POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Progetto e ricerca della forma. Dall'aleatorio ai campi di validità

Original
Progetto e ricerca della forma. Dall'aleatorio ai campi di validità / Deregibus, Carlo; Giustiniano, Alberto. - In: PHILOSOPHY KITCHEN. - ISSN 2385-1945. - ELETTRONICO. - 14:(2021), pp. 55-70. [10.13135/2385-1945/5871]

Availability:
This version is available at: 11583/2916072 since: 2021-07-30T16:28:08Z

Publisher:
Università degli Studi di Torino

Published
DOI:10.13135/2385-1945/5871

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

06 May 2026

Progetto e ricerca della forma. Dall'aleatorio ai campi di validità

Carlo Deregibus

Architetto, Ph.D., è tecnologo di ricerca e professore a contratto di progettazione architettonica al Politecnico di Torino, dove dal 2019 coordina il Masterplan Team, il gruppo di progettazione strategica di Ateneo. È autore di Intention & Responsibility. Ethical Cosistency in Contemporary Architecture (Milano: IPOC, 2016), e suoi articoli e saggi sono comparsi su riviste quali The IASS Journal, Strategic Design Research Journal, Construction History, aut aut, Rivista di Estetica. Nel 2008 ha vinto l'International Hangai Prize e nel 2018 il suo studio, Bottega di Architettura, è stato inserito tra i migliori 10 studi di architettura emergenti d'Italia.

carlo.deregibus@hotmail.com

Alberto Giustiniano

Dottorando presso l'Università degli Studi di Padova, è membro fondatore e caporedattore della rivista di filosofia contemporanea Philosophy Kitchen dell'Università di Torino. Si occupa prevalentemente di decostruzione e fenomenologia, teoria dei sistemi e cibernetica. Ha pubblicato su questi temi articoli presso diverse riviste scientifiche tra cui "Rivista di estetica" e "aut aut". Per l'editore Orthotes è curatore della collana di filosofia, cibernetica e teoria dei sistemi "Bit".

alberto.giustiniano@gmail.com

We have a continuous chance to experience peculiar qualities of the space, either the private space of our houses or the public space of our cities. More than critics, these qualities make us decide whether a building is an architecture or a simple construction: thus, the architecture is indeed a very performative art. But these experiences hardly can be designed: chance plays a major role in the development of a project, to the point that we could say that it is an ontological part of the project. The paper inestigates how to change chance from an enemy, to an opportunity, by defining the "fields of validity": or the distinction of inter-related systems, which give chance a space of action, including it since the very beginning. Thus, the form is defined by excluding what cannot be accepted, more than defining the perfect shape: in this way, also guaranteeing the freedom of its performativity. Furthermore, the approach to fields of validity will be related to the conceptual tools of systems theory in Niklas Luhmann's version. This analysis leads us to Luhmann's reflections on the nature of the artistic experience, intended as a peculiar form of communication and the genesis of meaning through the production of contingent forms – the artworks – conceived as islands of stability, halfway between chance and necessity.

The paper proposes a side-by-side reading: on the left, an architectural glance toward the topic; on the right, a philosophical one. The reader will have the chance, and the power, to build bridges between the two parts, so that the punctual inspiration of one part could serve also for the other: and in the belief that, in those thresholds, the theory may change in practices.

Il testo è concepito congiuntamente dai due autori che ne condividono completamente impostazione, concetti e contenuti. Tuttavia, ai fini di valutazioni comparative, è attribuibile a Carlo Deregibus la colonna sinistra e a Alberto Giustiniano la colonna destra.

— UNCERTAINTY
— ARCHITECTURAL DESIGN
— LUHMANN
— FIELDS OF VALIDITY
— POTENTIAL.

L'architettura è un'arte dai confini sfocati: lo iato tra l'edilizia e l'architettura, tra gli *edifici* e le *architetture*, è infatti intuitivamente ovvio ma difficile da definire e ancor più da cogliere nella realtà. Nessuna definizione di architettura ha mai davvero risolto la questione. Certo, fino a che una convenzionalità sociale rendeva condivisa questa distinzione, era possibile definire l'architettura secondo termini canonici comprese le rivoluzioni (Deregibus 2020a): per questo, alcune architetture iniziavano o cessavano di essere tali con il mutare dei tempi – a volte con grandi revival, come quello del gotico, o addirittura assurgendo a vette eterne, come nel caso di Villa Savoye. Ma il fatto che dopo il moderno questa convenzionalità cada – o appaia meno facilmente identificabile – non sposta davvero la questione. *Ogni* definizione, infatti, in quanto *distinzione* (Luhmann 1996, 47), designa il campo di applicabilità di sé stessa, inevitabilmente escludendo opere che potrebbero essere considerate architetture per motivi diversi. Tanto che persino un edificio che, in sé, non è un'architettura secondo *nessuna* definizione, magari lo diventa quando considerato a una diversa scala – cioè all'interno di una diversa distinzione: è ciò che accadeva e accade nelle medievali strade senesi (Secchi 2005), nei *suburbs* americani disegnati dalle villette a schiera (Gielen 2013) o ancora nella non-forma autoregolata degli slum (Werthmann & Bridger 2015). La vera questione è che, in un mondo (tendente al) convenzionale (cioè, semplificando, prima del post-modernismo), la distinzione era socialmente condivisa, mentre oggi la distinzione appartiene alla sfera dell'individuale: cioè diventa, effettivamente, una *scelta*, consapevole o meno *distinzione* (Luhmann 1996, 59). Siamo *noi*, ora, a qualificare l'architettura.

Questa rivoluzione cambia profondamente il senso della *performatività* in architettura. Infatti, in passato era possibile progettare l'esperienza, cioè costruire luoghi sapendo come sarebbero stati esperiti: "esperiti" non solo dagli abitanti – per Che tra l'attività artistica e l'ambito semantico coperto dalla nozione di *aleatorio* ci sia da sempre un legame più o meno profondo, a seconda delle epoche storiche, e più o meno condiviso, a seconda delle varie "arti" e delle diverse sensibilità degli artisti, appare chiaro, quasi ovvio, se si considerano le concettualità che in essa vi sono ricomprese. Casualità, sorpresa, imprevisto, improvvisazione, improbabilità, rischio, incertezza sono ingredienti ben noti della pratica artistica, tuttavia è solo di recente – per convenzione possiamo fissare in *Opera aperta* di Umberto Eco un punto di svolta – che il problema della contingenza si è imposto come elemento di indagine strutturale della relazione estetica e non solo come un tema tra i tanti della riflessione sui linguaggi artistici. Come noto, Eco riconosce nel campo estetico innanzitutto un'organizzazione comunicativa tra fruitore, contemplatore e opera finalizzata a un particolare rapporto conoscitivo fondato sulla ricerca di una forma capace di veicolare la sua propria indeterminazione e così generare esperienze del possibile direttamente nell'atto interpretativo del fruitore (Eco 2009, 33-34, 89-93). La tesi che qui si intende sostenere fa un passo ulteriore, provando a mostrare che il rapporto tra la pratica artistica e l'aleatorio non si colloca soltanto sul piano della collaborazione degli interpreti al completamento dell'opera, che è sì imprevista nei suoi esiti ma sempre preventivata, quanto piuttosto al livello delle stesse condizioni di possibilità del riconoscimento dello status di opera d'arte. Lo si può constatare a partire dai movimenti d'avanguardia che si sono susseguiti dal secolo scorso a oggi: se tutto può essere arte, dagli oggetti di uso quotidiano al materiale grezzo (sia esso un oggetto, un corpo, un tono, un movimento o una parola), dal singolo evento irripetibile alla performance eseguita senza il pubblico (Danto 2008), sarebbe fuorviante intendere il campo estetico come organizzazione comunicativa finalizzata alla domanda "che cosa significa?" rivolta a una configurazione di significanti.

esempio, nel caso di un palazzo, i nobili, i servitori, gli ospiti ecc. – ma anche dagli altri, da chi non sarebbe mai entrato nell'edificio ma ne avrebbe fatto esperienza come fatto urbano (Le Camus de Mézières 1780). Ora, invece, l'architetto perde il controllo della performatività della sua opera, cioè di come essa sarà esperita. Anzi, la stessa qualifica del suo operare deriverà dalla distinzione performativa operata dagli individui che vivranno (in vario modo, anche virtuale) la sua opera: sarà *la performatività degli altri* a determinare il suo essere o no architettura. La gestione di questa incertezza, sia a livello di statuto disciplinare sia a livello meramente pratico, è il tema attorno a cui si arrovella il dibattito degli ultimi cinquant'anni. Tra nostalgici e cinici, l'aleatorio perturba la concezione e la produzione dell'architettura. Al tempo stesso, questa continua soggettivazione performativa rende chiara l'assurdità di gran parte delle retoriche architettoniche contemporanee, impegnate in una pratica metaforica che, ai significati convenzionali, sostituisce velleità simboliche con risultati inevitabilmente fallimentari. Perché anche quei significati passano dalla soggettivazione performativa, con effetti talvolta comici – come nel caso dei cosiddetti "Gianduiotti" di Torino, due padiglioni che Giugiaro voleva evocassero la forma di un'arca – o grotteschi – è il caso del recente padiglione Italia per l'expo di Dubai 2020 di Carlo Ratti, in cui il tetto è costituito da tre barche rovesciate concepite per simboleggiare l'innovazione tecnologica e celebrare gli esploratori italiani, e immediatamente avvicinate dal pubblico alle più recenti tragedie dei migranti. No: l'architetto non può (più) ragionare in termini di trasmissione di un messaggio che sia altro dallo spazio stesso (Deregibus & Giustiniano 2020): quello spazio che sarà poi reso, *forse*, architettura, dalla performatività *degli altri*, cioè dall'assumere un significato *nell'essere esperito*. In compenso, ciò che rende particolare l'architettura rispetto alle altre arti – che vivono certamente un'analoga modifica di legittimazione del significato – è che *noi vi viviamo* Sembra invece essere in gioco direttamente il rapporto autoreferenziale che l'opera intrattiene con sé stessa pretendendo di essere opera *d'arte* e contemporaneamente sua autodescrizione (Danto 2020). La partecipazione dell'aleatorio nel processo di produzione artistica non si limita più all'inserimento di "momenti" di casualità situati al fine di rendere più sorprendente la composizione e così più ricca l'esperienza del fruitore. In questo caso la perdita di controllo viene resa operativa come forma "calcolabile" nel processo creativo, le si dà uno spazio che è *già* spazio dell'opera e come tale predefinito e distinto da tutto il resto. Quel che sembra emergere nella contemporaneità è invece una ricerca di possibilità espressive che siano in grado di mettere in crisi sé stesse rendendo sempre più improbabile il proprio riconoscimento in quanto forme d'arte, al fine di confermare la propria autonomia rispetto a tutto ciò che è stato fatto fino a quel momento, facendo rientrare nell'arte ogni possibile "non arte". Il processo di casualizzazione allora si raddoppia: non si tratta più di introdurre l'aleatorio come forma tra altre, ma di spostare sul piano della contingenza la sua possibilità di ingresso, generalizzandola, così da rendere sempre più sorprendente la distinzione tra arte e non arte resa disponibile all'esperire del fruitore.

Partendo da queste considerazioni, vorremmo seguire le riflessioni sull'arte maturate nell'alveo della teoria dei sistemi di Niklas Luhmann (2017) per mettere in evidenza il legame apparentemente controintuitivo che intercorre tra la progressiva differenziazione dell'arte come sistema autonomo della società moderna, capace di generare da sé i parametri per la produzione di opere, e l'esigenza di interrompere e destabilizzare continuamente la relazione che ci si aspetterebbe di osservare tra la significanza dell'opera (il suo farsi portatrice di senso) e il suo essere riconducibile a un progetto inteso come procedura seguita per ottenere un effetto desiderato. In quest'ottica, ancora semiotica, il progetto è al contempo dentro e fuori dal sistema dell'arte, assume il ruolo del

continuamente dentro, esperendo, che lo vogliamo oppure no, "dal cucchiaio alla città": non solo nel senso di possibilità poetica espressa da Ernesto Nathan Rogers (1946), e ancor meno nel fiducioso senso di progettazione integrale della simile espressione di Hermann Muthesius (1912). Il fatto è che l'ambiente antropizzato, solo per la nostra esistenza corporea, «offre continue possibilità di esperienza, oppure ce le riduce» (Laing 1990, 23), dove "continue" va considerato nel suo senso letterale di ineluttabilità: «l'architettura è lo strumento primario del nostro rapportarci allo spazio e al tempo e nel dare a queste dimensioni una misura umana» (Pallasmaa 2007, 26). Dunque, sta all'architetto progettare quell'ambiente qualificando quelle possibilità di esperienza, così da far sì ch'esse, a loro volta, qualifichino la sua opera.

In questa non semplice situazione, dal punto di vista del progettista, l'àlea entra prepotentemente: e lo fa da nemico. Anche progettando l'edificio affinché venga vissuto in un certo modo, infatti, potrà sempre capitare *qualcosa* – una variazione nel progetto, una realizzazione difettosa, un calo di risorse, una variante normativa – che aprirà una frattura tra intenzione progettual-artistica e soggettivazione: o meglio, quel qualcosa *capiterà* (Deregibus 2020b). Non si tratta di un'eccezione, come vorrebbero gli architetti quando parlano di casi come le Vele di Scampia o lo Zen di Palermo: ma di una condizione ontologica che apre e anzi obbliga a rispondere all'imprevisto implementando altri atti progettuali. E questo perché il progetto, per essere tale, proietta nel futuro aspettative e prescrizioni: e per questo, si sostanzia in documenti prescrittivi che vorrebbero definire quanto più in modo inequivocabile *desiderata* che altri, su base contrattuale, realizzeranno. In questa idea, il progetto *modellizza il futuro*, o meglio, modellizza un futuro-del-presente (Luhmann 1996, 51) cioè profetizza cosa dovrà essere partendo dal punto di vista del progetto – l'unico disponibile, naturalmente. E, peraltro, *deve* farlo, perché in effetti il progetto diventa anche una base contrattuale su cui *supplément* discusso da Derrida (1997) e finisce per rendere incomprensibile il suo funzionamento operativo. Ciò che blocca il ragionamento è il paradosso generato dal considerare il significato come qualcosa di impresso nell'opera e dall'idea di una struttura teleologica delle operazioni indirizzate all'inserimento del significato nella sua materialità. Procedendo in questo modo viene presto da chiedersi come stabilire se le operazioni messe via via in campo, fatalmente non riconducibili in modo univoco al regno del senso o della materia, saranno significative o meno in vista dello scopo. E qui ci si trova nell'*impasse* del criterio del criterio, o se vogliamo, in quel campo problematico proprio delle ingiunzioni del tipo: "sii spontaneo" (Luhmann 2017, 205-206). Tuttavia il sistema dell'arte continua a esistere e a comunicare senso nonostante questo paradosso.

In un'ottica sistemica i termini della questione dovranno essere riorganizzati: se partiamo dall'opera e dal suo significato non andiamo lontano poiché non consideriamo, nemmeno nella forma dell'"escluso", il piano condizionale dal quale essa si genera come possibilità tra altre, più o meno adeguate. Ci limitiamo ad analizzare il piano dell'applicazione dei valori (per esempio, tradizionalmente, bello/brutto) come se questi fossero già dati nella cosa stessa. In termini meno astratti, in ciò consisteva la nozione di *imitatio*, sulla base della quale si era orientata la produzione artistica fino al tardo medioevo. In quella lunga fase, secondo Luhmann (208-213), il sistema dell'arte non aveva ancora raggiunto la sua piena autonomia poiché il criterio dell'imitazione poggiava direttamente su una serie di assunti generati e controllati da altri sistemi della società, come la religione e la politica. Tale condizione inizia a essere percepita come insoddisfacente solo a partire dal Rinascimento, per raggiungere la sua piena consapevolezza con le riflessioni del Romanticismo. Nel XV secolo la riscoperta degli antichi stimola una riorganizzazione delle priorità attraverso l'introduzione della dimensione dell'*abilità* resa evidente dalla necessità di

vengono effettuate promesse sul futuro. Ne consegue che tutto ciò che non va come dovrebbe è mancanza previsionale, o una fallacia del progetto. Non bisogna quindi demonizzare il progetto come modello: ogni disegno progettuale, così come ogni documento, può infatti essere considerato un modello perché seleziona alcuni segni per rappresentare uno stato di qualche tipo, semplificandolo, cogliendone gli aspetti essenziali entro quel codice informativo. L'essenziale è riconoscere che i modelli non possono che rappresentare il passato, il presente e il futuro-del-presente, ma non sono in effetti in grado di modellizzare il presente-del-futuro.

Ma in fondo, che il futuro non si possa prevedere non dovrebbe sorprendere e, ancor più ovviamente, l'àlea non influenza affatto *ogni* cosa in modo così drammatico (Jedlowski 1998). Per questo gli edifici stanno su (quasi sempre), o sappiamo quanta energia servirà per scaldare una casa (più o meno). Molti problemi della progettazione, anzi tutti quelli che hanno a che fare con eventi misurabili, sono in generale risolvibili, e il risultato può essere previsto con un alto grado di precisione, ovvero *con una minima approssimazione*: è per questo che nei calcoli si introducono fattori di sicurezza. In un processo molto controllato, potremmo ridurre quei fattori di incertezza *quasi* allo zero: ed è ciò che avviene in cicli industriali ad altissimo livello di precisione. L'àlea ha però una natura ben più perturbante e ubiqua se ad assumere importanza sono fattori poco o per nulla misurabili, come negli eventi sociali (Boudon 1985) o, appunto, negli aspetti qualitativi dell'architettura (Deregibus 2020b), dove vige una sorprendente incapacità di ammettere che la proiezione progettuale non può, ontologicamente, avverarsi: una «cecità al futuro» (Taleb 2007, 208).

riprodurre la destrezza perduta quale unica possibilità di raggiungere la pienezza d'"essere" (210). Preminente diviene allora l'attenzione e la conoscenza delle regole come veicolo per la dimostrazione della propria abilità e di conseguenza esplode la stagione della trattatistica, sfruttando le opportunità garantite dall'invenzione della stampa. Così facendo si verifica un salto di livello: dall'osservazione di primo ordine, tematico-simbolica, si passa a un'osservazione di secondo ordine, che sposta l'attenzione sul *come* si osserva per creare. Si tratta sempre di riconoscere l'opera in quanto "arte" ma su un piano di astrattezza maggiore, dove le regole vengono apprese come repertorio di azioni-vincolo applicabili *in una varietà di contesti*, anche diversi dai temi della cosmologia tradizionale. Questa prima forma di differenziazione dell'arte come sistema autonomo – così intesa poiché in essa ora la varietà di applicazione «costituisce proprio il senso regolativo della regola, ma senza danneggiarne l'identità» (211) – si compie solo tra XVII e XVIII secolo, quando diviene essenziale non limitarsi a fare le cose in modo corretto ma a farlo sempre anche in modo *nuovo*. L'arte si delimita così con una doppia cesura: da un lato il distacco dal repertorio tematico verso regole generali della correttezza (come la prospettiva centrale), dall'altro la discontinuità rispetto al passato attraverso il divieto di copiare come condizione del piacere e del godimento di un destinatario, col quale per la prima volta ci si confronta sul piano della complementarietà di ruoli-funzione (212-213). Il problema del caso nella produzione artistica irrompe allora indirettamente col venir meno del riferimento alla natura e alla teologia, articolandosi come selezione tra deviazioni dalla regola ben riuscite e mal riuscite.

Le risposte degli architetti a questo potere perturbante sono di tre tipi. Il primo ha una dimensione interamente simbolica: alcuni architetti, come Eric Owen Moss o Frank Gehry, hanno cioè progettato e costruito edifici che cercano il più possibile di comunicare una impressione di non-ordine, di casualità «come "artistica" legge della composizione architettonica» (Gregotti 2012, 62) – gli antesignani sono certamente i SITE architects, con la loro *BEST Indeterminate Façade*, un centro commerciale che sembra in fase di crollo realizzato a Houston, Tennessee, nel 1975. Ma è un atteggiamento (postmoderno) del tutto interno alle poetiche architettoniche. Perché la forma sembri casuale, ma l'edificio sia egualmente costruibile, il progetto dovrà infatti modellizzare la percezione di irregolarità per trasformarlo in prescrizioni: con il paradossale risultato che i modelli saranno ancor più complessi, tanto da richiedere software appositamente sviluppati (come CATIA), non per questo però assicurando la performatività desiderata. Il secondo tipo di risposta, forse meno evidente ma più impattante, viene dal sistema delle procedure e delle norme, diventati nel tempo sempre più dettagliati e complessi: un progetto che cinquant'anni fa richiedeva qualche disegno e poche righe di relazioni, oggi include centinaia di documenti, tavole grafiche, computi e capitolati. Viene cioè aumentata la prescrittività del progetto modellizzante: ma questa aumentata capacità *proiettiva* non si traduce affatto in una capacità *predittiva*. Infatti, al crescere delle distinzioni – definizioni, prescrizioni, segni progettuali – automaticamente crescono i campi di fattori esclusi dalle stesse, cioè le potenziali irritazioni del sistema-progetto: molte più cose, cioè, potranno andar storte. Così, gli unici effetti di questa esasperazione prescrittiva sono una maggior complicatezza delle procedure e uno smisurato allungamento dei loro tempi (Sistema dei Conti pubblici territoriali 2018). La terza risposta è quella di ignorare il problema, senza curarsi di come

Quel che emerge dall'evoluzione tratteggiata da Luhmann è che il piano condizionale dal quale si genera l'opera d'arte è al contempo: *a) precondizione* operativa dell'agire dell'artista, che da un certo periodo in poi è libero di iniziare in un modo o nell'altro e valutare se continuare così o ricominciare da capo – ed è questo l'unico frangente nel quale ci si confronta propriamente con il caso; *b) risultato* del processo di autorganizzazione dell'arte, che diviene autonoma attraverso l'autoregolazione della legittimità delle proprie operazioni, rendendo ogni gesto, suono, linea o volume di volta in volta fissati come non necessari e non impossibili, dunque contingenti (Luhmann 2006, 63-64). È importante qui sottolineare la profondità logica dell'argomento di Luhmann: le negazioni di "necessario" e "impossibile" non vanno considerate la stessa negazione bensì due negazioni distinte, ciò che è "non-necessario" non è di conseguenza impossibile così come ciò che è "non-impossibile" non per forza è necessario. La contingenza dunque va intesa come una forma di generalizzazione di queste due differenti negazioni e per questo tenuta ben distinta dalla nozione di caso. Più precisamente essa può essere definita come "possibilità non necessaria". Il punto di vista della contingenza riunisce dunque sotto di sé sia il reale dato sia le possibilità non realizzate, escludendo tuttavia che qualsiasi cosa sia possibile indifferentemente (Esposito 1993, 208-213): delimitando in questo modo un campo di validità nel quale ritroveremo il "luogo" dell'opera. Questo significa che anche se la precondizione del gesto inaugurale dell'artista è il caso – nel senso di quel piano del tutto indistinto che ancora non è stato *tracciato* da nessun segno (cfr. Derrida 1997; Spencer Brown 1969) – da ciò non consegue necessariamente che, una volta che il primo dei gesti sia compiuto, ogni gesto successivo sarà poi arbitrario in assenza di direttive provenienti dall'esterno. Al contrario, il sistema dell'arte mostra la tendenza a servirsi di concetti autologici, ottenuti per astrazioni successive, per descrivere

e se l'altrui esperienza performativa avvenga. Certo, con un certo cinismo, si potrebbe dire che in questo modo l'aleatorietà del risultato viene eletta a vero referente dello spazio: ma è una soluzione illusoria. Non esistono infatti spazi "neutri", proprio perché comunque, dovendoli vivere, siamo obbligati a esperirli: dunque, anche se non possiamo veicolare uno spazio certamente e universalmente foriero di esperienze positive, esiste comunque il problema di non "ridurre" l'esperienza performativa, nelle parole di Laing. Inoltre, poiché comunque la costruzione richiede un processo lungo e complesso, ignorare il risultato significa in effetti trasferire l'autorialità progettuale su qualcun altro: il committente, il tecnico comunale, il finanziatore o qualunque altro decisore, che diverrà il reale "architetto" dell'intervento in base a logiche *altre* (Deregibus & Giustiniano, 2019). Una variante di questo chiudere gli occhi è la resistenza attiva di coloro che, riconoscendo con tristezza l'incertezza come tratto eminentemente contemporaneo e post-moderna, invocano su basi morali la continuazione di una supposta missione degli architetti (Gregotti 2012, 49): proponendo così di fare ciò che si può, tollerando l'incertezza e controbattendo colpo su colpo le sue minacce (Venezia 1987). Insomma, l'àlea non sembra poter esser sconfitta.

Ma forse l'errore è nel vederla come nemico, invece che come parte integrante del campo di gioco. Come problema, invece che come risorsa. Come limite del progetto, invece che come suo ingrediente primo. L'àlea non dovrà più, cioè, essere considerata a partire dalla distinzione progetto/imprevisto, modello/realtà, cioè come nemico in una visione contrattualista e prescrittivista del futuro: al contrario, dovrà entrare *nel* sistema-progetto in cui l'architetto agisce. Questo significa guardare al progetto come progressivo avvicinamento al presente-del-futuro, cioè al suo essere, continuamente, stato presente di un processo in divenire: non la prescrizione assoluta di ciò che dovrà essere, ma un *andare verso* il progetto, in una direzione da costruire, secondo un principio le proprie operazioni e regolarle; è appunto questo il caso dell'interesse, del tutto autoreferenziale, per la *novità*. Il suo aspetto peculiare risiede proprio nel riorganizzare in modo autonomo le forme artistiche al fine di produrre qualcosa che si presenti in quanto mera possibilità ancora inespressa ma non del tutto casuale, bensì appunto cercata come tale. La funzione del suo esercizio sarebbe dunque dimostrare la possibilità di alternative all'esistente che siano ancora riconoscibili come ordine non tematico ma riscontrabile direttamente attraverso la composizione formale dell'opera (Luhmann 2017, 188-190), configurandosi in questo modo come una peculiare comunicazione *critica* nei confronti dell'esistente. Tali forme vengono scelte, non più in quanto simboli o segni che rappresentano un significato, ma per la loro "elementare" disposizione a distinguere ciò che appartiene loro da ciò che escludono, ovvero in quanto indicazioni in sé stesse. L'escluso in questo modo non viene perduto ma reso riconoscibile come qualcosa che si può ancora determinare in qualche modo, e non come ciò che è meglio sanzionare con tale gesto escludente. Tale "autocontenimento" della forma (Luhmann 2017, 35; cfr. Focillon 2002, 6) che *delimita* nuovi campi di determinazione possibili emerge nel suo funzionamento proprio quando si richiede all'opera d'arte di essere nuova e non più solo conforme alle regole (2017, 213). In termini sistemici, si realizza così la separazione tra il *codice*, ovvero il tipo specifico di operazione che caratterizza l'arte distinguendola da qualsiasi altro sistema, e il suo *programma* ovvero il complesso di condizioni attraverso cui i valori del codice vengono attribuiti correttamente. Dal codice, nella forma canonica di "operazione orientata alla realizzazione del bello e all'esclusione del brutto", non è più possibile dedurre direttamente linee guida per la creazione o il giudizio dell'opera – prima garantite dalla referenza ad altri sistemi; al contempo dal nuovo programma orientato alla novità non avrebbe senso dedurre regole precise di allocazione dei valori in grado di codificare tutto il sistema dell'arte secondo

del tutto formativo che costruisce la sua propria regola *nel* farsi (Pareyson 1954, 18).

Un cambio di atteggiamento certamente difficile, che si scontra con una secolare tradizione europea, nata con Platone e rinforzatasi nel Medioevo (Jullien 2011; cfr. Taleb 2007, 67) fino a diventare un vero e proprio pregiudizio in senso husserliano: quello per cui il progetto è modello di un'architettura da realizzare, un ideale astratto che viene il più possibile prescritto dal progetto. Ma per evitare la deriva cinica che abbiamo visto nella terza risposta, il progetto non dovrà semplicemente adeguarsi agli eventi: li dovrà orientare. Senza cioè rinunciare alla dimensione architettonica, cioè a quella intenzionalità – in senso di nuovo husserliano – artistica che costruisce una potenziale esperienza estetica, il progetto dev'essere in grado di diventare strumento *tattico* capace di orientare il cambiamento del sistema e insieme di ridefinirsi in base alle irritazioni del sistema (De Rossi & Deregibus 2020). Orientarlo, ovviamente, verso una direzione qualitativa che solo il progetto stesso può far emergere, e che deve valorizzare il *potenziale* della contingenza (Jullien 1998). A ogni scala, cioè, a seconda dello sviluppo temporale, il progetto si orienterà in base alle irritazioni esterne, e insieme potrà essere utilizzato per irritare il sistema più ampio entro cui si agisce: cioè per orientare il processo, mentre da questo si è orientati – il che implica la capacità di «distinguere le contingenze positive da quelle negative» (Taleb 2007, p. 219). Un progetto modellizzante definisce la forma in modo rigido: ad esempio, per decenni gli architetti hanno disegnato considerando muri e solai di spessore esattamente pari a 30cm, vincolando a questa misura l'intero equilibrio estetico. Ma quella misura è oggi resa impossibile dall'evoluzione costruttiva e normativa: fattori esterni al sistema formale ne invalidano così i caratteri, perché troppo rigidi. E più le distinzioni saranno rigide, più saranno irritabili da parte dei sistemi più prossimi. Quante volte un architetto disegna una forma e poi questa "non si può fare", oppure "costa troppo"? A quel l'equazione vecchio = brutto / nuovo = bello, annullando tutta l'arte esistente (214). Nell'età moderna l'arte si rende così autonoma, aumentando notevolmente il suo grado di complessità interna. Non basta più distinguere "essenze" o "cose" univocamente intese – il bello e il brutto, la regola dal caos, ecc. – poiché l'autonomia è ottenibile solo con l'interruzione delle referenze esterne come fonti di direttive per l'agire. Diversamente, bisogna distinguere distinzioni autoprodotte differendole, per continuare a operare senza bloccarsi nell'*impasse* del criterio del criterio (2006, 19ss). La separazione tra codice e programma indica questo mutamento. Ora il codice può essere mantenuto stabile nella funzione di delimitare l'arte da tutto il resto attraverso il suo schematismo binario, ma così facendo non può garantire altro che la generale contingenza di tutte le operazioni del sistema. Il programma invece può fornire indicazioni per allocare correttamente o scorrettamente i valori del codice nelle singole situazioni senza che questo significhi che un errore di allocazione dei valori coincida con il valore negativo del codice: non tutti gli errori sono brutti così come non tutte le novità sono belle, e questo lo si può affermare senza mettere in discussione la ricerca di novità e il divieto della copia (2017, 214). Tuttavia nell'arte contemporanea il discorso si complica ulteriormente poiché ad essere tematizzato è il funzionamento stesso del programma. Si pretende di ritrovare nell'opera stessa i criteri per l'allocazione dei valori del codice, non facendo riferimento a nulla di esterno nello stabilire quali novità siano degne di nota. Ciò è particolarmente significativo per l'architettura, poiché in questo caso la comunicazione del senso non avviene tramite l'uso strumentale del linguaggio o per mezzo di un oggetto prodotto *solo* per la sua utilità, ma direttamente, tramite l'esperienza delle forme. Soltanto l'opera può mostrare di essere "opera riuscita" rendendo così probabile la focalizzazione dell'attenzione di un osservatore su sé stessa; sulla base della sua composizione formale. Programma e opera allora coincidono: «i programmi penetrano

punto il piano del processo si trasferisce su un altro livello, quello della forza contrattuale – e di solito la storia dice che gli architetti perdono. Un progetto tattico invece sfrutterebbe la natura ontologicamente indeterminata della forma, che per forza ha approssimazione in fase di progetto (non fosse altro per le scale di lavoro). Questa dimensione ontologica svela la dimensione dell'àlea, che non è l'intervento di qualcosa di "imprevisto" ma l'avvento del normale sviluppo del processo in contrasto con una previsione ontologicamente impossibile.

Dal modello ai campi di validità

Nel fare uno schizzo, si tracciano segni molto imprecisi: immaginando che rappresenti un muro, ad esempio, la sua effettiva posizione è volutamente approssimata – e per esaltare la natura imprecisa dello schizzo, spesso si usano matite grasse e con punta grossa. Possiamo dire che lo schizzo non prescrive la posizione del muro, ma ne designa un *campo di validità*: il muro dovrà trovarsi *all'incirca* lì, in una posizione delimitata non fisicamente dal segno dello schizzo, quindi, ma dal significato spaziale che quello schizzo porta in sé. Lo schizzo è insomma una distinzione con ampi margini di tolleranza, capace quindi di assorbire facilmente le irritazioni esterne. Ovviamente lo schizzo può condensare altre prescrizioni (ad esempio un segno curvo può indicare una continuità di curvatura da rispettare anche al variare della posizione assoluta del muro), e quindi il suo campo di validità sarà contingente e strettamente relativo a *quel* preciso segno: il muro, finché sarà all'interno del campo, non sposterà gli effetti del progetto *in modo significativo*. Progressivamente, quel segno diverrà più preciso, secondo una tendenza all'esattezza: o almeno, questo vorrebbe la tesi tradizionale (Gregotti 2012, 78) che vede il progetto come oggetto artigianale e artistico, una pietra che viene prima sbozzata e poi rifinita – sconfiggendo l'àlea finalmente. Al contrario, noi sosteniamo che proprio l'incertezza costituisce il valore potenziale del segno *in relazione* all'àlea. Quando infatti la singola opera» rendendola unica e l'opera non può che essere programma di sé in quanto composizione di distinzioni localizzate esclusivamente in sé stessa (215). Si può allora affermare con Luhmann che l'opera si stabilizza nel processo di morfogenesi convertendo continuamente caso in contingenza: «scegliendo le proprie forme essa deriva le regole che guidano appunto la scelta delle sue forme» (216). Tale affermazione dovrà essere chiarita.

Convertire caso in contingenza è un'affermazione criptica, poiché il "caso" per definizione è tutto ciò che sta al di fuori del nostro campo conoscitivo, o per meglio dire oltre il nostro controllo cognitivo/operativo. Si pensi al problema dell'accidente, del cigno nero, ecc. Tuttavia ognuna delle nostre operazioni afferenti all'agire e all'esperire si inserisce in un orizzonte costitutivamente incerto e incompleto che può essere semplificato, ovvero sufficientemente ridotto per continuare a sopravvivere agendo e conoscendo, solo orientandosi ad *aspettative* (Luhmann 1990, 462ss). Quest'ultime non sono altro che selezioni, stabilizzate a partire da un ventaglio di possibilità in base alle quali è ragionevole orientarsi – il che significa riconoscere loro una certa costanza nel tempo. Le aspettative divengono così strutture attraverso le quali si compiono azioni ed esperienze evitando di trovarsi in un mondo totalmente inedito (467-478). Ma se è banale affermare che il mondo si dà a noi come un sovrappiù mai completamente governabile, non lo è affatto constatare che la funzione dell'aspettativa è quella di convertire caso in contingenza permettendo di trasformare quell'incertezza assoluta costitutiva del mondo in contingenza relativa delle *proprie* aspettative, ovvero in qualcosa di sufficientemente affidabile per orientarsi in un orizzonte di fallibilità e ristrutturazione continua (479-481). Questo significa che le aspettative si condensano in identità stabili come oggetti,

il segno è uno solo, il campo di validità potrebbe essere molto ampio – ma non è detto, perché un'architettura può essere fatta anche da un singolo segno estremamente significativo, come il Parco Archeologico di Selinunte di Pietro Porcinai (1981), e quindi avere limitata possibilità di variazione. Tuttavia, in un progetto, i "segni" sono solitamente molti e vari, sia come scala di riferimento, andando dal livello del layout territoriale a quello del dettaglio costruttivo, sia come tipo, da quelli più strettamente tecnici a quelli estetici a quelli normativi (Deregibus & Giustiniano 2019). Si forma un sistema di campi di validità tra loro debolmente, ma indissolubilmente legati: la variazione di un segno entro il suo campo a causa di una irritazione esterna avrà effetti a cascata sull'intero sistema, come un uccello in uno stormo. La variazione dei singoli segni sarà quindi libera e insieme vincolata: e il risultato, cioè l'edificio (e non solo il progetto, che è una fase intermedia) sarà il frutto di questa interrelazione che, durante tutto il processo, porta a un adattamento interno dei campi entro i loro limiti – una «forma delle forme» (Deregibus & Giustiniano 2020). Naturalmente, ogni variazione potrebbe prendere direzioni diverse e irritare altri sistemi (limiti di proprietà, pratiche normative, standard da monetizzare): ma all'interno di questa "contingenza radicale" (Deregibus 2020b), ciò che rende accettabile la modifica di un segno progettuale è il suo rimanere all'interno del campo di validità che realizza l'intenzionalità progettuale: o meglio, che non la tradisce *in modo significativo*.

Questo approccio cambia radicalmente lo statuto del progetto, che passa dal denotare prescrizioni all'operare distinzioni, e al tempo stesso produce una relazione tra architetto e fruitore molto diversa da quella tradizionale, ancorata a una visione ancora vitruviana dell'architettura. Ad esempio, i parametri di progetto, in un progetto prescrittivo e modellizzante, assumono la funzione di benchmark e di standard, mentre in un progetto basato su campi di validità, la premessa concettuale è che la forma sia libera *entro i limiti dell'inaccettabile*: norme, individui o eventi e legano pensieri, azioni e comunicazioni, permettendo la loro riproducibilità nel tempo. Un caso particolare di aspettativa si incontra quando l'identità a cui ci si riferisce non è occupata da un oggetto, ma da un individuo a cui si attribuisce la stessa capacità di avere aspettative su un altro, dunque su di sé. Quando questa eventualità si verifica, secondo Luhmann entriamo nel campo della *comunicazione* (253-260) e dunque nell'ambito propriamente detto dei sistemi sociali, tra i quali troviamo anche le arti. I due individui, Ego e Alter, nel loro incontrarsi in quanto identità in grado di proiettare aspettative sull'altro, si trovano immediatamente imbricati in un intrico di aspettative reciproche che si riflettono l'un l'altra. Ego non si aspetta semplicemente che Alter agisca in un certo modo ma che lo faccia a sua volta sulla base di aspettative da lui proiettate sul suo stesso agire. Si entra così in un regime di *doppia contingenza* (205ss) nel quale entrambi operano inserendo nella propria prospettiva quella dell'altro, ovvero relativizzando ogni singola referenza. Ogni possibilità diviene contingente, poiché orientata ad aspettative di selezioni di Alter sempre variabili, e al contempo mai del tutto casuale, poiché delimitata dalla necessità da parte di Ego di aspettarsi che Alter si orienti a sua volta in base ad aspettative rivolte verso di lui. Solo in questo modo è possibile anticipare le anticipazioni altrui e così costituire il piano sociale, nel quale Alter e Ego divengono solo due posizioni che ognuno assume di volta in volta a seconda dei casi (473-476). Quanto detto funge secondo Luhmann da dettagliata descrizione dei rapporti che i soggetti coinvolti intrattengono quando provano a comunicare attraverso opere d'arte. Nel caso dell'architettura le cose si complicano ulteriormente, poiché il gioco di aspettative non si limita soltanto all'architetto e al contemplatore ma si moltiplica sia in sede progettuale, poiché le aspettative di chi progetta sono continuamente coordinate con diversi soggetti che concorrono e determinare la forma in senso giuridico e tecnico, sia in fase di fruizione, poiché i fruitori

c'è cioè un rovesciamento, per la quale la distinzione opera nell'escludere ciò che non va bene invece che nel definire ciò che va bene. Qualsiasi risultato imposto dalle irritazioni al sistema va bene, purché rientri nel campo, ovvero non vada oltre: e poiché in un progetto, abbiamo detto, i segni sono diversi, i campi di validità interrelandosi evidenziano campi di accettabilità comune del risultato. Un esempio è il Meiso no Mori a Gifu, di Toyo Ito (2004-2006): un crematorio costituito da un'unica sinuosa copertura in calcestruzzo, la cui forma non è stata precisamente disegnata, ma architettonicamente designata entro *range* dimensionali minimi e massimi; l'analisi strutturale ha ottimizzato la copertura con l'intento di avere uno spessore costante (cioè entro l'unica distinzione architettonicamente imposta), producendo la forma effettiva, che quindi non era inizialmente prevedibile ma il cui risultato rispondeva a una intenzionalità progettuale precisa.

Naturalmente però, nell'essere formativo in senso pareysoniano, il processo di distinzione è sempre tentativo: e richiede quindi la capacità, mentale prima che pratica, di muovere gli elementi del progetto *attorno* e *verso* il risultato sperato anche qualora qualcuno di questi campi venga irritato oltre i suoi limiti – da un evento casuale molto impattante, un «cigno nero» (Taleb 2007). Nel momento cioè in cui due o più campi di validità si rivelassero del tutto incompatibili, – ad esempio un'esigenza tecnologica confliggesse con una certa forma, o una soluzione estetica sforasse il budget – allora il progetto dovrà riorientarsi, ricalibrandola in un nuovo campo di validità che ricomporrà un equilibrio nuovamente diverso – magari completamente diverso. Diventa qui evidente che non tutti i campi hanno, ovviamente, pari rilevanza – come le *network theories* dimostrano rispetto ai nodi (Barabàsi, 2007). Ad esempio, il progetto di recupero del grande complesso di Torino Esposizioni (un progetto molto modellizzante e quindi fragile), è stato annichilito da una evoluzione normativa del tutto settoriale apparentemente poco influente (il modo di sono molteplici e di diverso tipo: inquilini, utenti, dipendenti, passanti e così via.

Possiamo ora ricondurre queste considerazioni al problema della genesi dell'opera d'arte come *autoprogrammazione*. Sostenere che l'arte con la modernità diviene una forma di comunicazione specifica non significa affermare che le opere d'arte possono essere temi possibili della comunicazione, bensì riconoscere loro il ruolo di *medium* comunicativo del senso (2017, 86). L'opera attraverso la sua composizione formale non indica altro se non direttive per essere esperita che non rimandano ad altro se non a questa funzione (l'opera d'arte è in questo senso "artificiale"). Da questa prospettiva l'oggetto in quanto tale perde centralità, divenendo supporto per la comunicazione artistica, che comunica senso attraverso la percezione di forme – per questo è insensato stabilire il valore estetico in funzione del materiale utilizzato (87). Come Alter/Ego, artista e contemplatore nel loro agire ed esperire entrano in un legame di doppia contingenza nel quale l'agire del primo è esperito dal secondo sulla base di aspettative riflessive. Il contemplatore esperisce sulla base dell'agire dell'artista ma, già per il solo rivolgere la sua attenzione all'oggetto come *qualcosa di prodotto con l'intenzione di essere esperito e nient'altro*, riconosce in esso un atto comunicativo dal quale potrà aspettarsi un'informazione (87-88); si pone cioè come destinatario aspettandosi che anche altri saranno coinvolti e che ciò sia voluto, ovvero che ci sia un artista che avanza aspettative di riconoscimento dell'opera come atto comunicativo. Egli dunque esperisce, ma insieme agisce orientandosi sulla base delle aspettative che ha riconosciuto, ad esempio manifestando indifferenza o apprezzamento. Allo stesso modo anche l'artista al contempo agisce ed esperisce attraverso l'opera, orientandosi alle aspettative che il contemplatore proietta su di lui in quanto artista che desidera comunicare per mezzo di un'opera realizzata – e solo per questo. Egli infatti articola la composizione formale dell'opera in funzione della sua riconoscibilità, e per farlo

considerare le armature per la resistenza sismica degli edifici in calcestruzzo) che ha però avuto effetti su un altro campo (i costi). Salvare le strutture originali era prioritario, e quel campo poteva essere quindi spostato: ma la variazione richiesta era così forte (i costi sarebbero raddoppiati) da eccedere qualsiasi limite di accettabilità. Il progetto ha quindi richiesto un totale ripensamento. Ecco che, in questo caso, un progetto che operi per campi di validità non considererà quel cambio normativo come un disastroso cigno nero: al contrario, procederà ricalibrando l'*intero* equilibrio del sistema, trovandone un altro – cioè definendo nuovi campi di validità rispondenti a nuove intenzionalità. In fondo, era davvero "quella" l'unica forma adatta al luogo? Era davvero "quello" l'unico spazio possibile, capace di massimizzare la performatività degli altri? Probabilmente no, e i concorsi di progettazione, dove decine di progetti affrontano il medesimo tema, lo dimostrano: ci sarà un vincitore, certo, ma saranno diversi i progetti egualmente interessanti, egualmente riusciti, eppure totalmente diversi. La necessità (Deregibus & Giustiniano 2020) è interna al sistema, non assoluta.

Dunque, l'àlea – cioè il divenire imprevedibile del processo, la sua «opacità» (Taleb 2007, 34) – non viene annullata: sarebbe ontologicamente impossibile. Ma se il progetto opera per campi di validità che consentono un adattamento viscoso, essa diviene parte effettiva del progetto, e anzi ne definisce, a tutti gli effetti, lo stato finale (il presente-del-futuro). In qualche modo, ogni architetto opera già in questo modo – gli schizzi lo testimoniano – e anzi c'è una tendenza chiara verso quello che Patrik Schumacher (2008) ha definito *parametricismo*: cioè un modo di progettare che non opera per segni tradizionali ma per algoritmi morfogenetici, evolvendo l'idea di architettura parametrica che Moretti (1960) aveva anticipato. Anche qui troviamo un uso non solo metaforico delle teorie sistemiche e un'avversione per gli oggetti concettuali platonici o ermetici: tuttavia il parametricismo si fonda sulla fascinazione deve continuamente osservarsi agire per capire se e come altri osservatori giudicheranno le sue scelte adeguate o meno nel campo delimitato dall'oggetto.

L'artista per comunicare usa dunque dei media della percezione come vista, udito, tatto, ecc. dai quali crea forme condensando il medium in modi altamente improbabili. Tali forme vengono presentate con il solo intento di essere riconosciute in quanto campi di validità, selezionati tra altri in funzione della loro capacità di collegamento; nel momento in cui ciò accade si accede al piano della comunicazione ed è possibile osservare il modo in cui le forme condensate si susseguono (126). A questo punto ciò che conta è osservare i gradi di libertà creati per proseguire nella costruzione di forme nel medium percettivo. Ogni volta che si designa un campo di validità della forma nell'opera si compie una scelta che indica solo sé stessa, ma lo fa attraverso tutto ciò che viene escluso, che dunque cofunge nel rendere visibile ciò che si è scelto. La specificità della comunicazione artistica risiede proprio nel fatto che tutto ciò che viene escluso, scelta dopo scelta, non può più essere inteso come campo di libertà assoluta dal quale attingere la prossima mossa, poiché "l'altro lato" della forma fissata è a sua volta progressivamente delimitato dalle scelte effettuate fino a quel momento. Ciò che viene escluso non è determinato ma sottratto all'arbitrio, poiché ciò che verrà dopo la forma appena fissata dovrà essere "adatto" all'intera composizione e non solo all'ultimo gesto (126). In questo senso le forme nei media percettivi divengono medium per le forme della comunicazione artistica: fissare le forme come opera d'arte significa allora indicare l'oggetto concreto come composizione, ma anche dare istruzioni su come cercare e fissare ciò che ancora non è stato deciso. È un esercizio che coinvolge nella comunicazione sia l'artista che il contemplatore come osservatori che si osservano grazie al supporto dell'opera e così facendo possono generare senso.

Tuttavia, una volta accolto lo stimolo a scegliere ciò che non è ancora stato deciso,

indotta dal potere di programmi generativi (cfr. Tedeschi 2014), limitandosi in effetti a rendere possibile la progettazione di forme libere – non casualmente, finendo in quelle derive simboliche del caos cui si accennava. Non è un caso infatti che le sperimentazioni più radicali sull'argomento, come la *blob architecture* di Greg Lynn (1995) o le sperimentazioni del team di Cecil Balmond (2002) siano puramente astratte, cioè separate dalla dimensione performativa dell'architettura – e abbiano peraltro ispirato lo stile di una generazione di architetture che mettono a dura prova l'esperienza, e la pazienza, di abitanti e visitatori (cfr. Deregibus 2015). Al contrario, l'approccio che stiamo proponendo esalta il progressivo avanzamento *verso* il progetto come natura ontologica del progettare: indipendentemente dalla forma designata, che potrebbe essere del tutto tradizionale. Perché ciò che (ri)orienta continuamente il progetto, ciò che permette di operare la distinzione dei campi di validità e, eventualmente, di cambiare scala ridiscutendoli, è la valutazione (tentativa) che quei campi hanno sull'effetto finale, cioè sull'esperienza che gli edifici possono garantire. O, meglio, su quella che non devono offrire, stabilendo non l'ottimale, ma i limiti dell'inaccettabile. In fondo, «l'impatto dell'architettura sulla libertà umana è particolarmente evidente quando essa viene negata, indipendentemente dal fatto che tale negazione sia deliberata o involontaria» (Plummer 2016, 10). Tornando all'incipit: non possiamo prescrivere l'esperienza spaziale che gli abitanti avranno, ma comunque ne descriveremo un campo di possibilità. Progettando una piazza in un certo modo, un progetto modellizzante selezionerà solo gli usi possibili: mentre uno tattico lavorerà su campi di possibilità, in modo da non «inscrivere al presente» (Derrida 1991, 151) gli usi non prevedibili, limitando solo quelli *inaccettabili*. Dunque ampliando le possibilità di performatività, invece di definirle.

Certo, normalmente si suppone che gli architetti studino esattamente l'esperienza da offrire: e questo è possibile, se i soggetti coinvolti sono pochi. Con un quel che viene determinato è nuovamente solo un lato di una distinzione, una nuova forma che possiede un altro lato (127). È allora in questo senso che l'arte non trova più la sua "autenticità" attraverso l'imitazione: essa non entra mai in contatto con il mondo per includerlo, poiché esso esiste solo come medium. La sua funzione è invece quella «di riattivare possibilità rimosse» da tale medium, assorbendo necessità per rendere visibili possibilità sempre più improbabili nell'esperienza di fruizione dell'opera (Luhmann & De Giorgi 2003, 132-133). Così facendo l'arte fa apparire il mondo nel mondo attraverso il susseguirsi rigoroso di forme che rimandano ad ogni passo all'invisibile che le rende visibili. In tal modo pone, per così dire, "a tema" un'alternativa fino a quel momento inconcepibile, suggerita dalla precedente composizione di forme ma che ancora nessuno era riuscito a "formulare" prima di quella particolare esperienza, comunicativamente situata, tra quell'artista e quel contemplatore specifici. E lo fa senza riferirsi a un modello, ma mostrando che «l'arbitrarietà dell'inizio cattura e toglie sé stessa, si fa necessaria da sé. Comunque si cominci, con il produrre o con l'osservare: se si comincia, ciò che ne segue non è più libero. Diventa necessità cercata» (134). Quando ciò avviene la rappresentazione del mondo modifica il mondo stesso, poiché lo mostra ogni volta in modo diverso dal solito, originale, e così dimostra *necessariamente* che «il raggio d'azione del possibile non è esaurito», producendo «una distanza liberatrice rispetto alla realtà» (133). Una distanza frutto di un'esperienza altamente improbabile: l'opera esibisce la necessità interna nascondendo l'arbitrarietà dell'inizio attraverso un progressivo autocondizionamento nella scelta di forme adeguate, e in tal modo si fa riconoscere in un paesaggio di esperienze usuali. Il suo riconoscimento può generare approvazione o rifiuto ma, comunque vada, essa avrà reso disponibile la possibilità di esperire, sia all'artista che al contemplatore, un'alternativa radicale alla coerenza del mondo osservata fino a quel momento. In questo modo l'arte comunica, per mezzo

cliente individuale, lavori non troppo complessi e quindi poche imprese coinvolte, tempi limitati, autorizzazioni semplici, controllare l'effetto è tendenzialmente più semplice: ma quel margine di sfocatura esiste sempre. Naturalmente i campi di validità hanno estensione e importanza variabile da caso a caso. Ma proprio il loro controllo continuo consente, nel passare dal progetto al progettare, di inscrivere un significato spaziale nell'architettura evolvendolo secondo il potenziale della situazione: dando così un nuovo fondamento al fare architettura.

di una ricerca estrema di coerenza formale autoprodotta, la possibilità che tutto l'insieme di coerenze e costanti che costituiscono la realtà possano essere riorganizzate in modo diverso senza per questo divenire finzione. La funzione dell'arte sarebbe allora rendere probabile l'esercizio di una costrizione locale in grado di essere sperimentata al fine di esperire alternative possibili del reale: se questo è necessario, allora tutto può essere diverso, senza essere casuale.

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea
#14, Marzo 2021, 55 – 70

Aureli P.V. (2008). *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*. Hudson: Princeton Architectural Press.

Balmond C. (2002). *Informal*. Munich-New York: Prestel.

Barabási A.-L. (2007). *Linked: The New Science of Networks*. Cambridge (MA): Perseus Books Group.

Boudon R. (1985). *Il posto del disordine. Critica delle teorie del mutamento sociale*. Bologna: il Mulino.

Deregibus C. (2015). Storie di ordinaria decostruzione. La controfirma dell'architettura. *aut aut*, 368, ottobre-dicembre, 159-174.

Id. (2020a). La sabbia e la roccia. Il progetto al tempo dell'anticonvenzionale (214-227). In G. Cassinelli & A. Lavarello (a cura di). *Architettura & Tempo*. Genova: Genova University Press.

Id. (2020b). Radical Contingency. Strategy and Tactics in Architectural Design. *Ardeth*, 6, 205-218.

Danto, A.C. (2008). *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*. Trad. it. N. Poo. Milano: Bruno Mondadori.

Id. (2020). *La destituzione filosofica dell'arte*. A cura di T. Andina. Milano: Aesthetica.

Deregibus C. & Giustiniano A. (2019). Il filo e la marionetta. Verso un progettare strategico. *Rivista di Estetica*, 71, 2, anno LX, 187-203.

Id. (2020). La forma delle forme. Il progetto dell'architettura tra necessità e possibilità. *Scenari. Aesthetics and Architecture*, 12, giugno, 55-73.

Derrida J. (1991). Generazioni di una città: memoria, profezia, responsabilità (243-262). In Id. *Adesso l'architettura*. A cura di F. Vitale. Milano: Scheiwiller, 2008.

Id. (1997). Firma evento contesto (393-424). In Id. *Margini della filosofia*. A cura di M. Iofrida. Torino: Einaudi.

Eco, U. (2009). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

Esposito, E (1993). *L'operazione di osservazione. Costruttivismo e teoria dei sistemi sociali*. Milano: FrancoAngeli.

Focillon, H. (2002). *Vita delle forme. Elogio della mano*. A cura di E. Castelnuovo. Torino: Einaudi.

Gielen C. (2013). *Ciphers*. Berlin: Jovis.

Gregotti V. (2012). *Incertezze e simulazioni. Architettura tra moderno e contemporaneo*. Milano: Skira.

Jedlowski, P. (1998). *Il sapere dell'esperienza. Fra l'abitudine e il dubbio*. Roma: Carocci.

Jullien F. (1998). *Trattato dell'efficacia*. Torino: Einaudi.

Id. (2011). *L'invenzione dell'ideale e il destino dell'Europa*. Milano: Medusa.

Laing R. (1990). *La politica dell'esperienza*. Milano: Feltrinelli.

Le Camus de Mézières, N. (1780). *Le génie de l'architecture, ou, L'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris: Chez l'auteur.

Luhmann, N. (1990). *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*. A cura di A. Febbrajo. Bologna: il Mulino.

Id. (1996). *Sociologia del rischio*. Milano: Bruno Mondadori.

Id. (2006). *Osservazioni sul moderno*. Trad. it. F. Pistolato. Roma: Armando Editore.

Id. (2017). *L'arte della società*. A cura di G. Corsi. Milano: Mimesis.
Luhmann, N. & De Giorgi, R. (2003). *Teoria della società*. Milano: FrancoAngeli.
Lynn G. (1995). *Folding in Architecture*. London: Academy Editions.
Moretti L. (1960). *Mostra di architettura parametrica e di ricerca matematica e operativa nell'ubanistica: Milano, Palazzo dell'arte settembre-ottobre, 1960 / IRMOU*. Milano: Arti grafiche Crespi.
Muthesius H. (1912). Wo Stehen Wir? (11-26). In Id. *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*. Jena: Diederichs.
Pallasmaa J. (2007). *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. Milano: Jaca Book.
Pareyson L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*. Torino: Edizioni di Filosofia.
Plummer, H. (2016). *L'esperienza dell'architettura*. Torino: Einaudi.
Rogers E.N. (1946). Ricostruzione dall'oggetto d'uso alla città. *Domus*, 215, 2-5.
Schumacher, P. (2008). *Parametricism as Style – Parametricist Manifesto*, Venice: 11th Architecture Biennale.
Secchi B. (2005). *La città del ventesimo Secolo*. Roma-Bari: Laterza.
Sistema dei Conti pubblici territoriali (2018). Analisi e monitoraggio degli investimenti pubblici – Agenzia per la Coesione Territoriale. *Rapporto sui tempi di attuazione e di spesa delle opere pubbliche*, Temi CPT n. 6.
Spencer Brown, G. (1969). *Laws of Form*. London: Allen & Unwin.
Taleb N.N. (2007). Il *cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita*. Milano: Il Saggiatore.
Tedeschi, A. (2014). *AAD_Algorithms Aided Design*. Brienza: Le Penseur, Brienza.
Venezia F. (1987). Incidenti a reazione poetica. *Domus*, 681, 44.
Werthmann C. & Bridger J. (eds.) (2015). *Metropolis Nonformal*. San Francisco: AR+DP.

Alea.

Anno 8
Marzo 2021
ISSN: 2385-1945

Pratiche artistiche e modi di soggettivazione

Philosophy Kitchen #14

Philosophy Kitchen. Rivista di filosofia contemporanea

Rivista scientifica semestrale, soggetta agli standard internazionali di *double blind peer review*

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino
redazione@philosophykitchen.com
ISSN: 2385-1945

www.philosophykitchen.com
www.ojs.unito.it/index.php/philosophykitchen

Redazione
Giovanni Leghissa — Direttore
Alberto Giustiniano — Caporedattore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Carlo Deregibus
Benoît Monginot
Giulio Piatti
Claudio Tarditi

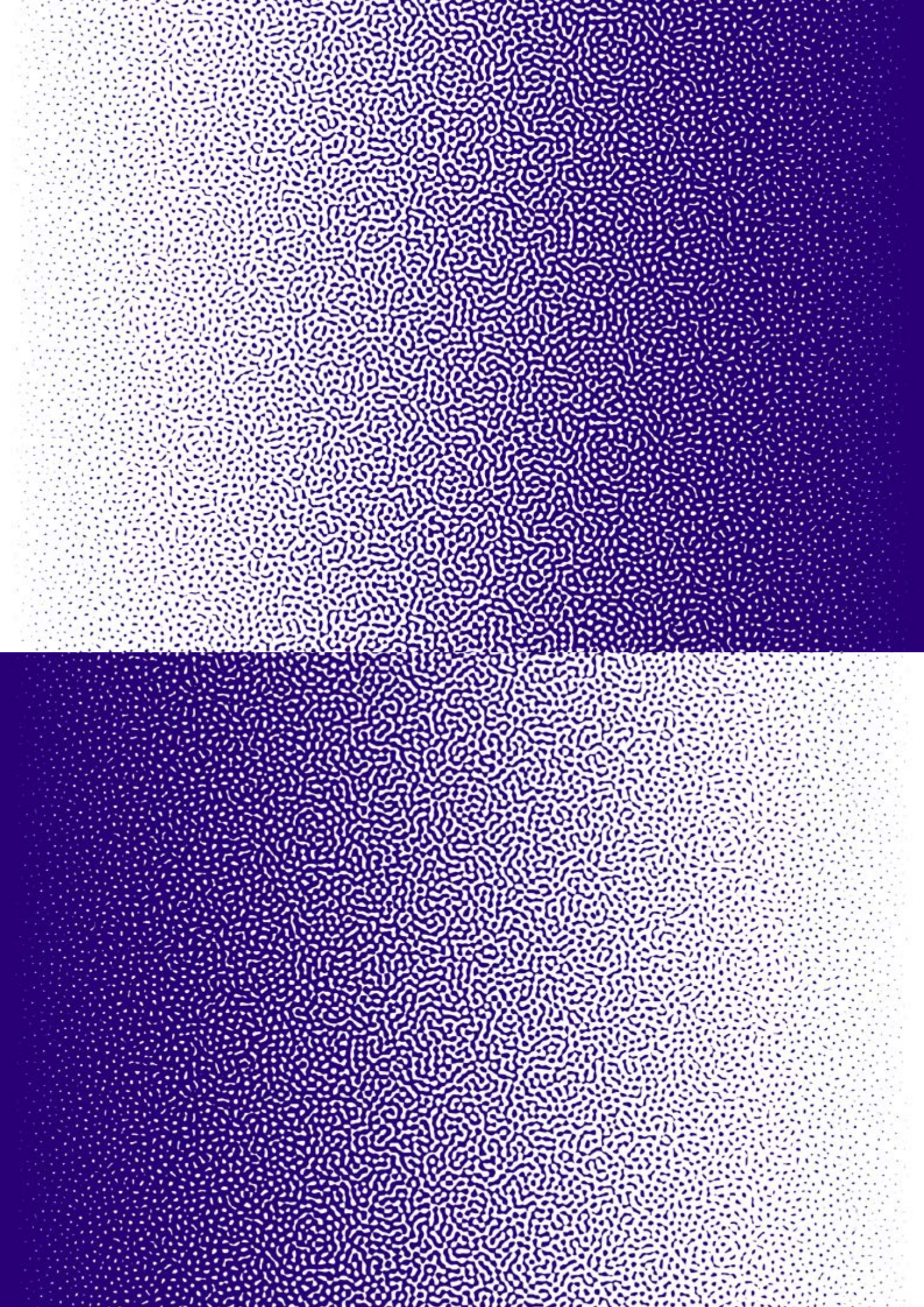
Collaboratori
Danilo Zagaria — Ufficio Stampa
Fabio Oddone — Webmaster
Sara Zagaria — Traduzioni

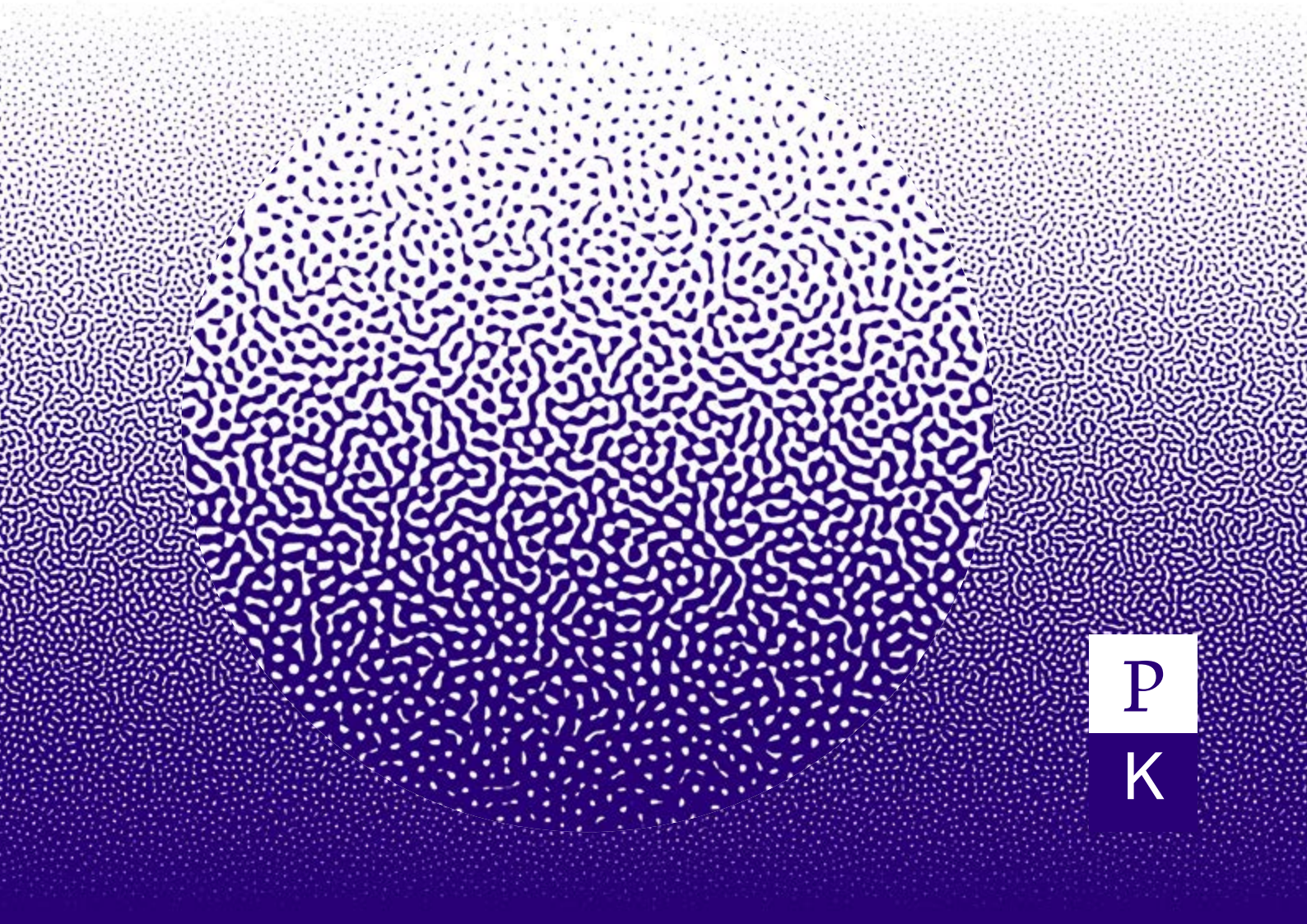
Comitato Scientifico
Luciano Boi (EHESS -École des hautes études en sciences sociales)
Michele Cometa (Università degli Studi di Palermo)
Raimondo Cubeddu (Università di Pisa)
Gianluca Cuozzo (Università degli Studi di Torino)
Massimo Ferrari (Università degli Studi di Torino)
Maurizio Ferraris (Università degli Studi di Torino)
Gert-Jan van der Heiden (Radboud Universiteit)
Pierre Montebello (Université de Toulouse II – Le Mirail)
Gaetano Rametta (Università degli Studi di Padova)
Rocco Ronchi (Università degli Studi dell'Aquila)
Barry Smith (University at Buffalo)
Achille Varzi (Columbia University)
Cary Wolfe (Rice University)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Progetto grafico PK14
Gabriele Fumero (Studio 23.56)

Il retino stocastico, o a modulazione di frequenza, è un particolare sistema di retinatura dell'immagine che non considera la variazione di dimensione dei punti di stampa. Per riprodurre un originale a tono continuo esso impiega una distribuzione casuale dei punti, che mantengono la medesima dimensione.




P
K