252.
20. Archivio Fondation Le Corbusier, PI-6-204
21. L'insieme della Mano e del basamento riproducono le due ultime immagini dell'Iconostasi del *Poema dell'Angolo Retto*, corrispondenti agli ultimi due capitoli, rispettivamente intitolati *Offerta* (la mano) e *Strumento* (l'angolo retto)

- cff. R. A. Moore, *Alchemical and Mytical Themes in the Poem of Right Angle 1947-1965*, op. cit.
22. Le Corbusier appunta come un impegno di «leggere Omero» in *Carnets*, op. cit., vol. 2 n. 839, Cap Martin. I disegni sono riprodotti in Krustrup M., *L'Iliade Le Corbusier*, Ed. Abitare Segesta, Milano 2000.
23. *Mise au point*, op. cit., pag. 57.
24. Le Corbusier, *Carnets*, op. cit. vol. 4, n. 593, Cap Martin 1960.
25. M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino 1993, Parte II, cap. 58.
26. *Vangelo secondo Matteo*, XI,12.
27. Le immagini si trovano in una cartolina postale pubblicata con didascalia *Don Quijote 1953*, in *Le Corbusier, Das grafische Werk*, Edition Heidi Weber, Zurigo-Montreal 1988.
28. Le Corbusier, *Mise au point*, op. cit., pag. 12.
29. Il significato di questo episodio della Genesi (Genesi 32, 25-33) viene chiarito nel libro della Sapienza: qui si dice che la Sapienza «assegnò la vittoria in una lotta dura, perché sapesse che la pietà è più potente di tutto» (Sapienza10,12)
30. «...il tuo uomo che è un soldato in battaglia da mattina a sera e per tutta la vita». Lettera a Yvonne 18 luglio 1952, Archivio Fondation Le Corbusier, R1-12 99T.
31. Le Corbusier, *Carnets*, op. cit., vol.2, n. 661/662, India 1951.
32. Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, op. cit.
33. Come ha osservato M.Krustrup, *Porte Email*, op. cit., la figura che illustra il capitolo del Poema riprende alcuni disegni di Le Corbusier che riproducevano la Madonna nell'affresco in Santa Maria Antiqua, a Roma.
34. Lettera a Yvonne, scritta a Chandigarh, febbraio 1951, Archivio Fondation Le Corbusier, R1-12.
35. *Pourquoi la chance et la bonheur*, intervista a Le Corbusier in *La femme et la vie*, 25 février1953.
36. Zambrano M., *Per una storia della pietà*, in *Aut Aut*, n. 279, 1997.
37. Le Corbusier, *Spirito di verità*, in *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Parigi 1925, edizione italiana Arte decorativa e design, op. cit.
38. Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Artemis, Zurigo 1953, Vol. 5, pag. 25.
39. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Parigi 1923, ed. Italiana *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1973.

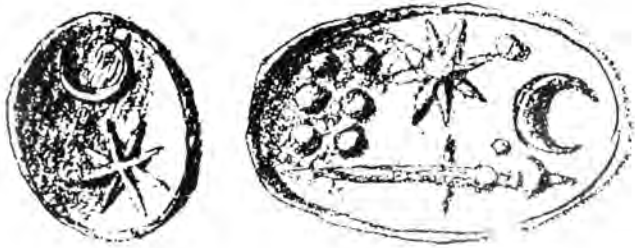


Fig. 1: Fregio greco, illustrazione da *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, G. Crès & Cie, Parigi 1925.

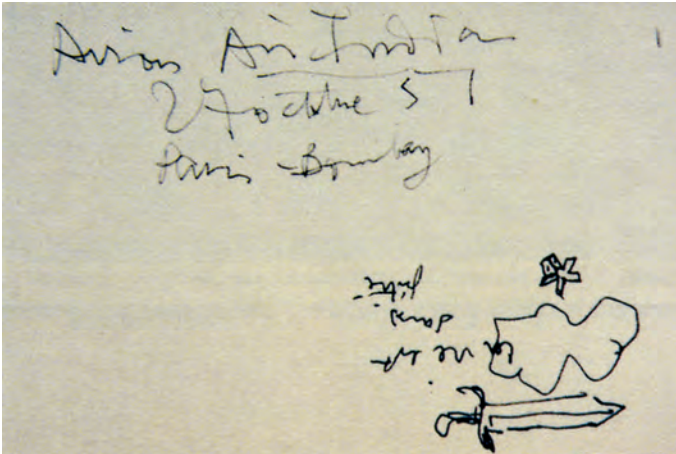


Fig. 2: Disegno n. 610, 27 ott. 1951 da Carnets 2 1950-1954, Electa-Fondation Le Cordusier, Milano/Parigi 1981.

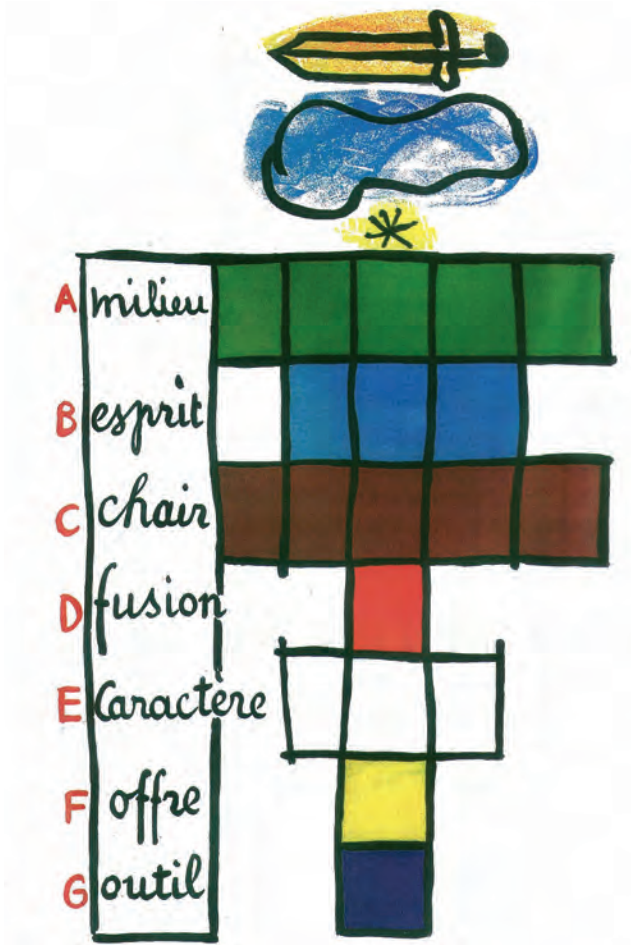
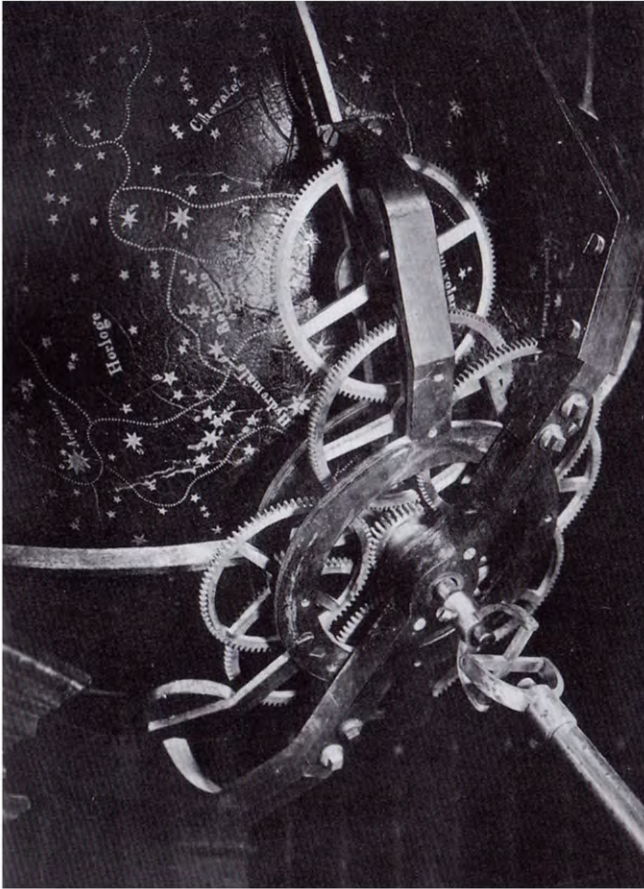


Fig. 3: Schema iniziale di *Le Poème de l'angle droit*, Edition Verve, Parigi, 1955.



Fig. 4: Copertina di *L'Architecture d'aujourd'hui*, numero speciale, 5 nov. 1965



LE ROUAGE DE LA PRÉCESSION DES ÉQUINOXES  
(la roue supérieure achève une révolution en 25806 ans).

Fig. 5: *Le rouage de l'horloge astronomique de la Cathédrale de Strasbourg, L'Esprit Nouveau n° 9, 1921*



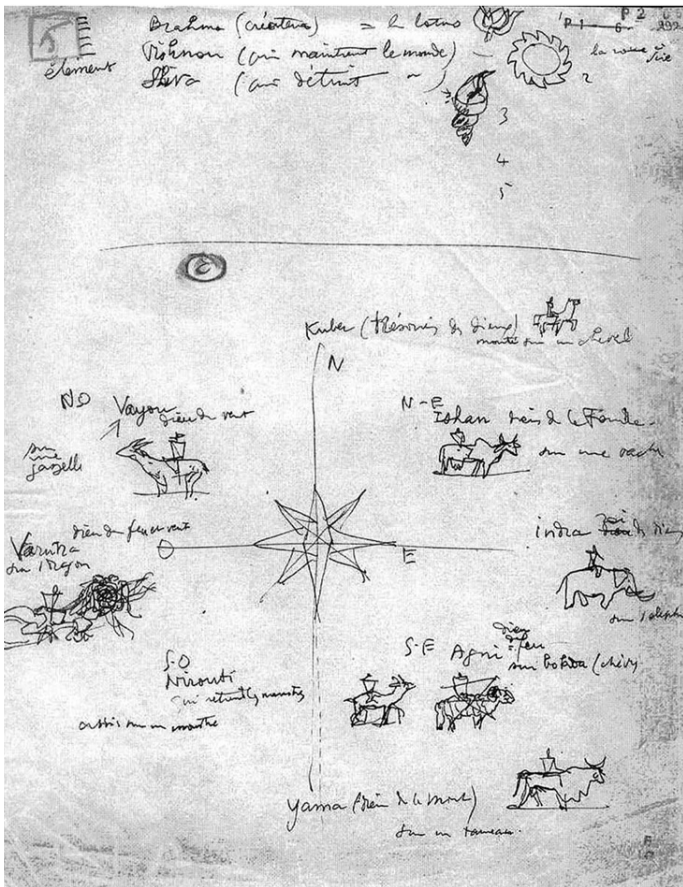


Fig. 6: Schizzo, da archivio Fondation Le Corbusier, FLC PI-6-204





Fig.7: Disegno di Le Corbusier sulla sua copia dell'*Iliade* (*L'Iliade*, Club Français du livre, Parigi 1954), conservata presso la Fondation Le Corbusier.



Fig. 8: Disegno Don Quijote, 1953, in *Le Corbusier-Das grafische Werk*, Edition Heidi Weber, Zurigo-Montreal 1988.

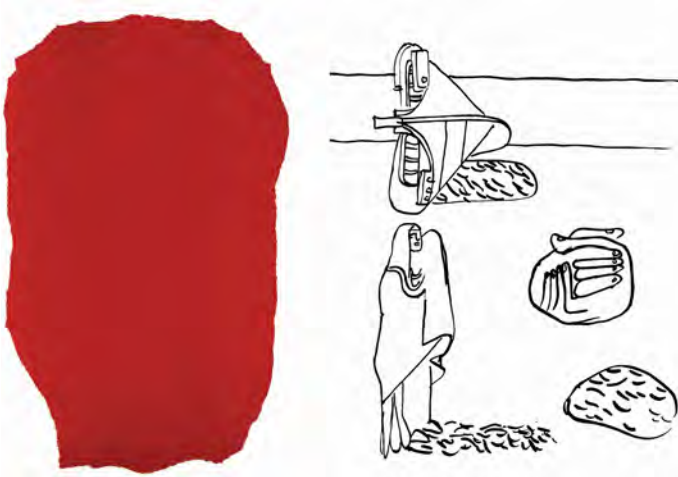


Fig. 9: Disegni in apertura del V capitolo, *Caractère*, da *Le Poème de l'angle droit*, Edition Verve, Parigi, 1955, pag.129.

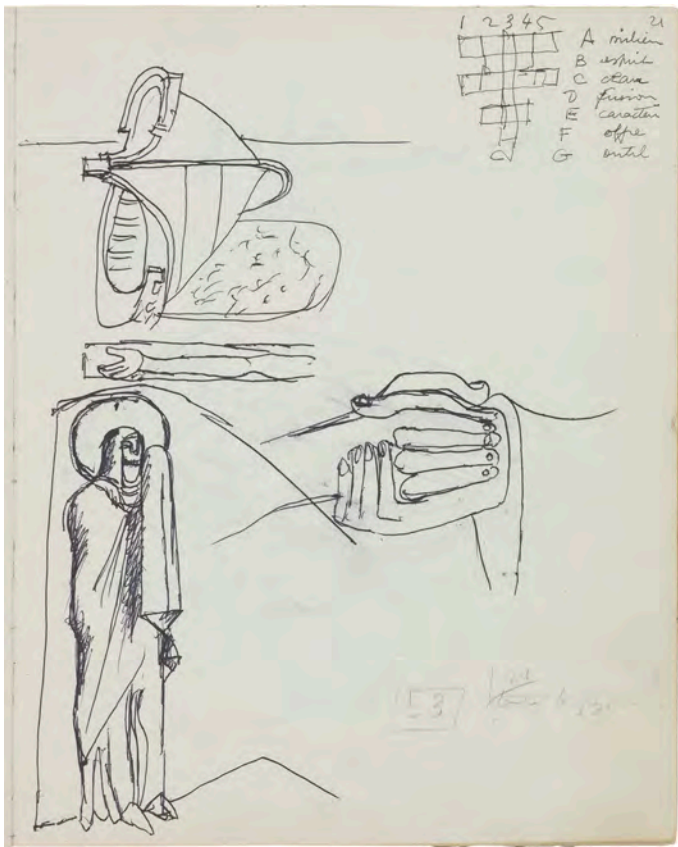


Fig. 10: Schizzo, Album Nivola II, pag. 21, da archivio Fondation Le Corbusier.



## La liturgia del fare tra pensiero e apparire

Carlos Fabian Giusta

L'uomo occidentale ormai da molte generazioni sembra attingere a tutte le risorse del suo ingegno per rinchiodarsi nell'esperienza di questo mondo finito e sbarrare con cura ogni possibile via d'uscita, salvo poi lamentarsi della sua solitudine, dell'assurdità della sua condizione, senza capire che proprio le sue filosofie lo hanno ridotto a questo<sup>1</sup>.

### John Hejduk

Tra pensiero e apparire, per gli architetti, si posiziona l'irriducibilità del fare come momento caratterizzante la disciplina: al termine dell'agire progettuale –qualsiasi significato esso abbia– è sempre presente la dimensione estetica della forma architettonica. Quando il progetto architettonico si manifesta in una specifica forma, quest'ultima si svincola dal controllo e dalla volontà del suo autore; un'opera architettonica riuscita può “cancellare” il suo artefice<sup>2</sup>. In questo senso, la domanda sollevata dalla relazione tra pensiero e apparire (oggetto del presente convegno) è appunto quale autorità teorico-rappresentativa informa i linguaggi espressivi e comunicativi, quale sfondo costituisce il *Common Ground* del progetto architettonico. La riflessione contemporanea sulla “realtà” dell'invenzione architettonica è caratterizzata dalla frammentazione e dall'isolamento diffuso e generalizzato di tutte le “tecniche” formative che concorrono alla definizione del progetto. L'impossibilità odierna di individuare un orizzonte comune alle procedure e agli obiettivi che il fare architettonico implica, comporta e legittima l'arbitrarietà, in senso strettamente disciplinare, degli strumenti e dei processi costitutivi della realtà della forma architettonica. Nel mondo della «frammentazione compiuta»<sup>3</sup>, dove l'architettura costruisce discorsi soltanto all'interno della realtà delle sue invenzioni, l'autorità della dimensione teorico-rappresentativa del progetto architettonico –che in queste note si vuole sostenere attraverso la lettura di alcuni progetti di John Hejduk– passa attraverso il tentativo di “elevare” al massimo grado di astrazione l'oggetto architettonico simbolicamente

rilevante, tratto dall'anonimato delle forme presenti nella loro utilità. Nell'opera di John Hejduk la forma architettonica è concepita all'interno di un pensiero astratto che paradossalmente non costituisce l'inizio, la causa o il supporto sul quale inanellare le scelte progettuali, ma ne rappresenta al contrario l'effetto, il punto d'arrivo. Parlare di forma come compito che il progetto architettonico deve realizzare ha significato solo a condizione di poter disporre di uno spazio su cui proiettare la totalità delle implicazioni della forma stessa e dei suoi modi di costituirsi. Tale spazio si configura come «una sorta di effetto di ritorno»<sup>4</sup>, uno specchio che ripositiona l'individualità dell'invenzione architettonica al centro della sua contemporanea solitudine. Il riflesso di questa condizione è quanto ci rimane, nulla di più, ma nulla di meno. Nulla di meno perché essa risponde alla domanda: che ne sarà, in avvenire, della costruzione del rapporto tra il segno tangibile di un avvenimento storico, la forma "letterale", e il carattere simbolico che questi stessi fatti traducono sul piano reale? L'immagine che in queste note si assume a pretesto per poter descrivere questa relazione di carattere teorico è lo scambio tra una "Gerusalemme celeste" e una "Gerusalemme storica": «due specchi che si guardano e riflettono l'uno nell'altro "l'Immagine" da essi manifestata»<sup>5</sup>.

La dualità incarnata dallo "specchio di Gerusalemme" si definisce all'interno della disciplina architettonica come "Armonia" tra creato e costruito, in cui l'individualità delle forme architettoniche e naturali si richiamano all'idea di una lingua inattuabile che ha creato insieme all'ordine del cosmo la dislocazione dei luoghi sacri sulla terra<sup>6</sup>.

L'esistenza di una specularità tra le due dimensioni di Gerusalemme, quella celeste e quella storica, costituisce dunque lo sfondo "immaginabile" di un fare architettonico posizionabile tra la sfera dell'utile e quella del simbolo. I progetti di Hejduk danno luogo ad una vera e propria «geografia visionaria»<sup>7</sup>, ove l'opera è il dato ultimo e verificabile di un processo formativo che si costituisce

contemporaneamente sia come esercizio di memoria viva e potenza analitica, sia come evocazione e intreccio di immagini. La casa, il luogo dell'individualità, la cattedrale, il luogo dei molti, e l'angelo, il luogo della visione, costituiscono all'interno del fare architettonico di John Hejduk le "stazioni" di un disegno complessivo diretto alla costruzione di una gestualità/progettualità di carattere liturgico-formativo. In questi progetti, la corrispondenza tra una Gerusalemme simbolica e una Gerusalemme reale è evocata come sfondo e allo stesso tempo come esito del fare formativo. Si costituisce in questo modo una circolarità di carattere tragico, sostanzialmente produttiva e profondamente umana, che svela la possibilità di salvezza sempre implicita nel fare umano.

### La Casa, 1978

Nelle tredici *Torri di guardia* di Cannaregio, l'edificio a torre può essere definito come l'immagine di una graduale occupazione e appropriazione di uno spazio prestabilito da parte dell'uomo<sup>8</sup>. Gli spazi interni dell'abitazione si dispongono in modo autonomo nei confronti della torre "guscio": si sceglie un "archetipo", in questo caso il campanile, e si colloca al suo interno una serie di spazi che interpretano funzioni specifiche. Le proporzioni degli spazi interni fanno riferimento alle azioni compiute dall'unico abitante e alla funzione specifica che questi stessi spazi svolgono all'interno della torre. L'uomo, dunque, e le sue attività "organiche" costituiscono l'unità di misura degli spazi interni. «Si identificano nelle varie parti di un'architettura le diverse attività umane»: gli spazi si sovrappongono all'interno di un «guscio preso in prestito»<sup>9</sup>.

Nelle torri si cerca di stabilire e definire un nuovo rapporto tra involucro e contenuto; in questo senso John Hejduk scinde i due poli e li elabora in modo autonomo. L'aspetto esterno, l'involucro, riassume la dimensione collettiva del manufatto attraverso la "notorietà" iconica del campanile. L'interno invece, il con-



tenuto, si costruisce partendo da una nuova "etica" delle proporzioni dell'uomo. Le nuove misure non si attribuiscono più a interpretazioni cosmologiche o a formule matematiche e astratte sulle proporzioni umane, ma dipendono da un corpo che è ogni volta "deposto", ovvero "costruito" e progettato in relazione alla funzione domestica da svolgere. Infine, le relazioni tra il contenuto e l'involucro sono definite da una particolare logica degli affacci dell'interno verso l'esterno. Ogni cellula fluttuante risolve in modo originale i suoi affacci stabilendo una dialettica delle relazioni esterno-interno del tutto innovativa: l'aspetto e il contenuto si reggono in modo autonomo l'uno rispetto all'altro, il primo attraverso la simbolicità (il campanile) e il secondo attraverso la necessità (le attività domestiche). Il processo compositivo si realizza come permanente adattamento di una forma "archetipica", o "archetipo formale", sia agli spazi che definiscono il "vivere" delle attività umane, sia al suo posizionamento all'interno di un contesto urbano determinato. Il principio compositivo riguarda l'identificazione delle diverse attività umane nelle varie parti di un'architettura. L'identità di ognuno degli spazi interni è ancorata ad una funzione domestica specifica. In questo modo la logica compositiva si riferisce all'accostamento e al montaggio degli spazi attraverso una serialità nella composizione. Nel confronto con la città, la torre, elemento puntuale e isolato, trova nella ripetizione il suo carattere costitutivo, quale tessuto densamente conformato sia in senso orizzontale che verticale. Il tutto è rafforzato dalla vicinanza fra le torri e dal loro inserimento nel contesto come parte compiutamente risolta all'interno di una soletta di terra.

Ripetizione e separatezza definiscono un "pezzo" di città compiuta e compatta. L'individualità del singolo elemento trova nella ripetizione la sua ragion d'essere all'interno della città.

Questa separatezza non è solo formale ma è anche temporale: insieme al progetto per le torri, Hejduk descrive con precisione

il contesto liturgico-temporale entro il quale le torri dovrebbero essere posizionate. La costruzione di un edificio per John Hejduk implica parallelamente la definizione di un nuovo repertorio di caratteri, fisionomie, storie e dunque di linguaggi. Non si tratta soltanto della costruzione, della definizione e della materializzazione dell'edificio in sé ma soprattutto di «costruire mondi». Queste immagini, dunque, da un lato «scandiscono l'irreparabile solitudine degli abitanti di un mondo senza abitazione»<sup>10</sup> e dall'altro materializzano una nuova possibile sintesi tra il cosmo individuale, la casa, e la forma complessiva della città.

#### La cattedrale, 1994

Un volume prismatico di base rettangolare costituisce il "contenitore" che accoglie una serie di oggetti architettonici. L'interno di questo volume è "affollato" di oggetti e segni architettonici che, disponendosi arbitrariamente con penetrazioni e interruzioni spaziali continue, sezionano e occupano lo spazio. Nella parte esterna del volume, sui muri perimetrali, si collocano in successione casuale oggetti appartenenti a precedenti progetti di John Hejduk: *House 3*, la croce latina, la piramide, la scala che porta da nessuna parte, ecc. La costruzione della cattedrale è caratterizzata da un oggetto architettonico neutro che al suo interno e nei muri esterni ospita altri oggetti e congegni architettonici portatori a loro volta di spazi particolari. Il fare architettonico identifica e definisce attraverso un volume prismatico un "contenitore" che accoglie in modo provvisorio una serie di oggetti-eventi. In questo modo il principio compositivo è racchiuso nell'idea di un'aggregazione infinita di oggetti caratterizzati da una forte identità formale: è dunque attraverso una logica compositiva "additiva" che si realizza il montaggio del singolo elemento su un supporto fisso e anonimo; esso registra l'affollarsi senza sosta e senza "ordine" di oggetti e segni che non solo saturano spazialmente il volume prismatico primordiale ma contemporaneamente modificano all'infinito

la sua fisionomia. È una cattedrale-città che accoglie le diversità formali e funzionali degli oggetti "architetturizzati", senza tuttavia costruire una narrazione univoca permanente e immutabile. La cattedrale, il luogo dei molti, non può che configurarsi come lo spazio simbolico che accoglie in un unico orizzonte di senso una serie di oggetti autonomi sia dal punto di vista formale che semantico. Il prendere sede degli oggetti, il loro radicarsi all'interno di uno spazio comune che li accoglie, mette in scena la profonda solitudine che si manifesta nelle loro diversità formali, di significato e di senso. La cattedrale senza funzione, destinazione e fisionomia stabili, si costituisce come un'immane arca affollata di oggetti in cui la presenza dell'uomo è impensabile. L'ordine dei diversi oggetti architettonici in relazione allo spazio neutro originario della cattedrale rimane oscuro ed enigmatico. La legge o dialettica che lega i diversi oggetti tra di loro – e che contemporaneamente tiene insieme il "contenitore" neutro con il "contenuto" decisamente formalizzato – è messa in stato d'arresto a favore di un accumularsi formale pressoché infinito. Il "tempio", che ormai è divenuto "città", si materializza come spazio "dell'attesa", in cui le diverse "solitudini" formali sostano e attendono il tocco capace di avviarli in una nuova e simbolica "di-partenza". Nella cattedrale-città si manifesta quindi quel tempo trattenuto della vigilia<sup>11</sup> in cui ogni forma giunta al culmine della sua tensione, alle soglie delle sue possibilità, attende solo di cominciare a sciogliersi e trasfigurarsi in un nuovo orizzonte di senso che la contenga.

### L'angelo, 1990-2000

«Alla domanda del visionario che gli chiedeva da dove venisse, il messaggero, l'angelo, risponde: vengo dal tempio, dalla Gerusalemme celeste»<sup>12</sup>. La costruzione della casa intesa come materializzazione di un mondo, di un cosmo, la partecipazione di questo "personaggio" alla definizione dell'immagine complessiva della città attraverso l'idea di frammento compatto e

compiuto, la definizione del luogo dei molti, la cattedrale-città, come spazio di identificazione e registrazione dell'irriducibile individualità e libertà della forma architettonica nonché dei suoi linguaggi e fisionomie, tutti questi elementi costituiscono lo spartito di una nuova "convivenza formale" possibile all'interno della città. È in questa prospettiva che la costruzione dell'*imago urbis* contemporanea si avvicina all'idea di un'architettura ancorata e radicata nello schermo di una Gerusalemme storica, reale. La *civitas futura*, rappresentativa di una nuova "convivenza formale" e radicata nell'idea di una Gerusalemme storica può realizzarsi soltanto come immagine "speculativa" della Gerusalemme celeste. Vera *mimesis* dunque: ricreazione di archetipi e immaginazione di un passato che è insieme eterno futuro, imitazione infine, ovvero la più originale delle creazioni<sup>13</sup>. È in questo contesto che la sentenza di John Hejduk, «*This is the time for drawing Angels*»<sup>14</sup>, acquisisce senso e significato. L'angelo è quella figura, quel visibile che materializza ed evoca la relazione tra idea e forma. L'angelo è testimone e "garante" della specularità tra Gerusalemme celeste e Gerusalemme storica. Lo schermo o santuario che unisce-divide i due mondi si materializza nella figura dell'angelo, vera icona del mondo intermedio che si trova «alla confluenza dei due mari»<sup>15</sup>, tra visibile e invisibile. *Enclosures: Recinti*, è il titolo della serie di angeli disegnati da Hejduk tra il 1990 e il 2000, raccolti in seguito in *Sanctuaries. The last Work of John Hejduk*<sup>16</sup>. I trentadue disegni rappresentano il luogo di rifugio di una creatura simbolica che interagisce con gli esseri umani, con gli animali, con il fuoco. La sua presenza rende allo stesso tempo chiara e oscura la vita dell'uomo e dei suoi artifici. Il recinto entro cui l'angelo appare è sempre ristretto e presenta una serie di improbabili ingressi, sia nella parte superiore sia attraverso forature dei perimetri laterali. Alcuni angeli precipitano all'interno dello spazio-scatoletta inseguiti da palle infuocate, inconsapevoli del loro destino; altri stentano

a dispiegare le loro ali e continuano a cozzare con i limiti angusti delle strutture che li contengono. E quando poi l'angelo riesce a distendere le ali nello spazio, la di-partenza è ormai compiuta e la solitudine riempie la scena. Con *Enclosures* si intendono gli spazi e i tempi con cui l'angelo si manifesta nella contemporaneità: sono delle unità di tempo discontinue che irrompono nel presente come improvvisi bagliori di eternità<sup>17</sup>. È attraverso questi squarci o "finestre" che il fare formativo acquisisce il suo significato più autentico: l'angelo è la figura che unifica le molteplici solitudini presenti sia nella Gerusalemme storica sia in quella celeste. In quest'ottica, astratto e figurativo, rigore tettonico e narrazione mitica, convivono nel medesimo evento formante, la cui esistenza può essere registrata soltanto nella dignità dell'attimo. La poesia *The Returning Angel* di John Hejduk illumina il ricordo di un momento di felicità, una visione dunque che può essere "rammemorata" all'infinito, «*Angel come near*», ma mai svelata alla necessità della pura condivisione, pena il suo definitivo annientamento, «*before you return home*»<sup>18</sup>. «Il fruscio delle ali dell'angelo può accompagnare quel momento oscuro e profondo che è l'atto inventivo»<sup>19</sup>, senza però tradire una trasmissibilità troppo presto consegnata alle maglie di una «ragione solo ragionante». Vedere l'angelo dunque non significa soltanto vedere di nuovo ma soprattutto «vedere altrimenti».

### A modo di conclusione

Il progetto architettonico in John Hejduk svela l'idea –forma unica di un molteplice che ricompone armonicamente i contrari introducendo nell'insieme la giusta misura– attraverso un momento di decifrazione del significato e del senso delle forme e delle figure costituenti il progetto. La separazione delle figure dal mondo dell'indifferenziato urbano contemporaneo, l'identificazione del loro ruolo all'interno della costruzione dell'abitazione, il loro spazio di modellazione o metamorfosi, costitui-

scono i punti e i nodi fondamentali del concetto di decifrazione. La separazione, l'identificazione e le possibilità di modellazione sono le declinazioni compositive e progettuali del concetto di decifrazione, poiché ognuna svolge un ruolo specifico all'interno del processo formativo. La decifrazione implica sempre lavorare con un materiale "noto" dal punto di vista simbolico, ma del quale si è del tutto smarrito non tanto il significato quanto il senso. Nel momento in cui l'oggetto è decifrato e si rende profondamente attuale la sua forma, cambia radicalmente ciò che era il suo senso e il suo significato. L'attualizzazione di un segno "noto" implica la nascita di una nuova parola adeguata a nominarlo, implica la nascita di un nuovo linguaggio-personaggio. Nell'opera di Hejduk il linguaggio scaturisce quindi dallo scioglimento dei legami che figure e segni avevano tessuto con il mondo reale.

La casa, figura della separazione e dell'identificazione, guscio che "protegge" l'uomo, è un cosmo che ha interiorizzato nelle sue misure le attività umane. Questo guscio che in progetti successivi (Berlino, Vladivostok, Riga, ecc.) diventerà vagabondo e pellegrino, partecipa alla definizione di *imago urbis* con tutta la sua carica simbolica e dunque distintiva: vi partecipa come frammento compiuto. La cattedrale, figura della relazione dialettica tra i diversi significati della forma e il senso complessivo della loro esistenza, il luogo dei molti, è quello spazio che accoglie le diverse identità come in un'immane arca; la cattedrale-città è il luogo "dell'attesa". In questo modo il progetto è predisporre, far luogo, far spazio per l'attesa, indipendentemente dalle forme e dei linguaggi; il progetto è predisporre uno spazio per accogliere qualcosa che non può essere prevista. L'angelo è la figura dell'unione, della visione d'insieme; attraverso la sua presenza si misura la separazione tra dimensione storica e dimensione simbolica. L'angelo illumina la separazione tra Gerusalemme celeste e Gerusalemme reale; esso rappresenta il congiungimen-

to e dunque non tende a rappresentare l'essenza della natura divina né quella storica della città, ma piuttosto la distanza che unisce ambedue senza confusione e senza divisione<sup>20</sup>.

La costruzione da parte di John Hejduk di una gestualità progettuale di carattere liturgico-formativo attraverso l'identificazione di figure essenziali che si presentano come personaggi (la casa, la cattedrale, l'angelo), si riassume in una teoria sepolta e trasparente dove il tempo formativo si incontra con quello della visione. In questo modo il progetto architettonico si definisce come costruzione-invocazione di un mondo capace di "rammemorare", in modo drammatico e dunque profondamente umano, la relazione "eterna" tra carattere simbolico e tangibilità storica del fare formativo e dei suoi artifici. Nel gesto compositivo-formativo vive dunque il pensiero che riflette la relazione "eterna" tra Gerusalemme e Gerusalemme.

1. Cfr. Henry Corbin, *L'immagine del tempio*, SE, Milano 2010 [I ed. "Eranos-Jahrbuch" 1950, 1965, 1974], p. 64.

2. In relazione alla vita autonoma degli edifici si veda Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici*, in Id., *La solitudine degli edifici e altri scritti. Sugli architetti e il loro lavoro*, Allemandi, Torino, 2004 [conferenza tenutasi presso la Graduate School of Design della Harvard University, Cambridge Mass., 9 marzo 1985, e pubblicata in lingua inglese in "a+u", n. 227, agosto 1989], pp. 147-161.

3. Sull'idea di frammentazione compiuta si veda Fabian Carlos Giusta, *Il gesto compositivo e l'"alba" del pensiero formativo*, in Id., *John Hejduk. Profezie figurative*, Il Poligrafo, Padova 2013, pp. 11-21.

4. Cfr. Michel Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Millepiani, Associazione culturale Mimesis, Milano 1994 [conferenza tenuta presso il Cercle d'études architecturales, Parigi, 14 marzo 1967], p. 14.

5. Cfr. Henry Corbin, *L'immagine del tempio*, cit., p. 146.

6. Cfr. Manfredo Tafuri, *Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento*, in *Le Venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier*, a cura di Lionello Puppi e Giandomenico Romanelli, Electa, Milano 1985, p. 23.

7. Henri Focillon, *Estetica dei visionari*, in *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di Marco Biraghi, Edizioni Pendragon, Bologna 1998 [I ed. *Esthétique des visionnaires*, in "Journal de psychologie normale et pathologique", XXII, 15 gennaio 1926-15 marzo 1926], p. 8.

8. In relazione al progetto le tredici *Torri di Guardia* di Cannaregio, si veda Fabian Carlos Giusta, *John Hejduk. Profezie figurative*, Il Poligrafo, Padova 2013.
9. Cfr. Giorgio Fiorese, *Al gran teatro della condizione metropolitana. John Hejduk a Bovisa*, in "Lotus International", n. 54, 1991, p. 47.
10. Cfr. Francesco Dal Co, *10 immagini per Venezia*, catalogo della mostra dei progetti per Cannaregio Ovest, a cura di Francesco Dal Co, Officina Edizione, Roma 1980, p. 27.
11. Sul tempo della vigilia si veda Massimo Cacciari, *Viaggio estivo, in Venezia-Vienna*, a cura di Giandomenico Romanelli, Electa, Milano 1983, pp. 126-140. Sul tempo dell'attesa in chiave "moderna" si veda Manfredo Tafuri, *Tempo veneziano e tempo del "progetto": continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento*, in *Le Venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier*, cit., pp. 23-31. Si veda anche Manfredo Tafuri, *La dignità dell'attimo. Venezia e le forme del tempo*, prolusione di apertura dell'anno accademico 1992-1993, IUAV, Venezia 1992.
12. Cfr. Henry Corbin, *L'immagine del tempio*, cit., p. 149.
13. Cfr. Massimo Cacciari, *Res aedificatoria. Il "classico" di Mies van der Rohe*, in "Casabella", n. 629, 1995, pp. 3-7.
14. Cfr. David Shapiro, "Conversation John Hejduk or The Architect Who Drew Angels", in "a+u Architecture and Urbanism", n. 244, gennaio 1991, pp. 59-74.
15. Cfr. Henry Corbin, *L'immagine del tempio*, cit., p. 145.
16. Michael K. Hays, *Sanctuaries: The last work of John Hejduk*, Whitney Museum of American Art in association with Harvard Design School and the Menil Collection, New York 2002.
17. Cfr. Massimo Cacciari, *Necessità dell'Angelo*, in "Aut-Aut", n. 189-190, 1982, pp. 203-214. Si veda anche Id., *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1986.
18. John Hejduk, *Lines no fire could burn*, The Monacelli Press, New York 1999 (*The returning angel*, p. 24).
19. Cfr. Luciano Semerani, *La Figura*, lezione del corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica, 1 dicembre 2005, IUAV, Venezia, a. a. 2005-2006.
20. In relazione alla "misura della separazione" che l'icona-angelo "illumina", si veda Massimo Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985 (in particolare la Parte seconda, *Sull'icona*).



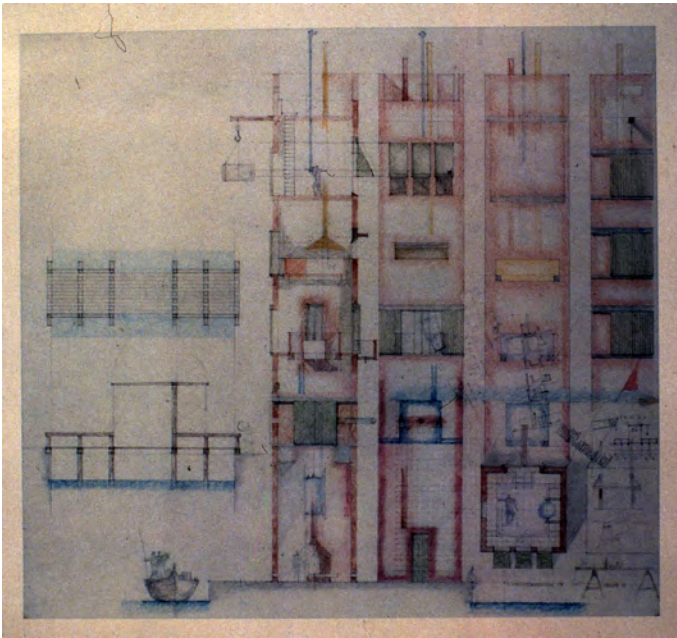


Fig. 1: *Le tredici Torri di Guardia di Cannaregio*. Disegno complessivo dell'intervento progettuale. *Università Iuav di Venezia - Archivio Progetti*.

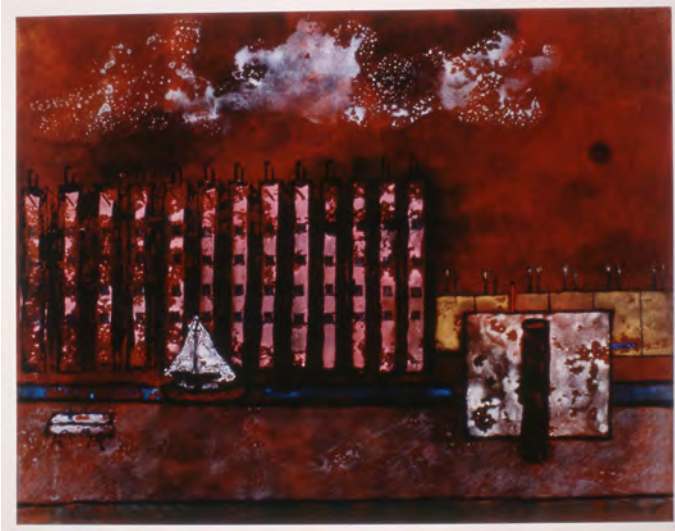


Fig. 2: *Le tredici Torri di Guardia di Cannaregio*. Prospetto nord verso la Laguna. *Università Iuav di Venezia - Archivio Progetti*.



## Un'idea sulla genesi della forma

*Luciano Semerani*

Se, come sosteneva Freud, è dall'illusoria realizzazione del desiderio che nasce la rappresentazione artistica, se da lì ripartendo Derrida ha sostenuto che non esiste motivazione più profonda del nostro agire se non il desiderio della bellezza, se infine questa bellezza si manifesta nel mondo delle forme e se le forme sono quelle dei corpi che si muovono nello spazio potremmo anche pensare che in ultima analisi l'opera d'arte nasconde al suo interno una potente dimensione erotica di cui le linee, le superfici, i materiali, ancor più che le immagini, sono una proiezione metaforica. La proiezione del nostro desiderio di incontrarci nell'altro.

Diremo che in primo luogo c'è un'empatia di ciascuno di noi verso determinate forme e non altre. In secondo luogo nella costruzione del testo di un'opera, nella sua "composizione" ma anche nel coagularsi delle immagini tra loro, c'è un'attrazione di talune forme, talune linee, taluni colori tra loro ed una reciproca repulsione fra altri come se nella costruzione dell'opera, ed uso questo termine col suo significato "alchemico" di fusione del "molteplice" "nell'unico", di metamorfosi "dell'eterogeneo" verso "l'originario", si creassero dei "campi di forze" le cui "linee" privilegiano o escludono delle possibilità. La mia tesi è che gli esercizi di individuazione e classificazione delle linee-forza generatrici delle forme, che Malevich imponeva ai suoi allievi quali analisi della struttura dei dipinti di Paul Cézanne o di Fernand Léger e che Hejduk faceva sviluppare alla Cooper sui dipinti di Paolo Uccello rientrano nell'idea che ci sono delle leggi che regolano l'attrazione e il contrasto delle forme. Di "attrazione" si parla in fisica e nella vita di tutti i giorni quando sono in gioco delle forze. L'equilibrio tra i corpi celesti deriva dal rapporto tra masse e distanze che impedisce alle forze in gioco di evitare la collisione. Anche tra i nostri corpi viventi, tra noi come persone, lo scontro o l'incontro sono il risultato di forze di attrazione o di repulsione, certamente dovute ad istanze più complesse e più eterogenee che non quelle

che regolano la vita e la morte dei corpi celesti nello spazio, ma pur sempre “forze”.

La perfezione dei bisonti nelle grotte dei Pirenei testimonia l'esistenza di un linguaggio delle forme più evoluto che non quello della parola scritta. Tra la coda e le corna del “Bisonte isolato” della grotta di Font-de-Gaume si sviluppano tre curve<sup>1</sup>. Dopo la linea retta inclinata ascendente da sinistra a destra (la coda) una prima sinusoide lenta stringe sopra una zampa corta la grossa natica a formare un equilibrio asimmetrico. Dopo questo posteriore compresso che imprime una spinta al resto del corpo la schiena si alza in due grandi archi concatenati, il primo simmetrico, il secondo asimmetrico, a disegnare la gobba, concepita come un soprassalto e una caduta, una sincope. Poi finalmente sulla bozza frontale, che è a sua volta un piccolo arco orientato sulla perpendicolare di tutti gli archi precedenti, sono incastrate due piccole sinusoidi, le corna. Tutta la forza dell'immagine è contenuta tra le due sequenze di linee curve: il ritmato lungo dei cinque diversi archi costituisce il limite superiore della forma, il tracciato più breve del ventre che, tra una zampa e l'altra, con la sola ma significativa appendice puntuta del sesso, si esaurisce in un'unica sinusoide simmetrica. L'essenza della “rappresentazione” è tutta in questa complementarità tra due diverse sequenze di linee-forza. Pochi altri segni isolati, le curve sovrapposte delle corna, i piccoli cerchi dell'occhio e della narice dirigono verso il lato destro della figura dove tutte le spinte convergono sulla flessione della testa che, nella carica, si piega verso il basso. Il ricalco del bisonte di Font-de-Gaume l'*abbé* Breuil l'ha tracciato su carta diciassettemila anni dopo. Nella sua grotta il pittore preistorico sicuramente sentiva una necessità espressiva ben più complessa che non quella dell'abate paleontologo che rende evidente, nella materialità del segno, un rapporto conflittuale da esorcizzare. Il conflitto tra il suo stesso corpo e quello dell'altro, l'animale.

È stato anche osservato come la qualità della materia su cui è inciso il gesto, la parete rocciosa, ha avuto un ruolo determinante nell'essenza di un'immagine.

*Les artistes préhistoriques ont, cert cas, recherché des particularités suggestives de la roche; ainsi un creux fournit l'oeil ou une concretion forme la patte: l'intégration de teles details dans le dessin montre que la paroi n'était pas perçue comme une simple support mais qu'elle participait pleinement a la genèse de l'animal<sup>2</sup>.*

Riflettendo sulla genesi, sull'attrazione e il contrasto tra le forme nella composizione delle figure incontriamo valenze eterogenee che non sono tra loro né intercambiabili né gerarchizzabili. In primo luogo il permanere attraverso i millenni negli originali e nelle copie e nelle trascrizioni di "principi di esistenza formale", di "logiche di strutturazione interna" che costituiscono l'essenza compositiva della figura. In secondo luogo, e apparentemente in contraddizione con questa fissità, la forma gode di una proprietà: quella di offrire una sorta di "incarnazione" della corporeità dell'artefice e del suo rapporto per un certo verso "erotico" con la propria opera («l'erotico» scrive Michel Maffesoli è «comunione emotiva»).

"L'accadimento" dell'opera è "l'evento" della comunione. Un terzo valore risiede nell'indissolubilità dell'espressione formale dai "significati" attribuiti all'opera nel "suo tempo" e nel "gusto dell'epoca". Penso che nella categoria del "gusto" rientra quell'aspetto della corporalità che riguarda materiali e tecnologie. È per questo motivo che un rinoceronte o un bisonte che è "magico" nella evocazione su pietra della preistoria diviene "decorativo" nel ricalco su carta dell'abate dei primi anni del XX secolo. Il linguaggio delle forme è più ambiguo di quello già ambiguo della parola. Nei confronti delle forme e soprattutto delle immagini Fenici ed Ebrei avevano una grande diffidenza. I Fenici trasferirono il mondo delle figure nell'alfabeto. Gli Ebrei

proclamarono la superiorità della parola e la coincidenza “dell’Inizio” col “Verbo”:

Quando in principio il padre che non ha padre, non è afferrabile con il pensiero, non ha sostanza e non è maschio né femmina, volle rendere il suo essere esprimibile, ineffabile e visibile il suo essere invisibile, aprì la bocca ed emise una parola che era simile a lui. Questa avvicinandosi gli mostrò che cos’era, apparendo come la figura dell’invisibile<sup>3</sup>.

L’antropologia colloca invece nel canto l’origine del linguaggio. Come negli uccelli, una successione di suoni, delle variazioni di altezza assumono un valore comunicativo<sup>4</sup>. Non va dimenticato che le immagini vengono da un vissuto, conscio ma soprattutto inconscio. Esse a volte sopravvengono inattese e persino indesiderate come nei sogni. Ma la nostra mente si mette subito, se siamo artisti o scienziati, al servizio della fantasia e fa entrare nel gioco della comunicazione la costruzione retorica del discorso. È la ricerca della persuasione, la pratica della seduzione. L’invenzione delle forme è una proiezione del desiderio. Allo stesso modo del piacere del congiungimento carnale che dà la sensazione di un dolce naufragio nell’infinito. La natura dell’atto sessuale presenta indubbe analogie con la natura dell’atto creativo. Nel preciso istante in cui l’artista prende coscienza dell’esito favorevole del suo procedimento, del fatto che stanno per essere raggiunti dei risultati che rispondono alle intenzioni, sale dentro di lui quella che per Salvador Dalì era una *mucha salivation*, sente dietro le spalle nel buio del suo studiolo quel «fremite delle ali dell’Angelo» di cui parlava Jože Plečnik, l’Io si dilata in una dimensione cosmica, la Musa è venuta incontro alla nostra intelligenza, e il desiderio si placa. Jean-Jacques Wunenburger sostiene che:

Quando una metafora è geneticamente primaria, quando il senso figurato respinge in secondo piano il senso proprio, insomma quando il pensiero poetizza il dato, ciò significa anche che il pensiero e il linguaggio pro-

ducono originariamente delle figure, che sono proprio delle “messe in spazio”, delle “messe in forma” di contenuti intellettuali<sup>5</sup>.

La scienza sostiene che è stata la volontà di parlare che ha fatto crescere il cervello dell'uomo. Forse prima ancora di una conquista completa delle risorse della parola l'uomo ha realizzato la costruzione con le immagini di un mondo parallelo a quello reale e anche quella lunga fatica, la stessa che ogni bimbo ripercorre oggi in pochi anni nella sua infanzia, ha fatto crescere il cervello dell'uomo. È certo che ciò che noi costruiamo come nostra esperienza, come teoria, come cultura muove da un substrato di percezioni, di sensazioni e di relazioni che stabiliamo con l'ambiente. Queste relazioni con l'ambiente nell'architettura, nella musica, nella danza sono interazioni con le forme. La lettura fornita dalle forme è “autoesplicativa” nel senso che le “contingenze” e il loro “reciproco condizionarsi” spiega “il fatto” senza il bisogno di una “successione logica”. Piuttosto fa parte della “narrazione delle forme” l'imprevedibilità. Il caso, l'impeto giocano un ruolo essenziale nella «messa in spazio», nella «messa in forma» dei «contenuti intellettuali» di cui scrive Wunenburger. Derrida afferma che il corpo di Van Gogh è stato violentemente implicato nell'atto di dipingere!<sup>6</sup>.

Ovviamente anche per l'opera pittorica Derrida non pensa e noi non pensiamo solo alla manualità del gesto. Derrida afferma «io sono consegnato al corpo di Van Gogh come egli fu consegnato all'esperienza». A questo punto diventa più chiaro il significato “dell'esperire”. La “dislocazione” della “corporalità” dell'artefice nel “corpo” dell'opera implica la possibilità del percorso inverso, dal corpo dell'opera a quello dell'artefice, ma, anche, dal corpo dell'opera al mio corpo che viene implicato “in presenza” dell'opera. La tesi conseguente è che nella “comunicazione” la “corporalità”, comune all'opera, all'artefice, all'utente costituisce un “medium” essenziale. Le forme hanno una loro propria vitalità che prescinde dalle realtà che le hanno rese possibili. Il



piacere della forma appartiene all'universo degli esercizi intellettuali che danno un godimento immateriale (un tempo si diceva un'elevazione spirituale) ma la mia idea è che il mondo delle forme è parallelo a quello dell'esperienza dei piaceri sensuali. Secondo Gilles Deleuze il genio di Paul Cézanne è consistito nel rendere visibile, con i mezzi della pittura, «la forza del corrugamento delle montagne, la forza di germinazione della mela» e oggi, ha scritto Deleuze, Francis Bacon con la sua corporeità, fatta di «carne macellata», dove «il corpo cerca di fuggire attraverso uno dei suoi organi», la bocca o l'ano è lo stesso, "rende visibile" la forza dell'agitazione, dell'isteria. «È come se forze invisibili schiaffeggiassero la testa dalle angolazioni più svariate»<sup>7</sup>. Ragionare sulla cultura della forma e, più specificatamente, sulla "corporalità" presente nella contemporaneità è oggi perciò tanto più necessario. Se si dimentica che nostra madre non era un cubo, o un cono, o una sfera ma aveva un seno, e che quasi tutti noi ricordiamo la curva del suo seno, il calore del suo corpo, se si dimentica il corpo si vive nel virtuale, nell'inferno gelido del *day-after*. Certamente nell'arte del XX secolo c'è un riflesso sadomasochistico della violenza che ha accompagnato le utopie sociali che hanno dominato il secolo. In ogni tempo la violenza è entrata prepotentemente nella vita e nella psiche dell'uomo. La poetica dell'architetto a volte tenta di placare la nevrosi del mondo, a volte tenta di interpretarne il movimento. Il primo Le Corbusier assommando nella sua poetica il neoclassicismo dei valori plastici del "Purismo" e il dinamismo de *La Machine*, con il corollario de *L'Outil*, ha disegnato una pittura ed un'architettura che è "montaggio di pezzi intercambiabili", alla quale, a ben vedere, si è riferito anche Aldo Rossi. Le macchine ed il movimento motorizzato hanno ispirato nei futuristi, nei cubisti, nei dadà percorsi del tutto alternativi. Da una parte la costruzione della comunicazione con lo schiaffo al buonsenso, la discontinuità come rivoluzione e rifondazione del linguaggio. Dall'altra

parte il monologo interiore, il viaggio dentro la psiche, la rappresentazione del "sé".

Nel 1912 va in scena a San Pietroburgo la *Vittoria sul sole*<sup>8</sup> che vede il trionfo dell'assurdo tecnologico sul mistero della luce.

Una banda di "super-eroi" sfida e conquista il sole accompagnata da una musica fatta di dissonanze semicromatiche di quinta e di ottava, solo 23 battute, i suoni di un così detto linguaggio neologistico irrompono sulla scena insieme ad immagini di bacionette, pesci, una sega ed un aeroplano che precipita dall'alto. Alla luce, desiderio umano primigenio, subentra l'oscurità e un quadrato nero scende prima come una tenda, poi è come una palpebra che si chiude e nel quadrato nero si annullano tutte le forme e tutti i colori.

Sono gli stessi anni in cui Boccioni, sull'altro versante, ha provato a trattenere sulla tela gli "stati d'animo" di quanti incontrano nelle stazioni ferroviarie. Nel *trittico delle FFSS* «le linee e le loro connessioni a seconda della loro specie», «le differenze fra i gruppi di linee», le proprietà empatiche ed emotive delle diverse tonalità monocromatiche distinguono *Gli addii*

*Quelli che vanno*

*Quelli che restano.*

Boccioni indaga precisamente il valore semantico dei diversi tipi di linea, curva o retta che sia, e dei colori. Altri si occuperanno dei rumori, dei suoni, delle lettere dell'alfabeto e ritornerà in modo prepotente sul nostro tavolo di lavoro allora come ora la difficoltà e il desiderio di tenere uniti il corpo e la forma.

1. H. Breuil, *Sur le chemins de la préhistoire – L'Abbé Breuil du Périgord à l'Afrique du Sud*, Somogi editions d'art, Paris 2006, p. 111.
2. G. Tosello, C. Fritz, *L'abbé Breuil et le relevés d'art paléolitique* in *Sur le chemins de la préhistoire...*, *op. cit.*, p. 110.
3. G. Scholem, *La figura mistica della divinità*, Adelphi, Milano 2010, pp. 22-23.
4. E. Morin, *il paradigma perduto*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 77.
5. J.J. Wunenburger, *La vita delle immagini*, Mimesis-Ermesiana, Milano 2007, p. 44.
6. J. Derrida, *Adesso l'architettura*, Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 44 e seguenti
7. G. Deleuze, *Francis Bacon Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 118.
8. L. Semerani, *Il circolo Malevič, La Scuola UNOVIS, 1919-1922, Il Dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923 – 1936*, in *The clinic of dissection of art*, Marsilio, Venezia 2012, p. 13 e seguenti.



Fig. 1: Agnolo Bronzino, *Allegoria del trionfo di Venere*, 1545, National Gallery, Londra.

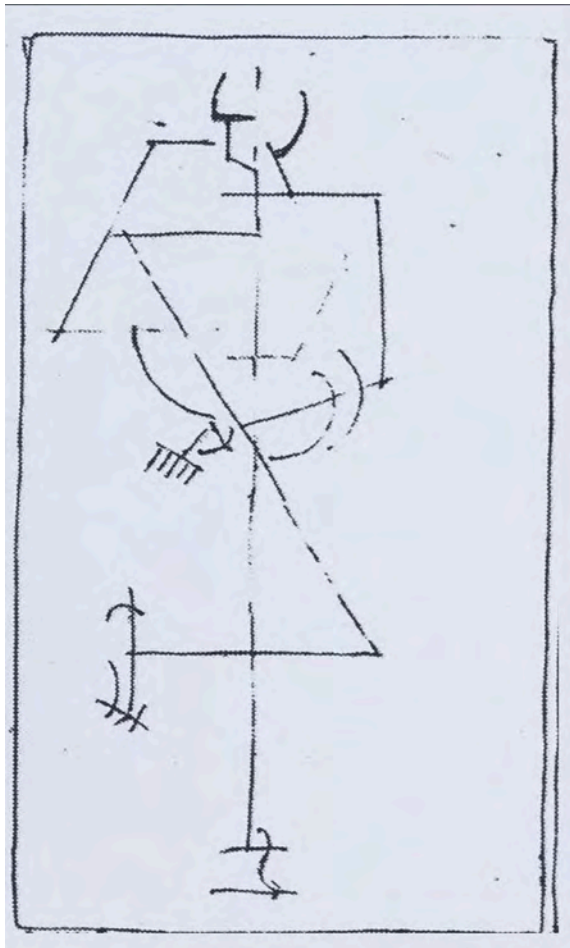


Fig. 2: Kazimir Malevič, Schema 1, illustrazione per libro *Sui nuovi sistemi nell' arte*, Vitebsk 1919.

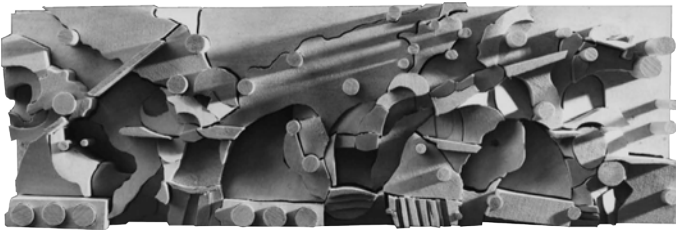


Fig. 3: *La battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, thesis: 1984-85, faculty: John Hejduk, Archive of the Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York.



Fig. 4: Henri Breuil, *Bisonte isolato*, ricalco, grotta di Font-de-Gaume.



Fig. 5: Vincent van Gogh, *Campo di grano con volo di corvi*, 1890, Van Gogh Museum, Amsterdam.





Fig. 8: Kazimir Malevič, Aleksei Kruchenykh, Mikhail Matiushin, *La vittoria sul Sole*, 1913, nella ricostruzione di Robert Benedetti e del California Institut of Art, 1980-1983.



Fig. 9: Kazimir Malevič, Aleksei Kruchenykh, Mikhail Matiushin, *La vittoria sul Sole*, 1913, nella ricostruzione di Robert Benedetti e del California Institut of Art, 1980-1983.



Fig. 10: Umberto Boccioni, *Stati d'animo: Gli addii*, 1911, Museum of Modern Art, New York.



Fig. 11: Umberto Boccioni, *Stati d'animo: Quelli che vanno*, 1911, Museo del Novecento, Milano.



Fig. 11: Umberto Boccioni, *Stati d'animo: Quelli che restano*, 1911, Museo del Novecento, Milano.

## **Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics**

*Alberto Pérez-Gómez*

Our architectural heritage demonstrates that architecture is much more than problem solving, much more than the creation of optimized practical or fashionable structures. Can we imagine an architecture that is both beautiful and contributes to the common good? Given our complex world, burdened by environmental degradation and social inequity, the question of architecture's contribution to humanity's well being is not an obvious one, but it seems to have an urgency that it lacked during the earlier, more optimistic phases of modernity. Our central modern institutions have become problematic. Democratic national governments act like police states and corporations operate like pathological criminals. Should architects design comfortable hospitals more concerned with business than with healing, or well-detailed prisons that will never hold the real criminals that destroy the environment or exploit and decimate the economic and social fabric of the world?

In this talk I would like to open a space to meditate on what might be an appropriate architecture for our world, for a global civilization whose fundamental values and pathologies had their origin in the European industrial and political revolutions of the eighteenth century. My wager is that architecture has indeed something specific to contribute. It can embody seduction and compassion, allowing for beauty to coincide with justice and the common good, an association that has been argued as a matter of historical fact by Elaine Scarry, among others. Yet the terms of this equation in architecture have to be understood properly and modulated by a sense of responsibility on the part of the architect that goes far beyond global planning, gestural formal innovations resulting from sophisticated computations, and the notion of merely serving a client through codes of professional deontology. Ethics cannot be tabulated and made into a rigid code, it is not a matter of correct versus incorrect. Equally, relevant beauty cannot be assessed by philosophical logic. Under-

stood as the very possibility of perceptual meaning or sense in architecture, it concerns emotion and longing, a seductive and even terrifying quality, destabilizing through its novelty yet also recognizable as familiar, and thus capable of bringing about an attunement of human life with cultural and natural orders. This quality, understood in our Western architectural tradition as harmony, is no longer a matter of numerical proportions like in the past, yet it is resonant with the more recent Romantic German concept of *stimmung*, referring to a moving and appropriate environment or atmosphere (*milieu* or *ambiance* in French would be closer translations).

To unpack this argument I believe we must first recognize the historical complexity of our discipline: both shifting with cultural changes, and in some ways also remaining the same. Though addressing deep and often similar human questions, architecture provides diverse answers appropriate to specific times and places. It is naïve to identify our shared tradition of architecture with a chronological collection of buildings, understood as useful creations, whose main significance was to delight through more or less irrelevant aesthetic ornament. This definition, associating architecture with the Fine Arts, dates only from the 18<sup>th</sup> century, and hardly does justice to the broad changing historical definitions of our field in human civilization. A few simple examples may shed some light upon this observation. In Ancient Greece, for instance, there was no word for architecture. There was, however, a word to name the architect, meaning in most cases the principal craftsman. The *architekton*'s responsibilities included the crafting of defensive weapons, wondrous bronze sculptures, ships, textiles, and some buildings. Yet the *architekton* was also a dramatic character in the theatre; it was applied, for example, to Odysseus in the satyr play *Cyclops* by Euripides, who was responsible for bringing about a cultural order, an original social foundation, often in the absence of a divinity in the plot. During

the European Middle Ages, on the other hand, Architect was a term associated with the Judeo-Christian God as Creator, and sometimes with the Bishop or the Abbot that may be the patrons of a building enterprise. At the time of the Renaissance, once the creative capacities of individual humans potentially endowed with divine minds were acknowledged, the architect became one of us. Yet, despite the associations sometimes put forward between architecture with painting and sculpture, most famously by Vasari in the 16<sup>th</sup> century, architecture always remained distinct in approach and methods of representation, and included the design of machines, fortifications, gardens, stage-set designs and ephemeral structures, as well as buildings.

Indeed, a more careful appraisal of our architectural traditions and their changing political and epistemological contexts, suggests a different way to understand architecture's «universe of discourse» –operating in the realm of what Giambattista Vico called in the early 1700's «imaginative universals» Architecture may then be understood as a discipline that over the centuries has seemed capable of offering humanity, through widely different incarnations and modes of production, far more than superfluous pleasure or a technical solution to pragmatic necessities. Architecture serves to articulate the perpetual human question: “why?” and never merely serves to perpetuate biological life. Architecture is manifest in those rare places that speak back to us and resonate with our dreams, it incites us to real meditation, to personal thought and imagination, opening up the “space of desire” that allows humans to be “at home” while remaining always “incomplete” and open to our personal death, unveiling a glimpse of the sense of existence and revealing our limits.

My discussion leads by necessity to the valorisation of the poetic imagination of the architect: a controversial position for our world of complex, interrelated environmental problems, in which planning and democratic consensus seems to be the



only obvious answers. In other words, from my point of view to speak of architecture as a mere product of social, environmental or economic factors misses the point. While granting the collaborative nature of our discipline, a personal imagination with deep cultural roots has been at work in the most moving architecture from the past.

As I have suggested, the products of architecture in the Western tradition have been varied, and included more than buildings. This genealogy started with the so-called *daidala* of classical antiquity, named in the Homeric poems and in the *Theogony* by Hesiod, the objects eventually attributed to the mythical Dedalus, the first architect about whom we have a fragmented story, and that included ships, temples and deceptive war machines. What these artefacts had in common was “harmony,” they were all well articulated, like a human body: all having been put together from small parts through carefully crafted joints (harmony). Vitruvius continued this tradition in the first architectural theory text that has reached us, dating from the first century CE. He includes sundials, machines and buildings as the three main products of architecture, all capable of meaning through a mimesis of the cosmos, reflecting through their inherent order and orderings the star-dance of the heavens. The Greeks qualified all these artefacts made by the architect as *thaumata*, because their main purpose was to convey wonder, both fear and admiration, a form of beauty grounded in *eros*, ultimately sexual desire. Thus Vitruvius declares that besides solidity and commodity, the main quality of architecture is *Venus-tas*. This has been translated as beauty by later theoreticians, but the Latin word for beauty is *pulchritude*, more connected to hygiene. Vitruvius used *venus-tas* instead, clearly to connote the quality of Venus –Aphroditi for the Greeks– the goddess of love: thus architecture must be able to seduce and, by inspiring desire, make evident to the inhabitant the significant, yet limited and finite nature of the space

of human dwelling. This was still clearly understood during the Renaissance by most architects and theoreticians: it is a quality altogether different from formal composition in the sense of modern aesthetics. Renaissance architects created veritable wonders generated from drawings, literally magical images governed by proportion and geometry, manifestations of a human imagination that had gained independence from divine will, to propitiate a good life in a dangerous world where nature was not mechanistic and everything was linked through sympathies and antipathies.

Architecture sharing this intentionality has been also conceived and built after the Baroque period and during the last two centuries. But this work usually appears as a practice of resistance, whether in exceptional buildings or often in the form of theoretical projects, against the more conventional understanding of architecture as either functional or ornamented building. I can't elaborate in a short lecture like this, but let me tease you with some examples pointing out some relevant features of these practices. Piranesi, during the mid-18<sup>th</sup> century, is perhaps the first to question the reduction of lived space to geometric Cartesian space. His poetic architecture is inhabitable to the imagination, yet deliberately unbuildable as a transcription of the drawing: it seeks to escape a site that might trivialize a significant depth of embodiment by identifying it with an infinite third dimension. Thus his exploded perspectival constructions temporalize space and deny the homology of perspective with orthogonal drawings. Later in the same century, J.J. Lequeu uses the very methods of descriptive geometry, the privileged and indispensable reductive tool of the Industrial Revolution, to eroticize space in his theoretical projects, including an emphasis on materiality through writing and the invention of programs. Indeed, the creation of new spaces of participation, alternative political spaces at the end of the Ancien Regime, becomes a guiding quest in

Ledoux's City of Chaux: evidently for Ledoux architecture is meaningless if not participatory, its formal invention must include a vision for a poetic life and a concern for the common good. By the mid-20<sup>th</sup> century, Le Corbusier, after embracing the axonometric space of modernity, recognized mostly through his practice as a painter, that significant space is enigmatic depth, the space of desire, and endeavoured to translate this insight into building. *La Tourette* accomplished just that: the most spiritual Dominican monastery in Europe that has paradoxically nothing to do with Catholicism or dogma. By turning the program on its head and rejecting traditional rituals, and through a historical understanding and a surreal sensibility, Le Corbusier built instead a place of ecumenical spirituality manifested as an impenetrable space of desire. F. Kiesler, through a very different formal search, tried to understand endless space as a metaphor for the surrealist convulsive beauty, also a space of desire, a non-stylistic architecture, making the inhabitant of the *Endless House*, our new sacred space as he states, aware of his or her limits. There are of course many other examples that can be cited, ranging from Hejduk's masques to Libeskind's Berlin Museum, from Lewerentz wonderful churches to Barragan's deeply spiritual houses. My point is that most crucial to works of architecture in the sense that I evoke is not the capacity to communicate a particular meaning through some formal syntax, but rather the possibility of recognizing ourselves as complete, in order to dwell poetically on earth and thus be wholly human. It is interesting to note, in this connection, the profound admiration held by Le Corbusier for Gaudi's work. This recognition of wholeness occurs in an experience that addresses bodily consciousness with its emotions, its memories, its imagination and dreams, and like in a poem, its meaning is inseparable from the experience of the poem itself. The moment of recognition is embedded in culture, it is playful by definition, and is always circumstantial. When

successful, architecture allows for participation in meaningful action, conveying to the participant an understanding of his or her place in the world. In other words, it opens up a clearing for the individual's experience of purpose through participation in cultural institutions. In this way, architecture offers societies a place for existential orientation and its meaning is bounded by time. Vitruvius provides a fine example when he describes the manner in which the theatre, that paradigmatic ancient institution, conveys its sense to the spectators as they participate in the event of the dramatic representation. The circular plan of the building is mimetic of the cosmos, its twelve divisions generating the parts of the building emulate the order of the zodiac, and proportional harmony is crucial. Yet the meaning of the building is not given as an aesthetic experience (in the reduced sense of modern aesthetics): it is not in the details, the materials, or our experience as voyeurs. Rather it is only conveyed «when the spectators sit, with their pores open» in a performance, and the whole event becomes cathartic: a purification that allows for the spectators to understand, through their participation in the space of drama which is also the space of architecture, their place in the universe and in the civic world.

Thus it follows that architecture's disclosure of beauty and meaning is ephemeral, yet it has the capacity of changing one's life in the vivid present, a thick presence that is not merely a point between past and future, but the true dimensionality of life. It operates like magic, and can transform us like an erotic encounter. In this sense, it has important resonances with the insights of surrealism from the 20<sup>th</sup> century. Like falling in love, architecture's disclosure of beauty strikes a blow that reveals reality as it truly is. This was Socrates' formulation in Plato's *Symposium*: you have to fall in love in order to understand it, it is impossible to circumvent the experience through logic, and this experience is all that humans truly "know": providing a foundation for all

further possible articulations of truth. Today neuroscientists like Antonio Damasio affirm that emotion is indispensable for logical thought. Therefore, it can be said that architecture embodies knowledge, but rather than clear logic, it is primarily carnal, visceral, even sexual. For this reason, architectural “meaning” can never be fully objectified, reduced to functions, ideological programs, formal or stylistic formulas. And this is particularly important for modernity, for it seems that whenever buildings become “idols” or signposts –like the logo of a corporation or a national government, they lose their capacity for edification. They should rather allow us to see through to meaning precisely by not restricting it, in themselves meaning no single thing. Following this reflection is a good place to clarify what I mean by beauty. Properly understood beauty is not a formal category that could be ascertained through logic, but rather a form of deeply shared cultural experience, understood as a priori meaning appearing in cultural worlds. This is the experience that produces catharsis in the theatre. In Plato’s *Phaedrus* the experience of beauty is a vehicle for the soul to ascend towards truth, (pt) *eros* provides the wings. Beauty is truth incarnated in the human realm; it is a trace of the light of Being that mortals can never contemplate directly. In other words: it is the purposefulness of nature mimetically reflected by an artefact and grasped by human consciousness, over 80% of which is pre-reflective according to recent neuroscience. Following from this reading of Plato, Gadamer has argued that while we can be deceived by what only seems wise, or what merely appears to be good, even in our world of appearances all beauty is true beauty, because it is in the nature of beauty to appear. This is what makes the beautiful distinct among ideas, according to Socrates. This Platonic formulation is of course challenging for our epoch of cultural relativism. Indeed, it is easy to dismiss taste as merely subjective, participating in local, historically determined norms. Yet, when

we move beyond 18th. C. philosophical aesthetics, taste takes its place among other forms of *phronesis*, Aristotle's «practical wisdom», grounded in the habits and values which we share with others in a particular cultural and linguistic context, and that appear with utmost clarity and certainty as long as we trust "perception" as a final arbiter of truth. Such self-evidence, manifested in the poetic artefacts and stories of our traditions, can produce judgements that are no less rational for being grounded in prudent understanding. These works of architecture, art and poetry are indeed capable of moving us, they transform our life and ground our very being.

Eros and the imagination are inextricably linked. This is more than a physiological fact. Our love of beauty is our desire to be whole and to be holy, beauty transcends the contradiction of necessity and superfluity; it is both necessary for reproduction, and crucial for our spiritual "well-being", the defining characteristic of our humanity. Contrary to the view that there exists an irreconcilable contradiction between the poetic imagination and an ethics based on rationality and consensus, it is the lack of imagination that may be at the root of our worse moral failures. Imagination is precisely our capacity for love and compassion, for both "recognizing" and "valorizing" the other, for understanding the other as myself, over and above differences of culture and belief. Thus in my last book I argue for building an architecture upon love, understood both as erotic seduction and as brotherly compassion. Imagination is both, our capacity for truly free play, and our faculty to make stories and to partake from the language and vision of others.

This is not, however, a plea for unreflective intuitive action, often wrongly associated with the personal imagination. Intuitive production, sometimes called artistic work, can be even dangerous, pretending to be apolitical or unconsciously ideological.

Contemporary humanity must assume a great responsibility, for in fact, unlike our ancestors until the seventeenth century, we effectively make history. We have the technological tools to destroy the world, and this not necessarily through war. The technological project goes hand in hand with the self-evidence of human-generated change, a particularity of the Western (originally Christian) project that has become universalized. Thus history – our diverse stories, as varied as our cultures– is what we share as a ground for action, together with an indeterminate, somewhat infirm more-than-human world that appears forever fragmented. We don't share, like our more distant ancestors, a cosmological ground, a perception of the universe as a fundamentally changeless totality, limited and straightforward. Only by grounding the architectural imagination in historical precedent through our words can it realize its capacity to create compassionately and negotiate the nearly infinite possibilities for production, in view of our now real cultural diversity, and the proliferation of instrumental methodologies and computer software, capable of producing endless novelties. Contemporary philosophers often point out that infinite progress is impossible, the world and its resources are finite and this unmasks a fallacy in "sustainable development." And yet, to project architecture inherently means to propose, through the imagination, a better future for a society; it is inherently an ethical practice, a promise, and this should not be equivalent to a mindless search for consumable novelties disconnected from history.

Let me emphasize the crucial role of a theory based on historical interpretation for an ethical practice. This theory is never a methodology or a set of instrumental rules. The architect must act responsibly, and language plays a crucial role, allowing him or her to articulate a position. The word is crucial for architecture –and it has been generally disregarded since the early 19<sup>th</sup>. c., culminating today in parametricism. The production of precise

working drawings and specifications following building codes, potentially actualized through robotic fabrication, is obviously not the end of our social responsibility, and its transparency, operating through mathematical codes, creates a dangerous delusion. While we must grant that words and deeds never fully coincide, this is to be celebrated rather than deplored. This opaqueness of language characterizes the very nature of human communication, never coincidental with the Word of a god for whom to name is to make. Like the making of poetic artefacts, the possession of symbolic, multivocal languages, is among the most precious gifts that makes us human, perhaps more precious than our approximations to an ideal, scientific or mathematical universal language. Spoken languages are natural to man, part of the flesh of the world that includes our embodied consciousness and its environment. As George Steiner has eloquently stated, our over three-and-a-half thousand distinct languages for a single species, often in close proximity to each other and mysteriously diverse, and capable of speaking poetically in ways that always enrich our experience of reality, is the ultimate enigma which no evolutionary theory of man can ever reduce.

No matter what we produce as architects, once the work inhabits the public realm, it is truly beyond our control. An expressed intention can never fully predict the work's meaning. It is the "others" that decide its destiny and its final significance. Despite this apparent limitation, understanding that there is a phenomenological continuity between thinking and making, between our words, in our particular language, and our deeds, is still our best bet. What we control, and must be accountable for, is our intentions. Despite the usual saying dismissing good intentions in view of "real" deeds, well-grounded intentions are crucial and rare in the modern world, and imply a whole style of thinking and action, a past life and thick network of connections with a culture, far more than what an individual is capable of articulating at



the surface of consciousness, or through one particular product. This is the nature of an ethical practice guided by practical philosophy or *phronesis*, by prudence, in the sense of Aristotle. Prudence is a rhetorical skill, based on historical understanding, one that has little to do with formal descriptions and stylistic classification. It is essential for the development of a coherent praxis: To articulate a political position with regards to a given task. History in this sense provides guidance, since it engages alien artefacts to tell us their stories through interpretation, one that acknowledges as positive the potential bias implicit in the questions that are crucial for contemporary practice. This is essentially a history for the future, one meant to enhance our vitality and creativity, rather than one that may immobilize us through useless data, an immoderate respect for the old for its own sake, or unattainable idealized models. The architecture and words that express the praxis of other times and places must be understood in light of relevant contemporary questions, yet with full consideration of the cultural context of their makers. Thus the process of interpretation, appropriating that which is acknowledged as truly distant, makes it possible to render such voices into our own specific time and politics, rather than assuming a universal language at work, or a progressive teleology. The aim is to read "between the lines" and with courtesy, the world of the work, and the world in front of the work; acknowledging that the human pursuit of meaning is present above other motivations. This means bracketing the cynical tendencies of Marxist or feminist scholarship that sees power and deceit behind most historical artifacts. While also critical, this process of interpretation called hermeneutics by philosophers, rejects the historical flattening and homogenization of deconstruction and proposes the valorization of experiential content, the mystery that is human purpose and the presence of spirituality. To account for what matters and can change our life. Looking in this way to our

architectural traditions, both in relation to local cultures and to the development of modern globalized architecture in sink with the origins of technology in the Western world (from Greece to the present), much insight can be gained to negotiate our contemporary predicaments. We can't afford to ignore this potential knowledge or to consider only the last 50 years. Needless to say, this hermeneutic understanding is equally applicable to our engagement with other contemporary cultures and should be, at all levels, present in the education of design professionals.

The poetic and critical dimension of architecture, like other relevant artistic products, addresses the questions that truly matter for our humanity in culturally specific terms, revealing an enigma behind everyday events and objects. I am convinced that the stakes for change are very high. Our built environment is pregnant with ambivalent meanings exacerbated by the mock impartiality of technology and of a detached self-referential aesthetics of novelty. Building a neutral or featureless world contributes to our sense of despair and nihilism, and we are merely disoriented by decontextualized buildings that may look like circulation flows, blobs, shoe-boxes, or spiky stars. Our perception is not passive, it is action, and our consciousness doesn't end inside our skulls. Neurobiologists now affirm that our mental life involves the body and the environment beyond the surface membranes of our organism. We are deeply affected by our environments. Self-referential buildings expressing no more than a marketable style, a technological process, or a single fashionable meaning, play a crucial role in forming, if not increasing, our psychosomatic pathologies and political crises. We need to question the assumed neutrality of techno-capitalism and the false values that often ground our way of living and producing such as the unceasing pursuit of ever more efficient means while always postponing an accountability of ends. Architects, seeking in their work a co-

incidence of the good and the beautiful, seeking to reconcile cultural memories with the imagination, should have a vital role to play in the survival of human cultures.

## **Palinsesti e sovrascritture su un testo di A. Perez-Gomez**

*Renato Bocchi*

Dovendo scrivere, alcuni anni fa, un'introduzione agli atti del primo seminario della nostra Unità di Ricerca intitolata *Il palinsesto-paesaggio e la cultura progettuale*<sup>1</sup>, pensai di proporre un'operazione di sovrascrittura simile in fondo a quella che sto proponendo da un po' di tempo ai miei studenti come metodo per progettare il paesaggio, ma all'occorrenza anche l'architettura e la città, e pensai quindi di utilizzare ai miei fini un libro anomalo e profondamente interessante attorno all'architettura, scritto proprio da Alberto Perez-Gomez. Il libro in questione è: *Built upon Love. Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge 2006. In quel libro avevo trovato una dottissima argomentazione a favore di un nuovo umanesimo architettonico, che mi pare abbia forti tangenze col ben più nebuloso ed embrionale ragionamento collettivo che è stato alla base della formazione della nostra Unità di Ricerca dentro l'Iuav, ove convergevano cultori dell'urbanistica, dell'architettura, dell'arte, del paesaggio e delle discipline della rappresentazione, in un provvisorio connubio, cementato dal comune sentire di un istintivo rifiuto della tendenza oggi imperante a guardare all'architettura, alla città o al territorio, secondo prevalenti categorie ed istanze tecniciste o economiciste o, all'altro estremo, secondo formalismi estetizzanti, trascurandone invece i fondamenti teorici e di pensiero, e di pensiero critico in particolare, nonché gli aspetti umanistici e quelli fenomenologici.

Alcuni architetti contemporanei –scrive Perez-Gomez in quel libro– hanno operato in modo da far collassare la “teoria” e la “pratica” in nuovi processi “algoritmici” di progettazione che evitino il “giudizio” soggettivo e producano novità attraverso operazioni strumentali matematiche. Resa possibile dai software potenti e ingegnosi dei computer, la nuova magia algoritmica crea novità senza amore, generando una seduzione di breve durata, normalmente senza preoccuparsi dell'esperienza culturale incorporata, del carattere e dell'appropriatezza dei

risultati. Il ruolo dell'ispirazione è sempre più screditato dallo scetticismo della teoria critica in merito alla nostra capacità di generare prodotti che siano insieme belli e etici.

L'istanza culturale che è profondamente connessa con la disciplina dell'architettura, e ancor più con quella del paesaggio, nei suoi caratteri e fondamenti archetipici o nei suoi aspetti di ricerca sulle geometrie spaziali e sugli aspetti fenomenologico-percettivi e di vissuto, è un comune denominatore delle nostre ricerche. Il luogo comune del paesaggio, d'altronde –nella sua dimensione fortemente legata all'esperienza vissuta e alla percezione dei luoghi e in specie nella declinazione di “paesaggio culturale”– pare propiziare un incontro fertile di interessi multidisciplinari, convergendo verso obiettivi progettuali fondati sull'attenzione alla cultura materiale e alla processualità, in cui alle categorie spaziali si affiancano quelle temporali. Il concepire, inoltre, il paesaggio come un palinsesto, continuamente soggetto a cancellature e riscritture, consente di vedere il progetto in un'ottica proiettiva e trasformativa, fortemente relazionale –fuori da schemi canonici e dalla gabbia dell'oggettività, ma coinvolto invece con la dimensione del vissuto e del sentire individuale e collettivo.

Piuttosto che continuare semplicemente a promuovere un'architettura occidentale guidata da strumentazioni scientifiche, in guisa di prodotti ideologici, estetici o apertamente tecnologici –scrive ancora Perez-Gomez– dobbiamo esplorare i possibili punti di riconciliazione fra le proiezioni della fenomenologia e il suo riconoscimento di una coscienza incarnata e multistratificata, con una meditazione sull'architettura come artefatto linguistico, culturalmente specifico. (...) L'ambiente costruito non potrà sopravvivere se verrà fondato su premesse legate soltanto a discipline normative o a sistemi logici astratti.

Tutto questo conduce a privilegiare, mi pare –in risposta ai temi della contemporaneità– non solo la dimensione spazio-temporale, ma tutte le ricerche e gli strumenti di rappresentazione e di

progetto dello spazio-tempo fondati su geometrie altre da quella euclideo-cartesiana imperante nel mondo razionalista o positivista e su un'attenzione agli aspetti sensoriali, emozionali, antropologici ed esperienziali dell'ambiente di vita, ivi compresi l'architettura e il paesaggio. Il ritorno in campo del corpo, dell'organico, del biologico, del dinamico, del cangiante, a riscaldare e umanizzare la fredda razionalità e funzionalità delle forme configura una interessante linea di resistenza e di evoluzione allo stesso tempo, nella babele contemporanea: vedi il paradigmatico percorso di maestri del Moderno quali Le Corbusier o Mies o la ormai acquisita riscoperta fra i maestri di figure vagamente eretiche come per esempio Alvar Aalto o Hans Scharoun, o addirittura di quelli che io chiamo "pre-moderni" come Sigurd Lewerentz o Carlo Scarpa, che conduce nel contemporaneo a interessanti coniugazioni di astrazione e figurazione come quelle di Tadao Ando o Alvaro Siza, fino alle sperimentazioni recenti di "ambienti sensibili" dell'architettura giapponese, da Kazuyo Sejima a Kengo Kuma –per non parlare delle più individuali ricerche di Steven Holl o di Herzog & de Meuron o di alcune altre figure dell'architettura internazionale che persistono a esser "seminali", ovvero ancora capaci di produrre pensiero e teoria. In questo ambito riemerge prepotente il rapporto dell'architettura –e a maggior ragione dell'architettura del paesaggio– con le arti "cinematiche", come la danza e il cinema.

Il cinema e la letteratura –scrive Perez-Gomez– hanno la capacità di scolpire il tempo, di rivelare l'importanza della modulazione ritmica nell'esperienza di un'architettura poetica... Similmente l'architetto usa il ritmo, la luce e l'ombra, per ricreare il nostro primo incontro con il profondo, il meraviglioso posto dell'abitare umano che non può essere rappresentato attraverso la geometria descrittiva, la fotografia o una riproduzione illusionistica. E altrove soggiunge: Il termine di Platone, *chora*, è distinto sia dal dominio ideale dell'essere sia da quello naturale del divenire. Platone introduce questo termine distinguendolo sia dal puro spazio geometrico sia dal *topos*, il luogo naturale dei corpi diffe-

renziati...*Chora* è propriamente lo spazio umano...c'è una profonda affinità fra lo spazio erotico dei poeti lirici e questo termine platonico nel *Timeo*: come l'amore, *chora* fonda tutte le relazioni e rende possibile la conoscenza...È una realtà distinta all'incrocio, il chiasmo, fra essere e divenire.

*Chora*: un termine caro a Perez-Gomez, che forse è la chiave di volta del discorso, capace di interpretare lo spazio-tempo dell'architettura (e del paesaggio) attraverso il movimento e quindi l'esperienza fisica dello spazio, lo spazio "coreografico" della danza appunto (e per altro verso della narrazione letteraria e cinematografica). A questo punto provo a spiegare in breve la linea di ricerca che personalmente sto seguendo in questi ultimi anni, sollecitato da alcune esperienze di collaborazione che ho avuto modo di compiere con alcuni importanti architetti del paesaggio, da Bürgi a Nunes a Ruisanchez, e dai dialoghi instaurati parallelamente con alcuni importanti studiosi delle "geometrie delle emozioni e delle percezioni", fra i quali soprattutto Juhani Pallasmaa e Giuliana Bruno, nonché dalla riscoperta di miei antichi interessi per la letteratura e le arti visive, in particolare la scultura.

### Il paesaggio come racconto

«C'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità...Una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto»<sup>2</sup>. Progettare il paesaggio è progettare un sistema spaziale complesso, soggetto a costante mutamento, e soggetto altresì ad una variabilità altrettanto continua di percezioni secondo il movimento di chi vive il paesaggio. Non si tratta quindi di progettare un assetto fisico stabile, finito, ma piuttosto di progettare un processo di trasformazione e altresì un processo di percezione progressiva: processi che possono essere guidati ma non possono essere fissati una volta per tutte. Il programma

di un progetto di paesaggio assomiglia pertanto più a uno *story-board* o a una sceneggiatura teatrale o filmica che a un progetto di architettura. Ed è però certamente un “progetto”, in quanto tende ad offrire una chiave di lettura e di interpretazione mirata dei luoghi su cui si applica: per questa ragione –parafrasando Calvino– tale progetto può concepirsi come «una descrizione carica di temporalità» e, in definitiva, come un “racconto”. Avere in testa una trama, una storia da raccontare o una sequenza di scene da mettere in scena, definire un sistema di correlazioni significative –nello spazio e nel tempo– è dunque pressoché necessario per concepire il progetto. La base concettuale, narrativa, interpretativa, è fondamentale per dar vita al processo inventivo (di ritrovamento e di invenzione) e quindi al processo creativo. In ciò il progetto di paesaggio non è molto dissimile, per esempio, dal progetto d’interni di un museo: poiché contempla un itinerario significativo, una sequenza ordinata secondo una successione spazio-temporale, con una serie di episodi o opere specifiche. Si pensi anche solo –a titolo di esempio– al modo con cui Carlo Scarpa sviluppa le sequenze spaziali del Museo Revoltella a Trieste: uno spazio che rivoluziona, rispettando rigorosamente la scatola muraria preesistente, le sequenze percettive degli interni, in uno svolgersi labirintico ascensionale di altissima tensione e insieme –nella parte sommitale– sviluppa un’audace superfetazione parassita dell’edificio preesistente, dove si mette in scena un esercizio costruttivo e spaziale capace di captare in modo inatteso un meraviglioso rapporto visivo e sensitivo con il paesaggio urbano e il mare. Questa base concettuale, narrativa, interpretativa, può derivare da una poetica personale soggettiva, ma può più utilmente ed efficacemente essere derivata da un’interpretazione (pur sempre soggettiva) delle percezioni collettive dei dati identitari e delle trasformazioni possibili dei luoghi. In entrambi i casi l’utilizzo di uno strumento (un modello) concettuale, narrativo, interpretativo, “trovato e scelto” in un campo



affine del sapere –nella fattispecie nella letteratura e nell’arte, ma perfino a volte nel pensiero scientifico o in quello filosofico– può offrire lo strumento metodologico per dare struttura logica al percorso progettuale. Anche eventualmente secondo procedimenti di pura *fiction*, come ci ha insegnato Peter Eisenman, con le sue *Cities of Artificial Excavations*<sup>3</sup>; o secondo procedimenti metaforici quali quelli proposti da Steven Holl attraverso l’uso di *limited concepts* nell’ideazione architettonica. In un esperimento didattico condotto qualche anno fa<sup>4</sup>, la struttura narrativa, la grammatica della fantasia o semplicemente gli effetti evocativi e coreo-scenografici con cui l’Ariosto sviluppò il poema dell’Orlando Furioso o alcune sue parti –o con cui Ermanno Cavazzoni o Italo Calvino lo hanno criticamente interpretato– hanno fornito la base per ideare progetti di luoghi che interpretano a loro modo la presenza delle «tracce culturali» dell’Ariosto, o del Boiardo, lungo gli itinerari culturali e della memoria ideati dalla Biennale di Reggio Emilia.

### Il paesaggio come palinsesto

«Il linguaggio con cui è scritto il mondo quotidiano é come un mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l’una addosso all’altra, un palinsesto la cui pergamena è stata grattata e riscritta più volte, un collage di Schwitters, una stratificazione d’alfabeti, di citazioni eterogenee, di termini gergali, di scattanti caratteri come appaiono sul video di un computer»<sup>5</sup>. Da tempo mi affascina il pensare il paesaggio come un palinsesto stratificato di segni, di tracce, di memorie, di scritture, e il pensare il progetto come sovrascrittura su quel palinsesto: una sovrascrittura interpretativa, ma a sua volta dotata di una propria logica interna, capace di dare una lettura relazionale delle cose e degli spazi fra le cose che quel palinsesto può rivelare. Secondo quest’accezione, mi pare di poter declinare la tradizione degli studi morfologici a fini progettuali da cui provengo:

un'accezione che innesta sul tronco della morfologia (urbana, territoriale, del paesaggio) un'inclinazione sempre più spinta verso la topologia e quindi verso la fenomenologia (della percezione, quindi anche dell'architettura e del paesaggio). Utilizzo qui in estrema sintesi –per esemplificare un simile processo di interpretazione del palinsesto paesaggio, un'esperienza “artistica”: quella di Cristina Iglesias<sup>6</sup>. Spesso infatti le esperienze artistiche (quelle della scultura contemporanea in specie) hanno la capacità di precorrere e di conformare in termini più sintetici i percorsi dell'architettura. La costruzione di esperienze immersive nello spazio da parte di Cristina Iglesias avviene attraverso una struttura sequenziale fortemente narrativa, che costruisce itinerari sensoriali sull'onda –per l'appunto– di canovacci o sceneggiature letterarie –nella fattispecie, la riproduzione geroglyphica di un testo descrittivo di paesaggi contemporanei di J. G. Ballard, dal suo libro *Crystal World*–nella texture intrecciata di fili di ferro, che vela e rende vibranti gli sguardi e i giochi di luce ed ombra nei suoi *Suspended Corridors*: sono palinsesti multipli di paesaggio, tracciati da diaframmi bidimensionali, tessili, dotati di una propria trama decorativa e di una potenza calligrafica.

### Architettura come spazio mentale

«L'architettura è spazio mentale costruito –diceva il mio vecchio amico, l'architetto Keijo Petäjä»<sup>7</sup>

Un aforisma semplice e complesso come un *haiku* è questo riferito da Juhani Pallasmaa. Vale a dire: l'architettura come luogo che esprime e incarna un'esperienza spaziale e di vita. Lo spazio mentale, per Pallasmaa, non può materializzarsi se non in forme corporee, per il tramite dei sensi, e di quella sintesi dei sensi che è nell'apticità. È per mezzo del tatto che apprendiamo lo spazio, trasformando il contatto in un'interfaccia di comunicazione. In quanto interazione sensoriale, l'aptico è legato anche alla cinesesia, ossia all'abilità del nostro corpo di percepire il movimen-

to nello spazio. La corporeità, la materia dell'architettura –in un'accezione fenomenologica, sulla scia di Merleau-Ponty– è nell'immersione "vissuta" dentro l'esperienza spaziale, è nel cristallizzarsi di uno spazio mentale, è nell'inverarsi –attraverso le capacità percettive totalizzanti dell'apticità– del significato mentale, di idee, presente nelle cose. In ciò l'architettura, come il paesaggio, è concetto profondamente umanistico: «Tutti i paesaggi e tutti gli edifici sono mondi condensati, rappresentazioni microcosmiche». Steven Holl utilizza per impostare i suoi progetti –come abbiamo detto– dei *limited concepts* desumibili di volta in volta dalla letteratura, dall'arte, dalla musica, dalla scienza, calando così una "struttura logica" in un luogo e ancorandola di conseguenza a quel luogo. Il rovescio di un processo ideativo contestualista. L'idea-base legge il luogo e lo rende "nuovo paesaggio".

### Lo spazio cinematico e l'architettura peripatetica

Poiché l'esperienza umana di qualsiasi spazio, di qualsiasi luogo, è in continuo divenire, è facile derivare che l'architettura e il paesaggio sono universi spazio-temporali fondati sul cinematismo, non certo sulla staticità prospettica; e sulla topologia, non certo sulla geometria euclidea; universi nient'affatto immobili o congelati, ma piuttosto universi da esperire in movimento e dentro il tempo, in cui l'uomo-utente-fruitor ha un posto privilegiato. Di qui l'interesse per la lettura cinematografica degli spazi, delle sequenze percettive, delle geometrie emozionali, che meglio d'ogni altra arte è incarnata dal cinema. Di qui anche l'interesse per i rapporti architettura-letteratura, per le capacità introspettive e narrative dei fenomeni spazio-temporali messe in campo dalla letteratura. Nelle letture e interpretazioni del cinema o della letteratura –condotte per sequenze di immagini o per descrizioni narrative ed emozionali– si ritrova l'essenza della materia architettonico-spaziale. È questo canovaccio, questo

*story-board*, questa sceneggiatura, che cerchiamo per dar vita, cioè ideazione e sviluppo, al progetto di architettura del paesaggio. È così forse che l'Orlando Furioso dell'Ariosto, con la sua struttura narrativa "ipertestuale" e la sua evocazione di immagini fantastiche, può essere traccia, idea-guida, canovaccio, di un progetto di paesaggio. Questo è l'esperimento già citato prima che abbiamo condotto con gli studenti, progettando secondo linee evocative –con l'aiuto fondamentale di Paolo Bürgi, oltre che di Enrico Fontanari– i luoghi dell'Ariosto e del Boiardo. Si è partiti dall'identificazione dei luoghi della biografia dell'Ariosto e del Boiardo e si è cercato di dare corpo a progetti puntuali che trasformassero l'ipotesi di memoria culturale in interventi architettonico-paesistici capaci di supportare gli itinerari culturali e di spettacolo e allo stesso tempo capaci di rievocare in modo traslato e metaforico (con gli strumenti dell'architettura e del paesaggio contemporanei) il mondo del "fantastico" che caratterizza quegli autori. Così come Boiardo e Ariosto traslano le figure cavalleresche della *Chanson de geste*, di Orlando, Angelica, Rinaldo ecc. nella cultura di corte estense, usandole come chiavi di interpretazione di una *Weltanschauung* rinascimentale e italiana –il compito è stato di traslare le evocazioni di Ariosto e Boiardo in luoghi contemporanei, che interpretassero e trasfigurassero i paesaggi dove essi nacquero e vissero, rispondendo ad un recupero di memoria che fosse però anche fortemente innovativo in rapporto coi fenomeni della civiltà contemporanea, e non affatto nostalgico. Quindi, un «esercizio di fantasticazione» che potesse rileggere la realtà dei paesaggi e «sciogliere i nodi delle abitudini» (sono parole dello scrittore Gianni Celati, ideatore dell'esperienza del Parco dell'Ariosto e del Boiardo), fornendo chiavi interpretative inedite dei paesaggi.

1. Cfr. la mia introduzione in: C. Barbiani e S. Marini (a cura di), *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*, Quodlibet, Macerata 2011.

2. I. Calvino, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, in AA.VV., *Esplorazioni*

della via Emilia, Feltrinelli, Milano 1986.

3. Cfr. *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978-1988*,<sup>1</sup> New York, Rizzoli International, 1994.

4. Cfr C.Olmi (a cura di), *Il parco dell'Ariosto e del Boiardo. Progetti di luoghi come esercizi di fantasia*, Quodlibet, Macerata, 2010, e in particolare il mio saggio là contenuto "Le strutture narrative e il progetto di paesaggio", da cui ho desunto molta parte delle argomentazioni del presente scritto.

5. I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano 2002.

6. Rinvio per questo al paragrafo che ho dedicato al lavoro della Iglesias nel mio *Progettare lo spazio e il movimento*, Gangemi, Roma 2009.

7. Juhani Pallasmaa, *Lampi di pensiero*, a cura di M.Fratta e M.Zambelli, Pendragon, Bologna 2011.

## **Immagini in azione**

*Angelo Bucci*

«Architettura è verbo», dice Rafael Iglesia.

Tra la conferenza e la pubblicazione del seguente testo, il titolo oscillava nella dualità fusione-fissione.

In occasione della conferenza dal titolo *Conoscenza in Azione*, desideravo sottolineare il fatto che spesso la pratica dell'architettura esige l'unione di campi distinti. Conoscenza e azione, pur essendo per definizione termini collocati in campi separati, una volta giustapposti costruiscono, in realtà, una dualità: questa peculiare forma di unità. Ossia, sebbene a ognuna di loro appartenga un proprio universo, con una feconda autonomia, e pur essendo opposte, esse conservano una reciproca relazione di interdipendenza. Si tratta di una dualità potente nell'attività dell'architettura. Conoscenza e azione in quel titolo costituivano una dualità rivelata in forma di fusione. La questione, già da quel frangente, era fissata nel momento dell'azione. Successivamente, nel trascrivere quella conferenza per la presente pubblicazione, si è reso necessario definire con maggior precisione un tempo e un'azione specifici. Così un'alterazione apparentemente sottile di quel primo titolo ne suggeriva uno nuovo: *Immagine in azione*. Tale alterazione segnala un procedimento inverso: è spezzata in due parti la parola "immaginazione" per rivelare la dualità che in essa è contenuta, ma che non sempre viene percepita. Per questo motivo una parola, talvolta, ha bisogno d'essere spezzata per recuperare la sua forza comunicativa. In questo caso, è la fissione che rivela un'altra dualità. Il fulcro continua ad essere nell'azione, ma il momento dell'azione rimane così più preciso e chiaro per quello che si vuole mostrare: l'istante in cui sorge l'immagine che precede e scatena l'idea architettonica. Le dualità, in architettura, come particolare forma di unità, sono una costante e sono rappresentate, in ogni momento storico, da personaggi diversi: teoria e pratica, conoscenza e azione, arte e tecnica, corpo e anima, lettere e musica, immagine e materia, fusione e fissione, micro e macro, essere e stare, essenza e superficie, e così via.

## Il tempo, l'azione e il soggetto

Il tempo dell'azione è l'indicativo presente. Proprio qui e proprio adesso, sembra che il tempo e il luogo dell'azione non abbiano dimensione. Non vi è cronologia o localizzazione. Il soggetto dell'azione è l'architetto. L'istante, in questo caso, si riferisce a quel breve intervallo che precede l'inizio del disegno, l'istante in cui, l'immagine piena di significato emerge e, come una scintilla, sprigiona il disegno. In quell'istante, l'azione è un'operazione simbolica. L'immagine viene prima del disegno. Essa in quell'istante, è sufficientemente nitida da restare impressa, e allo stesso tempo è abbastanza sfuggevole da non lasciarsi delineare. Si fissa in tal modo da indurre una reazione: spinge il soggetto a reagire formulando una proposta, un disegno. In questo modo, l'architetto può delineare con contorni precisi ciò che l'immagine nega. È in questo modo che l'immagine precede e innesca le successive azioni che caratterizzano il processo dell'elaborazione architettonica.

## La città come una totalità

Cos'è ciò che informa l'architetto in quell'istante? In una parola: è il mondo. Come gli si mostra il mondo? La risposta deve essere presa come un assioma: il mondo si manifesta come città.

E come la città è percepita dall'architetto in un istante? Come una totalità. Qui il tempo si appiattisce –tutti i tempi storici sono rappresentati in quell'istante in cui si fanno nuovamente presenti– e lo spazio si comprime –una sorta di tutto si manifesta come possibilità alla portata del soggetto. Perciò la città contiene nella sua configurazione presente sia il passato sia il futuro. Tutte le possibili configurazioni sono presenti in potenza: quelle esistenti, quelle esistite o quelle che ancora dovranno esistere. Proprio perché quelle future si configurano a partire da frammenti percepiti in un istante nella città esistente. È importante ricordare che questa totalità, instabile e mutevole, non esiste se non in un istante. Tuttavia, in quell'istante, la percezione del mondo s'intensifica e si condensa.

## Dagli elementi ai frammenti

Se il mondo si presenta come città che è percepita come totalità, di che sostanza è composta e ricomposta incessantemente la totalità? Nel caso della città, San Paolo, esemplificativa per la sua scala, è semplice constatare che tali elementi non coincidono più con gli edifici. Infatti, come l'individuo si disperde nella folla, analogamente un edificio si dissolve nella città. Essa è soltanto una prima evidenza, semplice e diretta, della dissoluzione. Così dissolti, gli edifici, perdono di unità e sostanza e non bastano più alla totalità che la città rappresenta ad ogni istante. Essi, di fatto, non delimitano più una propria unità, al contrario, stanno sempre combinati ad altri edifici o elementi in modalità distinte e a differenti livelli. Si tratta di una dissoluzione verso l'esterno, come un'esplosione simbolica. Allo stesso tempo gli edifici si dissolvono anche verso l'interno, come in un'implosione. Nel contesto attuale gli edifici, per quanto consistenti essi siano, allo smontarli simbolicamente, essi non si dividono più negli stessi elementi con cui furono composti costruttivamente o come progetti: essi non si suddividono in travi, pilastri e solai o in porte e finestre, non ritorneranno più a quelle "figure architettoniche" che si strutturano nella loro proposizione originaria. Essi non si suddividono in parti o elementi che compongono un tutto stabile, i cui limiti costituiscono un edificio; ma si smontano in frammenti che sono le parti di un tutto che non può essere più riunito o completamente definito. Sono frammenti che si combinano per produrre un tutto instabile, che si fa e si rifà continuamente. Sono frammenti di una totalità, di un'unità pulsante che chiamiamo città. Così, la vita della città contemporanea ci permette di sperimentare quotidianamente un "mondo" che si presenta come ambiente (e non paesaggio), come forma aperta (e non chiusa), come immagine (e non disegno): un mondo composto per frammenti (senza "figure" o elementi). In questo "mondo" l'architettura diventa un'opera astratta.



## Una piscina per volare

Cammini per la città, ma dove sta la superficie? Non c'è una sola risposta per questa domanda tanto facile. Per i piedi, la superficie potrebbe essere il pavimento. Per le acque sotterranee, in questa regione, si trova pochi metri sotto il livello del suolo. Per la rotta degli aeroplani, in quest'area, mille metri sopra il suolo. Per la metropolitana a 15 metri di profondità. Per i cavi elettrici, per la fibra ottica, per la rete di gas e acqua, per il sistema drenante, vale la stessa domanda.

Per i raggi del sole, la superficie coincide con il livello delle coperture delle case, in questo caso si tratta di un piano definito per legge: a sei metri di altezza, essendo la quota massima permessa per le costruzioni. Da questo punto di vista, il pavimento di questo terreno, per la superficie della luce, è come un buco di sei metri di profondità. Una porzione di terra è una forma comune per far riferimento ad un terreno. Per questa piscina, d'altra parte, importava di più definire "una porzione di cielo" cui tale appezzamento ha diritto. Dato il terreno, il programma è di farci una piscina e un giardino. Tutto il resto costituisce l'implementazione di questo primo obiettivo. Quando si sente la parola "piscina", la nostra immaginazione comincia automaticamente a scavare il suolo, proprio come fosse una porzione di lago o di mare. Ma se voglio una piscina al sole, questa reazione automatica non risponde bene alla necessità specifica. Infatti, in questo terreno, il suolo non coincide con la superficie della luce.

Introduco quindi un'altra parola: cisterna d'acqua. In questo caso la relazione è diversa, poiché il nome fa pensare ad un volume d'acqua in posizione elevata rispetto al suolo, riserva d'acqua indispensabile in questa parte del mondo. La nostra cultura costruttiva condiziona in buona misura il nostro immaginario. Il conosciuto, in questo caso piscina scavata nel suolo e cisterna d'acqua elevata, sono risposte dirette, reazioni automatiche che normalmente rispondono bene alle domande. Tali risposte corrispondono

al mondo conosciuto. Tuttavia vi è un limite dove la nostra cultura costruttiva non risponde alle nostre domande specifiche. Questa soglia interessa molto all'architettura. Espandere tali limiti equivale ad ampliare il nostro campo di possibilità e arricchire il nostro universo d'immaginazione. In questo caso c'era una domanda oggettiva: una piscina esposta al sole da costruirsi in un terreno che era –per la luce– un buco profondo sei metri. Questa domanda è l'opportunità, essa equivale ad una fessura, dove l'immaginazione penetra e fa scaturire un'immagine alla quale l'architetto reagisce con un disegno che può operare in quella soglia. Come può tale immagine essere descritta? Tutta la proposizione architettonica suscita una reazione che si appoggia in grande misura nel mondo conosciuto, nella cultura costruttiva e nell'immaginario. È interessante come questo avviene. Se propongo una piscina a sei metri di altezza, la reazione è scettica, perturbata dalla stranezza che una piscina possa esistere se non affondata nel suolo. Se, d'altro canto, propongo una cisterna d'acqua a sei metri di altezza, sembra ragionevole, poiché sarebbe una costruzione comune. Così, in accordo con la pratica costruttiva locale, propongo una cosa diversa che suona come un invito insperato: andiamo a nuotare nella cisterna? Questa è una plausibile descrizione dell'immagine iniziale del progetto. Essa non definisce che cosa si dispiega, non delinea nessun progetto, non lo definisce come buono o cattivo. Ma è una immagine sufficientemente chiara e forte da non essere dimenticata e per questo richiede una reazione: la proposizione architettonica, un disegno chiaro di come la si può realizzare. In questo senso il progetto è lo sviluppo dell'immagine ed essa lo accompagna tutto il tempo e, qualunque sia la soluzione disegnata, l'immagine, ineluttabilmente, lo oltrepassa.



## **Automatico Estetico. J. Hejduk e H. Tessenow**

*Lamberto Amistadi*

Il mio intervento è debitore di una suggestione e forse (o almeno a me è sembrata tale) di una provocazione compresa nella presentazione del tema del seminario:

1- la questione dell'espulsione e del rifiuto (di alcuni ambiti del sapere).

2- la questione, oggetto di questo convegno, del pregiudizio.

Il secondo punto che mi è parso subito interessante è l'utilizzo della locuzione "processo di produzione del progetto" (cito testualmente dal testo di presentazione del seminario). È dal «processo di produzione del progetto» che è/sarebbe stato espulso un ambito del sapere. L'ambito del sapere espulso ed oggetto del pregiudizio della disciplina è la dimensione estetica. In questo mio breve intervento mi piacerebbe difendere e sollevare dal pregiudizio anche un'altra dimensione, quella dell'automatico<sup>1</sup>. Ciò a partire da un ragionamento, che chiama in causa l'estetica di John Dewey e specialmente un libro che si intitola *Arte come esperienza*<sup>2</sup>.

Perché questo libro e questa estetica? Perché questa estetica è un'estetica che si occupa proprio di entrare nel merito di quel "processo di produzione del progetto" o dell'oggetto architettonico, di cui dicevamo all'inizio.

È un'estetica il cui ordinamento non è tanto (o almeno, fin da subito) ontologico-metafisico, quanto piuttosto antropologico-fenomenologico. È un'estetica dei rapporti interni che si occupa del rapporto tra soggetto che produce e oggetto prodotto. Il grande sforzo dell'estetica di Dewey è proprio quello di sgomberare il campo da alcuni pregiudizi: in primo luogo, il pregiudizio che separa l'autore dall'opera, il soggetto che produce dall'oggetto prodotto; il secondo, più generale, dalla divisione forzata e artificiosa tra arte e scienza. «La strana opinione che un artista non pensi e un ricercatore scientifico non faccia altro che pensare è il risultato della conversione di una differenza di tempo e di accento in una differenza di qualità»<sup>3</sup>. Così Dewey affianca ad alcuni

concetti generali, che lui chiama “concetti tematici” (esperienza-espressione-forma-sostanza-contenuto-arte) altri, che lui chiama “operativi” (resistenza-tensione-energia-forza-equilibrio-armonia-ordine-incorporazione-assimilazione-perfezionamento), atti ad entrare nel merito e possibilmente a chiarire i rapporti tra autore e opera, tra soggetto che produce ed oggetto prodotto, per l'appunto. La natura di questo rapporto non può che essere di tipo dialettico: l'uomo produce l'oggetto conoscendolo e conosce l'oggetto producendolo. I concetti operativi di Dewey ambiscono ad entrare “dentro”, nel merito di quello spazio in cui si svolge e di quel tempo in cui si misura la distanza tra l'ipotesi iniziale e l'esito finale di un progetto, una distanza ed un tempo circolari all'interno dei quali spesso l'ipotesi è contraddetta dall'esito. E per esito, intendiamo qui l'esito formale. Il tempo all'interno del quale si svolge il processo di produzione dell'oggetto –il progetto, è un tempo complesso, che prevede sia una successione di eventi che si compongono lungo una linea che si può avvolgere circolarmente, sia un tempo istantaneo o meglio, dell'istante. Più chiaramente, i Greci distinguevano questi due tipi di tempo utilizzando due diversi nomi, *kronos* e *kairos*. Se *kronos* misura quantitativamente la distanza tra un prima e un dopo, *kairos* rappresenta un tempo indeterminato, nel quale “accade” qualcosa di speciale. È il tempo estetico dell'accadimento, dell'istante della risoluzione automatica<sup>4</sup> all'interno della meccanica del processo di produzione dell'oggetto<sup>5</sup>. Anche l'architettura (come la musica e molte altre discipline) si è dovuta dotare di strumenti per rappresentare se stessa nel corso del suo processo di produzione. Nel nostro caso tale processo di produzione interno, dal di dentro (*nach Innen*) altro non è che il processo della Composizione architettonica<sup>6</sup> e il rapporto tra autore ed opera passa attraverso la mediazione del disegno (e della geometria) e si giova della dimensione concettuale (cioè linguistica) che l'uomo ha scoperto e perfezionato nel tempo<sup>7</sup>.

Ora prendiamo ad esempio uno tra i “concetti operativi” dell’estetica di Dewey elencati in precedenza: il concetto di ordine. Dice Vitruvio:

«L’architettura consiste nel mettere ordine (*ordinatio*), che in senso greco si dice *taxis*, nel disporre (*dispositio*), che i greci chiamano *diathesis*, nell’*eurythmia*, nella *symmetria*, nel decoro, e nella distribuzione, che in greco si dice *oikonomia*»<sup>8</sup>.

Vitruvio distingue due tipi di ordine: l’*ordinatio* e la *dispositio*. L’*ordinatio* è un tipo di ordine quantitativo, che si basa sull’assunzione di un modulo per riprodurre per addizione l’intero edificio. Il modulo, che Vitruvio chiama *quantitas*, vale la pena di ricordare, è qualcosa di assolutamente concreto, sia esso la parte dell’edificio o l’unità poderale della centuriazione. La *dispositio* indica l’appropriata disposizione delle cose rispetto al luogo ed entra nel merito delle scelte che riguardano l’effetto dell’opera (*elegansque effectus operis*). Mentre l’*ordinatio* produce l’oggetto per addizione a partire dalla quantità stabilita dal modulo, la *dispositio* introduce la dialettica tra cose e luogo. E richiama allo stesso tempo la dimensione estetica: “*elegansque effectus operis*”.

C’è un architetto ben radicato nella tradizione del pragmatismo americano (tradizione alla quale appartiene saldamente John Dewey) e che a partire dagli anni ‘60 sviluppa una serie di riflessioni progettuali proprio concettualizzando il rapporto tra cose e luogo e riducendolo geometricamente al rapporto binario (a due) tra oggetto e sfondo. John Hejduk chiama lo sfondo “campo” e intende “campo” come “campo d’azione” o “campo da gioco” o “campo di battaglia” (tra l’altro, il termine greco che Vitruvio traduce con *ordinatio* è *taxis*, che significa “ordine sul campo di battaglia”). Nello scritto *Out of time and into space*<sup>9</sup>, descrivendo il rapporto tra l’edificio di Le Corbusier per il *Carpenter Center* di Harvard e il reticolo della griglia ippodamea, Hejduk scrive: «*The field comes first*»<sup>10</sup>. In un altro scritto raccolto sempre

in *Mask of Medusa*, Franz Oswald scrive a proposito della  $\frac{1}{2}$  House di Hejduk (fig. 1): «*In the  $\frac{1}{2}$  House, the barriers of equal length define "the field of action"*»<sup>11</sup>, «*(...) Encompassing cavities, the three shells at the same tune, frame clearances within the field by their shape and position. The exterior spaces thus defined expand on the sides beyond "the limits of the field"*»<sup>12</sup>. Il «*The field comes first*» di Hejduk lo è ancor più, e diviene l'azione fondativa del processo compositivo, nella lettura che ne fa Oswald: «*The  $\frac{1}{2}$  House comes about through the subdivision of "the foundation field" into individual sections*»<sup>13</sup>. Per la verità esiste un progetto ancora più interessante da questo punto di vista, un progetto incompiuto e frammentario, di cui Hejduk non si preoccupa di dire «*(...) yet I never really completed it*»<sup>14</sup>. È un progetto utile ad aprire nuove questioni, nelle quali la *dispositio* assume un valore strutturale e potenziale. Attraverso la definizione di un meccanismo simbolico e di un codice di rappresentazione e per gli influssi della tradizione analitica, il campo di azione diventa il campo che esprime in potenza l'insieme delle posizioni possibili – il campo di possibilità, e la struttura, struttura dell'immaginazione<sup>15</sup>. Si tratta del progetto C per la  $\frac{1}{4}$  House (fig. 2). Il "campo" è suddiviso in quattro parti mediante quattro mura. I tre  $\frac{1}{4}$  di solidi elementari ( $\frac{1}{4}$  di un parallelepipedo a base circolare,  $\frac{1}{4}$  a base quadrata,  $\frac{1}{4}$  a base quadrata ruotato sulla diagonale, la *diamond configuration*) si appoggiano su tre dei quattro angoli interni delle squadre prodotte dalle quattro mura. Sulla quarta squadra si allunga una rampa che "tiene a distanza" un quarto elemento rettangolare. La prima cosa che ci colpisce è la dimensione strutturale delle quattro mura, che escono dal campo delimitato dall'inquadratura del foglio da disegno e dettano la posizione dei tre più uno solidi elementari. Vale a maggior ragione ciò che Oswald dice della  $\frac{1}{2}$  House: «*The exterior spaces thus defined expand on the sides beyond the limits of the field*», e soprattutto che «*This system establishes front,*

*back, left and right sides in the field*». Ma ancor più, gli elementi scorrono (cioè “possono” scorrere) lungo le mura ed assumere nuove posizioni all’interno della stessa “logica posizionale”: per usare un’espressione di Hejduk, «*the stretching of the scheme*»<sup>16</sup>. In uno schizzo dello stesso progetto (fig. 3) l’inquadratura è “sezionata” dalla rotazione di 45° del “campo”. L’elemento rettangolare del primo disegno disposto lungo la rampa viene in tal modo “tagliato” dal perimetro del piano di sezione e il muro “scivola” lungo la guida del muro adiacente prendendo una nuova posizione. In questo schizzo (come molte volte nel rapporto tra schizzo e disegno definitivo), la dimensione concettuale solo sottesa nel primo disegno viene denunciata e chiarita. La rotazione di 45° non rappresenta l’introduzione di una variante geometrica alla matrice ortogonale dell’impianto, ma l’approntamento di un vero e proprio “scarto analogico”, che separa la figura del “campo d’azione” dall’inquadramento del foglio da disegno e mette in scena, svelandolo, il funzionamento del meccanismo simbolico. Ma un secondo schizzo di progetto è ancora più esplicito: il bordo del “campo” ruotato di 45° è segnato con una linea tratteggiata. (fig. 4)

Sorprendentemente, ritroviamo lo stesso principio in un architetto molto lontano geograficamente e temporalmente da Hejduk e con una sequenza analoga, che va da un disegno in cui le parti sono disposte nel campo in modo definitivo e stabile ad uno schema aperto, che lascia intendere diversi possibili assetti configurazionali. E siccome questi progetti hanno un valore modellistico, si potrebbe dire che segnano il passaggio da un modello chiuso ad uno aperto. Nel progetto per una «Casa in un piccolo podere rurale» (fig. 5), Heinrich Tessenow suddivide il lotto delimitato dal recinto con dei muri che lo dividono in parti distinte dal punto di vista dell’uso, «*the subdivision of the foundation field into individual sections*»: *Obstgarten, Gemüse und Blumengarten, Hof*. Gli elementi della casa, dalla scala d’ingresso



al soggiorno si appoggiano alle squadre costituite dai muri che escono dalla casa. Nel progetto per una *Casa di campagna II nella Ruhr* (fig. 6) e specialmente per una *Casa di campagna I nella Ruhr* (fig. 7), Tessenow passa dalla predisposizione di un modello di casa rurale su un piccolo podere ad un disegno "aperto" in cui la struttura delle mura che suddividono il "campo" esce dai limiti del foglio da disegno, «*The exterior spaces thus defined expand on the sides beyond the limits of the field*». In tal modo, si passa dalla suddivisione di un podere di dimensioni certe alla dimensione concettuale per la quale la struttura che regola la disposizione degli elementi è indipendente dalle dimensioni assolute del podere. Ancor più, nel disegno per una *Casa di campagna I nella Ruhr* le mura entrano nella casa e regolano la posizione reciproca tra spazi di servizio e spazi serviti, tra ingresso, scala, cucina e soggiorno (non troppo diversamente che nelle *Wall House* di Hejduk)<sup>17</sup>. Per la verità, l'aspetto concettuale non doveva essere per niente estraneo a Tessenow vista la consapevolezza con cui i titoli di questi suoi progetti rimandano ai titoli delle opere di discipline, il cui rapporto con la dimensione concettuale e la composizione è pacifico ed in cui il ricorso alla serie e alla variazione è usuale (pensiamo solo alle dieci *Composizione* di Kandinsky prodotte tra il 1910 e il 1939). Pur essendo architetti così distanti nel tempo e così diversi tra loro, Tessenow e Hejduk condividono sicuramente la descrizione che Cassirer fa dell'attività spirituale dell'uomo, la quale attraverso il mito, il linguaggio, la scienza e le arti porta gradualmente ad una certa distanza dal mondo. Per via di un meccanismo simbolico, l'artista acquisisce una facoltà gnoseologica che fa «percorrere una via nuova, la via della vita teoretica e riflessiva, la quale gradatamente e senza interruzioni conduce ad una nuova concezione del mondo oggettivo»<sup>18</sup>. Entrambi sembrano condividere ciò che Richard Pommer ascrive ai disegni di Hejduk, «*the mystical modernist faith in the meaning of ab-*

*stract spatial signals by matching the convention of pictorial flatness to the ground plan of architecture»*<sup>19</sup>. D'altronde, la relazione tra questi due architetti/artisti all'interno della premessa di una "nuova oggettività" non è così peregrina se ricostruiamo a grandi linee la genealogia che porta direttamente da Cassirer a Dewey (e all'intero «pragmatismo americano» di Morris e Peirce) e, confluendo con la tradizione analitica di Quine, a Nelson Goodman, suo allievo e agli studi sulla dimensione simbolica del linguaggio e dell'arte, che Hejduk ben conosceva<sup>20</sup>. Willard Van Orman Quine dopo il PhD ottenuto ad Harvard, nel 1933 si reca in Europa dove entra in contatto con il Circolo di Vienna e specialmente con quel Rudolf Carnap già autore di *La costruzione logica del mondo* da cui il "tessenowissimo" Giorgio Grassi mutua il suo *La costruzione logica dell'architettura*. Allo stesso Circolo di Vienna apparteneva anche David Hilbert. David Hilbert è l'inventore, insieme al matematico russo Pavel S. Alexandrov di quella "Geometria intuitiva", che si occupa del meccanismo simbolico con cui rappresentare la relazione reciproca tra enti indipendentemente dalla loro forma, ossia in termini di posizione e di appartenenza. La topologia, detta anche "geometria dell'ovvio", descrive le relazioni semplici davanti, dietro, destra, sinistra in relazione ad un campo, «*This system establishes front, back, left and right sides in the field*», all'interno del quale la scelta tende all'automatismo di una determinazione binaria e istantanea. Come molti campi del sapere scientifico e artistico<sup>21</sup>, anche la topologia opera una riduzione delle possibilità di scelta, nella disposizione degli oggetti rispetto al campo. All'interno di un meccanismo simbolico dalla struttura estremamente "ridotta" come la topologia, la messa in campo degli oggetti procede per una sequenza ravvicinata di azioni e reazioni, che assumono la fisionomia di una gestualità automatica ed istintiva. Non so se sono riuscito a liberare –come altri invitati hanno cercato di fare per l'estetico, l'automatico dal pregiudizio o almeno

ad offrire un'interpretazione convincente dell'antinomia tra arte e scienza di cui ci parla Dewey. Quello che volevo dire è che, visto «dal di dentro», il processo compositivo, come ben sanno gli architetti, cioè coloro che lo praticano, procede per approssimazione, o per "perfezionamento", per usare un altro dei concetti operativi dell'estetica di Dewey, ed è sottoposto ad un lavoro ripetuto di azione e di reazione, all'interno di una "tensione" (altro concetto di Dewey), che spesso è risolta con una successione di scelte semplici, ovvie ed immediate.

1. "Automatico" non è solo ciò che funziona senza l'intervento dell'uomo, ma anche –come indica l'enciclopedia Treccani, sinonimo di "Istintivo": «Riferito a persona, e per lo più sostantivato, che segue l'istinto, che agisce solitamente seguendo gli impulsi naturali e affettivi più che per ragionamento e con riflessione: è un i., una istintiva. Avv. istintivamente, d'istinto, per impulso, o anche automaticamente».
2. J. Dewey, *Art as Experience*, Berkley Publishing Group, New York 1934, tr. it. di C. Maltese, *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951.
3. *Ivi*, p. 21.
4. All'interno del meccanismo simbolico di produzione dell'oggetto o *Vergegenständlichung* per il tramite del quale l'uomo – come diceva Goethe, «raddoppia se stesso», il tempo dell'accadimento corrisponde al tempo (che tende all') istantaneo dove la scelta avviene istintivamente all'interno di un campo ridotto di possibilità logiche.
5. Cfr. L. Amistadi, *Tempo della storia e tempo dell'architettura*, in «FAMagazine», n. 21, novembre 2012.
6. Cfr. L. Semerani, *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Venezia 2010 e *Il Circolo Malevič – La Scuola UNOVIS, 1919-1922. Il Dipartimento di Ricerca Formale e Teorica del Museo di Cultura Artistica di San Pietroburgo, 1923-1926*, in Aa.Vv., *The clinic of dissection of art*, Venezia 2012.
7. Cfr. L. Amistadi, *In che senso l'architettura è complessa: il ruolo del disegno nel progetto di architettura*, in Aa.Vv., *Eteroarchitettura*, Festival dell'architettura I, Parma 2004.
8. Vitruvio, *De Architectura*, (ca. 15 a.C.), Libro I, I.II.
9. J. Hejduk, *Out of time and into space*, in *Mask of Medusa: works 1947-1983*, FRAME 4, 1968-1974.
10. *Ivi*, p. 72.
11. (Corsivo mio) Franz Oswald,  $\frac{1}{2}$  House, in *Mask of Medusa*, op. cit., p. 65.

12. (Corsivo mio) *Ibid.*
13. (Corsivo mio) *Ibid.*
14. J. Hejduk, *Bye House, Fabrications, 1/2, 1/4, and 3/4 Houses\_ Cube House, Element House and Bernstein House*, in *Mask of Medusa*, op. cit., p. 60.
15. Cfr. R. Pommer, *Structures for the Imagination*, «Art in America», marzo-aprile 1978. Cit. in *Mask of Medusa*, op. cit., p. 58.
16. J. Hejduk, *Bye House, Fabrications, 1/2, 1/4, and 3/4 Houses\_ Cube House, Element House and Bernstein House*, op. cit., p. 60.
17. Cfr. L. Amistadi, *Paesaggio come rappresentazione*, Napoli 2008, pp. 83-89.
18. E. Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, (1923-29), Firenze 1988, p. 176.
19. R. Pommer, *Structures for the Imagination*, op. cit., p. 58.
20. Nelson Goodman era allievo, amico e poi collega di Quine all'università di Harvard a Boston. Ricordiamo che Hejduk si laurea all'Harvard Graduate School of Design e non è un caso che uno dei suoi primi fondamentali studi - che prima ricordavamo, riguardi il progetto di Le Corbusier per il *Carpenter Center* della stessa università.  
Per quanto dobbiamo lasciare agli storici l'approfondimento delle relazioni e delle influenze dell'estetica di Goodman sul pensiero di Hejduk vale la pena ricordarne, se non altro come materiale indiziario, una sua cattiva interpretazione. Essa riguarda il campo di studi molto diffuso nei dipartimenti di ricerca sull'architettura delle università americane che va sotto il nome di Space Syntax (vedi ad es. W. He, J. Peppers, *Modalities of poetic syntax in the work of Hejduk*, Georgia Institute of Technology, USA).
21. Pensiamo solo al modo in cui nella musica jazz si risolve il rapporto tra creatività e struttura.

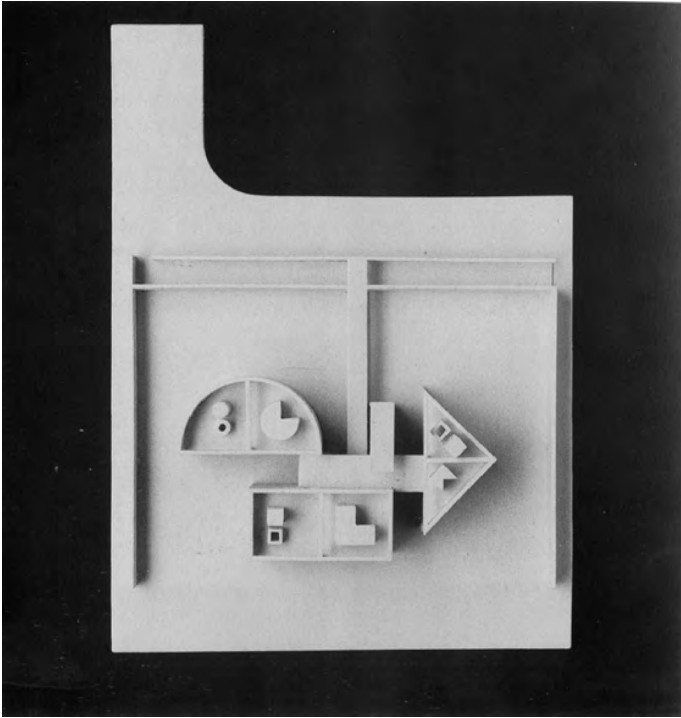


Fig. 1: John Hejduk, *1/2 House*. Da: John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1968-1974*, New York 1985

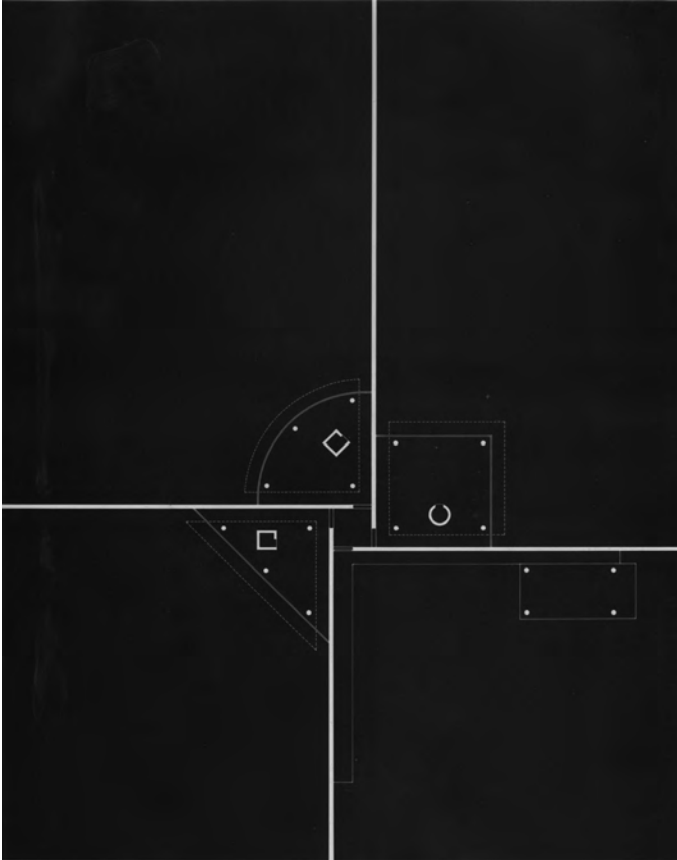


Fig. 2: John Hejduk, progetto C per la  $\frac{1}{4}$  House. Da: John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1968-1974*, New York 1985

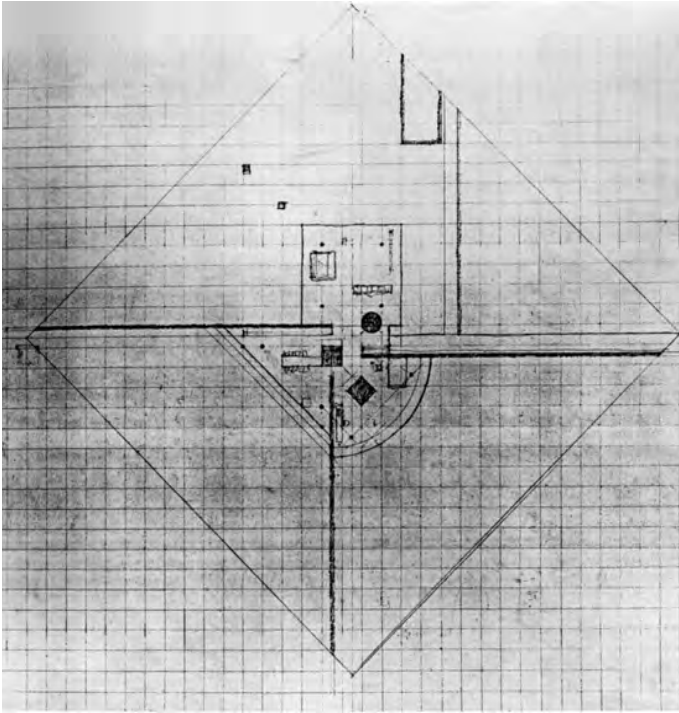


Fig. 3: John Hejduk, progetto C per la  $\frac{1}{4}$  House. Disegno di studio. Da: John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1968-1974*, New York 1985

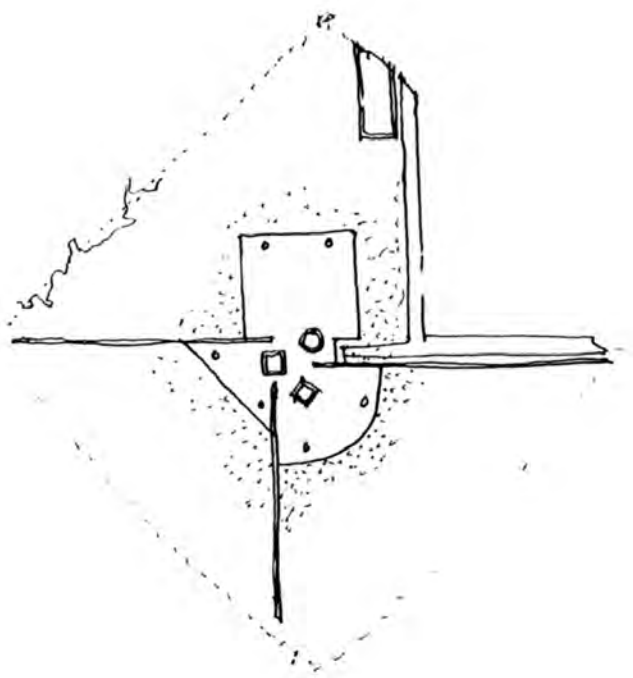


Fig. 4: John Hejduk, progetto C per la  $\frac{1}{4}$  House. Disegno di studio. Da: John Hejduk, *Mask of Medusa: works 1968-1974*, New York 1985



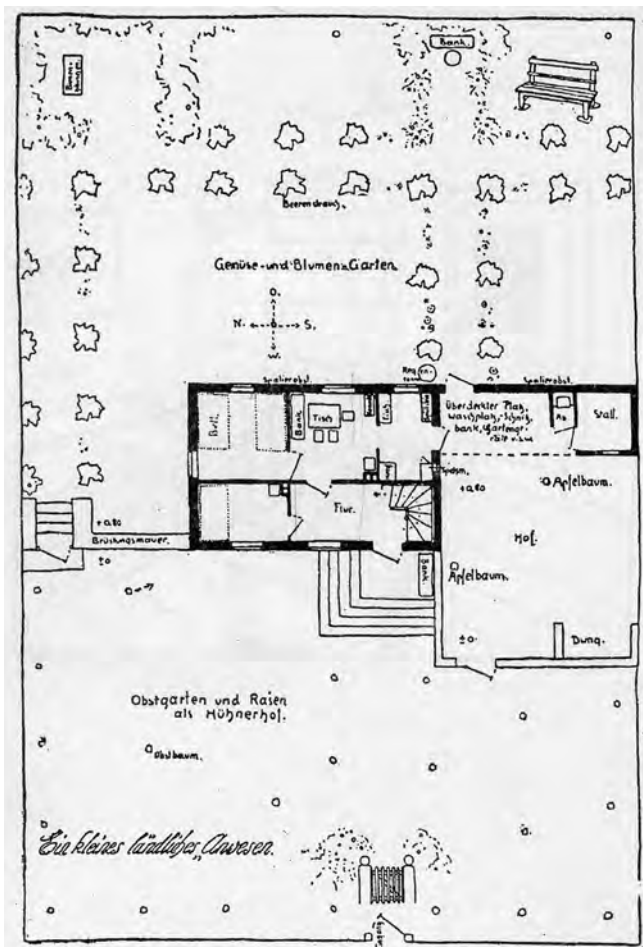


Fig. 5: Heinrich Tessenow, *Casa in un piccolo podere rurale*. Da: Heinrich Tessenow, *La costruzione della casa*, Dresda 1909

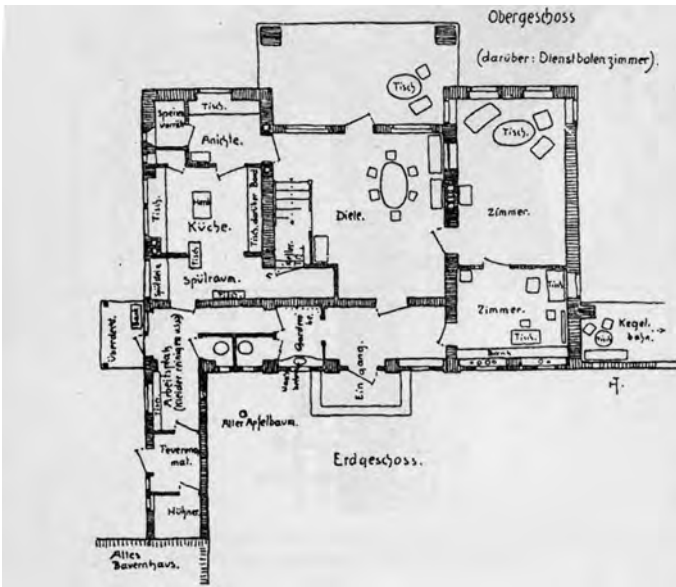


Fig. 6: Heinrich Tessenow, *Casa di campagna II nella Ruhr*. Da: Heinrich Tessenow, *La costruzione della casa*, Dresda 1909

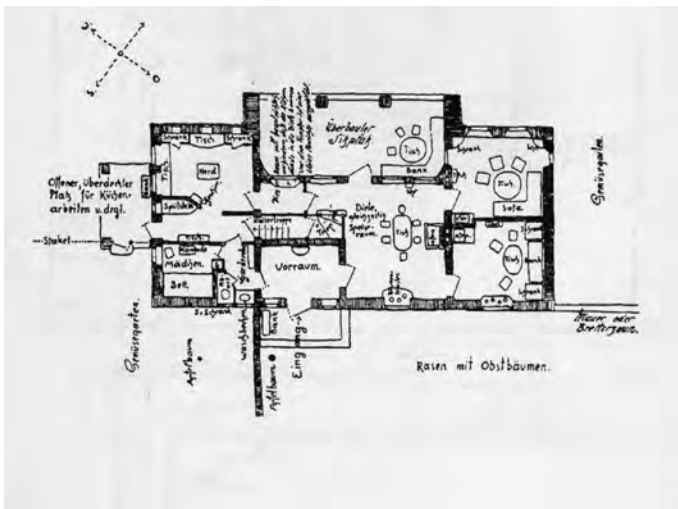


Fig. 7: Heinrich Tessenow, *Casa di campagna I nella Ruhr*. Da: Heinrich Tessenow, *La costruzione della casa*, Dresda 1909

## Body as a medium

Malvina Borgherini

Oggi il mondo è ricoperto interamente da una crosta, come una nocciolina caramellata. Una crosta d'immagini, di informazioni, di bugie. In realtà non sappiamo se sotto questa crosta esista più un mondo reale, potrebbe in effetti non esserci più nulla come dentro i calchi delle vittime di Pompei. Ecco quello che è successo, a un certo punto: un certo giorno è esploso il vulcano della realtà e la lava della rappresentazione ha ricoperto tutto<sup>1</sup>.

Oggi non c'è possibilità di enciclopedia. Oggi non c'è possibilità di saper tutto. Oggi non c'è possibilità di una scienza circolare, di una scienza conchiusa. Oggi non c'è omogeneità di cognizioni. Oggi non c'è affinità spirituale tra le cognizioni. Oggi non c'è comune tendenza delle conoscenze. Oggi c'è profondo squilibrio tra le conoscenze... E come ci può essere equilibrio, come ci può essere civiltà –che significa omogeneità nella polis– se alcuni uomini pensano alla curvatura dello spazio e al sesso dei metalli, e altri contemporaneamente pensano all'architettura tolemaica dell'universo? E poiché d'altra parte non c'è speranza che idee così lontane possano riunirsi e fondersi, conviene rassegnarsi a una crisi perpetua e sempre più grave della civiltà. Rinunciamo dunque a un ritorno alla omogeneità delle idee, ossia a un tipo passato di civiltà, e adoperiamoci a far convivere nella maniera meno cruenta le idee più disperate, ivi comprese le idee più disperate<sup>2</sup>.

Il più importante poeta italiano dopo Montale –siamo nel 1980 ed è appena uscito il suo *Galateo in bosco*– alla domanda «come mai la poesia contemporanea è spesso difficile da capire?» risponde con una metafora:

C'è una comprensibilità che si realizza in modo immediato, ma è quella che può avere un articolo di giornale, anzi che è indispensabile in un articolo di giornale. Nella poesia non è così perché qui si trasmette per una serie di impulsi sotterranei, fonici, ritmici, ecc. Pensate al filo elettrico della lampadina che manda la luce, il messaggio luminoso, proprio grazie alla resistenza del mezzo. Se devo trasmettere corrente a lunga distanza, mi servo di fili molto grossi e la corrente passa e arriva senza perdite a destinazione. Se metto, invece, fili di diametro sottilissimo, la corrente passa a fatica, si sforza e genera un fatto nuovo, la luce o il

colore. Così accade nella comunicazione poetica, nella quale il mezzo è costituito dalla lingua. L'eccessivo addensarsi dei significati, dei motivi, il sovraccarico di informazioni, può però provocare un "cortocircuito", una oscurità da eccesso, non da difetto<sup>3</sup>.

Andrea Zanzotto, in una definizione che mai così nitidamente disvela natura e funzione della poesia contemporanea, parla di «fatti nuovi» e luminosi generati da attrito, da resistenza, da sforzo, da fatica.

Anche nella più antica forma di scrittura conosciuta, quella per immagini, esistono figure pensate per creare "fatti nuovi" e luminosi oltre a quelle concepite per comunicare in modo immediato. Penso ora al corpo: lo spazio più prossimo a me, il primo luogo da cui e con cui stabilire relazioni con il mondo; mi riferisco alla geometria come a un baluardo contro la consumazione dei corpi, il primo strumento di archiviazione e sublimazione.

E provo a mettere insieme una serie di frammenti secondo il principio benjaminiano del montaggio. Le grandi costruzioni iniziano da minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione; dall'analisi del piccolo momento singolo, si scopre il cristallo dell'accadere totale.

### Lasciare impronte

Mi soffermo su alcuni di questi piccoli frammenti, iniziando da una serie di impronte. Le estremità del nostro corpo, idealmente proiettate nello spazio, da migliaia d'anni identificano le unità di misura cui riferirsi per appropriarsi del mondo circostante. Una siffatta consuetudine mi rende maggiormente consapevole del fatto che il mio corpo non è un semplice frammento di spazio: per me non ci sarebbe spazio se non avessi un corpo<sup>4</sup>. Nei secoli passati impronte di mani, di piedi, di braccia furono impresse nella pietra e marcarono le superfici dei più importanti edifici pubblici<sup>5</sup>; le unità di misura, singolari "caratteri somatici" delle architetture locali, erano pubblicamente esposte come veri e

propri ritratti di famiglia da confrontare con quelle altrui (fig. 1). Ma lo spazio della costruzione non fu l'unico ad essere organizzato e ritmato secondo questi particolari caratteri somatici: nell'antica Grecia anche lo spazio musicale e quello poetico si costituirono in strutture composte da dita (dattili) o piedi. Le tecniche di impronta, utilizzate per preservare l'immagine di una persona che non è più viva o per far circolare e collezionare forme antiche, trovano rinnovata fortuna nella Firenze tra XIV e XV secolo, come testimoniano gli ultimi nove capitoli del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini ad esse dedicate<sup>6</sup>. Il procedere per impronta e quindi con un'azione di semplice duplicazione, di riproduzione naturale –azione che apparentemente non richiede mediazione, tecnica e invenzione– ha fatto sì che gli oggetti realizzati con questa tecnica fossero per anni ripudiati in una sorta di “controstoria dell'arte” (fig. 2-3)<sup>7</sup>.

Lo straordinario realismo della cultura visiva del Quattrocento italiano non è un problema specifico, “un'invenzione” o una “resurrezione” che dobbiamo ai soli pittori, come Vasari ha voluto farci credere. Possiamo capire questo fenomeno, come ha tentato di fare Warburg, solo collocandolo nella complessa trama di una struttura sociale in cui si gestiscono la somiglianza e la “riproduzione umana”, tra apparenza e contatto, reliquia ed effigie, gestione simbolica dei morti e gestione simbolica dei vivi, lutto e desiderio<sup>8</sup>.

Anche nell'opera di uno dei più grandi scultori del XIX secolo si trova una forte presenza di trasmissione di corpi per impronta, nonostante il dichiarato disprezzo di Antonio Canova per il lavoro con il gesso (fig. 4-5) e l'imbarazzo espresso nell'elogio che Quatremère de Quincy dedica all'artista a proposito del suo modo di lavorare seguendo protocolli di riproducibilità (il calco del modello e la presenza sulla copia in gesso dei punti metallici che attraverso l'uso di un pantografo guidavano la riproduzione in marmo)<sup>9</sup>. Ciò che secondo l'estetica classica poteva apparire una contraddizione, secondo Didi-Huberman è comunque una

contraddizione feconda: «essa rivela, nell'uso della gipsoteca, la funzione euristica e combinatoria di un "repertorio di forme" capace di produrre una vera e propria "autogenerazione dell'opera" stessa»<sup>10</sup>. Una riflessione che cambierà radicalmente il modo di percepire e vivere il corpo, rendendolo mezzo d'espressione nonché linea di confine tra l'io e il mondo, attraversa l'opera di numerosi artisti a partire dagli anni sessanta del novecento, in movimenti come la body art, l'arte povera, l'arte concettuale. Il lavoro di Giuseppe Penone, a questo proposito, incrocia il tema dell'indagine sul proprio corpo –limite tra un dentro e un fuori, oggetto da percorrere sulla sua superficie esterna, fotografandola e usandola come matrice– con alcune considerazioni sull'elemento reale e l'elemento che riproduce la realtà (*Svolgere la propria pelle*, 1970; *Il pelo, come l'unghia, la pelle occupa spazio*, 1973).

Il calco del piede conserva un elemento della mia realtà: il pelo. Nella formatura avviene che alcuni peli vengano strappati dalla loro sede e che ricompaiano sul calco di gesso nello stesso identico poro della pelle dal quale sono stati strappati. Tecnicamente il lavoro è quindi una somma di elementi che riproducono una realtà (calco di gesso e diapositiva) e di elementi reali (i peli). La fotografia eseguita in un momento successivo al calco di gesso e proiettata sullo stesso integra la precedente realtà d'immagine del vero piede<sup>11</sup>.

### Anatomie e stratigrafie

Lo studio della forma e della struttura di un corpo, procedendo per sua dissezione, è una pratica antichissima e fondativa delle scienze biologiche e mediche, oltre che generatrice di monumentali raccolte di immagini. Il *Theatrum totius animalis fabricae* di Girolamo Fabrici d'Acquapendente<sup>12</sup>, redatto nei primi decenni del secolo XVII, si distingue dai precedenti atlanti di anatomia per la sua dimensione (trecento disegni di elementi corporei), per il suo realismo (le tavole per la prima volta contengono rap-

presentazioni a colori e a grandezza naturale) e per la varietà di corpi indagati (nell'opera sono presenti, oltre alle parti del corpo umano, anche quelle del mondo animale). La raccolta, oggi conservata in Biblioteca Marciana a Venezia e giunta a noi incompleta, è emblematica di un clima che attraversa gli ambienti scientifici dell'epoca: l'autorità dei classici, fino ad allora fondamento indiscusso della disciplina medica, è soppiantata da una ricerca basata sull'osservazione diretta. Particolari di una bellezza palpitante, cui tutto rimandano tranne la misera visione di un corpo sezionato senza vita, diventano il libro aperto in cui trovare le fondamenta per la costruzione di un nuovo sapere. Un vero e proprio teatro della memoria che provoca, stupisce, stordisce, fa ricordare e conoscere (figg. 6-7).

La dissezione del corpo praticata con le attuali tecniche di diagnostica per immagini –un tagliare solo apparente, visti gli strumenti utilizzati e l'azione effettuata su organismi in vita per scopo terapeutico– e la produzione iconica da essa derivata hanno solo apparentemente modificato approcci, metodi e risultati in ambito medico e scientifico. Nei teatri d'anatomia si dissezionava non solo per aprire e guardare all'interno di un corpo –in sé solo una massa di parti molli difficilmente identificabili– ma anche e soprattutto per distinguere, svolgere, mettere in evidenza, creare vuoti tra le parti; si osservava con sguardo distaccato, per ribadire un disprezzo verso un male impersonificato (i primi anatomici patologi potevano usare per le loro lezioni solo corpi di criminali giustiziati), o per esorcizzare una raccapricciante fisicità e rivolgere l'attenzione alla macchina che è in noi, pensando di poterla comprendere nella sua interezza e nell'eventualità di un guasto, ripararla o buttarla via. Un altro atlante di corpi di dirompente forza visiva si trova in un'opera di genere completamente differente. Il *Giulio Cesare* di Romeo Castellucci –realizzato con la Societas Raffaello Sanzio nel 1997– non mette in scena una delle tante riedizioni della famosa tragedia shakespeare-



ariana quanto un'azione teatrale che intende guardare in faccia la retorica e darle un corpo (figg. 8-9).

Ci si è dotati di apparecchi foniatrici che possano visualizzare non più il corpo ma addirittura la carne delle parole. C'è un endoscopio che l'attore si inserisce in una narice e che permette di vedere il viaggio a ritroso della voce fino alla soglia delle corde vocali. Una proiezione centrale permette la visione della gola da cui esce la voce: il bocca-scena diventa una bocca e lascia vedere sul suo fondo le corde vocali, permettendoci di arrivare a una letteralità che diventa vertigine...Si è chiesto aiuto a un laringectomizzato, gli si è concesso il posto d'onore (l'orazione di Antonio), il nucleo di tutto il lavoro parla con una voce nuova, una voce esofagea che sostituisce quella delle corde vocali che gli sono state asportate...Respirare elio per aumentare al massimo le alte frequenze della voce...La voce di Bruto diventa come quella di un bambino, il volto di Cicerone è coperto da maschere, una delle quali si gonfia enormemente...Come se questi sistemi sostituissero le figure della retorica classica, le parole fossero sottoposte ad azioni fisiche che svuotano il testo<sup>13</sup>.

### Trascrizioni di movimenti

Gli studi di Leonardo sui movimenti del corpo umano e sulla relativa mutazione delle sue forme, già presenti in nuce nell'uomo vitruviano, sono ancora oggi visibili nella serie di disegni che il pittore lombardo Carlo Urbino copia da autografi leonardeschi oggi perduti (fig. 10). La serie, nota come *Codex Huygens*, è composta da una sequenza di immagini che riproducono sia in forma schematica che figurata le molteplici, diverse posture che un corpo umano inserito in una circonferenza può assumere<sup>14</sup>.

Un filo ininterrotto tiene insieme il disegno di Leonardo<sup>15</sup> e il codice Huygens con gli antecedenti del cinema e la *kinetography*: nelle cronofotografie che il fisiologo francese Etienne-Jules Marey<sup>16</sup> esegue per studiare i movimenti del corpo umano negli anni '80 del XIX secolo (fig. 11) si ritrovano gli stessi schemi a segmenti collegati da pallini che Carlo Urbino disegnava nel

XVI secolo, riprendendoli direttamente da Leonardo; in modo analogo il coreografo Rudolf Laban –che nel 1928 teorizza un sistema di notazione del movimento detto *Labanotation* o *kine-tography*– colloca le diverse posizioni di un corpo in movimento all'interno di solidi platonici così come Leonardo aveva messo in relazione le posture dell'uomo vitruviano con un quadrato e una circonferenza.

Il fascino che emana il più complesso meccanismo funzionante in natura ha reso nel tempo il corpo umano un "oggetto" d'indagine privilegiato, anche se le diverse scritture messe a punto per indagarne le infinite sfaccettature giungono a una comprensione che non potrà mai essere totale. Il corpo "soggetto" che indaga se stesso, si misura e misura e lo spazio che lo circonda, assume un ruolo anch'esso prioritario nello scenario contemporaneo; come afferma Merleau-Ponty,

In quanto ho un corpo e in quanto agisco nel mondo attraverso questo corpo, lo spazio e il tempo per me non sono una somma di punti giustapposti, né d'altra parte una infinità di relazioni di cui la mia coscienza effettuerebbe la sintesi e nella quale essa implicherebbe il mio corpo; io sono nello spazio e nel tempo, non penso lo spazio e il tempo: inerisco allo spazio e al tempo, il mio corpo si applica ad essi e li abbraccia. L'ampiezza di questa presa misura quella della mia esistenza, ma, in ogni modo, non può mai essere totale: lo spazio e il tempo che io abito hanno sempre, da ambo le parti, orizzonti indeterminati che racchiudono altri punti di vista<sup>17</sup>.

Nella performance di Barry Le Va *Velocity Piece #2* (La Jolla Museum of Contemporary Art, San Diego 1970), quando l'artista californiano va a sbattere alla massima velocità che gli è possibile contro un muro, per tutto il tempo che può sopportare, la misurazione corporea dello spazio circostante è agita in prima persona e in maniera violentemente emblematica: forza, resistenza, fatica, dolore sono gli indicatori "soggettivi" che sostituiscono, nelle linee di pensiero della *body art*, gli strumenti

di misurazione dell'*home machine* di illuministica memoria. In *L'Humanité*, film di Bruno Dumont del 1999, è il corpo del protagonista a farsi parola, diventando l'unico linguaggio che gli permette di esprimersi e relazionarsi con il mondo esterno, in modo pesantemente carnale o leggero al punto da elevarsi come in un'estasi mistica religiosa.

Un vero e proprio santo è Pharaon, l'*idiota* di Bailleul. L'unica arma che questo sbirro inoffensivo è capace d'impugnare è un istinto amoroso verso il vivente così incondizionato da assumere una connotazione quasi panica. Pharaon ha un bisogno insopprimibile di "toccare" – con mani bocca occhi – la creatura che gli sta di fronte, senza distinzioni di sesso o di genere, che sia la spasimata Domino o il rivale in amore Joseph, il suo superiore o un giovane spacciatore, una scrofa che sta allattando o le dalie che coltiva. L'esistenza di un uomo così è "di per sé" un miracolo che rende plausibile l'incredibile, ovvero il fatto che, tra un'inquadratura e l'altra, egli possa addirittura levitare una manciata di centimetri dal suolo<sup>18</sup>.

### Protesi, mascheramenti, cuciture

«Io osservo gli oggetti esterni con il mio corpo, li maneggio, li ispeziono, ne faccio il giro, ma, per ciò che lo riguarda, non osservo il corpo stesso: per poterlo fare, sarebbe necessario disporre di un secondo corpo che a sua volta non sarebbe osservabile»<sup>19</sup>. L'idea di fornire il corpo di protesi che permettano di "vedersi vedere" attraverso il tatto – esplorare lo spazio toccando ciò che ci sta attorno è la prima forma di conoscenza che si sperimenta da bambini, percorrere con la mano un oggetto è più reale che darci una semplice occhiata, visto che lo sguardo può creare illusioni – è alla base di alcune performances degli anni settanta di Rebecca Horn, *Finger-gloves* del 1972 e *Cockfeather Mask for Dieter* del 1973. In ognuna di queste azioni c'è una figura centrale le cui protesi costituiscono un mezzo di comunicazione tra sé e sé e tra la figura centrale e i partecipanti. Le protesi-abito sono costruite addosso e adattate direttamente alla

persona che le indosserà. Non appena il corpo si è modellato in questa sagoma, pian piano il processo di identificazione comincia a svilupparsi. Questo meccanismo psicologico è essenziale per la performance, durante la quale la persona, separata dal suo ambiente quotidiano, compie azioni che tentano di creare «nuovi modelli di rituali interattivi».

Per *Finger-gloves* è stato creato uno strumento per estendere la sensibilità delle mani, dei leggerissimi guanti-dito che «riesco a muovere senza sforzo alcuno, posso sentire, toccare e afferrare ogni cosa, mantenendo comunque una certa distanza dagli oggetti. Le dita così allungate funzionano da leva e intensificano i vari sensori della mano: mi sento mentre tocco, mi vedo mentre afferro. Controllo la distanza tra me e gli oggetti». In *Cockfeather Mask for Dieter*: «Le piume di gallo sono attaccate a una riproduzione del mio profilo, larga mezzo pollice e legata alla mia testa. Con le piume accarezzo la faccia di una persona, che sta in piedi vicino a me. L'intimo spazio che viene a crearsi tra noi è riempito di tensione tattile. La mia visuale è ostacolata dalle piume –posso vedere la faccia dell'altro solo quando giro il capo guardando con un solo occhio, proprio come fa un uccello»<sup>20</sup>. Se Rebecca Horn crea delle protesi per "aumentare" alcune parti del corpo, così da guardarsi mentre esplora lo spazio circostante toccando e afferrando, Matthew Barney concepisce per le azioni *Drawing restraint 1 e 2* una serie di imbragature che "ostacolano" i movimenti che il suo corpo compie nel tentativo di tracciare forme nello spazio, con l'intento di mettere in relazione la forza trattenuta per aumentare la potenza muscolare con l'energia imbrigliata di una creazione artistica nel suo farsi forma.

La serie, iniziata nel 1987 durante gli studi alla Yale University, si trasforma in seguito in una struttura narrativa complessa, dove l'elemento di resistenza originario non è più autoimposto e il conflitto generato dalla comparsa di altre figure (a volte im-

personificate dall'artista stesso) si traduce in una più complessa danza dialettica tra forze opposte.

Barney atleta e giocatore di football, riconosce il pericolo potenziale che l'allenamento ipertrofico comporta, la spinta all'eccesso, il desiderio smodato di sempre maggior forza, potenza e definizione muscolare, che porta a negare i limiti del proprio corpo senza considerare i rischi fisici e psicologici. La ricerca di un'onnipotenza impossibile da ottenersi è pura *hybris*, il tragico errore che può portare le anime più ambiziose, creative e indagatrici alla rovina. Barney riprende questa costante dalla mitologia greca in *Drawing restraint 7* (1993), escursione video a tre canali nel mondo arcadico, in cui satiri silvani si avvinghiano nella battaglia per la creazione della forma...L'esplicito riferimento al mito di Marsia (il satiro che osò suonare la musica degli dei e fu scorticato da Apollo per la sua trasgressione) e la presentazione elaborata e teatrale aprono la strada alla narrazione di cinque episodi di *Cremaster*, organismo autoreferenziale che esamina i miti del dominio di sé attraverso un'ampia gamma di metafore, soprattutto quella del processo biologico di differenziazione sessuale<sup>21</sup>.

I "mascheramenti" che Matthew Barney mette in atto nelle sue opere, mescolando elementi autobiografici, metaforici e mitologici, fanno parte di una sperimentazione artistica che vive l'uso performativo della leggenda e della biografia mitica di Joseph Beuys come una straordinaria rivelazione. La storia di quasi-morte che Beuys racconta –abbattuto in Crimea durante la seconda guerra mondiale mentre pilota il suo Junkers 87, Beuys evita la morte per assideramento grazie a un gruppo di tartari che lo ricoprono di grasso e lo avvolgono nel feltro per rigenerare e conservare il calore– sottende tutta la sua arte e segna l'inizio di un costante utilizzo del grasso e del feltro come simboli del concetto di rinnovamento. Questa esperienza leggendaria farà scoprire all'artista tedesco l'interesse per lo sciamanesimo (la cerimonia d'iniziazione sciamanica prevede che l'individuo attraversi la morte per arrivare alla resurrezione e alla rinascita) che, insieme all'altra tradizione mitica e rituale, l'alchimia, lo

accompagnerà per tutta la sua vita/opera artistica.

La lepre, figura ricorrente nei lavori di Beuys, animale in cui l'artista si immedesima per esprimere il carattere alchemico della sua persona, è al centro dell'azione *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Come spiegare i quadri a una lepre morta).

Con la testa ricoperta di miele e foglia d'oro e suole di ferro e feltro ai piedi, Beuys si trova in uno spazio chiuso, che il pubblico può osservare da una finestra. Man mano che si sposta nella stanza, declama silenziosamente delle parole alla lepre. «La lepre si incarna nella terra, che è ciò che noi uomini possiamo raggiungere in maniera radicale solo con il "pensiero": la lepre sfrega, scava, si spinge nella "Materia" (terra), ne penetra le leggi, e con questo lavoro il suo pensiero si affina, si trasforma, diventa "rivoluzionario"», spiega Beuys. Invece «L'oro e il miele indicano una trasformazione della testa e quindi, logicamente, del cervello e della consapevolezza». In termini alchemici la relazione tra la lepre e il miele rispecchia la relazione tra la materia grezza e l'oro puro... Raffinando la materia grezza in oro, l'alchimista cerca di purificare se stesso come il mondo. Lo scopo è diventare puro come l'oro, che non è una materia qualsiasi, ma la forma più rarefatta di materia prima, la vera sostanza unificatrice di ogni cosa<sup>22</sup>.

Beuys fa del proprio corpo un «mezzo generale per avere un mondo», il suo corpo non si limita ai gesti necessari per la conservazione della vita, i gesti *primi* che compie passano da un senso proprio a un senso figurato e attraverso di essi manifesta nuovi nuclei di significato. Il mondo culturale che proietta attorno a sé, può essere ripetuto da tutti: «Ognuno è un artista».

Il progetto *The Repair from Occident to Extra-Occident Cultures*, presentato a *Documenta 13* a Kassel, nasce nell'ambito del recente interesse dell'artista franco-algerino Kader Attia sulla riappropriazione culturale. Negli anni in cui Attia si muoveva tra Algeri, Kinshasa e Brazzaville nel Congo, rimane affascinato da vecchi oggetti africani (maschere, vasi ecc.) che nel corso degli anni erano stati "riparati". Le riparazioni, spesso fatte con ogget-

ti provenienti dalle culture colonialiste, rendono questi oggetti particolari agli occhi di Attia soprattutto se messi di fianco ad altre riparazioni: quelle testimoniate dalle inesorabili registrazioni compiute nel tentativo di riparare i danni devastanti che la grande guerra compie sui volti e i corpi degli uomini che l'hanno vissuta (figg. 12-13).

La distruzione del passato, o meglio la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, è uno dei fenomeni più tipici e insieme più strani degli ultimi anni del novecento. La maggior parte dei ragazzi e delle ragazze alla fine del secolo è cresciuta in una sorta di presente permanente, nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo in cui essi vivono. Questo fa sì che gli storici, il cui compito è ricordare ciò che gli altri dimenticano, siano più essenziali alla fine del secondo millennio di quanto lo siano mai stati prima. Ma proprio per questo devono esser "più" che semplici cronisti e compilatori di memorie, sebbene anche questa sia la loro necessaria funzione<sup>23</sup>.

1. F. Bonami, *Il vuoto sotto la crosta. La mostra come diaframma*, conferenza in *Pompei il romanzo della cenere*, La Biennale di Venezia 37. Festival Internazionale del Teatro, Venezia 2005
2. A. Savinio, voce *Enciclopedia* in *Nuova enciclopedia*, Milano 1977
3. Cfr. S. Dal Bianco, *Introduzione*, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2011, p. VII.
4. Il mio corpo si distingue dagli altri oggetti perché è costantemente percepito; mentre posso distogliere il mio sguardo o posso allontanarmi da un tavolo, non posso fare altrettanto nei confronti del corpo stesso, unico oggetto che non mi abbandona mai. Il mio corpo quindi, non potendo essere completamente visto o toccato, non è mai un oggetto; ma proprio per questo è ciò grazie a cui vi sono degli oggetti. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945 (edizione consultata *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 141-157).
5. Sul rinvenimento di documenti che testimoniamo l'utilizzo nell'architettura greca di unità di misura riferite a parti del corpo umano cfr. M.-C. Helmann, *L'architecture grecque 1. Les principes de la construction*, Picard, Paris 2002, pp. 44-49.
6. Cfr. C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, Neri Pozza, Vicenza 1982, pp. 198-208.
7. Cfr. G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 91-100.
8. *Ibid.*, p. 93.
9. Cfr. A. C. Quatremère de Quincy, *Canova et ses ouvrages, ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Le Clère, Paris 1834, pp. 314-20 e Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto* cit., pp. 142-44.
10. *Ibid.*, pp. 144-45.
11. G. Penone, *Svolgere la propria pelle*, a cura di F. Mello, Sperone editore, Torino 1971. G. Penone, *Il pelo, come l'unghia, la pelle occupa spazio*, in L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000, p. 205.
12. Girolamo Fabrici d'Acquapendente (1533-1619) fu professore di anatomia e chirurgia all'Università di Padova e acquisì una certa fama per essere stato il promotore della costruzione del primo teatro anatomico stabile del mondo, inaugurato all'interno del palazzo del Bo nel 1595. Cfr. M. Kemp, "Il mio bell'ingegno". *L'anatomia visiva nel Theatrum totius animalis fabricae di Fabrici*, in M. Ripa Bonatti-J. Pardo-Tomás (a cura di), *Il teatro dei corpi: le pitture colorate d'anatomia di Girolamo Fabrici d'Acquapendente*, Mediamed, Milano 2004, pp. 83-107.
13. R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999: Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi*, Ubulibri, Milano 2001, pp. 160-223.
14. Sul codice Huygens cfr. G. Bora, *Dalla regola alla natura: Leonardo e la costruzione dei corpi*, in P.C. Marani, M.T. Fiorio (a cura di), *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al trattato della pittura*, Milano 2007, pp. 28-39; F. Zöllner,



*Die Bedeutung von Codex Huygens und Codex Urbinas für die Proportions- und Bewegungsstudien Leonardo da Vincis*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 52 (1989), pp. 334-52 e il classico E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory*, London 1940.

15. Esiste una vastissima bibliografia sul disegno dell'uomo vitruviano, conservato al Gabinetto Disegni delle Gallerie dell'Accademia di Venezia; ci limitiamo qui a segnalare la raccolta di studi più recente, uscita in occasione dell'ultima esposizione del disegno. Cfr. A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo. L'uomo vitruviano fra arte e scienza*, premessa di C. Pedretti, Marsilio, Venezia 2009; in particolare mi permetto di rimandare al mio M. Borgherini, «*La linea che distingue la figura delli corpi e lor particule*»: note sul disegno dell'uomo vitruviano di Leonardo, in *Ibid.*, pp. 24-34.

16. D. de Font-Réaulx, T. Lefebvre, L. Cannoni (a cura di), *EJ Marey*, Atti del convegno del centenario, Paris 2006.

17. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* cit., p. 195.

18. J. Costantino, *Corpo a corpo con l'abisso. Variazioni Dumont*, in «Rifrazioni», 3 (2010), p. 8.

19. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* cit., p. 142.

20. R. Horn, *Performances*, in L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "Body Art" e storie simili)*, Gianpaolo Prearo, Milano 1974 (edizione consultata *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000, pp. 114-15).

21. N. Spector, *in potentia: Matthew Barney e Joseph Beuys*, in *Barney Beuys all in the present must be transformed*, Peggy Guggenheim Collection, New York-Venezia 2007, pp. 17-19.

22. M. Taylor, *Forgiare*, in *Barney Beuys* cit., pp. 111-12.

23. Cfr. E. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 14-15.



Fig. 1: Unità di misura antropomorfe con asta pari a un piede dorico, incisione su pietra calcarea proveniente da Salamina, IV sec. a.C. (?). Atene, Museo Archeologico del Pireo, 5352.



Fig. 2: Orsino Benintendi e bottega di Lorenzo di Credi, maschera funebre di Lorenzo il Magnifico, stucco su supporto ligneo, 1492. Firenze, Museo degli Argenti.

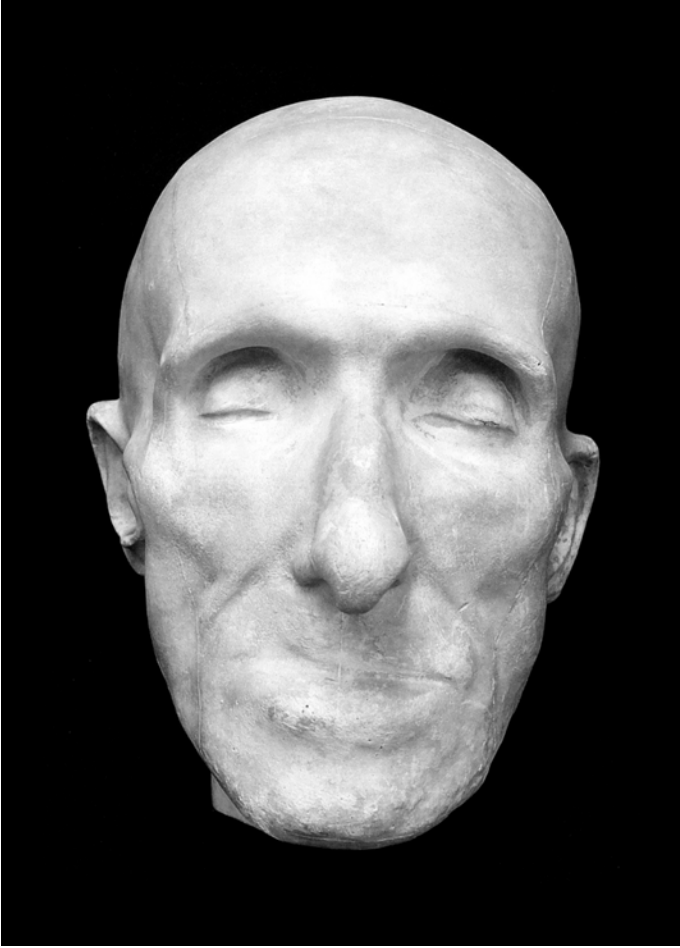


Fig. 3: Orsino Benintendi e bottega di Lorenzo di Credi, maschera funebre di Lorenzo il Magnifico, stucco su supporto ligneo, 1492. Firenze, Museo degli Argenti.

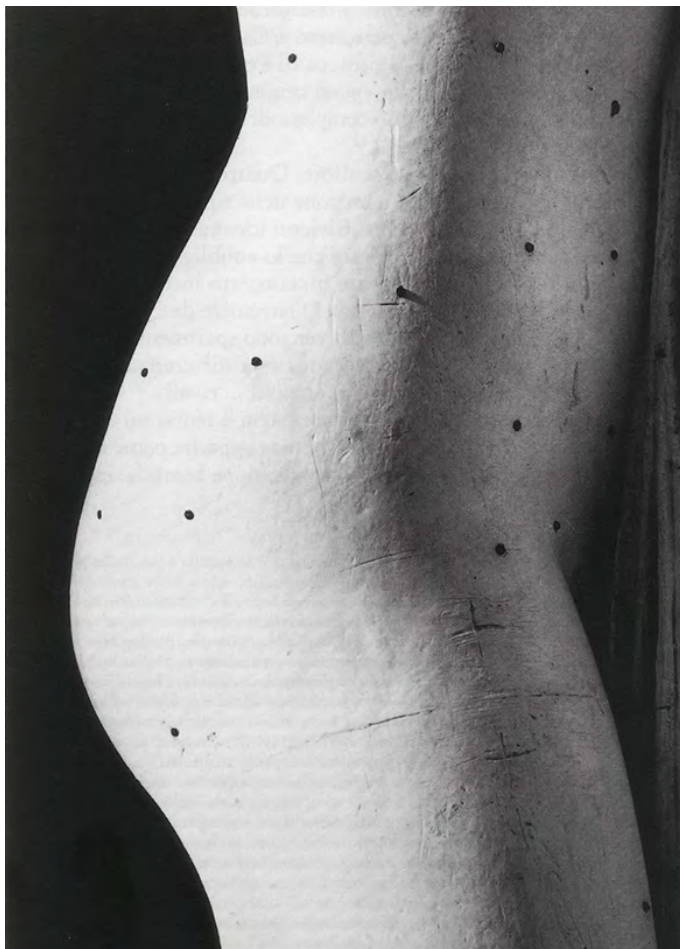


Fig. 4: Antonio Canova, *Le tre grazie* (part.), gesso con il dispositivo dei punti, primi decenni del XIX sec. Possagno, Gipsoteca.



Fig. 5: Antonio Canova, *Le tre grazie* (part.), gesso con il dispositivo dei punti, primi decenni del XIX sec. Possagno, Gipsoteca.



Fig. 6: Girolamo Fabrici d'Acquapendente, *De anatomia muscolorum totius corporis*, Immagini del piede dalla superficie plantare a quella dorsale, olio su carta, fine del XVI sec. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari 116.30.





Fig. 7: Girolamo Fabrici d'Acquapendente, *De anatomia animalium*, Immagine di zampa d'airone, olio su carta, fine del XVI sec. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari 116.12.





Fig. 8: Societas Raffaello Sanzio, *Giulio Cesare*, Immagini di scena, 1997.



Fig. 9: Societas Raffaello Sanzio, *Giulio Cesare*, Immagini di scena, 1997.

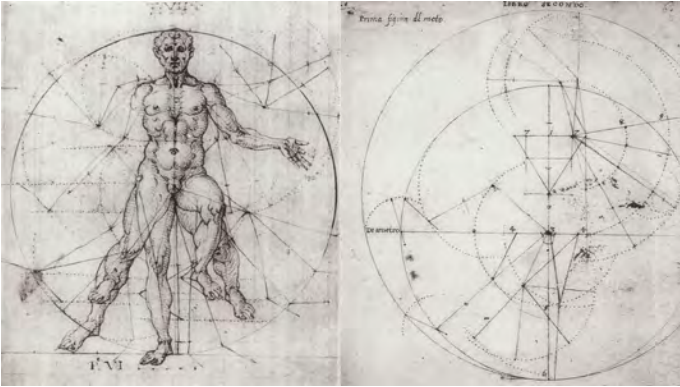


Fig. 10: Carlo Urbino, *Codex Huygens*, ca. 1570, manoscritto su carta. New York, Morgan Library, MA 1139, cc. 12 e 26.

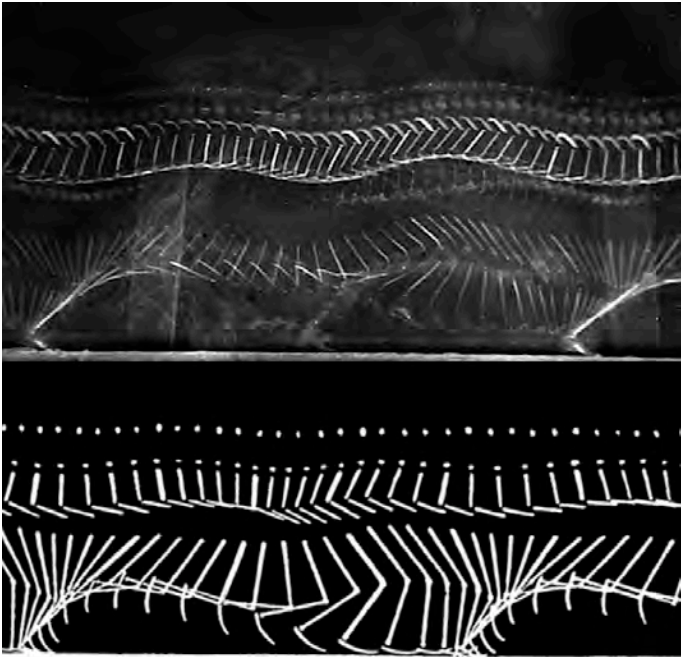


Fig. 11: Etienne-Jules Marey, *Cronofotografie di un uomo che corre*, 1883. Parigi, Cinémathèque Française.



Fig. 12: Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occident Cultures*, Immagini dell'installazione, 2012. Kassel, Documenta.



Fig. 13: Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occident Cultures*, Immagini dell'installazione, 2012. Kassel, Documenta.



**parte II**





## Pregiudicati e pionieri

Giuseppina Scavuzzo

I testi che seguono, raccolti attraverso la *call for paper* del seminario *Architettura. I pregiudicati*, sono stati proposti da giovani studiosi di architettura provenienti da diverse scuole, italiane e straniere, appartenenti a differenti settori disciplinari e dunque esprimono punti di vista anche distanti tra loro. Eppure, con accenti diversi, denunciano tutti una condizione di inadeguatezza dell'architettura contemporanea. Alle domande poste dal seminario, sul carattere della cultura contemporanea e sulle forme che questa produce sul territorio, quasi tutti hanno risposto mettendo a nudo una scissione tra saperi e forme e l'incapacità dell'architettura di rappresentare il nostro tempo, per restituirne, invece, un'immagine frammentata e dilaniata.

Questo scarto impedirebbe, tra l'altro, l'identificazione nell'architettura e nel paesaggio costruito su cui si fonda il senso di appartenenza a un luogo, tema affrontato in particolare nel saggio di Wagner Amodeo e Fernando Laterza.

La desertificazione simbolico-significante, a cui faceva riferimento la *Convenzione Europea del Paesaggio* citata nel bando della *call*, avrebbe dunque come esito un effetto di sradicamento.

Gli autori dei contributi hanno indicato origini diverse di questa crisi di rappresentatività. In parte la riconducono a mutate condizioni esterne alla disciplina. La realtà si fa oggettivamente più difficile da cogliere per la velocità con cui si trasforma, per cui il tempo del paesaggio non è più il tempo della vita dell'uomo, dominata dalla velocità come valore fondante, come si legge nel testo di Carlo Gandolfi. La definizione stessa di una cultura contemporanea diviene problematica per la moltiplicazione di culture diverse che si ritrovano a confrontarsi e convivere negli stessi luoghi, con tempi insufficienti a consentire graduali commistioni e stratificazioni di segni sul territorio. Anche le leggi che governano la realtà appaiono sfuggenti. Il saggio di Lorenzo Sivieri descrive il passaggio da un diritto che si misurava con la

natura e con i luoghi allo *jus* contemporaneo, costruito sull'intrecciarsi di interessi sempre meno chiaramente identificabili e ostaggio di poteri economici virtualizzati dai meccanismi finanziari.

L'inquietudine che domina i testi ha origine nell'assenza di autorevolezza dell'architettura che, di fronte a queste contraddizioni, non riesce a proporre una visione alternativa. Ne emerge un'accusa di vuoto di senso critico, di riduzione della pratica architettonica all'inseguimento di forme imposte dal mercato e dalla sua legge del "vantaggio competitivo", che spinge a superare quanto già realizzato puntando sulla novità sorprendente, di incapacità di chiamarsi fuori e indicare una direzione diversa, non necessariamente "nuova" ma proprio al di là del mito della novità.

È singolare il capovolgimento di significato che più di qualcuno tra gli autori ha operato rispetto al termine "pregiudicato". Nel programma del seminario il termine è inteso nell'accezione che assume come sostantivo, riferendosi a chi ha riportato condanne o espiato pene, che è stato dunque, letteralmente, "già giudicato". Scegliendo questo titolo si intendeva sollecitare una riflessione su ambiti del sapere espulsi e rifiutati dalla cultura contemporanea o su figure di architetti vittime di rimozione o fraintendimento a causa di un pre-giudizio.

Alcuni autori dei *paper*, invece, hanno inteso il termine nel significato che assume quando utilizzato come aggettivo, di compromesso, guastato, destinato ormai all'insuccesso, per cui, ad esempio, una situazione può essere definita come "irrimediabilmente pregiudicata".

Questo equivoco semantico è indicativo del prevalere di un giudizio pessimista (sono dati per pregiudicati l'architettura e il paesaggio) e quasi rassegnato rispetto all'individuazione di opzioni che, per quanto rimosse o vittime di pregiudizio, possono costituire delle alternative. Dunque, in qualche caso, si ha

l'impressione che gli autori ricadano nello stesso errore, di incapacità di "chiamarsi fuori", che denunciano.

È significativo che molti dei contributi affrontino la crisi della rappresentatività dell'architettura attraverso una riflessione sugli ambiti della rappresentazione dell'architettura, individuandoli tra i saperi pregiudicati, non pienamente riconosciuti, o meglio strumentalizzati in modo riduttivo dalla cultura contemporanea. Questo perché diversi autori provengono dal settore disciplinare della rappresentazione e del disegno ma è interessante che proprio questo profilo di ricerca sia stato più sollecitato dalle questioni poste dal seminario. Di fronte alla constatazione dell'incapacità dell'architettura costruita di interpretare la realtà, rifugiarsi nella rappresentazione svincolata da qualsiasi realizzazione può apparire come una rinuncia a confrontarsi con la realtà. Gli autori dei contributi sembrano però individuare nella rappresentazione come espressione autonoma (per citare il titolo del testo di Cristina Hurtado Campana e Federico Scaroni) l'ultimo ambito da cui possa giungere ancora una risposta libera dai condizionamenti economici, tecnici e normativi di cui sarebbe ostaggio l'architettura costruita.

In realtà la globalizzazione, dominata dal mercato e dalla tecnica, influenza fortemente anche la rappresentazione dell'architettura imponendole uno dei suoi principali caratteri. La pervasiva immaterialità, dei flussi finanziari, di informazioni, di immagini, si manifesta nella prefigurazione digitale delle architetture<sup>1</sup>, per poi dominarne la realizzazione con tecnologie che smaterializzano gli edifici attraverso la trasparenza, l'estrema lucidità e dunque la riflessione o rendendo le facciate schermi per immagini proiettate. Non stupisce dunque che gli autori sostengano che la rappresentazione, per essere uno strumento libero dal dominio tecnico-scientifico del contemporaneo, debba opporsi all'immaterialità del virtuale e tornare ad allenare quel legame

tra occhio e mano (descritto nel saggio di Fernanda Botter) che sembra essere stato reciso, divenendo un emblema della crisi della rappresentazione.

Ancora, gli ambiti della rappresentazione vengono chiamati in causa rispetto alla lettura dei contesti, imputando una delle cause della desertificazione significativa del paesaggio a una lettura superficiale della complessità del reale da parte di certi interventi contemporanei. La propensione all'ascolto del contesto, piuttosto che all'ansia di trasformazione, è trasversale a tutti i testi raccolti. Questa tendenza motiva l'interesse per le installazioni effimere: interventi che non pretendono la durata, umili e discreti a rappresentare la consapevolezza di una fragilità, degli equilibri ambientali, della condizione umana o, forse, dei saperi contemporanei.

Dal disincanto di fondo si leva un'aspirazione che ha il carattere di una sfida: che l'architetto agisca da "pioniere". Le figure citate in quanto "pregiudicate" sono descritte come figure di pionieri: soprattutto Bernard Rudovsky, al centro del saggio di Ugo Rossi, ma in modo diverso anche Francesco Zorzi e Giovanni Muzio, richiamati rispettivamente da Lorenzo Sivieri e Valerio Tolve.

Il termine "pioniere" designa chi esplora terre sconosciute e vi si insedia e chi, introducendo un'innovazione, apre nuove strade. La parola deriva dal gergo militare, dove indica il soldato che a piedi spiana il cammino, rimuove gli ostacoli che impediscono il passaggio.

Parlando qui di "architetture pioniere", titolo del saggio di Enrico Cicalò, vengono in mente le "piante pioniere", quelle formazioni vegetali che, trovandosi di fronte a fattori ambientali estremi, suoli incoerenti, scarsità d'acqua, temperature elevate, esposizione ai venti, colonizzano per prime un substrato sterile o ormai divenuto tale, favorendo la trasformazione dei fattori

ambientali avversi e il successivo insediamento di altre specie. Ricreare il substrato fertile di fronte alla desertificazione simbolico-significante sembra il compito dell'architettura indicato in questi saggi. Questo è anche il compito della scuola, come emerge nel testo di Augusto Angelini sulla scuola di Valparaiso. Qui l'esperienza educativa della *travesía* serve a formare nuovi pionieri, capaci di leggere il territorio attraverso l'atto poetico del rinominare i luoghi, "segnarli" attraverso il gesto lieve di installazioni il cui progetto è partecipazione a un rito, atto collettivo e non proiezione di un'individualità singola, in una visione del mondo che può aprire una prospettiva futura solo se condivisa. La poesia, primo tra i saperi pregiudicati ed esclusi dal dominio del sapere tecnico-scientifico, arriverà da questa paziente opera di ricostruzione del substrato. Questo ripristino di valori fondativi restituisce e interpreta quel *Common Ground* a cui la Biennale del 2012 era dedicata. L'architettura pioniera che i testi, malgrado il pervasivo pessimismo, non sembrano aver rinunciato a cercare, torna a essere «coltivazione architettonica della terra»<sup>2</sup>, attività fecondante, sostenibile non solo in senso ecologico ma culturale, perché si rigenera dalle proprie radici, e estetico<sup>3</sup>, perché i suoi segni divengono semi, si protendono al futuro senza negare il passato ma nutrendosi con esso.

1. L. Fernández-Galiano (2013). *Materia local*, in *Arquitectura Viva*, n. 151. Madrid: Arquitectura Viva SL.

2. F. Hegel. *Estetica*, Einaudi, Torino 1997 (titolo originale *Ästhetik*, 1835).

3. Di "estetica sostenibile" parla il premio Pritzker 2012 Wang Shu (W. Shu, *Imagining the house*, Lars Müller Publishers, Zurigo 2012) che, alla domanda del perché avesse presentato un giardino (l'installazione *Tiles garden*) alla Biennale veneziana dedicata al tema della metropoli, risponde che il giardino è un seme: per lui da quel seme può nascere l'architettura della città.



## **Le città tra identità e appartenenza**

*Wagner Amodeo, Fernando Puccetti Laterza*

Per comprendere il fenomeno della desertificazione urbana proponiamo un'ipotesi che intreccia la percezione degli spazi e quella dei sentimenti che generano identificazione tra luogo e persona. È la tesi della perdita d'importanza in relazione allo spazio costruito. Questo fenomeno avviene quando non si sviluppa il senso di appartenenza degli individui alla società che questo spazio rappresenta o quando sparisce il sentimento di permanenza legato al concetto di appartenenza e identità, di essere e far parte di quel luogo, come descritto da Clark:

Something the early Norsemen hadn't got, but which, even in their time was beginning to reappear in Western Europe. How can I define it? Well, very shortly, a sense of permanence. The wanderers and the invaders were in a continual state of flux. They didn't feel the need to look forward beyond the next March or the next voyage or the next battle. And for that reason it didn't occur to them to build stone houses, or write books. (...) But was it civilization? The monks of Lindisfarne wouldn't have said so, nor would Alfred the Great, nor the poor mother trying to settle down with her family on the banks of the Seine. Civilization means something more than energy and will creative<sup>1</sup>.

Nel mondo contemporaneo trovare elementi di identità in quelli che sono i sentimenti di appartenenza delle persone ai luoghi è un compito complesso data la grande diversità culturale degli spazi urbani che li rende, per dimensioni e livelli, territori propri e molto diversi tra loro. Al contrario di quanto avveniva nel passato quando un certo insieme di valori contribuiva invece, unitamente alla percezione estetica del luogo, alla sua produzione e occupazione e a tenere insieme gruppi umani che possiamo definire culturalmente omogenei.

Storicamente questi valori si presentavano in modo uniforme, sia nella creazione dei territori urbani sia nei sentimenti prodotti dal vivere questi stessi spazi. Attualmente nei centri urbani non c'è più questa convergenza. La realizzazione degli spazi sembra infatti distanziarsi dalla comprensione della diversità –genera-



ta dalla complessità di una rete costruita da attori diversi, con interessi differenti e molteplici pressioni– che sarebbe invece necessaria nel processo di progettazione degli spazi e nella costruzione del paesaggio.

Per questa diversità vissuta contemporaneamente, la progettazione urbanistica fatica a realizzare luoghi con caratteristiche che stimolino il senso di identità negli individui e nei loro gruppi con lo spazio che li circonda.

Questa distinzione di valori provoca un'incapacità della produzione dello spazio urbano di saper mediare tra l'esigenza delle persone di cogliere il paesaggio e dare un senso a ciò che le circonda e il non annullarsi come individui con i loro valori e in relazione ad altri gruppi sociali culturalmente diversi. L'individualità, e di conseguenza l'identità, sono affermate in parte nei valori dell'architettura e dell'urbanistica ma anche nella distinzione tra il proprio "io" e quello che rappresenta il "non io" presente nell'ambiente e nel paesaggio purché non costituisca una minaccia.

Per approfondire il concetto di appartenenza una possibile analisi è quella che offre da un lato l'idea del senso di protezione, la sensazione di sicurezza che può dare la società e la città da essa prodotta: il territorio che rappresenta e genera l'ambiente e il paesaggio favoriscono il senso di identità e di comunanza di valori culturali che danno conforto e sicurezza. Dall'altra parte, si contrappone il posto che è un luogo qualsiasi, un "non luogo" o addirittura il territorio degli altri nel quale il soggetto non si riconosce e non si sente protetto, percependo soltanto ostilità intorno a lui.

Una volta risolto il bisogno dell'individuo di assegnare significato al paesaggio che lo circonda, al "non io" che non gli è ostile, percependo sicurezza e identificandosi, il soggetto costruisce o afferma la propria individualità a partire dal desiderio di esprimersi. L'individuo stabilisce una relazione tra il suo "io" e il suo

“non-io” in un dialogo di forma essenziale e circostanziata come strumento per avvicinarsi a un luogo nel tempo e nello spazio, che abbia un futuro e un passato e rispetti le altre dimensioni culturali che abitano lo stesso territorio.

Il risultato della genesi del rapporto tra il soggetto e il paesaggio può essere costruttivo o distruttivo, a seconda del livello di senso di appartenenza stabilito tra individuo e luogo vissuto. È nel paesaggio urbano, a partire dalla rappresentazione concettuale dell'architettura, che gli elementi in grado di generare sentimenti di appartenenza devono avere una replica pratica e progettuale, una rappresentazione materica di valori intangibili. L'azione di progettare edifici e spazi pubblici che compongono il paesaggio urbano può essere sinteticamente compresa anche oggi attraverso l'utilizzo del modello vitruviano, anche se la triade si basa oggi sul terreno in costante movimento della flessibilità contemporanea.

Per comprendere il senso della triade vitruviana e di concetti come funzione, stabilità e bellezza nel contemporaneo devono essere considerate sfumature semantiche diverse da quelle storicamente riconosciute, aggiungendo una dinamica temporale. Questo significa che la comprensione deve poter andare oltre le possibili risposte utilitaristiche e tecniciste di uno specifico programma di architettura e urbanistica.

Nel caso dell'uomo comune non si può pretendere che questi valori vengano alla luce a partire da una comunicazione basata su segni sofisticati e che solo una formazione erudita o fortemente basata sulle tecnologie è in grado di decodificare, seconda la riflessione da Castells:

L'ultima frontiera dell'urbanistica, e delle scienze sociali in generale, è lo studio delle nuove relazioni tra spazio e tempo nell'Era dell'Informazione. Nelle mie ricerche ho avanzato l'ipotesi che nella società reticolare sia la dimensione spaziale a strutturare quella temporale, al contrario di quanto avveniva nella vecchia società industriale regolata

dallo scandire del tempo, e in cui i processi di urbanizzazione e industrializzazione erano visti come fasi dell'inarrestabile cammino verso il progresso universale, che avrebbe definitivamente annientato le vecchie tradizioni e culture ancorate allo spazio. Nella società attuale, la cornice di riferimento temporale è imprescindibile dal luogo in cui ci si trova. Nello spazio dei flussi, o comunque in una qualsiasi località inserita nei network dominanti (che sia Wall Street o Silicon Valley), il tempo è senza tempo, in un'incessante corsa contro le lancette dell'orologio. (...) Ma quali sono le conseguenze di questa rivoluzione pluridimensionale in termini di pianificazione, architettura e design urbano?<sup>2</sup>

Conoscere quindi le conseguenze di questa comunicazione attraverso la teoria dell'informazione e dominare la percezione estetica è essenziale per la corretta produzione della rappresentazione architettonica. Per quanto riguarda il concetto di stabilità si deve rilevare non solo la qualità tecnica di esecuzione –fatto che stimola la conservazione dello spazio da parte di chi ne usufruisce contribuendo a creare un sentimento identitario e di cittadinanza– ma soprattutto adottare tecniche nuove che rendano “flessibili” gli spazi in modo che si possano adattare a nuovi usi e alle esigenze di nuovi utenti. Si rischia altrimenti una rapida obsolescenza, attribuita alla perdita della funzione simbolica, e forse ancora più importante, come ci spiega Venturi, che i segni possano essere più rilevanti dell'architettura stessa.

But it is the highway signs, through their sculptural forms or pictorial silhouettes, their particular positions in space, their inflected shapes, and their graphic meanings, that identify and unify the megatexture. They make verbal and symbolic connections through space, communicating a complexity of meanings through hundreds of associations in few seconds from far away. Symbol dominates space. Architecture is not enough. Because the spatial relationships are made by symbols more than by forms, architecture in this landscape becomes symbol in space rather than form in space. Architecture defines very little: The big sign and the little building is the rule of Route 66. The sign is more important than the architecture. This is reflected in the proprietor's budget.

The sign at the front is a vulgar extravaganza, the building at the back, a modest necessity. The architecture is what is cheap. Sometimes the building is the sign: The duck store in the shape of a duck, called "The Long Island Duckling"<sup>3</sup>.

L'illustrazione (fig.1) rappresenta una strada a San Paolo del Brasile chiamata Alameda Olga, strada che ha perso funzione e ruolo simbolico, e che, in mancanza di una adattabilità degli spazi, ha iniziato il suo degrado.

È importante sottolineare che la "flessibilità" degli spazi e del paesaggio deve servire a stabilire relazioni tra individui e gruppi sociali come premessa necessaria per la realizzazione di spazi pubblici che promuovano sentimenti di appartenenza e d'identità tra gli individui e che siano in grado di generare sentimenti rassicuranti da un punto di vista sociale pur preservando il piacere d'espressione dell'individuo, come visto sull'opera del Castells.

L'architettura e il design urbano sono fonti di significato spazio-culturale in una realtà metropolitana che oggi ha disperatamente bisogno di protocolli comunicativi e dispositivi di condivisione. Architetti e urbanisti dovrebbero trarre ispirazione dalle teorie sociali, e comportarsi da cittadini che si preoccupano del mondo in cui vivono. Ma, prima di tutto, dovrebbero svolgere il proprio ruolo di elaboratori di senso attraverso l'adattamento culturale delle forme spaziali. La loro tradizionale funzione è più che mai fondamentale nell'età dell'informazione, un'epoca caratterizzata dalla crescente cesura tra frammentarie reti di utilitarismo e luoghi isolati dal simbolismo specifico. Architettura e design possono riconciliare tecnologia e cultura, creando dei significati condivisi e riformulando lo spazio pubblico nel nuovo contesto metropolitano. Ma potranno riuscirci solo con l'appoggio di istituzioni governative all'avanguardia e di una modalità di conduzione delle città pienamente democratica<sup>4</sup>.

Gran parte di questa responsabilità viene assegnata a elementi simbolici, spesso tecnologici, introducendo altri aspetti che de-

vono essere presi in considerazione nell'architettura e nell'urbanistica contemporanea come importanti elementi di produzione di identità. La partecipazione degli individui e dei propri gruppi d'identificazione è fondamentale per stabilire la diversità necessaria nel paesaggio e, attraverso queste differenze, garantire a ogni soggetto il rispetto della propria identità. L'immagine del luogo che le persone costruiscono le aiuta a "ancorarsi" al posto, come propone Lynch.

Il conferire struttura e identità all'ambiente è una capacità vitale propria di tutti gli animali dotati di movimento. I mezzi usati per questo sono innumerevoli: le sensazioni visive di colore, di forma, di movimento, o la polarizzazione della luce, ed altri sensi come l'olfatto, l'udito, il tatto, la cinestesia, la percezione di gravità, e forse di campi elettrici o magnetici. Queste tecniche di orientamento, che vanno dal volo polare di un gabbiano al percorso di un gastropode sulla topografia microscopica di una roccia, si trovano descritte e delucidate in tutta la loro importanza in un'ampia letteratura. Gli psicologi hanno indagato queste capacità anche nell'uomo, benché piuttosto sommariamente o sotto ristrette condizioni sperimentali. Sebbene alcuni interrogativi permangano, sembra oggi improbabile che vi sia alcun istinto "mistico" di orientamento. Piuttosto, si tratta dell'uso coerente e dell'organizzazione di "indicazioni" sensorie definite ricavate dall'ambiente esterno. Questa organizzazione è fondamentale per l'efficienza e la sopravvivenza stessa degli animali dotati di movimento. Smarrirsi del tutto nella città moderna è esperienza piuttosto rara per la maggior parte della gente. Noi siamo assistiti nel trovare la strada dalla presenza di altri e da speciali artifici: piante, toponomastica, segnali stradali, targhe di autobus. Ma se ci capita la disavventura di perdere l'orientamento, il senso d'ansietà e persino di paura che l'accompagna ci rivela quanto strettamente esso sia legato al nostro senso di equilibrio e di benessere. La stessa parola "smarrito" significa, nella nostra lingua, molto di più che semplice incertezza geografica: essa porta con sé sfumature di vera tragedia<sup>5</sup>.

L'architettura e l'urbanistica stanno purtroppo perdendo questo ruolo di protagoniste dei rapporti sociali. Non è più il paesaggio

a darci la consapevolezza di noi stessi ma sono forse i media e le tecnologie digitali a essere oggi i principali strumenti della costruzione del sentimento di appartenenza. Sentimento che ormai sorge soprattutto nello spazio virtuale, non più nel paesaggio o tanto meno nella rappresentazione architettonica, con tutti i rischi che possono nascere da questo fatto.

1. K. Clark, *Civilisation, a personal view*, Harper & Row, New York 1969, p. 14.
2. M.Castells, *La città delle reti*, Marsilio, Venezia 2004, p. 69.
3. R.Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge 1977, p. 13.
4. M.Castells, *op. cit.*, p. 77.
5. K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2006, p. 24.



Fig.1: Marcos Lopes, *Alameda Olga*, San Paolo 2013.

## **Lo sguardo nel pozzo, lo sguardo nel cielo. Appunti per una relazione con la realtà**

*Carlo Gandolfi*

Bella sarebbe la vita se gli architetti costruissero le case per il gusto di buttarle giù, se gli scrittori scrivessero i libri all'unico scopo di bruciarli. Bisognerebbe essere abbastanza puri o abbastanza coraggiosi per non esigere che le cose durassero<sup>1</sup>.

“Costruire per distruggere” potrebbe apparire come un paradosso o addirittura un ossimoro. Vorrei tuttavia leggere questa possibilità invocata da Paul Nizan come stimolo a non badare in particolar modo alla *vanitas* del proprio lavoro, al valore del manufatto in sé, ma piuttosto alla parte intelligibile dell'architettura (o del libro), quasi fosse l'immagine dell'architettura o il ricordo, la traccia del racconto a resistere alla distruzione.

Il coraggio e la purezza sono diretti a ciò che “sta dietro” all'architettura o alla scrittura, a ogni forma d'arte o di conoscenza. Si tratterebbe di un passo a ritroso rispetto alla prefigurazione formale o alla permanenza rivolto alla genesi del proprio pensiero. Sorge ora un quesito semplice e difficile al tempo stesso: un po' come le domande dell'infanzia, così dirette e enormi da lasciare spesso senza parole, incapaci di una spiegazione alla portata dei bambini, incapaci di sapere “perché il cielo è blu”.

Gli adulti risolvono la questione con uno stratagemma che di solito non convince i bambini, li lascia increduli prima di passare a una domanda ulteriore. Non è semplice convincerli. Essi ci insegnano la necessità “dell'ulteriorità”: «Noi dobbiamo muovere senza fine verso un'altra intensità»<sup>2</sup>, ci ricorda Eliot.

Quale architettura dobbiamo pensare oggi? Qual è la lingua della nostra architettura?

Heidegger intende la lingua come «casa dell'essere»<sup>3</sup>. Il linguaggio ci mette in comunicazione con l'altro ed al contempo dall'altro ci separa; è mezzo espressivo di chi parla, diaframma, momento di interazione simile al passaggio della sabbia nella clessidra. A differenza della sabbia, il linguaggio può fluire disomogeneo, interrompersi o comportare fraintendimenti, mistificazioni, finzioni, rimandi, inadeguatezze.



Cosa avviene in questo passaggio? È questo un tema che interessa in particolar modo una generazione che deve proporre nuovi quesiti prima ancora di asserire contenuti dogmatici di stampo ereditario: la nostra, divisa com'è tra emuli a-critici, epigoni mancati, disorientati *ab origine* e figli del proprio tempo, privi di carisma e di ricerche originali e autonome.<sup>4</sup>

Claudio Magris, nel suo *Danubio*<sup>5</sup>, mette a sistema vari aspetti di un intero territorio, di un paesaggio inteso in senso fisico e culturale. Due istanze in esso contenute fungono da spunto a questo contributo: una sul piano percettivo - interpretativo e l'altra sul piano della posizione rispetto al tempo.

«Per distogliere lo sguardo dal proprio pozzo profondo non c'è nulla di meglio che rivolgerlo all'analisi dell'identità altrui, interessarsi alla realtà e alla natura delle cose»<sup>6</sup>. È fatto riferimento al tempo presente e agli intorni propri e dell'altro da sé. Il dubitare, l'interrogarsi rappresentano una spia ed un faro possibile, adatto a illuminare i luoghi bui o danneggiati della nostra conoscenza. Sempre nel *Danubio*, Magris cita un passo dei *Diari* di Kierkegaard. È un pensiero che risale al 1843: «La vita (...), può essere compresa solo guardando indietro, anche se dev'essere vissuta guardando avanti»<sup>7</sup>.

È interessante pensare a questo "indietro" e a questo "avanti" in senso spaziale ed in senso temporale, cronologico. Il divorzio tra vita dell'uomo, tempo della macchina e permanenza delle forme da un lato, e la liquida voracità della produzione capitalistica<sup>8</sup> dall'altro sono alla radice di uno *status quo* relativamente recente nella storia dell'uomo.

Il tempo del paesaggio non è più il tempo della vita dell'uomo. I riti non scandiscono più il tempo: questo slittamento a favore della velocità intesa come valore fondante del tempo, diventa per noi di difficile percezione. Lo smarrimento che caratterizza la lettura dei nostri paesaggi denota, appunto, l'instabilità propria della nostra percezione.

L'architettura è per sua stessa definizione contemporanea: è espressione costruita del proprio tempo e necessita di stabilità e capacità di costruirsi nel presente.

E se l'architettura e l'insegnamento accademico cessassero di guardare nel pozzo di cui ci parla Magris? Se lo studio dell'architettura, la sua progettazione, la sua ideazione tentassero di non essere invenzione incontrollata di gesti autoreferenziali o automatismi contenutistici e formali?

E se si tentasse una sorta di reinvenzione programmatica, rivolgendosi all'architettura nella sua interezza come se fosse un articolato e immenso serbatoio di concetti, di segni relazionati ai relativi sensi, di scambio dialettico e continuo tra etiche ed estetiche costruite?

La composizione non è un assemblaggio seriale o automatico: è una traduzione di concetti in forme, una scrittura, una narrazione, un racconto vero e proprio. Queste sono parole, ma la domanda resta costante, insistente: quale architettura dobbiamo fare oggi?

Torniamo allo sguardo sul tempo di cui ci parla Kierkegaard.

La relazione col proprio tempo è sempre stata una preoccupazione centrale per gli architetti nell'intero corso della storia. A volte è stata un'ossessione; era lo spirito di Alberti come quello di Le Corbusier: come mai questi modi di vedere (e interpretare) la propria contemporaneità sono così lontani dal sentire comune nell'Europa e, in particolare, dell'Italia?

Nel dubbio risiede un legittimo progetto di risposta, quasi il dubbio stesso fosse in grado di tratteggiare i profili ancora sfuocati della risposta stessa. Dubbio e risposta costruiscono un chiasmo straordinario nella mediazione tra passato e futuro. Dire "oggi" significa immergersi nella contraddizione, nel dubbio.

Questa immersione avviene durante il passaggio da idea a cosa. E questo passaggio non può che avvenire per raffinzioni successive: passaggi lenti perché costruttivi. È il metodo (che di

fatto è un tragitto, un vero e proprio percorso, un ponte, un superamento: *μετά-οδός*). Questo metodo non può che tornare al centro e farlo, per una volta, rinunciando all'ausilio di sovrabbondanti e interminabili analisi, prassi, quest'ultima, divenuta in alcuni casi alternativa al progetto, quasi fosse ad esso etimologicamente palliativa, o volendone costituire un farmaco, una giustificazione proprio perché la formulazione dell'immagine è carente, debole, traballante.

Lo sperimentalismo «fine a se stesso come l'attuale, per definizione è interessato solo alla formulazione dell'ipotesi di un linguaggio e alla sua messa in opera, sperimentale, cioè momentanea»<sup>9</sup>. Che l'architettura sia espressione del proprio tempo e che il linguaggio ne sia confine e tramite è fuori dubbio (e ciò è condizionato da fattori che stanno anche al di sopra dell'architettura stessa).

Si tratterebbe, però, di interpretare il proprio tempo; di rispondere al proprio tempo e farlo al di là di quella che Grassi, nel 1984, chiamava «esclusivamente una questione di gusto»<sup>10</sup>. Non è questo, del resto, quello che l'architettura ha "sempre" fatto nel corso della sua storia?

Si tratta di capire e di essere capaci di mettere in crisi il nostro rapporto con la realtà, di cambiare il nostro modo di vederla, assumendo che abbiamo su di essa un grande potenziale, come pensatori, come architetti, come filosofi. Come persone.

La risposta alla mia domanda risiede forse nel nostro sguardo? Nel nostro modo di relazionarci alla realtà che rappresenta, forse, il problema centrale?

L'acqua del pozzo è lontana e scura; incute paura. È una chimera necessaria e quotidiana. Ma riflette il cielo e ciò che in esso si muove: i corpi celesti, i gabbiani, le nuvole e il vento che fanno da fondo al nostro profilo. Quando il secchio tocca il suo velo lucido e nero, l'immagine si deturpa e, con il tonfo, lo specchio si frantuma.

Con un nuovo sguardo e con un nuovo tempo, l'acqua sul fondo del pozzo –quell'acqua scura– torna a distendersi, riflettendo il cielo nel suo immenso spazio, puro e senza fine.  
E lo fa al tempo del nostro sguardo.

1. P. Nizan, *La Cospirazione*, tr. it di D. Menicanti, Mondadori, Milano 1981 con appendice biobibliografica a cura di F. Folkel; Baldini & Castoldi, Milano 1997, con int. di P. Bellocchio e postfazione di G. De Luna, p. 27; Robin, Roma, 2000 con tr. di E. Gut; prefazione e note di I. Greco.
2. T. S. Eliot, *Quattro quartetti*, Garzanti, Milano, 1994; *La terra desolata-Quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 54.
3. «(...) nel pensiero l'essere viene dal linguaggio. Il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora. Il loro vegliare è il portare a compimento la manifestazione dell'essere; essi, infatti, mediante il loro dire, la conducono al linguaggio e nel linguaggio la custodiscono». M. Heidegger, *Über den Humanismus*, 1947, in *Wegmarken*, a cura di F.W. von Herrmann, V. Klostermann, Frankfurt am Main 1967, trad. it. di F. Volpi; M. Heidegger, *Lettera sull'«umanismo»* in *Idem, Segnavia*, Adelphi, Milano 2002, pp. 267-268.
4. Si veda anche M. Scolari, *Una generazione senza nomi*, in « Casabella », n. 606, 1993, pp. 45-47.
5. C. Magris, *Danubio*, Garzanti, Milano 1986
6. *Ivi*, p. 19.
7. *Ivi*, p. 40. Magris fa riferimento al testo contenuto in S. Kierkegaard, *Papirer 1834-1855*, Journal JJ 167, 1843.
8. Si veda, tra gli altri dello stesso autore, Z. Bauman, *Capitalismo parassitario*, Laterza, Roma-Bari 2009.
9. G. Grassi, Intervento all'*I.B.A. Symposium-Architektur zwischen Individualismus und Konvention*, 8-10 ottobre 1984, ora in *Architettura lingua morta 1*, in *Idem, Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 239-248
10. *Ibid.*

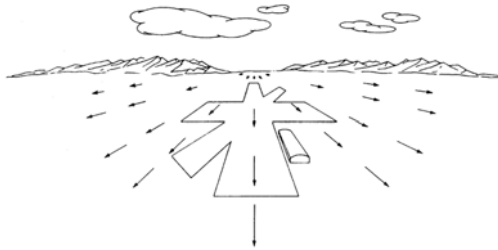
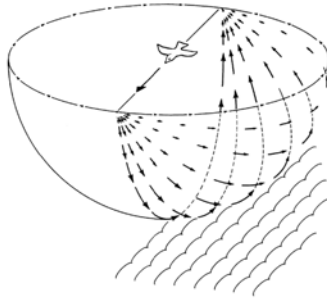


Fig. 1, 2: James J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*.  
Sopra: un uccello che vola sulla terra (locomozione parallela al suolo).  
Sotto: rappresentazione di ciò che un uomo su un veicolo in volo vedrebbe guardando in avanti nella direzione della locomozione del veicolo.

## La *travesía* della scuola di Valparaíso

Augusto Angelini

«Soltanto se siamo capaci di abitare possiamo costruire».<sup>1</sup>

La Scuola di Valparaíso è una delle esperienze più singolari della ricerca architettonica in America del Sud. È la storia di un gruppo di architetti e di artisti che, guidati dall'architetto cileno Alberto Cruz e dal poeta argentino Godofredo Iommi, hanno creato una scuola di architettura che si basa sulla poesia e sul lavoro comunitario. Un'esperienza che non solo ha inventato un modo di insegnare e di fare architettura, ma che ha creato una "visione" dell'America che riesce poeticamente a restituire una lettura originale del continente americano. La Scuola di Valparaíso, nel suo resistere al tempo, seguita a proporre i cammini difficili attraverso i quali l'architettura può concorrere a costruire un'alternativa alla cultura tecnico-scientifica e a ritrovare un'interna verità. Il suo contributo più importante viene dalla volontà mai dismessa di riscoprire il senso fondativo dell'atto di costruire. Risalire all'origine del costituirsi della forma, per gli architetti della *Cruz del Sur*<sup>2</sup> significa apparentare di nuovo la costruzione a una volontà di ridisegno del suolo e dei luoghi naturali. Questa visione ha preso forma con l'ideazione delle *travesías*, ovvero di viaggi attraverso il territorio americano, in cui studenti e professori realizzano insieme opere architettoniche effimere, che hanno il compito di "svelare" il continente e al contempo di misurarlo. L'invenzione, il rapporto con la natura e il carattere leggero dell'opera illuminano il processo creativo delle opere della traversata e danno forma a un'interpretazione della modernità in America Latina.

«Pieno di merito, ma poeticamente, abita / l'uomo su questa terra»<sup>3</sup>, questo verso di Hölderlin è uno dei riferimenti che risuonano con maggior forza nel poema *Amereida*, il fondamento della scuola. Già nel titolo che deriva dall'unione di America e di *Eneide* sono indissolubilmente intrecciate l'idea del viaggio come scoperta della patria, il continente americano, e l'idea di fondare l'architettura dalla parola "poetica". Secondo Iommi

«ogni essere umano ha un dono che è la parola. Parlare è accordare il linguaggio. Lo si può fare sino a raggiungere la sua tensione limite, che è la poesia»<sup>4</sup>. La poesia dalla Scuola viene intesa come *poïesis*, cioè come disvelamento del mondo e dell'abitare. Nell'opera di traversata il rapporto tra architettura e poesia avviene in due tempi diversi: alla sua origine perché la parola "poetica" nomina ciò che si deve fare, segnando il suo destino; e nella sua culminazione poiché l'opera ha la capacità di "disvelare", di far apparire la natura dei luoghi: «*Quien sino ella (la poesia) dice de un origen, pues solo poeticamente se aparece*»<sup>5</sup>. In questo senso la traversata costituisce un atto di fondazione, in cui il viaggio epico si sovrappone al viaggio architettonico: è un punto d'incontro tra le "azioni poetiche" che la Scuola realizza nella città di Valparaíso<sup>6</sup>, e il viaggio, inteso come conoscenza e rilievo del territorio americano.

Per questo motivo Alberto Cruz e Godofredo Iommi insieme a un gruppo<sup>7</sup> di intellettuali e artisti compiono, nella primavera del 1965, la prima *travesía*, avendo come obiettivo quello di scoprire il territorio americano, con la realizzazione di un viaggio all'interno del continente, per esplorare i territori ignoti: il *mar interior*. Viaggio che prevedeva l'attraversamento dell'America del Sud secondo la linea retta che unisce Cabo de Hornos in Patagonia, con Santa Cruz de la Sierra in Bolivia, seguendo il tracciato della proiezione della costellazione della Croce del Sud sul continente americano. In questa prima "traversata"<sup>8</sup>, nella città argentina di Santiago del Estero, nel corso di un "atto poetico" il gruppo disegna una nuova carta del Continente, il cui orientamento è ribaltato rispetto alla convenzione geografica: al profilo dell'America è sovrapposta simbolicamente la costellazione della Croce del Sud, i cui quattro estremi vengono così nominati: il punto verso Capo Horn, dove Vespucci aveva avvistato per prima volta la Croce del Sud, viene chiamato "Àncora"; quello opposto, collocato nei Caraibi, viene designato con

la parola “Origine”, perché lì era sbarcato Colombo, nelle terre che credeva fossero le Indie. Viene invece chiamato “Luce” il punto coincidente con la sponda atlantica, quella fisicamente più vicina all’Europa, poiché è a partire dall’Europa che sorge l’America. L’estremità opposta, verso il Pacifico, viene chiamata “Avventura”, perché da lì ha inizio il “Mare nuovo”, il mare sconosciuto. Questa azione sintetizza con forza simbolica il modo in cui la parola poetica rappresenta per la Scuola il mezzo per andare oltre il significato comune delle cose. Nominare il reale, ridando un nome alle cose, è un atto d’orientamento che indica all’operare architettonico un significato e un compito.

È in questa traversata che viene scritta la maggior parte di *Ame-reida*. Nel poema è espressa l’idea che il continente americano in realtà non sia mai stato scoperto: Colombo cercava le Indie, e forse quel suo desiderio fece sì che il continente rimanesse celato. Il continente americano, quindi, per *Ame-reida* è un dono per il mondo ancora da scoprire e, innanzitutto, un territorio disponibile per le diverse etnie che provenivano dall’Europa: «in America non si nasce, ma si inizia come latini»<sup>9</sup> perché l’origine dell’America sta nella civiltà greca e latina.

Dal 1984 i laboratori di progettazione propongono come parte integrante della loro formazione il compito d’andare in traversata, creando un’occasione che diviene un’esperienza unica e feconda; gli studenti partono insieme ai professori per scoprire il territorio americano, costruendo congiuntamente piccole opere d’architettura: segni lievi che vengono offerti agli abitanti del posto e che costituiscono un ampliamento dell’ospitalità della “Città Aperta”<sup>10</sup>, la città utopica e autocostruita nella quale la Scuola si insedia. Le opere di traversata fanno comparire l’essenza del territorio: dalla *Pampa*, interpretata come labirinto, per il non-orientamento, nella sua vastità orizzontale, alla *Cordillera*, resa invaso di luce verticale, limite continentale che segna e dispone il continente.



Con le traversate il territorio sudamericano mediante l'architettura diventa un luogo, «*una extension orientada que da cabida a los actos*»<sup>11</sup> poichè con la costruzione di questi segni lievi la natura diventa un luogo orientato, delimitato e disposto. Infatti le opere riescono a costruire una "dimora", uno "spazio come framezzo" dal quale contemplare il territorio. Per questo motivo le opere di traversata non sono oggetti da guardare, sono spazi in cui abitare e da cui contemplare il territorio. La contemplazione per la scuola ha due tempi diversi: vi è un primo momento che antecede l'opera, in cui gli studenti realizzano schizzi architettonici, disegnando dal vero il territorio in cui dovrà sorgere l'architettura; in un secondo momento la contemplazione viene vissuta dall'interno dell'opera, guardando il paesaggio che l'architettura rende leggibile.

Abitare poeticamente sulla terra e sotto il cielo, in *travesía*, significa orientare il sito attraverso l'indicazione poetica, costruendo architetture effimere che consentano di "abitare" il territorio americano. Nella costruzione delle opere di *travesía* vi è un dato comune: coniugare artificio e natura, facendo convergere tracciati preesistenti e possibili, dagli antichi sentieri indiani al graticolato spagnolo di suddivisione del territorio, dai corsi d'acqua alle costellazioni del cielo.

Più di centocinquanta traversate sono state fatte sino a oggi, e in ciascuna di esse sono stati tracciati un segno e una distanza sul continente. Nel 1992, nella "Città Aperta", venne costruito il "Padiglione dei Nomi", per commemorare i quarant'anni della Scuola, in cui per la prima volta vennero messe in mostra tutte le traversate. Ed è stata un'occasione che ha segnato una nuova tappa per la Scuola, avviando la possibilità di disegnare una nuova carta dell'America in cui poter rappresentare una visione unitaria delle opere realizzate durante le traversate e le relazioni tra queste e il continente (fig.1), permettendo così di rimisurarle e di descriverle non mediante una semplice cartografia geografica,

ma attraverso la costruzione di una carta architettonica dell'America: la mappa non è il territorio o per dirlo con *Ameréida* «il cammino non è il cammino»<sup>12</sup>. Perché le opere di *travesía* per quanto lievi ed effimere evidenziano il senso profondo dell'abitare nel continente americano. Perché l'Architettura ritrova nella modernità, come condizione umana, i principi architettonici con cui costruire. Perché gli architetti di Valparaíso, come sapeva anche Heidegger, sanno che non è dietro le ragioni apparenti della tecnica che l'architettura deve trovare il suo fondamento e la sua verità, bensì nella parola "poetica".

1. Martin Heidegger, *Abitare, Pensare, Costruire*, conferenza a Darmstadt, 1951. Il testo di Heidegger ha avuto una grande influenza nell'insegnamento dell'architettura alla Scuola di Valparaíso e in Cile. Tra le varie questioni, Heidegger sostiene che il costruire significa curare la terra, ristabilendo il rapporto tra i divini e i mortali, rimettendo il proprio del costruire all'inaugurale essenza dell'abitare. Ed è l'abitare, in quanto costruzione, ciò che rende possibile l'apparire del luogo, e ciò che da fondamento alle opere di traversate.

2. La Croce del Sud era usata dai naviganti come indicatrice del polo sud celeste e fu adottata dagli architetti di Valparaíso sia come costellazione per orientare le traversate nel mare interno del continente sudamericano, sia come stemma e manifesto della Scuola.

3. F. Hölderlin, *In lieblicher bläue in Inn* e *Frammenti*, traduzione di Leone Traverso, introduzione di Laura Terreni, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1991. Questa poesia venne pubblicata per la prima volta in F.W. Weblinger, *Phaetón*, Stoccarda 1823, una raccolta sulla poesia di Hölderlin. Oltre cento anni dopo, nel 1943, si pubblica un voluminoso compendio dell'opera del poeta nello *Stuttgarter Ausgabe*, la poesia citata si trova nel vol. VI, II, 1, pp. 372-73. È proprio questo volume che viene citato da Martin Heidegger in una conferenza tenuta nel 1951 e pubblicata successivamente con il titolo *Poeticamente abita l'uomo* nella rivista di poesia «Akzente», fasc. I, 1954, p. 57.

4. Godofredo Iommi, da una lezione del laboratorio detto *Taller de America*, Valparaíso, 1991.

5. «Chi se non lei (la poesia) indica l'origine, poiché soltanto poeticamente avviene l'apparire», in G. Iommi e Escuela de arquitectura de la U.C.V. (Universidad Católica de Valparaíso), *Ameréida*, vol. 1, Editorial Cooperativa Lambda, Santiago 1967, p. 13.

6. Valparaíso è una città-porto di grande bellezza e complessità, affacciata sull'Oceano Pacifico. La sua forma è il risultato della sovrapposizione di strutture e tipi

architettonici su un insieme di 44 colline che ne definiscono la topografia. È una città di impianto irregolare, nata dal rapporto tra elementi caratteristici della città come i belvedere, le funicolari, le scale urbane e infine le case cubiche e la loro sovrapposizione nella collina, che concorre a definire la sagoma dei vari *cerros*. Artificiale e naturale a Valparaíso si intrecciano, costituendo una città che da una parte è un grande anfiteatro, dall'altra un vero e proprio labirinto.

7. Dieci furono i membri che parteciparono alla prima "traversata": Jonathan Boulting, poeta inglese; Alberto Cruz, architetto cileno; Fabio Cruz, architetto cileno; Michel Deguy, poeta francese; François Fédier, filosofo francese; Claudio Girola, scultore argentino; Godofredo Iommi, poeta argentino; Jorge Pérez Román, scrittore cileno; Edison Simons, poeta brasiliano; Henry Tronquoy, poeta francese.

8. Si traduce qui letteralmente il termine castigliano *travesía* che sta a indicare il viaggio d'attraversamento del continente americano, inteso come mare interiore.

9. G. Iommi e Escuela de arquitectura de la U.C.V. (Universidad Católica de Valparaíso), *Amereida*, vol. 1, Editorial Cooperativa Lambda, Santiago, 1967, p. 49.

10. Fondata sulla sabbia, essa si estende in un paesaggio di mare e di colline di circa 300 ettari, a 30 chilometri da Valparaíso. Nel settore occidentale, in cui 3000 metri di spiaggia fanno da sfondo alle grandi dune, si trovano una serie di *hospederías* (residenze per gli studenti e i professori costruite intorno all'idea di ospitalità) e altre costruzioni che servono alle attività di lavoro e di riunione. Nel settore orientale, situato in una zona collinare più alta, spiccano il cimitero e gli spazi delle «Agorà».

11. La definizione di architettura di Alberto Cruz: «L'architettura è un'estensione (intesa come spazio-luogo) con orientamento, che ospita i riti dell'uomo (vale a dire l'abitare)».

12. G. Iommi e Escuela de arquitectura de la U.C.V. (Universidad Católica de Valparaíso), *Amereida*, vol. 1, Editorial Cooperativa Lambda, Santiago 1967, p. 189.



Fig. 1: Carta delle traversate sul continente americano e della costellazione della Croce del Sud. Planimetria, 2015. (disegno di Augusto Angelini)



## Il segno del disegno

Matteo M. Sangalli

Il disegno rappresenta per l'architetto la forma principale di scrittura e l'azione del disegnare, a mano, è probabilmente l'unica in grado di creare una narrazione delle idee nello spazio. Un'incisione di C. N. Ledoux, *L'Abri du pauvre*<sup>1</sup>, ci ricorda come il primo rifugio dell'uomo fosse sprovvisto di intenzioni trascendentali e di come le prime costruzioni fossero la manifestazione della loro natura, che significava proteggersi dalla Natura. Fu solo nel e con il disegno che vide la luce il primo concetto di spazio che superò quel rifugio e così anche la "grotta", da riparo, divenne metafora della vita. Il pensiero va a quella costruzione, sorta di parallelepipedo ruotato, che Carlo Scarpa definiva "Tenda dei famigliari" o "Grotta", cioè lo spazio che ospita le sepolture dei famigliari nel complesso monumentale della *Tomba Brion* a San Vito D'Altivole. Lo stesso "Professore" nella *Prohusione: sull'arredamento*, lezione per l'inaugurazione dell'anno accademico, 1963-1964, dello IUAV sottolinea questo legame tra disegno e qualità dell'architettura.

Immagino che l'uomo prima operasse di istinto, poi abbia cominciato a pensare di caratterizzare la sua opera, dicendosi: «devo formulare un disegno, dei paralleli, degli incrociati». Quindi c'era una volontà razionale... una maniera e poi un'altra: infine comincia a costruire addirittura delle greche o dei passanti con delle diagonali (...). Questo fatto è dovuto certamente all'istinto della bellezza, di adornare: non c'è certo quello di conservare l'arredo, non c'è la necessità perché per sedere forse gli è bastato un sasso<sup>2</sup>.

Nei segni, quindi nei disegni, si depositarono le intenzioni e i significati del costruire: desiderio, sogno e possibile rimasero da allora inseriti nell'azione del disegnare. L'architettura diventa da allora la cristallizzazione dell'atto del disegnare e diventa, essa stessa, l'involucro che accoglie la vita e, a volte, la fa brillare. Questo accade quando la necessità dell'architetto di esercitare la "memoria", ridisegnando l'oggetto o il sito d'intervento, permette al disegno di penetrare nella "memoria" dei luoghi restituendola poi nell'atmosfera del progetto.

Voi dovete liberarvi di un equivoco (...). L'equivoco consiste nel considerare il disegno di architettura uno strumento. (...). Secondo tale concezione esiste un pensiero astratto, verbale che ha bisogno ad un certo punto di calarsi in uno strumento per diventare forma o per comunicare qualcosa. (...) al contrario il disegno è pensiero esso stesso, anzi è la forma pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più pura e durevole<sup>3</sup>.

Leon Battista Alberti scrive nel suo trattato che l'architettura è disegno e costruzione; con il disegno come scrittura e lettura dell'architettura diamo un senso alla riflessione, «i suoi significati non sono solo costruiti da codici fissi e universali che conosciamo come linguaggio, ma da e con le articolazioni che sentiamo come pertinenti al suo processo»<sup>4</sup>.

L'architettura è un'attività che viene da lontano e si proietta al di là della vita dell'architetto stesso. Per questo la componente della memoria assume un ruolo fondamentale: Aldo Rossi ha scritto «I luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte delle vicende umane»<sup>5</sup>.

La sequenza delle finestre sul bacino dell'Arsenale di Souto de Moura, alla XIII Biennale di Architettura di Venezia, può essere usata come "terreno comune" per inquadrare il ruolo del disegno in tre architetture "poetiche" che sono state realizzate a partire dalla riflessione e dal ridisegno del luogo in cui si inseriscono, da architetti che disegnano perché sanno che solo la matita può essere l'estensione della mano e della mente.

Le finestre sono "vedute" che si aprono verso l'esterno, cornici che inquadrano, isolano e trasformano il bacino in paesaggio.

La prima inquadratura, la finestra più piccola e una sedia, suggerisce come questi elementi permettano la contemplazione della laguna. Anche all'interno del recinto della *Tomba Brion* a San Vito D'Altivole la campagna veneta e i colli di Asolo sono lo sfondo naturale dell'invenzione poetica di Carlo Scarpa. Nel Giardino e tra le architetture del monumento i bambini giocano,

i cani corrono le persone respirano l'atmosfera del luogo. Un obiettivo raggiunto attraverso un progetto con un tasso di esecutività variabile, crescente; un modo di procedere connaturato alla poetica di Scarpa dove il disegno era lo strumento principale di controllo del lavoro. La rappresentazione del progetto è anche la narrazione degli intenti dell'architetto, i fogli di spessori, superfici diversi venivano interrogati e tormentati come i materiali da costruzione: i disegni guidano, ispirano e controllano il fare architettura di Scarpa. Le prospettive e le proiezioni ortogonali, come ad esempio il disegno dell'arcosolio suggeriscono l'intenzione di voler inserire le essenze, la *Picea abies Pendula* in questo caso, nel contesto architettonico e testimoniano l'intenzione di voler governare attraverso lo studio del disegno i risultati di percezione che si possono avere visitando quel luogo.

Scarpa abita i disegni con le sue figure muliebri, il gioco delle posture dei corpi simula la presenza umana all'interno delle architetture di carta. Le posizioni dei corpi riflettono le meditazioni dell'architetto intorno al senso degli spazi, e nei segni colorati comunica e anticipa l'atmosfera poetica della tomba. «La poesia nasce dalle cose in sé. (...) l'architettura che noi vorremmo essere poesia dovrebbe chiamarsi armonia, come un bellissimo viso di donna»<sup>6</sup>. Così è possibile "vedere le cose" attraverso i suoi disegni che rappresentano architetture che non si pongono come una presa di possesso della natura e del luogo ma sono di esso una sorta di condensazione, un disvelamento attraverso l'architettura.

La seconda veduta di Souto de Moura è una grande finestra a tutta altezza che ci proietta nella laguna; una sensazione che ho provato in Svizzera visitando le *Therme di Vals*. Un disegno di ideazione di Peter Zumthor suggerisce infinite immagini mentali ed è anche in grado di evocare il progetto realizzato. Il desiderio dell'architetto svizzero di sviluppare un'architettura "che parte dalle cose e ritorna alle cose" si scontra con la difficoltà della rap-



presentazione della realtà che ancora non esiste. Così con “l’approssimazione” dei disegni di ideazione (*Entwurfszeichnungen*), riesce a cogliere qualcosa dell’essenza degli elementi –montagna, pietra, acqua– del progetto delle *terme di Vals*.

Il confronto con le caratteristiche peculiari di entità concrete come la montagna, la pietra, l’acqua, sullo sfondo di un preciso compito costruttivo, implica la possibilità di cogliere, quindi di estrarre una parte dell’essenza originaria di questi elementi<sup>7</sup>.

Zumthor sostiene che l’architetto deve costruire non tanto con l’intento di provocare le emozioni, quanto di ammettere le emozioni.

La definizione dell’artista secondo Bacone, *homo additus naturae*, sembra un’orgogliosa presunzione ma, in realtà, può inserire la nostra esperienza in senso religioso più vasto che ci fa partecipi attivi della fenomenologia dell’esistenza. Anche così l’architettura occupa fra le arti un posto di privilegio perché, mediante la scienza e l’arte, non si occupa della natura come mistero da svelare o catalogare; o come modello paradigmatico per nuove coniugazioni; o come fonte d’ispirazioni; ma proprio come strumento tangibile, atto a fornirci la materia da trasformare in materiali che comporremo per “lo uso degli uomini”. Del resto, madre e materia hanno la stessa origine semantica: derivano dal concetto di “legname del bosco”; dall’associazione di queste idee, che assorbono quelle di materia prima, sorge subito la nozione di materiale, che è la materia preparata o da preparare per un certo uso<sup>8</sup>.

L’ultima immagine (fig. 1) suggerisce un percorso più che una veduta: l’ingresso dell’*Iglesia de los Benedictinos* a Santiago de Chile, un viaggio interiore sottolineato dalla luce naturale che penetra da tagli e aperture non visibili dall’esterno. Per questa architettura dobbiamo considerare il percorso delle tre finestre di Souto De Moura. L’esperienza che si può vivere all’interno

della chiesa riprende il cammino che il pellegrino fa per salire sul *cerro los Piques* che ospita l'edificio.

Esiste uno schizzo di padre Gabriel Guarda, che rappresenta questo percorso e il luogo prima della progettazione della chiesa. Un ridisegno del sito e della sua natura che è anche la sintesi del significato della chiesa che il padre ha progettato con Martin Correa tra il 1962 e il 1964. Un'architettura poetica in cui la luce naturale modella e smaterializza i volumi interni, sorta di cubi luminosi che avvolgono i frati e i fedeli amplificando la percezione spirituale del luogo.

1. C. N. Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, H. L. Peronneau, Parigi 1804, illustrazione 33.

2. F. Semi, *A lezione con Carlo Scarpa*, Cicero, Venezia 2010, p. 54.

3. F. Purini, *Una lezione di disegno*, Gangemi, Roma 1996, p. 32.

4. J. J. Gomez Molina, *Estrategia del dibujo en el arte contemporaneo*, Editorial Catedra, Madrid 2002, p. 44, trad. It. Matteo M. Sangalli.

5. A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 72.

6. C. Scarpa, *Può l'architettura essere poesia?*, conferenza tenuta presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna nel 1976.

7. P. Zumthor, *Il Nocciolo duro della bellezza*, 1991, in: P. Zumthor, *Pensare Architettura*, 2003, Electa, Milano, p. 25.

8. E. N. Rogers, "Parte seconda. *Utilità e bellezza (Metodologia della composizione architettonica)*. Paragrafo: *V. Economia e armonia*", in: L. Molinari, a cura di, *Ernesto Nathan Rogers. Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997, p. 185.



Fig. 1: *Iglesia de los Benedictinos* il percorso d'ingresso, sottolineato dalla luce naturale, verso la statua della Madonna. Foto Matteo M. Sangalli.

## The architect's book

*Fermina Garrido*

We name "architect's book" a book where theory and projects were mixed. These are created by an architect or an office to contextualize the framework or a period gathering principles of architecture and projects. It's not a book of projects; it's not a theory book.

Trying to consider what role has this kind of books in the architectural realm, we might review the different kind of publications leaving behind technical and historical volumes. Firstly there are books written by architect, no necessary about architecture, theoretical projects or poetical ones. Secondly, there are books no-written by architects, but used by architect about architecture or other issues that inspire them<sup>1</sup>. And finally, there are books about architectural practice written by architects, in which they try to explain why they propose their projects the mode they do. Usually they were edited after a certain period of an office.

Obviously, we shouldn't forget the fetishism aspect of the architect's library, as we can see in the experiment *Unpacking my Library: the architects and their books*<sup>2</sup>. The book resulting of the exhibition and interview show us how publication could work by «mapping the intellectual and emotional terrain of present-day architects and scholars»<sup>3</sup>. Quoting Victor Hugo, Jo Stefens notes «that architecture and the book share a common agenda»<sup>4</sup>. To sum up this obsessive stance about books, we would like to cite to Walter Benjamin writing about the collection of books, and how a volumes' collector feel about it: «Not that they come alive in him; it is he who lives in them.»<sup>5</sup>

It is because the contingency of the architect work, that they seek for other mediums to contextualize their production beyond the singular building or a unique imaginary project. The book has been the perfect base to spread their ideas and contextualize them into the culture. In this way, the book allows the architects to root in the territory, on a metaphorical and a physical manner.

Exploring the basis of the “architect’s book”, we found that there was the CIAM the first experience in which architects and theorist discuss together the position and the principles of a new kind of architectural stance. And as a result of these meetings, many books were written, ones of them were summary of the lectures and debates, others were analytic researches, and others were manifestos. The boundaries between practice and theory were broken up.

There was Sigfried Giedion, the first secretary of these first CIAM before the World War II, the historian that gave up the proper impartiality to get involve in writing the history of the modern architecture while it was happening.

We might presume that the roots of these kinds of books were in the CIAM publications. For instance, the propaganda book *The Athens Charter* by Le Corbusier and the analytical book *Can Our Cities Survives?* by Josep Lluís Sert, published both likes summaries of CIAM IV, contain the basis of an architect’s books. They both try to offer an explanation to people, in a publicity way, how to change architecture and how to place it inside an intellectual movement.

Both Sert and Giedion immigrated to USA. And both taught in the most important American Universities. Logically, they were part of the transfer of intellectual knowledge from Europe to America. As a consequence of these migrations, they helped to build a significant focus of theory and practice. The two more important focus of intellectual thinking in architecture was established, in the second half of the twenty century, in North America (around the main universities and museums) and in Central Europe (including the north of Italy and around magazines, museums and universities). From these points,

If there was an architect that worked with books, exploring the capacity that they have to influence in the culture, it was Le Corbusier. He published thirty-five volumes from *Étude sur le mou-*

*vement d'art décoratif en Allemagne* to *L'Atelier de la recherche patiente*<sup>6</sup>. Researches, pamphlets, theoretical proposals, urban thinking, the development of one building, a huge collection of volumes that pretend to take part of mass publish production, he wants his books «were a full-fledged part of the “machine society”»<sup>7</sup>. Only one of them fit into the category of artist's or collector's item, *Le Poème de l'angle droit*<sup>8</sup> that was a volume handcrafted and artistic manufactured<sup>9</sup>.

Clearly Le Corbusier found in the books the coherence, the unit, even the invention that he didn't get in real context. In fact, «the invention of the unity of his œuvre» only has occurred on his printed pages, «which henceforth became the crucial basis of the analysis, presentation, and pursuit of his creative work»<sup>10</sup>(fig. 1). Following Le Corbusier work, several books appeared in the late sixties, and they had a blowup until nowadays. From *Building for people* to *S, M, L, XL* including *Urban Structuring*, *From Everyone a Garden*, *Manhattan Transcripts*, *Anchoring* or *Intertwining*, the “architect's book” is the medium the author can feel himself into the culture and he can root his own practice in the contemporary knowledge. All these books build the point of view of an architecture production.

As Steven Holl asseverate «I've felt that a book is like a building, and a building is like a book»<sup>11</sup>. And maybe for this reason, we can find some of the modern features of the architectural practice reflected on these publications. We want to highlight some points that have in common all these books. Actually, these points became tools to relate the practice work with the world of concepts.

Firstly, they classify the projects or the project's principles into a “catalogue”. The “catalogue” becomes one of the most useful tools to manage the complexity of the contemporary world. As other scientific disciplines the architecture and the urbanism pretend to have all the variables under control by defining a list of

buildings, construction elements, or organizations of dwellings. The idea of built a “catalogue” has his roots in the principles of use and technique. And both use and technique are link substantially with the notion of program. The architectural program is one of the oldest concepts in the history of professional architecture, according to Anthony Vidler, but it could be revisited in order to approach to a present theory:

Rather, a contemporary sense of program would imply the radical interrogation of the ethical and environmental conditions of specific sites, which are considered as programs in themselves. Such programs might not privilege architecture in the conventional sense, but stimulate the development of a new environmentalism construed according to what might be called the “technologies of the everyday”<sup>12</sup>.

Secondly, they work with a “catalogue”, so new names for new categories are needed. And these “catalogues” provides us an imagined and visionary manner to contemplate our own context. Such as Candilis, Josic, and Woods show us in the book *Building for people*, an explanation of a decade office’s work<sup>13</sup>. The invented names for new categories of buildings and organizations that appears in the volume: *Semiramis*, *Nids d’abeille*, *Entonnoir*, *Charnière*, *Trèfle* offer us a rich and vibrant inventory of building types. Moreover, their taxonomy evolves in parallel with a method to order the different elements. The gradual change of their method happened when they develop projects in a bigger scale, in particular the proposal for dwellings for “*le plus grand nombre*”. The system of organizations pass from a simple articulation of function to organic systems and complex structures, namely stem and web. (fig. 2)

The method, the strongest idea of the modernism, is the system to organize the project under certain principles. And if we use the simile of Holl “building equal book”, consequently, the method became the pattern of the book production. The method varies

among the order strategy (hierarchy), the flexible strategy, or the typology. However, even these variations of the method the main feature is that all these projects or books use a method, a system to organize themselves. Like they ordered the catalogue with a method, all of these methods work with a taxonomic classification, with catalogues as part of their process.

*S, M, L, XL* isn't a resume, or an explanation. It's a collection. Inside the book, and organize with a size method Rem Koolhaas puts together all the work of OMA no matter if it's a project, an essay, a photograph or a sketched<sup>14</sup>. The accumulation of information shows the new approach to culture of mass media. However, there is a system that organizes the book and the projects, the size of these last ones related to the city.<sup>15</sup>

Finally, the last shared point is an important reference to urban thinking. The city is the operational area in which architects find the problems and reflections to work with. From the destroyed cities after the World War II, where the urban planner explored the principles of modern movement, to the sprawl applied in the sixties growth in North America, and in the periphery of the European cities, the metropolis has been the breeding ground of The books of Steven Holl works as theoretical projects, a landscape of imaginary proposal that built a special map and left in our intellect architectural ideas as powerful as buildings. Hence, as Holl said, the books provide architects «a transcendental field with ongoing operative tools». Moreover, they allow the discipline «to raise the architecture to the level of thought»<sup>16</sup>

1. Pierre Chabard e Marilena Kourniati, *Raisons d'écrire. Livres d'architectes. 1945-1999*, Éditions de la Villette, Paris 2013, p. 7.

2. Inspired by a Beatriz Colomina's talk and a Walter Benjamin's essay, Jo Steffens organizes an exhibition and edited a book in which ten architects or firms open up their collections and speak about them. Jo Steffens, *Unpacking my library: architects and their books*, Yale University Press, New Haven e London 2009, p.VII.



3. Jo Steffens, *Unpacking my library: architects and their books*, op. cit., p. VIII.
4. Jo Steffens, *Unpacking my library: architects and their books*, op. cit., p. VIII.
5. Final words of the essay by Walter Benjamin *Unpacking my library: a talk about book collecting*, in Jo Steffens, op. cit., p. 10.
6. «Not counting his contributions to general books on his work nor his countless articles». Catherine de Smet, *Le Corbusier. Architect of books*, Lars Müller Publishers, Baden 2007, p. 7.
7. Catherine de Smet, op. cit., p. 88.
8. Catherine de Smet, op. cit., p. 86.
9. The own Le Corbusier Library it's «a cross between an architecture library and an architect's library but it is also the library of a writer and an artist». Laura Parellada e Oleguer Gelpí (coordination) *Le Corbusier et le livre*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 2005, p. 7.
10. Catherine de Smet, op. cit., p. 91.
11. Jo Steffens, *Unpacking my library: architects and their books*, op. cit., p. 97.
12. Anthony Vidler, *Toward a Theory of the Architectural Program*. October, Fall 2003, n. 106, pp. 59-74. Posted Online March 13, 2006. October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/016228703322791025?journalCode=octo#.VTVr-yHtlBc>. Last access: 2015/04/20.
13. They changed the modern thinking of the city as an activist writers and members of groups as the Team X. S. Woods, G. Candilis, A. Josic, J. Joedicke, *Candilis-Josic-Woods; building for people.*, F. A. Praeger, New York 1968.
14. Rem Koolhaas, Bruce Mau, OMA, *S,M,L,XL*, Monacelli Press/010 Publishers, New York / Rotterdam 1995.
15. In the extreme, we have the conversion of architectural ideas into patents as we can see in Rem Koolhaas' book *Content*, where the architectural ideas fit in a patent model that allow us to classify them by strategies uses in their conception. Rem Koolhaas, AMOMA, *Content*, Taschen, London 2004.
16. Jo Steffens, *Unpacking my library: architects and their books*, op. cit., p. 96.

## **Memoria e tradizione del Classico nell'architettura di Giovanni Muzio**

*Valerio Tolve*

L'architettura contemporanea è un palinsesto eterogeneo, non privo di eccellenze, nel quale spesso è difficile rinvenire caratteri di sintesi così come riconoscere elementi di continuità, fondatezza storica, politica, operativa.

La frattura generata dalle Avanguardie di inizio Novecento non è ancora ricomposta. Anzi si è definitivamente sancita la diaspora dei saperi e delle azioni del progetto, moltiplicate in sofisticati specialismi privi di una regia coerente in grado di ricondurre alla sintesi ogni singola istanza.

Oggi come allora la possibilità di ricomporre tale frattura corrisponde alla necessità di un nuovo ordine, inteso come tensione verso una rinnovata visione della realtà.

Pare dunque sensato rivolgere l'attenzione verso territori di pensiero e esperienze che ancora ragionano nei termini di un nuovo classicismo, rifiutando interpretazioni personalistiche e virtuosismi tecnologici a favore di un rinnovato rapporto dialettico con la tradizione, intesa come patrimonio passibile di riscrittura.

Rinascimento, Controriforma e Neoclassicismo –episodi di riscoperta e reinvenzione tra i più noti quanto fraintesi– rappresentano momenti di profonda riflessione teorica che si sono tradotti in altrettante inedite espressioni artistiche realmente creative ancorché storicamente fondate. Anche il Novecento milanese può essere considerato come ennesimo momento di questa stessa volontà di ripensamento dell'esperienza classica con reali fini operativi.

Il rapporto con la tradizione tuttavia pone un problema di metodo che non consente di limitare la questione al solo tema del linguaggio; serve un approccio meditativo che perviene ad una profonda revisione critica della tradizione attraverso un'interpretazione che ne permetta la trasmissibilità e la riattualizzazione rispetto ai problemi dell'operare contemporaneo. È questo il vero valore della tradizione e paradossalmente il suo più essenziale aspetto di modernità.

È così che nel confuso ma fecondo temperie del primo dopoguerra si definisce un fronte –eterogeneo– che considera la possibilità di un nuovo classicismo mutuato dal pensiero artistico-letterario. In quell’esperienza la possibilità di mettere a frutto il patrimonio della tradizione è passata attraverso la reinterpretazione di tipi, forme e sistemi costruttivi. Per gli architetti novecentisti il “ritorno all’origine” presupponeva il riconoscimento di una tradizione e significava risalire a quel momento in cui l’esistenza di una forte componente logica e razionale consentiva di enunciare problemi e soluzioni con la massima chiarezza possibile. Il “ritorno all’origine” finì per coincidere con il “ritorno al classico”, ultima esperienza artistica nella quale ancora si manifestava l’assoluta identità tra unità e sintesi. L’ordine architettonico –che esprimeva compiutamente la perfetta coincidenza degli elementi figurativi dell’architettura con quelli strutturali – fu perciò assunto al di là di ogni possibile declinazione linguistica quale termine di riferimento concettuale nell’ambito della più generale tendenza di “ritorno all’ordine”: la necessità di un nuovo ordine non si tradusse immediatamente in linguaggio fu piuttosto tensione verso una rinnovata visione della realtà fondata sull’intelligibilità delle forme. Nell’intendere il classico al di là della sua natura sistemica di complesso di regole, i novecentisti pervennero ad un’idea di “classico di spirito” che dunque poteva non ammettere soluzioni universali. Giovanni Muzio, ad esempio, individuò il punto più alto della riflessione sulla sintassi costruttiva e sulla grammatica classica nell’architettura di Bramante, Raffaello, Serlio e soprattutto Palladio. Insieme agli “urbanisti”<sup>1</sup> operò su un doppio registro pervenendo al classico per confronto diretto con i suoi riferimenti o indirettamente attraverso il neoclassicismo milanese. Questo in ragione di un’idea che intendeva la classicità oltre i termini della ripetizione di un idioma fissato nei suoi elementi grammaticali e sintattici più significativi. Il classico novecentista era soprattutto organica trasformazione di quegli stessi componenti in una teoria

continua di processi di perfezionamento della forma.

Particolarmente in Italia tradizione e classicità tendono a coincidere; così l'italianità divenne per Muzio un tratto assolutamente caratteristico e privo di retorica: rappresentava il più alto momento di presa di coscienza dell'intera tradizione artistica occidentale. E questa volontà/capacità di rapportarsi alla pari con la tradizione è dimostrata in tutti gli aspetti e le questioni che il progetto di architettura pone: è un dialogo colto con la storia, con i tipi e con il linguaggio, con la tecnica costruttiva ovvero con tutti gli elementi costitutivi dell'architettura, attraverso i quali praticarne il rinnovamento. La ricerca dei novecentisti è dunque rivolta indistintamente a tutti i livelli tematici con l'intento di verificare, non senza opportune forzature, l'attitudine della tradizione al rinnovamento. Il tratto di novità dell'architettura novecentista finisce così per coincidere con il valore di eternità degli stessi caratteri dell'architettura che continuamente vengono rigenerati a nuove forme.<sup>2</sup> È nell'accorto ed appropriato uso di figure che si riappropriano del loro senso nel più vasto concetto di classicità –elusivo rispetto la più stagnante ortodossia– che consiste l'aspetto di vera modernità di Muzio. E in questo consiste inoltre la più grande differenza con le avanguardie di inizio secolo: là si tendeva alla "rivoluzione" attraverso la messa in crisi di un sistema già indebolito e avvilto dall'eclettismo; Muzio e i novecentisti tendono invece alla "restaurazione" perché convinti della validità della tradizione e della necessità di una sua revisione.

Il classico, nelle sue forme e nei suoi modelli, non è il presupposto di questa paziente ricerca piuttosto il suo esito. Evidentemente esistono riferimenti a modelli formali ma l'interesse per questi è sempre operativo e si manifesta al di là di ogni possibile accento romantico: sono cardini imprescindibili per la portata teorica che li accompagna.

L'idea del classico è per Muzio assolutamente autonoma rispetto all'ordinamento cronologico della storia, così come libera da

ogni periodizzazione preconcepta che tenti di ricondurre l'architettura entro rigide schematizzazioni stilistiche.

Muzio, attraverso numerose opere e rari –ma incisivi– scritti, sostiene piuttosto la ricerca di quel sostrato culturale che percorre l'intera vicenda della storia dell'architettura non senza soluzione di continuità. La sua idea di architettura, sebbene fondata sull'antico e sulla tradizione classica, non può esser definita storicista; più che guardare alla tradizione intesa come un patrimonio sincopato di forme e linguaggi, è infatti rivolta alla riscoperta di un'idea ancestrale del costruire che si fonda su precise sintassi compositive, sospese in una dimensione immota e metafisica; le sue architetture tendono a collocarsi in un limbo segreto e misterioso ricercando la ragione della propria esistenza nella fissità del tempo. Candido esempio è l'allestimento realizzato con Sironi per la Sala delle Arti Grafiche alla IV Esposizione di Monza (1930), estrema sublimazione del pensiero idealista platonico: i disegni (fig.1) restituiscono l'idea di luogo metafisico dove ogni oggetto corrisponde ad una forma pura che si carica di valore simbolico. Anche il carattere aulico e monumentale di certe opere non deriva da una scelta formale preconcepta, corrisponde piuttosto ad un progressivo processo di semplificazione della forma che comporta l'eliminazione di ogni accento figurativo a favore dell'unità e della compattezza della massa e del volume.

Oggi come allora il classico deve essere riconsiderato non come repertorio oggettivo di forme e regole precostituite ma, al contrario, nella sua più ampia accezione di patrimonio attivo e disponibile al rinnovamento ovvero secondo una visione dinamica che ne ammetta un suo possibile ripensamento per garantirne continuità nel tempo in forme ed espressioni di volta in volta differenti.<sup>3</sup>

La ricerca sul classico non deve perciò corrispondere ad alcun gusto archeologico bensì rivolgersi agli ideali di equilibrio, chia-

rezza e razionalità espressiva: gli unici fondamenti immutabili e sempre validi dell'architettura.

È in ciò che il classicismo riconosce la propria origine e la propria forza ovvero la capacità di trasformarsi continuamente.

1. Il "Club degli Urbanisti e Architetti" viene fondato nel 1926 da Giovanni Muzio con Alberto Alpago Novello, Tomaso Buzzi, Ottavio Cabiati, Giuseppe de Finetti, Guido Ferrazza, Ambrogio Gadola, Emilio Lancia, Michele Marelli, Alessandro Minali, Pietro Palumbo, Gio Ponti, Ferdinando Reggiori. Nello stesso anno il Club partecipa al Concorso per il Piano Regolatore di Milano con il progetto *Forma Urbis Mediolani*, classificandosi al secondo posto.

2. Cfr. G. De Chirico, *Pro Technica oratio*, in *La Bilancia*, n. 3, aprile 1932: «Non si tratta di imitare, di rifare e di contraffare. Si tratta di trovare una via verso un paradiso perduto, verso un giardino delle Esperidi ove potremmo cogliere altri frutti che non già quelli colti dai nostri grandi fratelli antichi, ma pensate che una muraglia cinge quel giardino e oltre quella muraglia non vi è speranza né salvezza».

3. Cfr. S. Settis, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004: «Ogni epoca, per trovare identità e forza, ha inventato un'idea diversa di "classico". Così il "classico" riguarda sempre non solo il passato ma il presente e una visione del futuro. Per dar forma al mondo di domani è necessario ripensare le nostre molteplici radici. (...) Quanto più sapremo guardare al "classico" non come una morta eredità che ci appartiene senza nostro merito, ma come qualcosa di sorprendente da riconquistare ogni giorno, tanto più sapremo formare le nuove generazioni per il futuro».



Fig. 1: Giovanni Muzio con Mario Sironi, *Sala delle Arti Grafiche alla IV Esposizione di Monza*, 1930.  
(Elaborazione digitale a cura dell'autore)

## **Attraversando frontiere**

*Fernanda Botter*

### Architettura nell'era della tecnologia

Come prodotto dell'uomo, l'architettura trova il suo significato nel dialogo con il luogo che la accoglie; in quanto trasformazione di una realtà fisica, è nel dialogo con il luogo che essa trova la possibilità di durare nel tempo<sup>1</sup>. Un buon progetto dunque è quello che riesce a gestire le complessità del luogo e a «dare forma fisica a un'istituzione sociale», a far sì che i soggetti che ne fruiscono riconoscano l'architettura «come le linee di demarcazione di una data situazione sociale, sia essa una capanna o il municipio di una megalopoli»<sup>2</sup>. Ma come è ideata l'architettura oggi? Esiste una connessione tra il modo in cui si costruisce il progetto e in cui la si sperimenta?

Sul modo di relazionarsi con lo spazio nella modernità, scrive Annie Suquet:

Rotture spazio-temporali, urti, accelerazioni inducono a coordinamenti cinestetici e nuove modalità di comportamento. (...) tale regime dell'istantaneo, consono alla vita moderna, comporta tuttavia un pericolo: oblitera la memoria, non permette l'esperienza di sedimentarsi. Questo porta a un impoverimento della vita sensoriale ed emotiva, una capacità di relazionarsi con il mondo sempre più lacunosa.<sup>2</sup>

Il rapporto frammentato con il mondo –fisico e psichico– è forse la caratteristica più marcante del nostro tempo, in una società globale costruita e che si manifesta attraverso un pensiero che fa fortemente affidamento sulla tecnica e sulla scienza. Secondo Jacques Ellul tale atteggiamento ha acquisito valore di ideologia: come filtro attraverso cui leggere il mondo, l'ideologia agisce grazie all'umana tendenza di cercare consolazione attraverso principi assiomatici quando, per giungere a una conclusione, si ha bisogno di semplificare drasticamente ciò che è complesso<sup>4</sup>. Il nostro è un tempo in cui una visione del mondo strettamente tecno-scientifica tende a limitare gli obiettivi di ogni fare a ciò che può essere quantificabile, standardizzato, efficiente. Tale vi-



sione ha trasformato, nel tempo, persino l'idea di "benessere", che in sé racchiude le esigenze e i desideri di una società. In questo scenario, nell'ambito dell'architettura, mentre si nota una grande attenzione all'apparenza di edifici e interventi architettonici, spesso si osserva un debole dialogo tra spazio interno ed esterno, una scarsa attenzione alle relazioni urbane e sociologiche, al clima e all'ambiente. L'espressività formale supera in valore la qualità dell'edificio come spazio per la vita, e sembra concepita con la finalità ultima di avere un riscontro mediatico. La violenza che l'architettura subisce con la perdita di potenza significativa sta nel primato dell'apparenza su ogni altro aspetto che, nella complessità dell'architettura, la renda manifestazione estetica, sensata.

### Linguaggio, emotività e consapevolezza corporea

Il progetto di architettura consiste nel rappresentare una situazione e proporre la trasformazione in un processo di traduzione guidato dal disegno. Come ogni linguaggio, il disegno è uno strumento oggettivante, poiché opera estraendo l'oggetto che rappresenta dal contesto al quale appartiene. Perciò, nel disegnare, ci si confronta con una rappresentazione imperfetta del mondo<sup>5</sup>. L'esercizio del progetto è dunque complesso perché è un pensare, tramite uno strumento imperfetto, a qualcosa ancora inesistente, la cui unità dipenderà del far "cospirare" molti fattori eterogenei perché si presentino come una sola cosa<sup>6</sup>. Per parlare delle facoltà percettive ed espressive degli architetti, ripercorrere alcune salienti fasi storiche può dimostrarsi utile.

Prima della diffusione del disegno per la descrizione e registrazione delle esperienze architettoniche, che accade nel Rinascimento, l'uomo medievale era guidato dall'unico mezzo rappresentativo del quale disponeva: la sua memoria. L'esperienza architettonica era allora vissuta, in un tempo in cui si viaggiava molto, e comunicata attraverso parole che facevano rivivere ri-

cordi; mentre da un lato non si dava particolare importanza alle misure, si osservavano con molta cura le relazioni spaziali tra gli elementi costitutivi<sup>7</sup>. Fino a questo momento imparare a fare architettura era inscindibile dallo sperimentare e dal percepire lo spazio con il proprio corpo, oltre che partecipare alle attività di cantiere. Ma nella misura in cui il disegno comincia a essere interiorizzato nella pratica progettuale, due fenomeni accadono, in modo graduale.

Il primo è che la memoria dell'architetto disegnatore viene gradualmente sgravata, generazione dopo generazione, dal compito di preservare l'esperienza architettonica. Il secondo avvenimento è che, oramai dipendente dal disegno, l'architetto è scoraggiato a usare il proprio corpo per percepire ciò che il disegno non è in grado di rappresentare, e perde in capacità immaginativa. Dedica sforzi e energia a esplorare il nuovo universo dell'immagine. Con l'introduzione della stampa, con l'impiego del disegno, dell'illustrazione e successivamente della fotografia nella pratica architettonica, l'esperienza spaziale non solo viene presentata limitatamente attraverso ciò che è visibile, ma tende a essere percepita soprattutto tramite la vista, che tende a sopprimere gli altri sensi corporei. Così, la vera rivoluzione di cui si parla rispetto la stampa si riferisce non solo al cambiamento nelle abitudini di coloro che passano a farne uso, ma innanzi tutto alla loro trasformazione cognitiva e percettiva. L'ulteriore fattore complicante è che l'enorme capacità umana di interagire e adattarsi agli strumenti tecnologici li trasforma in protesi. Ciò vuol dire che nel fare, si cerca di impiegarli al massimo –anche quando non servono<sup>8</sup>.

Studi recenti in neuroscienza dimostrano che la nostra memoria è collegata alle nostre sensazioni corporee, e che la conoscenza linguistica è intimamente legata alla nostra percezione del mondo materiale. Se da una parte abbiamo la parola come strumento del pensiero, come diceva Wittgenstein<sup>9</sup>, dall'altra, abbiamo i

nostri sensi a permetterci di costruire un lessico delle cose che vediamo, sentiamo, sperimentiamo. Le parole che conosciamo ci permettono di ragionare sulle nostre esperienze, ma a loro volta influiscono in gran misura sulle cose che siamo in grado di percepire. In quanto linguaggio, anche il disegno altera la nostra capacità percettiva in virtù di quanto è in grado di esprimere; perciò si può dire che ogni tipo di disegno è anche un modo di guardare le cose. La questione che si solleva qui è che il modo in cui si progetta è intimamente legato agli strumenti rappresentativi di cui si dispone. Essi raccontano molto sul modo in cui si osservano i problemi, poiché conducono il processo progettuale, aprendo o chiudendo possibilità di ragionarci.

L'esercizio progettuale per un architetto è un processo immaginario di costruzione che trova supporto nel disegno come strumento poetico. In questa dinamica, gli strumenti rappresentativi supportano la costruzione di un'immagine fissando idee che si sviluppano strada facendo, in un processo euristico. Ma, come i linguaggi non sono che manifestazioni di desideri che emergono dalla memoria, dalle esperienze corporee ed emotive, si potrebbe dire che il progetto è un'anticipazione immaginaria che nasce da uno sforzo di immedesimarsi dentro il luogo che si progetta. Perciò la possibilità di usare il disegno come strumento progettuale si legittima solo dalla volontà di simulare anche ciò che trascende la dimensione del visibile. È in questo senso che si sollevano alcune caratteristiche del disegno a mano come canale di comunicazione tra corpo e mente.

### Il disegno e il corpo nel progettare contemporaneo

Nel continuo sforzo di concentrarsi su quello che si sta depositando sulla carta, l'architetto carica i segni di pensieri non esprimibili graficamente, strato dopo strato. È un disegnare fluido perché è la sua mano, un'estensione di sé, a guidargli la matita. Se il disegno manuale ci permette di entrare lentamente in un

nuovo mondo<sup>10</sup>, lo fa perché in questo processo si accumulano sensazioni. Tre sono le caratteristiche distintive del disegno a mano che lo rendono in grado di trasportarci intensamente dentro lo spazio che si disegna.

La prima è la sua staticità: se la scala è sempre la stessa, si percepiscono misure e proporzioni e si costruisce lentamente uno spazio che si anima. La seconda caratteristica è "l'aura"<sup>11</sup> del disegno, ovvero la sua capacità di fissare la memoria del progettista: le sue imperfezioni sono le impronte del percorso della mano sulla carta, che corrisponde al cammino mentale del corpo del progettista dentro lo spazio che immagina. In fine, la terza proprietà del disegno a mano libera è la sua capacità di lasciare spazio all'arbitrarietà quando la precisione non serve: la graduale conformazione dell'oggetto ancora inesistente si appoggia sulla proprietà del segno fatto a mano di presentarsi come strumento per aprire possibilità e ricercare soluzioni al tempo stesso, di assumere precisione e di abbandonarla in un secondo momento. È questo produttivo e naturale dondolare tra ciò che apre possibilità e ciò che definisce la forma finale che nel disegno digitale si fa difficile<sup>12</sup>. Si propone qui più attenzione alle potenzialità ancora esclusive del disegno a mano come strumento in grado di riunire memoria, emotività e consapevolezza corporea nel progettare. Così si possono distinguere mezzi e fini dell'architettura e il progetto può essere assunto come entità interdisciplinare<sup>13</sup>, intendendo che:

L'essenza dell'architettura, il suo scopo primario, è quello di fissare la nostra vita in un particolare luogo e creare quelle condizioni necessarie che permettano sia la nostra esistenza che la coesistenza, non solo con altri individui, ma anche con le presenti condizioni naturali e con le circostanze culturali<sup>14</sup>.

Ritrovare la capacità di collegare corpo e spirito è forse il problema più urgente del mondo occidentale odierno, emergenza che si riflette anche come principale sfida dell'architettura. At-

traversare frontiere tra spazio interno ed esterno, tra casa e città, tra l'io e l'altro, è il tornare a fare attenzione agli interstizi, affinché *techné* e *ars* possano tornare a essere sinonimi. Dal momento in cui riusciremo a seguire i nostri istinti, riusciremo anche a trovare una poetica dello spazio in grado di riflettere la nostra natura, che è innanzitutto umana.

1. Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*. Classici Moderni–Oscar Mondadori, Milano 2006.
2. J. Rykwert, *Necessità dell'artificio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1995, p. 4.
3. A. Suquet, *Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção*. Pubblicata in Jean-Jacques COURTINE et al. (a cura di), *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro 2008, p. 525.
4. J. Ellul, *The Technological Society*. Alfred A. Knopf inc., Toronto 1964.
5. Conclude Dalibor Vesely che è impossibile generare una rappresentazione che sia una riproduzione fedele della realtà, sia a causa di questioni tecniche e economiche, sia al punto di vista dell'osservatore, che non è mai esente da un'ideologia o intenzione. Cfr. D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation: the question of creativity in the shadow of production*. Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts – London, England 2004.
6. «The mystery of building is that many things conspire to stand as one», R. Evans, *The Projective Cast. Architecture and Its Three Geometries*. Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London, England 2000, p. 209.
7. M. Carpo, *Architettura nell'età della stampa. Oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Jaca Book, Milano 1998, p. 18.
8. «Questa capacità della tecnologia di crearsi una sua domanda non è senza rapporti con fatto che essa è anzitutto un'estensione dei nostri corpi e dei nostri sensi. Quando siamo privati della vista, gli altri sensi se ne assumono in certa misura le funzioni. Ma la necessità di usare i sensi disponibili è persistente quanto il respiro, ed è questo fatto che ci induce a credere a tenere quasi continuamente in funzione radio e TV. Questo impulso a un uso continuo è abbastanza indipendente dal "contenuto" dei programmi o dalla vita sensoriale dell'individuo, essendo piuttosto una testimonianza del fatto che la tecnologia fa parte dei nostri corpi.» in M. Mc Luhan, *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*, Net, Milano 2004, p. 78.
9. «The limits of my language mean the limits of my world». Con la celebre frase, Wittgenstein afferma che non si può pensare a qualcosa la quale non si co-

nosce, e che non si può parlare su ciò a che non si può pensare. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*. Routledge, Taylor & Francis, London & New York, 2013, p. 68.

10. «Disegnare è uno specchiamento continuo, al tempo stesso cinestetico e fisico, coinvolgendo equilibrio, ritmo, velocità (o lentezza), senso di direzione –forza, finezza, grazia– tutto ciò che di fisico ci permette di valutare l'efficacia delle nostre azioni. Disegnare è al tempo stesso un modo di riflettere sul mondo e di entrare in esso. Prendere una matita, una penna, o un bastoncino di carbone è diventare parte del flusso di una forma vivente» in A. Dubovsky, *The Euphoria of the Everyday*, pubblicato in M. Treib (a cura di) *Drawing/Thinking: Confronting Electronic Age*, Routledge, Taylor & Francis, London & New York, 2008.

11. Cfr. W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino, 2012. Si veda soprattutto lo scritto *Su alcuni motivi in Baudelaire*, p. 163.

12. C. P. Pedersen, H.Oxvig, *Ceci n'est pas une pipe. The architectural drawing between representation and function*, pubblicato in *ARCC Journal, Volume 4, Issue 1*, Architectural Research Centers Consortium, Philadelphia 2007, p. 84. Consultato il 01 ottobre 2013. <http://www.arcc-journal.org/index.php/arccjournal/article/download/58/58>

13. Cfr. M. Augé, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*. Elèuthera, Milano, 2009.

14. D. Vesely, *op. cit.*, p. 197.



## Architetture e immagini pioniere

*Enrico Cicalò*

I caratteri del paesaggio raccontano la storia delle culture locali e delle loro incessanti trasformazioni. La loro evoluzione è caratterizzata da gesti e idee progettuali che spesso aspirano a divenire modelli pervasivi di riferimento per nuove sensibilità estetiche e nuove modalità dell'abitare il territorio. Tuttavia tali gesti possono rimanere isolati, frammenti di visioni e rappresentazioni che non conosceranno mai gli sviluppi auspicati. Un edificio rappresenta sempre altro oltre se stesso, esso è in grado di trasmettere messaggi su differenti livelli di interpretazione<sup>1</sup>, talvolta senza che il suo progettista ne sia consapevole o possa avere certezza dell'efficacia della sua idea nel tempo<sup>2</sup>. L'immagine rimane tutto ciò che di tali progetti esisterà; ma grazie alla sua elaborazione e al suo divenire pubblica il progetto può iniziare comunque a vivere. Le immagini di progetto producono sul territorio forme e trasformazioni non sempre manifeste delle quali non si ha spesso piena consapevolezza. Gli ambiti della rappresentazione sembrano potersi ascrivere così tra i saperi "pregiudicati", non pienamente riconosciuti dalla cultura contemporanea, pur essendo a fondamento del progetto e dell'evoluzione non solo dei luoghi ma più in generale della società. L'immagine è, infatti, il seme del progetto<sup>3</sup>. Può trovare un immaginario fertile e germogliare, oppure può depositarsi e rimanere in attesa di condizioni propizie per la sua potenziale metamorfosi in realtà. Sebbene non realizzate e talvolta irrealizzabili, le architetture vivono attraverso le loro immagini che, nel divenire pubbliche, danno vita a circuiti di critiche, speculazioni, dibattiti non dissimili da quelli generati dagli edifici effettivamente realizzati. Sono, queste, le manifestazioni della lotta tra una realtà che resiste alla trasformazione, e un futuro che –attraverso le immagini del progetto– tenta di forzare l'equilibrio esistente e scardinare le sensibilità estetiche consolidate così che possano accogliere le ipotesi trasformative che le rappresentazioni ambiscono ad anticipare.



Il progetto diviene “architettura”, dunque, anche con il solo atto della sua rappresentazione, pubblicazione e divulgazione<sup>4</sup>. Le rappresentazioni di progetto riescono a supplire, quasi confondendosi, alle realizzazioni stesse, aprendo spazio all’immaginazione di scenari impensati che divengono così realtà potenziale<sup>5</sup>. Louis Sullivan suggerisce, a questo proposito, il ruolo del progettista come pioniere, interprete e iniziatore, mettendo in evidenza l’importanza delle rappresentazioni dei progetti che non vedranno mai una realizzazione<sup>6</sup>. Il progettista propone nei suoi edifici forme, idee e programmi che spesso la contemporaneità non è preparata ad accogliere. Accade così che molte delle sperimentazioni proposte divengano occasioni perdute, rimaste sulla carta, ma che nonostante questo, e paradossalmente soprattutto per questo, esistono. Sono frutto di un “disegno teorico”, allo stesso tempo laboratorio di sperimentazione delle teorie della rappresentazione e delle loro applicazioni, che genera sviluppo e perfezionamento delle teorie medesime e mezzo di espressione del linguaggio architettonico<sup>7</sup>.

All’interno delle singole realtà territoriali esistono opere e immagini che testimoniano questo tipo di trasformazioni dello sguardo e rispecchiano il mutamento delle categorie estetiche su cui si è costruito nel corso del tempo l’immaginario collettivo. Sono architetture pioniere, realizzate o solamente pensate in ambienti ai quali sono, al principio, estranee, che paiono voler testare i luoghi, quasi a predisporli all’avvento di nuovi usi e inediti costumi.

Le architetture pioniere “spianano i cammini” rimuovendo gli ostacoli che impediscono l’avanzata del nuovo, di nuove categorie estetiche, di nuovi immaginari destinati a stratificarsi sui precedenti sistemi culturali, sociali ed economici resi obsoleti. Gestì minimi e immagini talvolta elementari ma capaci comunque di penetrare pervasivamente l’opinione pubblica, segni apparentemente singolari e confinati nel paesaggio, esse rappresentano e

favoriscono discontinuità mentali e culturali. Attraverso questo sguardo, il confine tra la storia delle architetture e la storia dei paesaggi diviene ambiguo e mette in crisi gli approcci tradizionali alle vicende dell'architettura di tipo *object-oriented*. Questi episodi invitano a una lettura delle architetture capace di andare oltre gli aspetti meramente formali delle opere verso più fertili interpretazioni di tipo relazionale suggerite dai contesti culturali e ambientali. Le architetture pioniere emergono dalla narrazione di una «storia paesaggistica dell'architettura»<sup>8</sup> che si focalizza sull'atto del progettare piuttosto che sull'oggetto costruito, evidenziando la dimensione spiccatamente fondativa dell'azione progettuale. Se l'abitare è lo scopo dell'architettura, il mandato delle architetture pioniere è proprio quello di rendere immaginabili, possibili, tangibili, nuovi e concreti modi di abitare il mondo. La conquista pionieristica, allontanando la linea dell'orizzonte, espande i mondi mentali, sposta i confini noti mettendo definitivamente in crisi le categorie interpretative tradizionali. Esse incarnano gli indizi di nuove visioni destinate a orientare le direttrici evolutive dei paesaggi del prossimo futuro rappresentando talvolta efficaci forme di comunicazione di massa, intese come operazioni persuasive finalizzate al mutamento dei mondi percettivi e alla diffusione di nuovi modi di pensare il mondo.

1. U. Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano, 2002.

2. M. Carpiacci, F. Colonnese, "Architettura come rappresentazione: appunti per una sintesi", in L. Carlevaris, M. Filippa, *Elogio della teoria. Identità delle discipline del disegno e del rilievo*, Gangemi, Roma, 2012.

3. E. Cicalò, *Immagini di progetto. La rappresentazione del progetto e il progetto della rappresentazione*, Angeli, Milano, 2010.

4. B. Colomina, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, Ma, 1996.

5. K. Rattenbury, *This Is Not Architecture*, Routledge, London, 2002.

6. L. Sullivan, *Kindergarten Chats*, Dover, New York, 1980.

7. M. Unali, *Disegni teorici di architettura*, ovvero "la teoria disegnata", in L.

Carlevaris, M. Filippa, *Elogio della teoria. Identità delle discipline del disegno e del rilievo*, Gangemi, Roma, 2012.

§ D. Upton, *Architectural History or Landscape History?*, in *Journal of Architectural Education*, Vol. 44, n. 4, 1991.

## **Estetica dell'ordinario**

*Serena Muccitelli*

Ognuno vede ciò che sa. Conoscere le immagini che ci circondano, vuol dire anche allargare le possibilità di contatti con la realtà; vuol dire vedere di più e capire di più. Molto interessante è, per esempio, vedere le strutture delle cose, sia pure nella parte che sta alla superficie delle cose stesse<sup>1</sup>.

Il paesaggio dell'ordinario Italiano, che ha visto il massimo sviluppo tra gli anni '50 e '80 del secolo scorso, racconta la dissoluzione della città e della *forma urbis* tradizionale e il progressivo scollamento dell'architettura dalla città. Un processo iniziato quando Architettura e Città intraprendono due linee di sviluppo di segno contrario e il destino della città smette di essere legato alla forma che l'architettura le imprime, configurando una realtà disorganica e in perenne trasformazione. L'architettura è spinta a ridimensionarsi ed entra a far parte delle strutture della città borghese, dissolvendosi nell'uniformità delle tipologie precostituite<sup>2</sup>. In quegli anni, l'architettura è stata oggetto di una semplificazione nelle forme e nei valori, resi "domestici" e accessibili a un pubblico di massa. Il progetto della città è stato in certa misura delegato ai singoli, che si sono fatti interpreti di una necessità abitativa, e hanno usato questa architettura domestica, tra "trasgressione", "necessità" e "spontaneismo", trasformando profondamente le strutture insediative del nostro territorio. Tale processo sembra, dunque, aver colmato naturalmente un vuoto di progetto ben celato nelle maglie normative, e sembra aver tradotto tale non-progetto in una semplificazione dei valori di cui lo spazio può essere interprete. Quello che si è costruito, è un paesaggio fatto per lo più di edilizia privata, dove l'abitare è stato eletto luogo della felicità individuale<sup>3</sup> e dove chi ha potuto ha costruito la soddisfazione del proprio abitare e predisposto quella delle generazioni future, lasciando all'oggi un paesaggio ordinario e rassicurante, le cui forme fanno riferimento a un passato comune e a una coscienza legata a comuni radici rurali. Di fronte a questo scenario non è l'assenza di un'estetica delle

forme a preoccupare, quanto l'assenza di un'estetica come ragione d'essere e senso collettivo per quello spazio. L'obiettivo è domandarsi in quale misura il paesaggio che questa cultura comune ha prodotto, non soddisfi la crescente richiesta di qualità urbana. Forse la domanda di qualità urbana oggi riguarda un bisogno di significati e valori condivisi che la città deve interpretare, riproporre e rendere riconoscibili attraverso la sua struttura e la sua architettura.

Attraversando i luoghi dell'ordinario oggi, si percepisce un senso di nostalgia per la coscienza familiare che li ha generati, poiché, mutate le condizioni sociali ed economiche entro cui sono stati prodotti, si è palesata la mancanza di un collante che tiene insieme questi frammenti urbani. Tale sentimento è reso più amaro dalla consapevolezza dello uno scenario metropolitano allargato: «non abitiamo più città ma territori e, all'interno di questi territori, abbiamo perso l'orientamento»<sup>4</sup> Il disorientamento corrisponde, quindi, all'incapacità di riconoscere il territorio stesso e la sua struttura e i suoi valori simbolici. In quest'ottica, l'immagine della desertificazione simbolico-significante proposta dalla *Convenzione Europea del Paesaggio*, si dà come perdita di struttura, come indebolimento del rapporto che lega un luogo alla sua forma generatrice, e come perdita di leggibilità di tale relazione fondativa. Relazione che investe sia una dimensione territoriale, dove la struttura è la matrice che individua un dato insediamento, sia una dimensione locale, dove la struttura è il dispositivo che costruisce l'insieme urbano come un tutto organico. Ci chiediamo se oggi non sia l'architettura il soggetto capace di interpretare il ruolo di infrastruttura, spazio di connessione e integrazione, tra gli individui che abitano la città. Forse l'architettura deve ricominciare a costruire luoghi in continuità con la forma intesa come "traccia" di un passato che permane e "struttura" di un futuro da realizzare, e recuperare

così il suo valore significante. Realizzare l'unione di spazio e struttura attraverso l'architettura diventa strumento per superare la semplice visione, per «vedere le cose come un corpo di forme intelleggibili»<sup>5</sup> e per creare una nuova consapevolezza della città e delle connessioni tra le "cose" e le persone, attraverso l'esperienza dello spazio. Restituire valore estetico all'architettura è in tale luce un compito complesso, che riconduce la forma alla sua essenza di spazio da abitare in stretta relazione con la città: lo spazio è vissuto nel suo significato di luogo di condivisione e di educazione a un sapere sociale, quindi come strumento attraverso cui costruire una coscienza collettiva e un progetto per la città.

1. B. Munari, *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Bari 2010.

2. M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, Roma 1973.

3. C. Bianchetti, *Il Novecento è davvero finito*, Donzelli Editore, Roma 2011.

4. M. Cacciari, *La città*, Pazzini Editore, Venezia 2004.

5. I. Pezzini, G. Marrone (a cura di) *Senso e metropolis. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma 2006.



## Rappresentazione dell'architettura come espressione autonoma

*Cristina Hurtado Campana, Federico Scaroni*

La disciplina dell'architettura ha goduto, almeno dalla nascita del disegno del progetto come base per la realizzazione dell'opera,<sup>1</sup> della doppia anima della rappresentazione e della realizzazione.

Può tuttavia un'opera di architettura vivere svincolata dalla materia con cui è concepita? Può la sua pura rappresentazione bastare a renderla immortale all'infuori della sua fattibilità?

Sin dalla sua nascita il tema della rappresentazione dell'architettura ha vissuto di un'interdisciplinarietà quasi pari a quella dell'architettura costruita e, soprattutto nel corso degli ultimi due secoli e con maggiore intensità negli ultimi cinquant'anni, ha cominciato gradualmente a sganciarsi dal suo essere puramente funzionale alla realizzazione dell'opera rappresentata<sup>2</sup>.

Cominciando con le esperienze dei progetti fantastici ma realistici di Etienne-Louis Boullée e al di fuori delle esperienze Piranesiane con le *Carceri d'Invenzione*, già un architetto come Antonio Sant'Elia faceva della rappresentazione l'unico mezzo possibile per divulgare le sue idee, prima ancora di poter provare a usare una realizzazione, seppur minima, come manifesto del suo Futurismo Architettonico. La realizzazione di tali opere era quasi obiettivo secondario rispetto alla potenza delle immagini delle loro rappresentazioni<sup>3</sup>. Già i Futurismi, sia russo sia italiano, così come altre correnti artistiche coeve, tentarono il grande salto della rappresentazione architettonica come opera totale, che potesse abbracciare e fondersi anche con le altre arti maggiori, come negli esempi del Suprematismo di El Lissitzky con i suoi spazi *Proun* o nel caso del Costruttivismo di Tatlin. Tale ricerca volta alla creazione di un'espressione autonoma a cavallo tra arte e architettura portò a primi coscienti risultati soprattutto nell'Olanda del Neoplasticismo e nell'isolata esperienza di un artista come Kurt Schwitters con il *work in progress non progettuale* del suo *Merzbau*. Tali esperienze lasciarono importanti semi che gradualmente cominciarono a germogliare nel secondo dopoguerra. Il dibattito sorto verso la fine degli anni Cinquanta in Europa e



Giappone (con il gruppo Gutai) vide molti tentativi di abbattere gli steccati tra le arti<sup>4</sup> e pose le basi per la creazione dell'installazione come esperimento di mediazione per eccellenza. Gli artisti italiani del Gruppo T, come quelli tedeschi del Gruppo Zero, svilupparono una ricerca che consacrò l'installazione come una delle modalità espressive più importanti nella fruizione dell'opera d'arte contemporanea. Essa vedeva la necessità di un'esperienza in prima persona da parte del fruitore e addirittura il non-significato della stessa opera in mancanza dell'utente.<sup>5</sup> L'installazione artistica richiedeva un progetto, definito tecnicamente e rappresentato come un qualunque progetto di architettura, ulteriore mediazione tra le due espressioni.

Questa forte progettualità si riscontrava negli stessi anni nell'arte di Lucio Fontana e nel suo Spazialismo volto a cercare lo spazio oltre la tela. Tale desiderio di spezzare i confini dello spazio fisico e progettuale si espresse inoltre nell'allestimento al neon per la Triennale di Milano del 1951 e soprattutto nella sequenza fotografica di Ugo Mulas che ritrasse Fontana nell'atto della creazione del gesto che poi diverrà arte<sup>6</sup>. Che cos'è questa sequenza se non la rappresentazione del progetto artistico?

Con la sequenza di Mulas si era ormai giunti a un punto di contatto abbastanza netto tra l'arte e l'architettura, pur se con il tramite di un altro media, la rappresentazione dell'atto.

In termini generali, la "rappresentazione" dovrebbe portare un'idea a essere comprensibile nelle sue linee guida. Se questo passaggio semantico è facilmente comprensibile nel campo delle altre arti, più complesso diventa nel caso dell'architettura. In uno schema ipotetico che pone la rappresentazione come "media" tra il piano figurativo e i suoi estremi dell'esperienza del visibile/invisibile-concepito/concepibile, le altre arti si definiscono in maniera apparentemente più diretta, mentre l'architettura si sviluppa in maniera più stratificata divenendo "creazione" già nel suo stadio progettuale. Come però si è visto, arti visive e ar-

chitettura hanno cominciato a incontrarsi nella rappresentazione del progetto nelle esperienze degli ultimi sessanta anni rendendo il ruolo della rappresentazione più sfumato e complesso. Rudolf Arnheim, nelle sue analisi sulla percezione della rappresentazione dello spazio affermava che «l'esperienza dell'architettura è legata alla nostra esistenza fisica e al movimento del corpo nello spazio».<sup>7</sup> Di fatto, questa è la stessa esperienza richiesta all'utente dell'allestimento artistico. La percezione è divenuta simile così come la fisicità degli spazi<sup>8</sup>.

Passando oltre, la domanda successiva è divenuta la seguente: è necessario sperimentare l'esperienza interna di uno spazio architettonico per conoscerlo?

Probabilmente no, infatti dopo le esperienze sperimentali degli anni Sessanta, l'architettura ha gradualmente ripreso la sua individualità pur essendo stata "contaminata" nel profondo dall'incontro con l'arte tridimensionale dell'installazione. Reminiscenze di questo incontro e contaminazione si possono riscontrare nell'abilità pittorica tutt'altro che naïve espressa dai tanti grandi maestri dell'architettura del dopoguerra, come Aldo Rossi, Louis Kahn. Se però negli anni delle avanguardie del dopoguerra era l'arte che si appropriava di strumenti architettonici per evolvere nello spazio tridimensionale, nel periodo successivo fu l'architettura a vedere in maniera diversa l'uso della rappresentazione artistica per descrivere il progetto e le sue evoluzioni<sup>9</sup>.

L'architettura degli anni Novanta, soprattutto quella proveniente dalla corrente Decostruttivista, è stata, infatti, un continuo tentativo di rendere artistico il gesto progettuale, creando spazi scultorei non dissimili a vere e proprie esperienze artistiche<sup>10</sup>. Tuttavia la cosa più interessante da rilevare, tra le tendenze recenti e a partire proprio dagli anni del Decostruttivismo, è stata la fondamentale importanza che la rappresentazione progettuale ha ricominciato a rivestire nella performance mediatica delle opere di architettura. Grazie anche (ma non solo) all'uso massiccio delle

tecniche di riproduzione computerizzata e al tipo di pubblicità derivato dal sorgere della figura dell'Archistar, le recenti rappresentazioni architettoniche esposte in mostre e riviste hanno di nuovo assottigliato il confine tra le arti. È sufficiente confrontare i risultati degli ultimi dodici anni di Biennali di Venezia per accorgersi che le opere esposte e le modalità espositive hanno fatto notare ben poche differenze d'approccio tra le Biennali dedicate all'Arte e quelle di Architettura<sup>11</sup>.

La rappresentazione, almeno nelle mostre, ha quindi spesso preso il sopravvento sulla proposta progettuale reale e talvolta sul costruito. Questo cortocircuito concettuale si può trovare in molti dei lavori di Archistar come Zaha Hadid o Massimiliano Fuksas, che hanno dominato la scena negli anni a cavallo tra i Novanta e i primi Duemila organizzando numerose mostre basate su loro schizzi. Tali disegni e diagrammi concettuali, ovviamente più astratti delle opere di cui sono stati prodromici<sup>12</sup>, spesso si sono evoluti in maniera indipendente dall'opera finale divenendo forme artistiche autonome e ispiratrici di altre architetture in tutt'altri contesti geografici e sociali<sup>13</sup>.

I sistemi di rappresentazione architettonica dovrebbero teoricamente nascere in un ambito dialettico tra il significato dell'opera progettuale con il suo contenitore e il significante architettonico con il suo contenuto. Ma se così è o almeno si suppone debba essere, alcune domande diventano allora urgenti<sup>14</sup>.

La rappresentazione oggi è veramente così importante per il significato di un'opera tanto da sostituirsi al suo significato?

È ormai così vicina la rappresentazione dell'architettura all'essere assimilabile a una delle altre espressioni artistiche maggiori? O addirittura è pronta a prendere un suo spazio indipendente tra le arti stesse?

Alcuni giovani architetti e artisti europei stanno cominciando a esplorare i campi della figurazione più disparati pur tenendo sempre l'interesse di partenza nella direzione di una forte ricerca

progettuale sul costruito. Alcuni di loro, come Diego Fagundes e Ana Aragao (fig. 1), sono diventati artisti della rappresentazione architettonica, pur deformata dallo sguardo critico di chi, non costruendo, può permettersi con maggiore facilità.

Questi artisti si differenziano profondamente dalle esperienze degli architetti “post-avanguardisti” degli anni Sessanta come Archigram, Yona Friedman o gli Italiani Archizoom proprio per la totale mancanza di concretezza progettuale delle loro opere. Allo stesso modo si distanziano dalle esperienze delle recenti Archistar proprio perché le loro opere non cercano la via del costruito nemmeno come assunto di partenza. Di fatto, tali nuove leve artistico/architettoniche sono sulla via per realizzare la rappresentazione del progetto come una scelta indipendente, forse non troppo lontana da una realtà sociale, quella dell’Europa odierna, che più che di sogni di nuove costruzioni, ha bisogno di fermarsi e ripensare il proprio modello di sviluppo.

1. Fabrizio Gay, *Disegno e Progetto: destino di una genetica degli artefatti*, in AA.VV., “Ibridazioni: atti del seminario di studi”, Roma, Artegrafica, 2009, p. 20.

2. Massimo Scolari, *Che il disegno sia al centro nelle scuole di Architettura*, in AA.VV., “1968-1988 Vent’anni di architettura disegnata”, in “XY, Dimensioni del disegno”, n. 10, Roma 1989, p. 57.

3. Marco Canciani, *Dalla critica del moderno all’high tech*, in C. Mezzetti (a cura di), *Il disegno dell’architettura italiana nel XX secolo*, Roma, Kappa, 2003, p.25.

4. Lea Vergine, *L’arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-90*, Milano, Skira, 1996.

5. Alessandra Drioli, Donato Ramani, *Vietato non toccare*, New York, Springer, 2009, p. 33.

6. Antonio Del Guercio, *Conflittualità dell’Arte Moderna*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

7. Rudolf Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Milano, Feltrinelli, 1981.

8. Aj Artemel, *Is Installation Art Actually Architecture?*, 22/08/13, Architizer. Online “<http://architizer.com/blog/is-installation-art-actually-architecture/>” verificato il 26/04/15.

9. Leslie Sklair, *Architettura iconica e globalizzazione capitalista*, in AA.VV., *Dialoghi Internazionali: Citta Nel Mondo*, Milano, Bruno Mondadori, p. 134.
10. Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, London, I.B. Tauris, 2006, p. 25.
11. Aaron Betsky, *Out There. Architecture Beyond Building*, Venezia, Marsilio, 2008.
12. Mario Pisani, *Tendenze nell'architettura degli anni '90*, Dedalo, Bari, 1989, p. 52.
13. Todd Gannon, *Zaha Hadid: BMW Central Building*, Princeton Architectural Press, New York, 2006, p. 32.
14. Francesco Guida, *La grafica e la (ri)scoperta del genius loci*, in *Progetto Grafico*, n. 17, Aprile 2010.

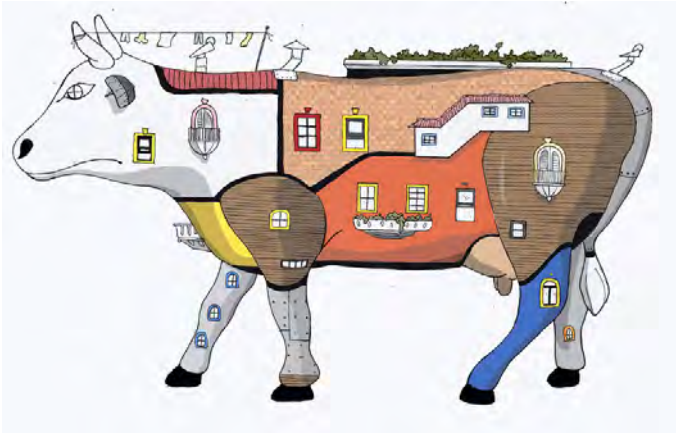


Fig.1: Diego Fagundes, *Cow-Dominio* (da archivio fotografico dell'autore, 2011).



## Architettura di tutti i giorni

Ugo Rossi

La vita è dono degli dei immortali, dono della filosofia è vivere bene. Fu la filosofia a erigere tutti quei torreggianti casamenti, tanto rischiosi per chi vi dimora? Credimi, felice età fu quella, prima dei giorni degli architetti, prima dei giorni dei costruttori<sup>1</sup>.

Cinquanta anni fa Bernard Rudofsky<sup>2</sup>, l'architetto più misconosciuto della storia del Novecento, inaugura presso il MoMA di New York la sovversiva mostra *Architecture Without Architects*, dove espone una raccolta di architetture anonime –di tutti i giorni– di diverse epoche e culture, per evidenziarne le comuni aspirazioni. Rudofsky seleziona queste costruzioni per analogie formali e caratteristiche fisiche del luogo, architetture rupestri, fortificate, sull'acqua, sugli alberi, ipogee, e senza alcuna distinzione temporale o geografica. L'obiettivo è dimostrare il valore universale delle architetture di tutte le civiltà del pianeta e affermare che nella storia dell'umanità l'architettura si è sviluppata come una lenta evoluzione, definita da perfezionamenti successivi e segreti costruttivi tramandati, che chiunque poteva praticare, originati dai modi di vivere propri della civiltà che li aveva generati. Rudofsky insiste sul fatto che molte di queste architetture sono state realizzate da uomini "ignoranti", privi di conoscenze e di fondamenti teorici, l'architettura, in quanto costruzione dei modi di vivere e originata dalla cultura, era pratica "naturale" e le sue regole quelle della consuetudine.

Nel 1910 Adolf Loos in *Architektur*<sup>3</sup> scrive come l'uomo moderno occidentale sia incapace di convivere con la tradizione perché "sradicato", e descrive la conseguente impossibilità dell'architetto di costruire nel lago, che inevitabilmente deturpa, perché al contrario del contadino, non è più erede di una cultura o di una tradizione, ma dello "stile".

In analogia con il pensiero di Adolf Loos, Rudofsky denuncia lo sradicamento degli architetti professionisti e a questo oppone le opere degli uomini "ignoranti" che costruiscono la casa, il tempio, il luogo, con le regole definite dalla propria cultura,



radicata e condivisa. Questo aspetto è relativo a una nostalgia di un periodo perduto? È mai esistito? Certamente sì, quando costruire era espressione di una cultura –sembrano suggerire Loos e Rudofsky– ma l'architettura si è trasformata, tanto quanto la civiltà.

Nel 1919, Josef Frank, altro architetto austriaco, esprime il proprio imbarazzo per quello che era considerato il primato culturale della civiltà occidentale:

Uno dei grandi eventi portati dalla guerra è stato la scoperta della macchina. Fino ad allora non era affatto chiaro, per quanto si apprezzassero questi strumenti per la produzione in serie, quale reale potere essi avessero, né era evidente il fatto che tutta la nostra scienza avesse anzitutto lo scopo di inventare macchine da guerra e che queste fossero i fondamenti della potenza europea, della nostra civiltà e della nostra cultura<sup>4</sup>.

Negli anni tra le due guerre altri intellettuali avvertirono lo stesso disagio, Oswald Spengler scrive sul *Tramonto dell'Occidente*,<sup>5</sup> e lo storico olandese Johan Huizinga manifesta i propri angoscianti presagi sulle ombre che di lì a poco oscureranno l'Europa.<sup>6</sup> Huizinga è consapevole che la fede nel continuo progresso della civiltà occidentale, per la prima volta nella storia dell'umanità, ha per meta l'ignoto, a differenza delle civiltà precedenti che si riferivano a un mitico passato o a un imminente purificatorio Giudizio universale:

L'aspettativa che ogni nuova scoperta o perfezionamento dei mezzi esistenti debba implicare la promessa di un maggior valore o di una più grande felicità, è un pensiero estremamente ingenuo (...). Non è affatto paradossale dire che una civiltà, con un progresso realissimo e innegabile, potrebbe arrivare alla propria rovina. Progresso è cosa delicatissima e concetto ambiguo. Può essere che un po' più avanti, lungo la strada, sia crollato un ponte o si sia scavato un abisso<sup>7</sup>.

Teoria e pratica, idea e immagine rappresentano le basi di quanto la cultura architettonica discute da molto tempo, esse appar-

tengono e sottendono agli interrogativi che gli architetti si sono posti dal momento in cui gli architetti esistono. La ricerca della consapevole fondatezza formale, così come le tecniche con cui esprimerla coerentemente, coincidono con la ricerca delle motivazioni dell'architettura, ma alle risposte ai quesiti originari, –per chi, a quale scopo– si sono sostituiti degli slogan: la casa è, l'architettura è. Ma non esiste un assoluto teorico-formale in architettura –non esiste “una architettura”– possiamo quindi confidare sull'unica costante in architettura che accomuna le civiltà del mondo, la sua aspirazione a costruire la felicità.

Se è vero che ciò che sostiene il progetto è il processo teorico-pratico, altrettanto vero è –come affermano Loos, Frank e Rudofsky– che l'architettura è “parola nel vuoto” se non si radica nella civiltà di cui è la rappresentazione. Non potendo noi stabilire a quale civiltà apparteniamo a causa del corto circuito del progresso e della civilizzazione, che pare coincidere con la globalizzante occidentalizzazione mondiale, come unica strada percorribile possiamo solo interrogarci sul senso da assegnare all'architettura. Se, con difficoltà, il concetto di continuo progresso è applicabile alla scienza, nella disciplina dell'architettura questo non è possibile, se non quando se ne considerano gli aspetti tecnici. Ma come diceva nel 1938 Rudofsky: «Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere»<sup>8</sup>. Questa affermazione implica un approccio metodologico diverso, l'architettura non è una macchina, o non dovrebbe esserlo forse, l'architettura aspira a qualche cosa di più. Costruire il Paradiso in terra? Questo non è possibile con la tecnica o le regole di “una sola civiltà”, a meno di non desiderare che il Paradiso sia un centro commerciale in cui trovare condizionatori d'aria, pannelli solari, dispositivi domotici.

Si riconosce che la tecnica può in parte correggere gli eccessi del clima e fornire certe comodità, ma si avverte anche il pesante influsso che esercita sulla nostra vita e quanto le nostre case siano

piene di apparecchi che nulla hanno a che vedere con l'architettura. Ma contrariamente a quanto affermava Rudofsky la grande sfida della modernità è tecnica, e l'instabilità, l'invecchiamento, l'insoddisfazione che questa produce è proporzionale all'obsolescenza delle attrezzature su cui basa i propri presupposti originari. La pura tecnica non contribuisce a generare né architettura né civiltà. Ascoltare la lezione di Bernard Rudofsky ci aiuterebbe a comprendere che la civiltà è necessaria per costruire l'architettura, come è sempre stato, così da tornare al principio per cui l'architettura non è un modo di costruire, ma di vivere. Il vero grande pregiudicato è la civiltà occidentale, che omologa e difonde indifferentemente nel mondo "una cultura", distruggendo le possibilità fondamentali dello sviluppo dell'architettura stessa, il suo originarsi dalla molteplicità delle differenti culture.

1. L. A. Seneca, *Ad Lucilium epistulae morales*, ep. 90, cit. in B. Rudofsky, *The Prodigious Builders*, Harcourt Brace Jovanovich, New York-London 1977, p. 9.
2. Bernard Rudofsky, *Suchdol nad Odrou, 1905*-New York, 1988.
3. A. Loos, *Trotzdem. Architektur*, Herold, Wien-Munich 1962, pp. 302-318.
4. J. Frank, *Entdeckung der Maschine. 1914*, in *Architektur als Symbol*, Anton Schroll, Wien 1931, pp. 6-7.
5. O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Oskar Beck, München 1920.
6. J. Huizinga, *In de schaduw van morgen*, Tjeenk Willink & Zoon, Haarlem 1935.
7. J. Huizinga, *In de schaduw van morgen*, op. cit., pp. 41-42. cit. in Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, MoMA, New York 1964, p. s. n.
8. B. Rudofsky, *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, "Domus", 124, 1938, p. 6.

## **Abitare poeticamente vs conservazione/innovazione**

*Cinzia Farina*

Uno dei temi discussi dall'architettura contemporanea, ed europea in particolare, è inerente il destino dei nostri patrimoni storico-culturali e i diversi approcci finalizzati alla loro salvaguardia e valorizzazione. Questo non costituisce un argomento nuovo per la cultura architettonica – basti ricordare, senza andare troppo indietro nel tempo, le posizioni assunte intorno ad esso da John Ruskin e il dibattito che queste suscitarono alla fine del XIX secolo – laddove è di più recente costituzione la consapevolezza del valore di “risorsa non rinnovabile”, culturale ed economica, di cui sono portatrici le città storiche. Ed è proprio questa consapevolezza a rendere la questione assai attuale e ancora più spinosa e complessa rispetto al passato.

Tanto “conservazione” quanto “innovazione” appaiono oggi termini affetti da un'intrinseca contraddizione. La conservazione è, infatti, sovente intesa dalle nostre istituzioni cui è demandata, non come espressione di salvaguardia della memoria ma come sinonimo di paradossale tutela dei siti storici, i quali da risorsa culturale vengono trasformati in consumo di suolo, perché recintato e sottratto alla vita della città. Realtà urbane, in special modo italiane, come Venezia o Roma, ed europee, nelle quali la tutela viene esercitata meramente sulla durata materiale del patrimonio e non anche su quella semantica, rischiano di “morire di conservazione”. L'area del Portico d'Ottavia in Roma esprime la dimensione della contraddizione di una siffatta tutela.

Per contro, esiste nella cultura architettonica contemporanea un approccio che correttamente vede l'innovazione come la condizione necessaria per la salvaguardia e la “rivitalizzazione” dei nostri centri storici ma attribuisce al termine un significato altrettanto contraddittorio. Si tratta di un approccio che assume acriticamente dal passato la modalità d'intervento con la quale si sono costituiti nel tempo i paesaggi storici oggi oggetto di tutela. Ovvero la sovrapposizione disinvolta, cui certamente erano soliti gli antichi, del nuovo sull'antico, di “nuovi monumenti” su contesti storici.

Tuttavia una siffatta accezione dell'innovazione –che non tiene conto delle mutate condizioni della società contemporanea rispetto a quella degli antichi, della velocità con cui oggi si spazializza il tempo e si produce il “nuovo”, e che, attraverso l'equazione vita umana = nuovo, legittima la produzione di sempre nuove forme ed oggetti che si aggiungono alla già frammentata realtà– non prospetta un futuro umanamente più vitale per le nostre città, per i nostri paesaggi. Un'innovazione, infatti, che non è finalizzata a ricomporre l'unità del reale nella sua dimensione visibile ed invisibile, a valorizzare, a tramandare le culture, ad accrescere il potenziale umano, a far avanzare l'orizzonte entro il quale si dispiega la nostra conoscenza, somiglia piuttosto ad una macchina celibe.

Alla radice della contraddittorietà d'entrambi gli approcci (del primo che s'illude di poter sottrarre la materia alla caducità del divenire e in questo modo di preservare il passato e del secondo che vorrebbe rinnovare e non rinnova) sta il medesimo “pregiudicato”, ovvero la perdita del “senso”, ascrivibile al processo di secolarizzazione che a partire dalla modernità ha investito l'umanità ed allontanato l'architettura dall'essere il luogo nel quale «...poeticamente abita l'uomo...»<sup>1</sup>. M. Heidegger con questa notazione, com'è noto, individua nell'abitare il tratto fondamentale dell'essere degli uomini e nel “costruire poeticamente” il fondamento di questo abitare. Scrive, infatti, il filosofo che l'uomo perviene all'abitare solo attraverso il costruire «Tuttavia, i meriti di questo molteplice coltivare-costruire non compiono esaurientemente l'essenza dell'abitare»<sup>2</sup> che è, appunto poetica, poiché:

L'uomo, in quanto è uomo, si è sempre misurato rispetto a qualcosa di celeste (...). L'uomo infatti abita in quanto misura diametralmente il «sulla terra» e il «sotto il cielo». Questo «su» e questo «sotto» sono inscindibili. La loro compenetrazione reciproca è quella misurazione diametrica che l'uomo in ogni momento percorre in quanto è come terrestre.<sup>3</sup>

L'architettura, quindi, non è più ad un tempo, come sosteneva L. Kahn, *Timeless e timely*.

Essa sembra avere smarrito quell'ambivalenza che l'accomuna da una parte all'uomo, che è materia e spirito, e dall'altra all'"ecumene"<sup>4</sup>, luogo della dimensione "quantitativa", materiale, visibile, fisica, misurabile (*topos*) e "qualitativa", immateriale, invisibile, fenomenale, non misurabile (*khôra*); dell'essere della cosa in sé e dell'essere della cosa in seno al mondo sensibile. Nell'ecumene la *trajection*<sup>5</sup>, congiunzione creativa (perché evolutiva) messa in atto da noi, del fenomenale (*khôra*) con il fisico (*topos*), fa dei luoghi l'estensione dei nostri corpi e di questi ultimi dei «campi intersoggettivi»<sup>6</sup>. Da quest'intreccio, che è ed esprime la nostra esistenza, consegue che tutte le cose che compongono i luoghi sono significative; sono, appunto, "cose e non oggetti"<sup>7</sup> rispetto alle quali il nostro rapporto somiglia in tono minore a quello dell'amore tra le persone.

Ciò che, dunque, dell'ecumene come dell'architettura è stato "pregiudicato" –già a partire dalla separazione tra natura e cultura instauratasi all'inizio del XVIII secolo– è il "senso" (il venire meno, infatti, della *khôra* impedisce il costituirsi della relazione traiettiva che fonda la realtà) e il "corpo", in particolare il "corpo come soggetto" che agisce e che la *khôra* implica. Questo ha comportato il degrado del luogo ridotto alla sola dimensione estensiva (*topos*), la perdita della possibilità di «abitare poeticamente, (che è) misurare-disporre la dimensione guardando verso l'alto»<sup>8</sup> e la riduzione del costruire, che è coltivare ed avere cura, al mero edificare<sup>9</sup>. P.P. Pasolini in *Mamma Roma* (fig 1) ci restituisce il dramma di questo degrado.

Il predominio dell'intelletto sulla corporeità ha lasciato prevalere nella conoscenza dei luoghi il dato fisico su quello metafisico che unito alla ricerca della novità sganciata dalla conoscenza della tradizione, della storia, e alla negazione dello spazio del desiderio come spazio dell'immaginazione personale, ha pro-

dotto un'architettura di «"forma" senza "immagine" (...) un involucro senza senso»<sup>10</sup> che si distingue per essere "chiusa", indifferente al contesto e talvolta foriera di un unico significato quello di "status d'icona"<sup>11</sup> che ne precede la costruzione e che è strumentale alla cultura-ideologia del consumismo<sup>12</sup>.

Negare il corpo è equivalso poi a negare la fondamentale esperienza percettiva che ci mette in relazione con l'essenza delle cose. L'architettura quindi, privata della relazione emozionale e percettiva che lega l'uomo alla Terra (e al cielo), non è più un luogo ma uno spazio dove gli uomini non trovano più il senso né al di fuori di sé, né nella loro interiorità. Una lezione per il futuro pare giungere proprio dalle nostre città storiche, dalle nostre rovine; la loro perdurante bellezza deriva dalla solidarietà tra la natura e la cultura e dalla capacità di attivare la nostra immaginazione che è «ciò che il passato e il futuro hanno in comune»<sup>13</sup>. I palinsesti, nei quali affiora la profondità incommensurabile della storia dei nostri paesaggi e che ci fanno scorgere il molteplice nel particolare, e le rovine nelle quali l'eterno giunge al contingente, l'essenza all'esistenza, esercitano su di noi un potente fascino che deriva loro dall'essere immagini poetiche in grado di parlare direttamente alla nostra anima e di evocare paesaggi. Sono immagini aperte, indeterminate e "vive" all'interno di un "universo parallelo" dove il tempo è senza tempo; immagini per mezzo delle quali il "senso", che non vi risiede, è piuttosto "incontrato" nella durata dell'esperienza.

Un'architettura "poetica" non è in atto, essa è piuttosto una promessa che, forse, può più facilmente essere mantenuta se si pensa il progetto come un'unità aperta da una parte "all'esterno", all'ambiente e alla storia, in grado di rivelare il contesto e trascendere la condizione geografica, storica e culturale dei luoghi, continuandone la bellezza; e dall'altra all'uomo, al suo enigma. Secondo un processo di questo tipo l'architettura appare per un verso desiderosa di appartenere alla bellezza del tutto e

per l'altro simile più ad un "verbo" che ad un oggetto, in grado di "agire" come una poesia che desiderante chiede, per attivare l'immaginazione e fare riaffiorare il mistero che risiede in ognuno di noi, di essere completata dalla percezione, di essere "riconosciuta"<sup>14</sup>.

Recuperare la dimensione spirituale del mondo e dell'architettura, quella che ci appare sulla superficie e sulla bellezza delle cose e quella che può essere riconosciuta in noi è un proposito che richiede non la negazione della modernità ma il suo superamento; richiede cioè che l'architettura recuperi la dimensione erotica perduta e sia, quindi, non solo oggetto ma anche soggetto, non solo moderna ma anche eterna, non solo scienza ma anche vita; che sia, come l'uomo, *in-between*<sup>15</sup>.

1. M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2013.

2. M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, op. cit., p. 128.

3. M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, op. cit., p. 133.

4. L'ecumene (dal greco *οικουμένη* = Terra abitata) è la relazione (attiva, percettiva ed emozionale) dell'umanità con la Terra. Si veda: A. Berque et al, *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Edition La Villette, Paris, 1999, p. 58.

5. A. Berque et al, *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, op. cit., p. 85.

6. Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1980.

7. Cfr. R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza & Figli, Bari 2009.

8. M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, op. cit., p. 131.

9. Cfr. M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, op. cit.

10. R. Rizzi, *L'Inscalfibile. Saggio sull'immagine theologica*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2011, p. 27.

11. Un'icona, la cui immagine, talvolta dotata anche di qualità estetica, serve esclusivamente il circuito del capitale (L. Sklair) ed è resa famosa dalla potenza mediatica della pubblicità. Un'icona, quindi, lontana da quelle immagini che sono talmente dense sul piano simbolico/estetico da apparire archetipiche (es. *La Rotonda* del Palladio) o da quelle il cui spessore semantico le rende simili a «microcosmi metaforici concentrati (...) *Casa Malaparte* (...) *Maison de Verre*», si veda: J. Pallasmaa, *The Embodied Image*, John Wiley & Sons, Chichester 2011, p. 104.

12. L. Sklair, *Architettura iconica e globalizzazione capitalistica*, in "City" n. 1,



aprile 2006.

13. J. Brodskij, *Campidoglio*, 1994 in J. Pallasmaa, *The Embodied Image*, John Wiley & Sons, Chichester 2011, p. 78.

14. A. Pérez-Gómez, *Built upon Love*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2008, p. 108.

15. Cfr. V. Farina, *In-between e paesaggio, condizione e risorsa del progetto sostenibile*, FrancoAngeli, Milano 2006.



Fig. 1: P. P. Pasolini, fotogramma del film *Mamma Roma*, 1962.



## Il punto di vista vagante

Francesca Pierdominici

L'architettura di Persico è «sostanza di cose sperate»<sup>1</sup>, espressione di un movimento di coscienza collettiva, indipendenza e libertà di spirito. Per Kandisky questa libertà è la condizione interiore che genera la forma: «L'uomo si mette a cercare una forma materiale per il nuovo valore che vive in lui in forma spirituale»<sup>2</sup>. Klee scrive: «la formazione determina la forma e pertanto la trascende.(...) Formazione è movimento, è atto: formazione è vita»<sup>3</sup>.

La collettività che attraverso la nuova forma si appropria del "pensiero libero" di cui questa è portatrice diventa movimento. La presenza di forme e movimenti nel tempo e nello spazio è espressione di una società mutevole in cui gruppi diversi di persone utilizzano il medesimo idioma in modi differenti e guardano il mondo assumendo ora un punto di vista, ora un altro: il punto di vista vagante.

Secondo Edward Docx<sup>4</sup> il movimento postmoderno ha introdotto due concetti opposti e necessari al pensiero libero: da una parte l'idea che nessun sistema di significato detenga il monopolio della verità, dall'altra la presa di distanza dalla struttura del potere, legata alla consapevolezza che ogni individuo fa parte inevitabilmente di quella struttura.

Il deprivilegiare un significato predominante ha indubbiamente dato voce a gruppi marginali generando la politica della differenza, ma ha anche determinato l'abolizione di valori estetici assoluti per cui i diversi punti di vista della società (occidentale) sono frammenti di un "mosaico globale" in cui tutte le posizioni si equivalgono. In questo nuovo "paesaggio estetico" l'assenza di sistemi di significato attendibili ha determinato la misura del valore delle opere in termini quantitativo-economici: il *market-place*.

Ma da ultimo anche l'estetica capitalista è risultata inadeguata e nel tempo la domanda crescente di valori, di modelli di comportamento e di specificità ha innescato diverse forme di con-

testazione del capitalismo. Il movimento *Occupy Wall Street* ad esempio ha esteso la protesta anche al mondo della cultura istituzionalizzata spesso inevitabilmente aderente alle logiche di mercato. In occasione dell'evento *Documenta 13*, la mostra quinquennale d'arte nella città di Kassel, è stato organizzato il *d-occupy* nella Friedrichplatz, il cuore dell'evento artistico. La risposta delle istituzioni è stata perfettamente in linea con lo spirito postmoderno sopra descritto: i manifestanti sono stati assorbiti e integrati nella mostra come portavoce di un'estetica di matrice anticapitalista, espressione di una ennesima "forma altra" tra le altre.

Se l'elemento imprescindibile per la nascita e lo sviluppo di un movimento è la diffusione di uno specifico linguaggio che trasmetta significati, il capitalismo e la globalizzazione da una parte hanno definito l'individuo attraverso una tassellazione di diversi ambiti: il sesso, l'età, il grado di istruzione, la classe sociale di appartenenza e così via, dall'altra lo hanno dotato della tecnologia digitale e della rete.

Il linguaggio meccanico del XIX e del XX secolo basato sulla macchina a vapore ha prodotto fenomeni sociali ed economici come l'industrializzazione, la movimentazione delle merci, l'urbanizzazione del territorio con il conseguente abbandono delle campagne e la concentrazione delle funzioni nei centri urbani, oggi il nuovo linguaggio digitale e il network sta gradualmente sovvertendo questa organizzazione spaziale.

Nel secolo scorso la cultura industriale aveva condotto a estremi livelli i concetti di produzione in serie, standardizzazione e modularità delle forme degli oggetti e dell'architettura, generando un'estetica omologante e movimenti culturali come il razionalismo di cui una delle massime espressioni resta l'architettura di Mies van der Rohe. Nel contesto attuale il linguaggio digitale si muove esattamente sul versante opposto dando luogo ad un'epifania di forme non euclidee e complesse, spesso uniche e non

seriali, dove l'opera di costruzione si basa su una prima discretizzazione in tasselli elementari della forma e nella successiva ricomposizione del mosaico tridimensionale.

Di fatto il movimento socio-economico del linguaggio digitale è in crescita e sta allargando il raggio d'azione passando dalla fase rappresentativa dell'idea (il modello 3D, il render, il video etc.) a quella realizzativa (la stampante 3D, il pantografo 3D etc.). Il nuovo linguaggio sta generando sia un diverso artigianato: è l'artigianato digitale del fatto su disegno o su misura, del pezzo unico; sia una diversa industria sempre più automatizzata e informatizzata. Queste due realtà operative distanti per struttura e scala di produzione hanno frequentemente un aspetto in comune piuttosto rilevante: sono in posizione marginale rispetto alle centralità urbane del territorio, ma sono al centro della rete digitale. Il luogo degli scambi e delle transazioni economiche, storicamente generatore di ogni forma culturale collettiva, si sta gradualmente, ma anche rapidamente spostando dal centro delle città al network.

I nuovi punti di aggregazione sociale della rete digitale non necessariamente coincidono con i centri urbani e questo scollamento tra realtà virtuale e realtà fisica comincia a produrre i primi effetti sull'organizzazione spaziale del territorio. Gli scambi economici, culturali e religiosi possono essere effettuati in rete senza necessariamente determinare lo spostamento fisico delle persone. Le merci acquistate in rete cominciano a viaggiare con i droni, e nei casi più avveniristici come nelle basi spaziali orbitanti, anziché inviare fisicamente gli oggetti, vengono spediti i files dei modelli digitali tridimensionali, in caso di bisogno stampati in 3D sul posto.

La forma identitaria digitale non è più solo la necessità del singolo di definire sul piano immaginario un proprio alter ego, ma diventa la chiave di accesso per avere un'immagine riconoscibile nella società reale.

«Il dominio metafisico del concetto di forma non può non dar luogo a una qualche sottomissione (...) del senso al senso-della-vista». La forma è la presenza stessa. Derrida<sup>5</sup> definisce la costituzione del presente come arco-scrittura, arco-traccia: sintesi originaria e irriducibilmente non semplice di marchi, di tracce di ritenzioni e protenzioni. La forma come conseguenza di un principio generativo in continua trasformazione è anche propria di una porzione limitata e specifica dell'universo fisico con i suoi caratteri storico-geografici, ambientali, idrogeologici e di bene collettivo: il paesaggio o territorio. Corboz sostiene che «il territorio non è un dato, ma il risultato di diversi processi. (...) il territorio sovraccarico di tracce di letture passate assomiglia piuttosto a un palinsesto»<sup>6</sup>. L'architettura dovrebbe dialogare con questo contesto ed intervenire nella sua modifica per valorizzarlo.

Se storicamente i cambiamenti economici, politici e culturali hanno sempre avuto un impatto fisico con il territorio, la cultura digitale emergente sembra suggerire la fine di una logica basata sulla rendita di posizione fisica, definita dalla distanza del manufatto dal centro della città, le nuove linee di confine o si preferisce di emarginazione sociale non sono più tra il centro urbano e la periferia diffusa, ma tra l'inclusione e l'esclusione dal network<sup>7</sup>. Questo fenomeno socio - economico potrebbe condurre ad un graduale svuotamento di significato dei centri urbani che non coincidono più con il centro delle transazioni economiche e finalmente potrebbe spostare l'attenzione sul potenziale inespresso delle periferie che in questi anni si sono configurate come città diffuse in un'unica vasta rete sul territorio, un paesaggio urbano, con alternanza di aree costruite e aree aperte. Secondo Stiles: «Per spazio urbano (aperto) s'intende tutto il territorio non edificato all'interno e attorno alle aree urbane, che forma una sorta di rete che connette le aree urbane interne»<sup>8</sup>. L'architettura oggi è chiamata a compiere un'operazione di ridi-

segno dei margini edificati in corrispondenza degli spazi urbani aperti<sup>9</sup>, di recupero delle aree degradate e dei manufatti edilizi, di valorizzazione delle aree a valenza agricola, ambientale e archeologica. Questa operazione è indubbiamente complessa perché non ha per oggetto solo il singolo oggetto architettonico e richiede una conoscenza trasversale della realtà sia fisica sia digitale, la capacità di porsi in ascolto ed intervenire di concerto con la collettività per dar forma a un'identità condivisa.

De Carlo ha sostenuto che affinché la collettività partecipi attivamente alla genesi della cultura occorre una forma organizzativa non gerarchizzata in cui le persone incomincino ad esprimersi e a valere per quello che sono. Nei primi anni '90 egli scrive:

Prima di tutto la partecipazione è un fenomeno non programmabile, né sistematizzabile (...) non è assolutamente certo che la gente sa cosa vuole, altrimenti non ci sarebbero tanti problemi...La gente è alienata tanto quanto lo sono gli architetti. Il processo della partecipazione deve coincidere in prima istanza con quello della "disalienazione".

Sulle esperienze fatte in questa direzione egli racconta:

Gli architetti e gli urbanisti "unti" dalla partecipazione pensarono che non occorresse ambire ai livelli di qualità. (...) Questa fu una spaventosa mistificazione, perché solo le esperienze al massimo livello di qualità possono diventare veramente trainanti per un processo di rinnovamento. L'architettura e l'urbanistica esistono non soltanto perché si configurano e hanno una loro strutturazione, ma perché vengono esperite, se non venissero esperite non esisterebbero.<sup>10</sup>

La tecnica divide ed isola gli aspetti diversi della realtà obbligando l'individuo a ricomporla attraverso frammenti di sguardi. La partecipazione alla ricomposizione dello sguardo restituisce l'individuo al divenire delle cose. A questo proposito Klee scriveva: «la composizione di molteplicità in unità determina lo sviluppo integrale dell'opera (forma). (...) Ogni organismo sviluppato in modo superiore è sintesi di diversità».



In questo scenario quindi la lettura delle tracce del palinsesto territoriale non può configurarsi come azione esclusiva dell'architetto, non può ricondursi a un unico punto di vista. La cultura architettonica deve aprirsi alla collettività mettendo a disposizione dell'altro gli strumenti per osservare la realtà, il saper leggere lo spazio fisico, il saper osservare il manifestarsi delle cose. Con la stessa precisione tecnica con cui il Nolli nel 1798 ha portato alla luce la pianta di Roma in proiezione ortogonale con i monumenti, le strade e gli orti urbani entro le mura, l'architetto oggi è chiamato a costruire la nuova cartografia digitale del mondo, con le aree edificate, le infrastrutture e le aree naturali fotografate dal satellite; ricomporre per frammenti georeferenziati l'immagine dello spazio fisico; costruire un modello dati logico accessibile e aperto, perché la collettività possa leggervi riflesso il luogo in cui vive, appropriarsene e imparare nuovamente a stare in equilibrio con esso.

Nella rete digitale la partecipazione alla conoscenza è possibile se si considera che la costruzione di un'identità culturale condivisa, espressione pluralista, sta generando opere aperte in continua evoluzione e dalla paternità diffusa: sia strumenti di osservazione e conoscenza come *Google maps*, *Wikipedia*, ma anche la nuova generazione di software *open source* per la restituzione e l'analisi del territorio, costruiti in rete con il continuo scambio di informazioni e dati e spesso con l'apporto stesso degli utilizzatori. La diffusione della conoscenza dei luoghi, se pure di per sé stessa non sufficiente è la base irrinunciabile perché una qualsiasi forma sia non semplice apparenza, ma espressione culturale autentica.

1. E. Persico, *Profezia dell'Architettura*, Skira, collana Mini Saggi, 18 aprile 2012, pp. 85-86.

2. W. Kandisky, F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, Sellerio editore, Milano 1988, pp. 127-129.

3. P. Klee, *Teoria della Forma e della Figurazione*, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano 1984, pp. 168-16.
4. E. Docx, *Addio Post Moderno*, in "La Repubblica", 3 settembre 2011.
5. J. Derrida, *Margini*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2010, p. 606.
6. A. Corboz, *Il territorio come palinsesto*, in "Casabella", a. XLIX, n. 516, settembre 1985, p. 22.
7. E. Weizman, *Architettura dell'occupazione, spazio politico e controllo territoriale in Palestina e Israele*, Pearson Paravia Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 164-174.
8. R. Stiles, *Urban Spaces, enhancing the attractiveness and quality of the urban environment, Manuale per Spazio Urbano*, p. 7.
9. *La Convenzione Europea del Paesaggio* entrata in vigore nel 2004 attribuisce un'importanza strategica alla rigenerazione degli spazi urbani e periurbani per rilanciare le città come un efficace motore di sviluppo.
10. G. De Carlo, *Gli spiriti dell'architettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 191, 193-96.



## **Pregiudizio, legge, architettura**

*Lorenzo Sivieri*

Più massicciamente modifichiamo la realtà, meno siamo in grado di comprendere il suo comportamento rispetto alle leggi che la governano; tutt'al più comprenderemo come essa si comporta rispetto alla nostra manipolazione. È una sorta di principio di indeterminazione di Heisenberg<sup>1</sup> riguardo il nostro rapporto con la Terra: questa considerazione rende conto della profonda differenza di ruolo che aveva il *sub-jectum* del mondo antico rispetto all' "individuo" contemporaneo, in virtù del potenziamento dei nostri strumenti di misurazione e manipolazione della realtà.

Un tempo il carattere qualitativo della conoscenza del mondo implicava un approccio ad esso sintetico e contemplativo. Di questo carattere era impregnata la parola stessa che designava la legge: *nomos* significava per i Greci (parole di C. Schmitt<sup>2</sup>) «tanto dividere quanto pascolare»; per Kant la legge era «ciò che ripartisce il mio e il tuo sul territorio», dunque anche edifici, muri, recinzioni, percorsi, alberi. Il diritto si rendeva presente spazialmente e temporalmente, misurandosi con la natura e con i luoghi, lasciandosi abbracciare dalle loro stesse leggi: per capire quanto concreta fosse l'idea di diritto nell'antichità basti rileggere la definizione dello *jus gentium* secondo Isidoro di Siviglia: «*sedium occupatio, aedificatio, munitio, bella, captivitates, servitutes, postliminia, foedera pacis, indutiae, legatorum non violandorum religio, conubia inter alienigenas prohibita*»<sup>3</sup>.

Oggi l'approccio alla conoscenza è analitico e rivolto all'azione: la parola "legge" fa riferimento ad una serie di norme scritte che riguardano i rapporti tra gli individui. Gli oggetti stessi, invece, sembra non debbano obbedire ad alcuna legge, se non l'arbitrio di chi ne ha la disponibilità legale e fattuale, dato che la conoscenza tecnico-scientifica dominante si limita a descrivere le probabilità dell'avvento dei soli fenomeni che ci è dato misurare. Lo *jus* nella contemporaneità è un complesso agglomerato di norme costruito sull'intrecciarsi degli arbitrii individuali, che credono di poter ignorare le leggi interne delle cose; fideistica-

mente giungiamo a negare che gli oggetti possano possedere una loro “interiorità”.

Lo *jus* oggi viene affermato “prima” di aver realmente veduto e compreso l’oggetto stesso, rispetto alle sue stesse leggi; analogamente l’edificio viene fabbricato prima della fondazione stessa: “pregiudicati” ed “infondati”. In questo caso la fondazione mancata è quella teorica: qual è il senso –qui e ora– di fabbricare questo edificio; qual è la “visione” (per i greci *theoria*) che lo governa? Tale mancanza si riflette nei caratteri estetici degli edifici, in questo caso, ad esempio, la mancanza sempre più frequente di uno studio formale dell’attacco a terra.

Questo sradicamento della *techné* dall’*arché* (i principi primi) è un processo in corso ormai da millenni: viene da chiedersi come possa esistere ancora, oggi, la parola “Architettura”.

In un mondo in cui il diritto viene sempre più ostentatamente arrangiato facendo affidamento sulla mera normativa scritta, fino a riconoscerne l’inconsistenza (si veda qui il pensiero prodotto della corrente giuridica dei “critical legal studies”, pensiero che tende sempre più ad appiattare lo studio del diritto comparato sulla pratica sommamente problematica della traduzione), nulla è più naturale di questo processo disgregativo: in questo ambito teorico la traduzione diviene mera negoziazione verbale<sup>4</sup>, ed il diritto sempre più si slega dalla natura fisica della città dell’uomo (che dovrebbe esserne governata) per lasciarne la disponibilità libera al processo di “produzione-consumazione” dettata dai mercati.

Difficile stupirsi di come gli stessi processi politici fondativi del diritto siano sempre più spesso presi in ostaggio da poteri economici virtualizzati da meccanismi di finanziarizzazione esasperata: la loro volubilità ce li fa somigliare a mari terribili affollati di mostri, o –ancor meglio– di leviatani.

Alla stessa maniera in architettura vediamo proliferare l’informe e lo sradicato, il non-luogo e la non-identità. La città oggi è or-

mai libera da ogni freno a questo processo di “liquidazione” del suo valore –processo che configura un vero e proprio diluvio– perché ha perso i luoghi dell’autorappresentazione della propria identità e della contemplazione. Non vi è più un templum che possa designarne un centro: la città non è più città, bensì agglomerato di masse negoziabili: questo processo l’abbiamo visto palesarsi a Wall Street, centro della talassocrazia occidentale, ma anche a Gezi Park a Istanbul, dove l’uomo comincia a far emergere con chiarezza il rifiuto per i non-luoghi della contemporaneità<sup>5</sup>, seppur spesso privo della consapevolezza teorica che potrebbe guidarlo tra le onde sempre più alte della crisi attuale. Peccato che –mancando la stima nel diritto e nella parola retta– gli Efori di questo sistema di dominio abbiano condotto la loro guerra contro gli Iloti del giorno d’oggi senza esplicitamente dichiarar loro guerra (come accadeva invece a Sparta una volta l’anno, ce lo ricorda Carl Schmitt nelle sue pagine<sup>6</sup>)

Nella cecità delle profondità marine in cui ci sta conducendo il diluvio odierno dovremo imparare ad aprire nuovamente occhi e orecchie, fino a vedere ed udire ancora i segni delle leggi della natura che ne governano le forme, plasmandole secondo i criteri di armonia ed efficacia di cui ci parlano autori come Vitruvio, Leon Battista Alberti o Giambattista Vico.

Il tesoro di bellezza custodito dalle nostre città<sup>7</sup>, la vera ricchezza del nostro Paese, è fondato su questa concezione del mondo, sulla fiducia che aveva l’uomo antico nell’ordine che governa il cosmo: il nostro mondo veniva esperito quasi come “impronta” di una matrice più alta, concepita con perfezione dall’intelletto divino.

Uno degli uomini di lettere che meglio sono stati in grado di descrivere la nostra terra all’interno di questa visione armonica è Francesco Zorzi, padre nell’ordine dei frati minori, architetto del rinascimento veneziano, agente segreto della Serenissima, esegeta della bibbia e studioso della lingua e della tradizione ebraica.

Nella sua opera maggiore, *De harmonia mundi totius cantica tria*<sup>8</sup> passa in rassegna dal suo coltissimo punto di vista, esplicitamente neoplatonico, le conoscenze teologiche e filosofiche del tempo; ne cerca le tracce armoniche nelle forme costruite dalla natura e dall'uomo; riconosce nei continui e coerenti richiami simbolici della terra verso le realtà celesti la struttura di una vera e propria "impronta celeste"<sup>9</sup> sulla terra. Tale impronta dovrà ancor oggi essere indagata e riconosciuta dall'architetto, per poter mettere in atto quella mimesi cosmica che sola può donare all'oggetto prodotto dall'uomo la qualità più difficile, la vitruviana *venustas*.

1. Il principio di indeterminazione enunciato dal fisico Werner Heisenberg nel 1927 comporta che di una particella non è possibile conoscere un definito valore della posizione e della velocità nello stesso istante temporale con precisione assoluta, ovvero con incertezza nulla: tanto più si tenta di ridurre l'incertezza su una variabile, tanto più aumenta l'incertezza sull'altra.

2. C. Schmitt, *Il Nomos della terra*, Adelphi, Milano 1991, tr. it. di Emanuele Castrucci, p. 19

3. C. Schmitt, *Il Nomos della terra*, op. cit., p. 22

4. Si veda a tal proposito G. Dotoli, M. Selvaggio, *I linguaggi del Sessantotto. Atti del convegno multidisciplinari libera università degli studi «San Pio V»*, Roma, 15-17 maggio 2008

5. Nel caso di Gezi Park un centro commerciale avrebbe dovuto prendere il posto di un parco, forte elemento di identificazione e luogo d'incontro collettivo

6. C. Schmitt, *Il Nomos della terra*, op. cit., p. 37.

7. Diceva delle nostre città Giorgio La Pira, nel Discorso tenuto al Convegno dei sindaci di tutto il mondo in Firenze il 2 ottobre 1955: «Permettete che io dia un ammirato sguardo d'insieme alle città millenarie, che come gemme preziose ornano di splendore e bellezza la terra dell'Europa e dell'Asia. Signori, ci vorrebbe qui, per parlare di esse, il linguaggio ispirato dei profeti: [...] città arroccate attorno al tempio; irradiate dalla luce celeste che da esso deriva: città nelle quali la bellezza ha preso dimora, s'è trascritta nelle pietre».

8. F. Zorzi, *L'armonia del mondo*, Bompiani, Milano 2010 (trad. it. e cura di Saverio Campanini)

9. A tal riguardo afferma Francesco Zorzi: «I tre mondi, la cui concordia ci proponiamo di evidenziare, procedendo secondo modi distinti, danno origine a un solo accordo. Sono presenti nell'Artefice, come in una statua, tutte le cose che sono oggetto di contemplazione tra queste realtà inferiori come un'immagine o un'or-

ma. L'immagine, però, e assai di più l'orma, sono ben lontane da ciò cui rinviano. A partire da queste, tuttavia, possiamo giungere alla conoscenza dell'Artefice in virtù dell'analogia e di un rapporto simbolico. La corrispondenza che unisce le realtà non è improntata a una diversità radicale come nella relazione equivoca, e neppure a una totale coincidenza, come nella relazione univoca; la corrispondenza si fonda su una rappresentazione, per via di similitudine, della condizione assolutamente perfetta delle realtà superiori da parte di ciascuna cosa, secondo il proprio grado di imperfezione e di opacità». (da *L'armonia del mondo*, p. 113)





**appendice**



Il seminario pone due domande, la prima rivolta al sapere: abbiamo consapevolezza del carattere della cultura contemporanea? La seconda rivolta all'apparire (l'irriducibile manifestarsi di ogni cosa, progetto, idea): abbiamo consapevolezza delle forme che i nostri saperi producono e radicano nel territorio?

Se non si comprende la struttura fondamentale dei significati che si generano nell'intersezione tra sapere e apparire non si può realmente avere cognizione di ciò che si vede e si produce.

In questo orizzonte emerge il tema dei "pregiudicati", quegli ambiti del sapere che sono stati espulsi e rifiutati dalla cultura contemporanea, pur essendo a fondamento del sapere e dell'apparire; in una parola del "progetto".

Il dominio dei saperi tecnico-analitici avvallato dalla confusione estetico-individuale genera una condizione insostenibile per il progetto, per il paesaggio e per gli abitanti.

Il seminario si propone di portare al centro del dibattito un problema che riguarda tutti noi e che si esprime nella crescente richiesta di qualità ambientale e urbana, con la consapevolezza che non si può affrontare in alcun modo il tema della qualità senza affrontare prima il tema dell'estetico –nella sua dimensione ontologico metafisica–, il piano indifferibile e ignorato dall'architettura del nostro tempo.

A partire dal secondo dopoguerra, il sapere-estetico è stato depotenziato e progressivamente estromesso dai processi di produzione del progetto e sostituito da un dispositivo di schematismi, automazioni e anonimato mascherati di sociale e sostenibilità. In altre parole, il paradigma dell'informe, sommatoria di due principi: isolamento e individualità. Una testimonianza di tutto questo? Il nostro territorio dopo soli cinquant'anni di trasformazioni. Questo processo ha investito sia l'ambito della ricerca sia quello professionale, attraversando tutte le discipline.

*La Convenzione Europea del Paesaggio* richiama all'urgenza la necessità di arginare la desertificazione del paesaggio che è

desertificazione simbolico-significante. Quali proposte può formulare l'architettura se è dominata da quella medesima cultura che è in totale contraddizione con i fondamenti epistemici dell'apparire e che vuole gestire il mondo diviso in parti isolate? Come può l'architettura rispondere consapevolmente se ormai da tempo il suo pensiero è stato portato all'esterno, definitivamente trasferito nelle maglie strette dell'apparato tecnicistico-normativo?

Non esistono linguaggi che possiamo definire neutri, per questa ragione affidare il progetto all'autorità astratta degli indici non è indifferente, ma costituisce in sé un'ideologia.

Il titolo *Common Ground* della XIII Biennale di Architettura diviene il pretesto per interrogarsi se questo "dominio comune", per essere efficacemente tale, non debba confrontarsi con gli "Uncommon grounds" –visione atemporale e universale–, affinché l'ordine complesso delle relazioni del mondo ricostituisca l'intreccio delle connessioni nelle opere, saldando insieme paradigma tecnico-scientifico e paradigma ontologico-metafisico.

10-13 ottobre 2012  
biblioteca Asac  
padiglione centrale  
Giardini della Biennale  
Venezia

comitato scientifico  
RENATO RIZZI Università Iuav di Venezia  
RENATO RUCCHI Università Iuav di Venezia  
MAURINA BORGHERINI Università Iuav di Venezia  
ANGILO RUCCI Università Architetture de São Paulo  
MIGUELIO DONDI Università San Raffaele, Milano  
ANTONIO CAGLIARI quotidiano "La Repubblica"  
LUCA TADDEO Università Iuliana, Trieste, Edizioni  
ANDREA TAGLIAPETRA Università San Raffaele, Milano

curatori  
SUSANNA FISCELLA Università Iuav di Venezia  
ANDREA ROSSITTO Università Iuav di Venezia

organizzazione  
ufficio Promozione eventi e convegni di ateneo  
responsabile: WITA GENNARO  
tel. 041 237100  
segreteria del convegno: ALBERTO LIBERTI  
tel. 041 237100  
promozione.eventi@iuav.it  
fax 041 2371744

patroni  
Istituto Nazionale di Architettura IN/ARCH  
Regione del Veneto  
Ordine Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori  
della Provincia di Venezia  
Ordine Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori  
della Provincia di Forlì e Cesena



[www.iuav.it/architetturaoggiudicati](http://www.iuav.it/architetturaoggiudicati)

I  
-  
U  
-  
A  
-  
V

UNIVERSITÀ IULIANA  
DI TRIESTE

UNIVERSITÀ DI TRIESTE  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA  
E LA CULTURA  
PROGETTUALE

nell'ambito di  
BIENNALE SECCION



# ARCHITET- TURA I PRE- GIUDICATI

seminario  
internazionale

11 > 12 ottobre 2012  
Giardini della Biennale  
Padiglione centrale  
biblioteca Asac



**seminario internazionale**  
**11 > 12 ottobre 2012**

**Giardini della Biennale padiglione centrale**  
**Biblioteca Asac**

Il seminario pone due domande, la prima rivolta al sapere: abbiamo consapevolezza del carattere della cultura contemporanea? La seconda rivolta all'apparire (l'irriducibile manifestarsi di ogni cosa, progetto, idea): abbiamo consapevolezza delle forme che i nostri saperi producono, e radicano nel territorio? Se non si comprende la struttura fondamentale dei significati che si generano nell'interazione tra sapere e apparire non si può realmente avere cognizione di ciò che si vede e si produce. In questo orizzonte emerge il tema dei "pregiudici", quegli ambiti del sapere che sono stati espulsi e rifiutati dalla cultura contemporanea, pur essendo a fondamento del sapere e dell'apparire; in una parola del "progettato". Il dominio dei saperi tecnico-analitici, avallato dalla confezione estetico-individuale genera una condizione insostenibile per il progetto, per il paesaggio e per gli abitanti. Il seminario si propone di portare al centro del dibattito un problema che riguarda tutti: noi e che si esprime nella crescente richiesta di qualità ambientale e urbana, con la consapevolezza che non si può affrontare in alcun modo il tema della qualità senza affrontarla prima il tema dell'eticità: nella sua dimensione ontologico-medica, il piano indifferibile e ignorato dall'architettura del nostro tempo.

**COVOLI 11 OTTOBRE**

10.00 **presentazione del seminario**  
**SIRIANA PICCOLI**  
Università Iuav di Venezia

saluto del rappresentante Iuav  
**AMERIGO RUSTICI**  
retore Università Iuav di Venezia

**GIANCARLO CARNIVALI**  
presidente di Iuav

**CARLO MAGRANI**  
direttore dell'agendamento di Culture del progetto

10.40 **RENATO RIZZI**  
Università Iuav di Venezia  
I "pregiudici"

**I SESSIONE**  
moderatore **MASSIMO DONÀ**

11.45 **ANDREA TAGLIAPETRA**  
Università San Raffaele - Filosofia, Milano  
Forme spazio ovvero luogo. Il sapere come spazio e l'esperienza dell'abitare

12.15 **FERNANDO LATRICA**  
Università Architettura, São Paulo  
Le città buie e i centri e i programmi dell'architettura

12.30 **CARLO GANDOLFI**  
Politecnico di Milano  
Lo sguardo nel pozzo, lo sguardo nel cielo

12.45 **AUGUSTO ANGELINI**  
Università Iuav di Venezia  
La breccia della ricerca di "Molinos" per una costruzione postica del territorio omogeneo

**II SESSIONE**  
moderatore **ANDREA TAGLIAPETRA**

14.30 **MASSIMO DONÀ**  
Università Filosofia San Raffaele, Milano  
Estetico e Teologico

15.00 **CARLOS FARIAN GIUSTA**  
Università Architettura, Rosario, Argentina  
Lo spigolo di Gerusalemme

15.20 **MALVINA BONGHERINI**  
Università Iuav di Venezia  
Genetica e profugio di corpi

15.40 **EMANUELE CABRINI**  
Università Iuav di Venezia  
Contemplati alle cose. Il pregiudizio ontologico dell'architettura

16.00 **MATTEO SANGALLI**  
Scuola di Architettura e Società, Politecnico di Milano  
Il segno del disegno

16.15 **FEMMA GARIBOLDI**  
Università Pontificia de Salamanca  
The "book" of architect

16.30 **VALERIO TODE**  
Politecnico di Milano  
Il paradosso della modernità. Memorie e basilione del Classico

16.45 **FERNANDA BUTTER**  
Politecnico di Milano  
Attivando fornire. Risoperto del progetto come processo euristico

17.00 **Discussione**

**VENERDI 12 OTTOBRE**

**III SESSIONE**  
moderatore **ANTONIO GNOLI**

10.00 **LUCIANO SEMERARI**  
Università Iuav di Venezia  
Unifido sullo spere della form

10.30 **ALBERTO PÉREZ GÓMEZ**  
Università McGill, Montreal  
Bull upon line

11.15 **RENATO ROCCHI**  
Università Iuav di Venezia  
Formica e sovranità

11.45 **ANGELO RIZZI**  
Università Architettura, São Paulo  
Knowledge in action

12.15 **ENRICO CICALÒ**  
Università di Sassari  
Architettura. Architecture. Architecture. pluriere

15.00 **Forme e immagine per il mutamento della sensibilità estetica**

12.30 **SIRENA MUCITELLI**  
Università Architettura Roma Tre  
Estetica come struttura per il paesaggio dell'abitare

12.42 **CRISTINA HURTADO CAMPANA E FEDERICO SCARONI**  
Università Architettura di Tokyo  
Aggregazione dell'architettura come arte?

**IV SESSIONE**  
moderatore **RENATO RIZZI**

14.30 **FRANCO FARELLI**  
Università Lettere e Filosofia, Catopella e noli

15.00 **ANTONIO GNOLI**  
La Repubblica  
La parola imputo. Così scoccò nel medio

15.30 **GIUSEPPINA SCALVIZZO**  
Università Architettura, Trieste  
Lo spazio di Corbu

15.40 **LUCA TABORDI**  
Università Architettura di Udine  
L'affermazione dell'architettura: politica, tecnica e natura

16.00 **LAMBERTO ANASTASI**  
Università Architettura di Parma  
Automatismo, estetico, concetti linguistici e progetto di architettura

16.30 **UGO ROSSI**  
Università Iuav di Venezia  
Architettura per tutti i giorni

16.45 **CARLA FABINA**  
Università Architettura Roma Tre  
Complessità e contraddizione dell'architettura contemporanea e della conservazione

17.00 **FRANCISCA PERDOMINI**  
Università Architettura, La Sapienza, Roma  
Il punto di vista vago

17.15 **Discussione**







## Note biografiche

### Parte I

#### *Lamberto Amistadi*

Architetto, docente e ricercatore del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna. Vicedirettore della rivista internazionale on-line Famagazine e co-direttore della collana TECA, Teorie della Composizione architettonica. Già autore di due importanti pubblicazioni monografiche: *Paesaggio come rappresentazione* (Clean, TECA, 2009); *La costruzione della città* (Poligrafo, 2012). Dirige con Ildebrando Clemente dal 2015 la collana *Soundings, Journal for Theory and architectural Openness*.

#### *Renato Bocchi*

Professore ordinario di Composizione Architettonica e Urbana presso l'Università IUAV di Venezia e coordinatore nazionale della ricerca Prin Re-cycle Italy. È stato direttore del Dipartimento di Progettazione Architettonica IUAV dal 2006 al 2009. I suoi interessi di ricerca ruotano intorno ai rapporti fra architettura arte città e paesaggio. Tra le ultime pubblicazioni: *La materia del vuoto* (Universalis, 2015); *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio* (Gangemi, 2010).

#### *Malvina Borgherini*

Professore associato in Disegno, insegna nei corsi di laurea di Architettura e culture del progetto e di Arti multimediali all'Università IUAV di Venezia, dove è inoltre responsabile scientifico del MeLa Media Lab e del master in Interactive Media for Interior Design. Tra le ultime pubblicazioni: *Architettura delle facciate. Le chiese di Palladio a Venezia* (Marsilio, 2010); *Modelli dell'essere. Impronte di corpi, luoghi e architetture* (Marsilio, 2011)

*Massimo Donà*

Filosofo e musicista. Professore ordinario di Theoretica presso l'università Vita-Salute San Raffaele di Milano. Dirige la rubrica *Theorein* della rivista di architettura *Anfione Zeto* e le collane *Libri da ascoltare* e *Anime in dettaglio* della casa editrice AlboVersorio. Le più recenti tra le numerose pubblicazioni: *Teomorfica. Sistema di Estetica* (Bompiani, 2015); *Senso e origine della domanda filosofica* (Mimesis, 2015); *Parole sonanti. Filosofia e forme dell'immaginazione* (Moretti & Vitali, 2014).

*Franco Farinelli*

Geografo. Professore ordinario di Geografia presso l'Università di Bologna. Presidente dell'Associazione dei Geografi Italiani. Ha insegnato nelle università di Los Angeles (UCLA), Berkeley (UCB) e Parigi (Sorbona). Autore di numerosi saggi, tra i principali: *La crisi della ragione cartografica* (Einaudi, 2009); *L'invenzione della terra* (Sellerio, 2007); *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo* (Einaudi, 2003).

*Fabian Carlos Giusta*

Visiting professor alla Facultad de Arquitectura de Rosario, Argentina. Ha svolto attività di ricerca e di didattica presso la Facoltà di Architettura dell'Università IUAV di Venezia. Ha pubblicato i volumi: *John Hejduk. Profezie figurative* (Padova 2013), *Rafael Moneo. Redenzioni figurative* (Firenze 2013), *Dépense e progetto* (Milano-Udine 2014), *Peter Eisenman. Alchimie figurative* (Firenze 2014).

*Alberto Perez Gomez*

Storico dell'architettura. Professore emerito di Storia e Teoria dell'Architettura presso la McGill University School of Architecture, Montreal. Vincitore del premio *Alice Davis Hitchcock* con il libro *Architecture and the Crisis of Modern Science* (MIT

Press, 1984). Direttore della rivista *Chora* con Stephen Parcell. Tra le principali pubblicazioni: *Built upon Love. Architectural Longing after Ethics and Aesthetics* (MIT Press, 2006).

*Luciano Semerani*

Architetto, pittore e scultore. Già cattedratico e Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica presso l'Università IUAV di Venezia e *Visiting Professor* all'A.B.K di Vienna e alla Cooper di New York. Accademico nazionale di San Luca. Medaglia d'onore dell'Ordine. Direttore del giornale di architettura *Phalaris* dal 1988 al 1992 e della *Fondazione Masieri*, Venezia. Autore di numerosi saggi, libri e articoli su rivista. Autore con Gigetta Tamaro di importanti opere d'architettura in Italia e all'estero.

*Luca Taddio*

Direttore editoriale di Mimesis Edizioni. Docente a contratto presso l'Università di Ferrara. Ha insegnato nelle Università di Udine e Trieste. Tra le sue pubblicazioni: *Spazi immaginali* (Campanotto, 2004), *Fenomenologia eretica* (Mimesis, 2011), *L'affermazione dell'architettura* (con Damiano Cantone, Mimesis, 2011), *Global Revolution* (Mimesis, 2012), *I due misteri* (2012), *Verso un nuovo realismo* (2013).

*Andrea Tagliapietra*

Scrittore e filosofo. Professore ordinario di Storia della Filosofia presso l'università Vita-Salute San Raffaele di Milano. Fondatore e direttore del Centro di Ricerca Interdisciplinare di Storia delle Idee CRISI, Milano. Premio Viareggio per la saggistica nel 2004. Autore di numerosi saggi, tra i più recenti: *Icone della fine* (Il Mulino, 2008), *Filosofia della bugia* (Mondadori, 2008), *Il dono del filosofo* (Einaudi, 2009), *Sincerità* (R. Cortina, 2012), *Gioacchino da Fiore e la filosofia* (Il Prato, 2013).

## Parte II

### *Wagner Amodeo*

Docente presso il Centro Universitario Belle Arti e l'Università Mackenzie di San Paolo, è laureato in Architettura e Urbanistica nel 1981 presso l'Università Mackenzie di San Paolo, dove ha conseguito la specializzazione in Psicoanalisi.

### *Augusto Angelini*

Professore associato presso la Scuola di architettura dell'Universidad Católica del Norte in Cile, dal 2011 al 2014 è stato *visiting professor* presso l'Università Iuav di Venezia, dove ha svolto anche una ricerca post dottorato. Dal 2007 al 2010 ha insegnato all'Universidad Católica di Santiago. Laureato nel 1998 presso la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso e di Santiago del Cile, nel 2006 ha ottenuto il titolo di Dottore di ricerca in Composizione Architettonica presso il Politecnico di Milano.

### *Fernanda Botter*

Architetto associato dello studio BM2 Architettura con sede in Brasile, insegna Storia delle Arti e dell'Architettura e Rappresentazione Grafica presso la Faculdade Guarapuava, dove conduce anche due laboratori di Progettazione Architettonica e Urbana. Laureata nel 2001 in Architettura e Urbanistica presso l'UFPR, Brasile, nel 2014 ha ottenuto il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica presso il Politecnico di Milano, sotto la guida di Daniele Vitale.

### *Cristina Hurtado Campana*

*Visiting researcher* nel Laboratorio di progettazione del prof. Kengo Kuma, presso l'Università di Tokyo, dove ha partecipato a vari concorsi di progettazione internazionali, è attualmen-

te dottoranda presso l'Università Sapienza di Roma. Laureata in Architettura nel 2006 presso l'Università di Granada, è una teorica dello studio della luce dinamica come componente progettuale e ha approfondito tale tema nella pratica progettuale e nelle implicazioni anche nel campo delle altre arti applicate. Tali risultati sono stati presentati in conferenze internazionali a Venezia e Lisbona.

*Enrico Cicalò*

Ricercatore di Disegno ICAR/17 presso il Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design dell'Università degli Studi di Sassari dal 2011, è stato *visiting researcher* presso la Bartlett School of the Built Environment della UCL, University College of London. Laureato in Ingegneria presso l'Università di Cagliari, specializzato presso l'Università Iuav di Venezia, ha conseguito, nel 2007, il titolo di Dottore di Ricerca presso l'Università di Sassari.

*Vincenza Cinzia Farina*

Architetto con attività professionale a Roma, è contrattista, dal 2006, presso la facoltà di Architettura dell'Università Roma Tre, dove collabora ad attività didattica e di ricerca. Laureata nel 1997 presso la Facoltà di Architettura di Palermo, nel 2004 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Progettazione architettonica e urbana presso l'Università di Roma Tre. Autrice del volume *In-between e paesaggio, condizione e risorsa del progetto sostenibile*, F. Angeli, Milano 2005.

Carlo Gandolfi

Ricercatore all'Università degli studi di Parma dove insegna Composizione architettonica e urbana, ha partecipato a seminari e convegni internazionali e ottenuto premi e riconoscimenti in concorsi di progettazione. Laureato in Architettura nel 2007

presso il Politecnico di Milano, ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca presso l'Università Iuav di Venezia con un lavoro di ricerca su Paulo Mendes da Rocha.

*Fermina Garrido*

Docente presso la Scuola di Architettura dell'Università Pontificia di Salamanca dal 2006, svolge attività professionale a Madrid dal 2004. Laureata presso la Scuola di Architettura dell'Università Politecnica di Madrid, ha ottenuto riconoscimenti in concorsi come European e Quaderns. Attualmente sta completando la tesi di Dottorato sotto la supervisione di Juan Herreros.

*Fernando Puccetti Laterza*

Docente presso il Centro Universitario Belle Arti di San Paolo, è laureato in Architettura e Urbanistica presso l'Universidade Nove de Julho, dove ha conseguito nel 2009 la specializzazione in Gestione Ambientale.

*Serena Muccitelli*

Laureata in Architettura nel 2010 presso l'Università di Roma Tre, nel 2012 intraprende un percorso di ricerca nel dottorato in Politiche Territoriali e Progetto Locale dell'Università di Roma Tre, con la tesi *La parte per il tutto, la costruzione dell'urbanità negli spazi culturali del SESC São Paulo*. La sua ricerca focalizza le politiche urbane e di welfare culturale tese a promuovere inclusione e innovazione sociale, a partire da complessi edilizi integrati e multifunzionali come nuovi poli dell'organizzazione metropolitana.

*Francesca Pierdominici*

Professore a contratto di Cartografia Tematica per l'Architettura e l'Urbanistica, presso la Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma, attualmente collabora con la Scuola di

Specializzazione in Beni Naturali e Territoriali, dell'Università Sapienza, per l'applicazione dei Sistemi di Informazione Geografica GIS.

Laureata nel 1999 in Architettura presso l'Università Sapienza, nel 2005 vi ha ottenuto il titolo di Dottore di Ricerca in Rilievo, Analisi e Disegno dell'Ambiente e dell'Architettura.

*Ugo Rossi*

Membro del gruppo di ricerca *Housing* dell'Università Iuav dal 2010, ha svolto dal 2000 attività di collaborazione alla didattica presso il Politecnico di Milano e l'Università Iuav di Venezia.

Laureato in Architettura presso il Politecnico di Milano nel 1999, nel 2012 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione Architettonica presso l'Università Iuav con la ricerca *Bernard Rudofsky, le antiche radici del Moderno*. Partecipa a convegni nazionali e internazionali. I suoi saggi e articoli, pubblicati in riviste nazionali e internazionali, documentano l'interesse per le diverse accezioni del moderno, dalle avanguardie all'architettura rurale.

*Matteo M. Sangalli*

Docente a contratto di Rappresentazione presso la Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano, come architetto è stato responsabile della progettazione di un padiglione estero per Expo 2015. Laureato in Architettura nel 1999 presso il Politecnico di Milano, studioso di Carlo Scarpa, ha studiato l'architettura del Cile, dove ha soggiornato a lungo pubblicando articoli sull'argomento.

*Federico Scaroni*

*Visiting researcher* presso l'Università di Tokyo, è stato *lecturer* presso le Università Keio di Tokyo, Sapienza di Roma, l'Università degli Studi di Firenze, la Yasar University di Izmir e



l'Università di Philadelphia. Laureato in Architettura nel 2003 presso l'Università Sapienza, vi ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca nel 2009. Specializzato nel Recupero del Moderno e nello Studio delle Rovine Urbane, è stato fondatore degli studi di architettura 4x1 e COD09 a Roma e continua con la pratica progettuale a Roma e a Tokyo. Dal 2015 collabora con la rivista Domus.

*Lorenzo Sivieri*

Laureato in Architettura nel 2008 presso l'Università Iuav di Venezia, con una tesi su *Padova Campo di Marte: la città di fronte al Nomos d'Occidente*, relatore Renato Rizzi, ha modo di approfondire il tema del rapporto tra architettura e governo fisico del territorio attraverso la collaborazione pluriennale con lo studio Rizzi ProTecO e collaborando alla didattica presso l'Università Iuav di Venezia.

*Valerio Tolve*

Docente presso la Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano, ha partecipato a seminari e presentato relazioni in convegni e conferenze internazionali tra i quali "*Architects meet in Fuoribiennale\_OFF*" (Venezia, 2014) dove ha ottenuto il secondo premio al concorso "Giovani Critici 2014".

Laureato in Architettura nel 2007 presso la Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano, nel 2012 vi ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica.





## Fonti delle illustrazioni

Si ringraziano per la gentile concessione dei diritti di pubblicazione:

Fondation Le Corbusier, Parigi.  
Immagini 1-10 del testo *La spada di Corbu*, Giuseppina Scavuzzo.

Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.  
Immagini 1 e 2 del testo *La liturgia del fare tra pensiero e apparire*, Carlos Fabian Giusta.

Archivio Cooper Union, New York.  
Immagine 3 del testo *Un'idea sulla genesi della forma*, Luciano Semerani.

CCA, Canadian Center for Architecture, Montréal.  
Immagini 1-4 del testo *Automatico Estetico: J. Hejduk e H. Tessenow*, Lamberto Amistadi.

Kader Attia, Seine-Saint-Denis.  
Immagini 8 e 9 del testo *Body as a medium*, Malvina Borgherini.

Societas Raffaello Sanzio, Cesena.  
Immagini 12 e 13 del testo *Body as a medium*, Malvina Borgherini.

Marcos Martins Lopes.  
Immagine 1 del testo *La città tra identità e appartenenza*, Wagner Amodeo e Fernando Puccetti Laterza.



Collana Estetica e Architettura  
diretta da Renato Rizzi

1. Peter Eisenman, *La fine del classico*, 2009.
2. Renato Rizzi, *La muraglia ebraica. L'impero eisenmaniano*, 2009.
3. Paul Valéry, *Eupalinos dell'architettura*, 2011.
4. Diego Caramma, *L'architettura e il supporto. Metamorfosi nell'età della scrittura cibernetica*, 2010.
5. Theodor W. Adorno, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, 2011.
6. Damiano Cantone, Luca Taddio, *L'affermazione dell'architettura. Una riflessione introduttiva*, 2011.
7. Renato Rizzi, *L'Inscalfibile. Saggio sull'immagine theologica*, 2011.
8. Renato Rizzi, *L'Aquila. S(c)isma dell'immagine*, 2011.
9. Renato Rizzi, *Il Daimon di Architettura: Theoria*, vol. 1, 2014
10. Renato Rizzi, Susanna Piscicella, Andrea Rossetto, *Il Daimon di Architettura: Manuale*, vol. 2, 2014
11. Renato Rizzi, Susanna Piscicella, Andrea Rossetto, *Il Daimon di Architettura: Parva mundi*, vol. 3, 2014
12. Fabian Carlos Giusta, *Dépense e progetto*, 2014
13. Renato Rizzi, Claudia Baracchi, Susanna Piscicella, *Il cosmo della-Bildung*, 2016

FINITO DI STAMPARE  
MAGGIO 2016  
DA DIGITAL TEAM - FANO (PU)