POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Appunti su Chra, spazio e architettura. Da Platone a Derrida

Original
Appunti su Chra, spazio e architettura. Da Platone a Derrida / Deregibus, C. - In: TURNS. Dialoghi tra architettura e filosofia / Carlo Deregibus, Alberto Giustiniano. - ELETTRONICO. - TORINO : PHILOSOPHY KITCHEN, 2018. - ISBN 978-88-941631-1-7. - pp. 51-56 [10.13135/2385-1945/4209]

Availability:
This version is available at: 11583/2703049 since: 2020-07-28T15:08:14Z

Publisher:
PHILOSOPHY KITCHEN

Published
DOI:10.13135/2385-1945/4209

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)

25 November 2026

Philosophy
Kitchen
EXTRA #2

Anno 5
Gennaio 2018
ISBN: 978-88-941631-1-7

TURNS

Dialoghi tra architettura e filosofia

Carlo Deregibus e Alberto Giustiniano

Philosophy
KITCHEN

ANNO 5, EXTRA#2 – 2018
ISBN: 978-88-941631-1-7

POLITECNICO DI TORINO

Il presente volume è stato realizzato con il contributo del Dipartimento di Architettura e Design (DAD) del Politecnico di Torino

Gennaio 2018
Philosophy Kitchen
Rivista di filosofia contemporanea

Università degli Studi di Torino
Via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino
tel: +39 011/6708236 cell: +39 348/4081498
redazione@philosophykitchen.com
ISBN: 978-88-941631-1-7

www.philosophykitchen.com

Redazione
Giovanni Leghissa — Direttore
Mauro Balestreri
Veronica Cavedagna
Alberto Giustiniano
Carlo Molinar Min
Giulio Piatti
Claudio Tarditi
Nicolò Triacca
Danilo Zagaria

Collaboratori
Lucia Pepe
Sara Zagaria

Comitato Scientifico
Tiziana Andina, Alberto Andronico, Giandomenica Becchio, Mauro Carbone, Michele Cometa, Martina Corgnati, Gianluca Cuozzo, Massimo De Carolis, Roberto Esposito, Arnaud François, Carlo Galli, Paolo Heritier, Jean Leclercq, Romano Madera, Giovanni Matteucci, Enrico Pasini, Giangiorgio Pasqualotto, Annamaria Rivera, Claude Romano, Rocco Ronchi, Hans Reiner Sepp, Giacomo Todeschini, Ugo Ugazio, Marta Verginella, Paolo Vignola, Ugo Volli.

Il testo è esito di un esteso lavoro di revisione e coordinamento condiviso in ogni parte dai due curatori.
Ai soli fini di valutazioni comparative o di concorsi, è attribuibile a Carlo Deregibus la titolarità delle sezioni 3, 4, 6, e dei testi da lui firmati. E' invece attribuibile a Alberto Giustiniano la titolarità delle sezioni 1, 2, 5 e dei testi da lui firmati.

Appunti su *Chōra*, spazio e architettura. Da Platone a Derrida*

Carlo Deregibus

Philosophy Kitchen EXTRA # 2 — Anno 5 — Gennaio 2018 — ISBN: 978-88-941631-1-7 — TURNS. Dialoghi tra architettura e filosofia

Il luogo della creazione.

Tutto comincia da Platone. Perché è Platone, nel *Timeo*, a scagliare un sasso che provocherà onde molto lunghe, definendo per la prima volta *Chōra*: onde che pervaderanno la filosofia per centinaia di anni, [1] e trabocheranno, arrivando fino al mondo dell'architettura, in quella corrente che sarà poi definita decostruttivista e in più sparse e diffuse citazioni.

1 Cfr. Regazzoni (2008).

L'intuizione platonica. [2]

2 Tutti i riferimenti alle opere di Platone e Aristotele citate direttamente hanno come fonte per la traduzione italiana: Platone (2003; 2011), Aristotele (2007).

Cos'è *Chōra*? Platone, nella cosmogonia del *Timeo*, descrive un universo composto da due "specie": l'intellegibile e il sensibile, cioè le idee e la materia. Ma si accorge poi che manca qualcosa, un elemento di unione, di connessione. Cosa costituisce il nesso (ontologico) tra i due generi, cosa li lega? E al tempo stesso, cosa davvero li separa, qual è la frontiera tra le due specie? Una questione non solo teoretica: in un progetto architettonico, qual è il limite tra idea di progetto e materia del progetto (e poi materia costruita)?

Nasce così *Chōra* «ricettacolo invisibile e senza forma [...] dell'intero divenire» (*Ti.* 49a, 52b). Un'entità che non appartiene alle due specie, e quindi viene descritta soprattutto in negativo, come "intermedia" tra la materia sensibile e le idee intelligibili – da qui la definizione di terzo genere. *Chōra* è il luogo, lo spazio per la creazione, che non trattiene nulla ma è attraversato da tutto: un'entità spuria, che della sfera sensibile, cioè della materia corruttibile, ha sicuramente il carattere indeterminato, quindi la *mutevolezza*; e della sfera intellegibile, cioè delle idee incorruttibili, ha invece il carattere *necessario*, poiché essa stessa è postulata per necessità.

* Lo scritto rielabora un tema proposto da Carlo Molinar Min per il suo intervento, poi non presentato durante il seminario. [*N.d.C.*]

È rivelatorio che, per tentare di definire questo spazio in modo più preciso, Platone lo paragoni a una "matrice" (*Ti.* 50c; cfr. *Tht.* 191c, 194d), cioè un particolare supporto che ritiene le tracce senza però lasciarsi determinare dalla loro consistenza sensibile. [3] Non riuscendo cioè a definirla ontologicamente, Platone descrive *Chōra* in base alle sue funzioni, vaghe quanto necessarie:

> *Chōra* riceve ogni cosa, senza prendere mai la forma degli oggetti che ne diventano parte. É fatta per essere un modello per tutte le cose, che muove e prende la forma di ciò che riceve; ed è per questo che sembra ogni volta diversa (*Ti.* 50c).

Chōra è quindi al tempo stesso luogo/sede della trasformazione (*Ti.* 57c, 79d), e ricettacolo/nutrice, che continuamente riceve e genera (*Ti.* 49a): una duplice metafora che Platone sintetizza con l'immagine del setaccio per le sementi. [4] Ma un setaccio richiede comunque una mano che lo agiti: mentre *Chōra* è il luogo della trasformazione, il divenire continuo, il Demiurgo è l'artigiano divino che manipola la materia dello spazio, direzionandone le trasformazioni.

Il Demiurgo è colui che, agendo in quanto buono e amante del Bene (quindi con un intento etico di base), assecondando le leggi preesistenti (quindi non agendo secondo il proprio puro volere), maneggia la materia caotica (quindi malvagia) riconducendola a una struttura matematico-geometrica ordinata (quindi buona): da qui l'immagine di "artigiano divino" che trasforma l'instabilità in (relativa) stabilità. Il Demiurgo non opera casualmente ma assecondando qualcosa che già esiste. L'interazione tra idee e materia avviene cioè secondo le loro "disposizioni" a dislocarsi in determinati luoghi, così da realizzare le regole assolute:

> E prima di ciò, tutti gli elementi erano disposti senza ragione né regolarità; ma quando l'universo prese a essere ordinato, il fuoco innanzitutto e poi l'acqua, la terra e l'aria, pur conservando delle tracce di se stessi, si trovano comunque nella condizione in cui è verosimile che si trovi il tutto quando il dio è assente (*Ti.* 53b).

Regole che, nel caso platonico, erano prima di tutto matematiche e geometriche, cioè regole capaci di ordinare in modo perfetto la materia: un pitagorismo che renderà il mondo platonico interessante a scienziati e pensatori come Galileo Galilei, Keplero, Heisenberg.

3 Aristotele (*Metaph.* 1036a 8) e Plotino (*Enn.* II 4) utilizzeranno questo termine proprio per identificare una strana "materia intellegibile", cioè una materia che però appartiene al mondo delle idee, necessaria quanto indefinibile. Vale la pena sottolineare che l'esistenza anche ontologica di qualcosa che non è definibile è tema ricorrente nella filosofia (tipico l'esempio del pensiero sull'esistenza di dio), ma anche al di fuori: in fisica, in chimica, in matematica, in astronomia, è normale dedurre la necessità dell'esistenza di qualcosa che non si può provare (ad esempio la costante cosmologica, o un pianeta non individuabile, o fino a pochi anni fa il Teorema di Fermat) e in alcuni casi (come nel caso delle particelle subatomiche elementari) la natura di queste entità è ontologicamente indeterminata, e definibile solo attraverso effetti e funzioni necessarie.

4 «Ebbene, la nutrice del divenire [...] presentava alla vista un aspetto assai diversificato e, per via del fatto che era piena di forze non omogenee né equilibrate, non era in nessuna sua parte in equilibrio, ma, oscillando in ogni direzione senza regolarità, era scossa da quelle forze e, muovendosi, a sua volta le scuoteva; e le cose messe in movimento erano sempre trasportare alcune da una parte altre dall'altra, separandosi, così come, scosse e ventilate dai vagli e dagli altri strumenti che servono a pulire il grano, le parti dense e pesanti si vanno a collocare da una parte, mentre le parti rarefatte e leggere si vanno ad accumulare altrove; allora, allo stesso modo, dei quattro elementi, scossi da quella nutrice che li aveva accolti e che a sua volta era mossa come uno strumento che produce una scossa, quelli fra loro più dissimili si raccoglievano in unità, per cui, appunto, occupavano ciascuno un luogo diverso dagli altri, anche prima che si generasse da essi l'universo ordinato» (*Ti.* 52d-53a).

Molte sono le suggestioni che una simile entità ha per gli architetti. La fascinazione etica del fare del bene – il progetto di architettura ha ontologicamente la caratteristica di fare qualcosa di "buono", perché risponde sempre a un fine da soddisfare; la capacità di maneggiare la forma trovando un ordine – e questo era tanto più vero nell'architettura classica, quando le teorie erano tese a definire regole di tipo geometrico, che consentissero di "comporre gli elementi" (infatti la progettazione si chiama anche "composizione architettonica") secondo princìpi di armonia; la ripresa delle tracce dell'esistente – un tempo evidente nella stratificazione degli edifici, si pensi a San Pietro a Roma, oggi anche esplicitata in progetti che trasformano direttamente le tracce in forma, ad esempio nelle opere di Peter Eisenman. E a dire il vero, quest'analogia tra architetti e Demiurgo funzionava piuttosto bene, almeno fino al Moderno: ma insita nell'analogia vi era un rischio di delirio di onnipotenza che dopo la Seconda Guerra Mondiale iniziò a essere guardato con sospetto. 5

Se però il Demiurgo ha perso un po' di smalto agli occhi del contemporaneo *politically correct*, il fascino più sottile, misterioso e, diciamolo, anche meno intuitivamente semplice, di *Chōra* permane immutato.

Aristotele e gli altri: la *Chōra* alla prova dell'interpretazione.

Il concetto platonico di *Chōra* trova molti commentatori e molte interpretazioni, ma per quanto la sua esistenza sembri condivisa, la sua definizione continua a sfuggire a coloro che si cimentino nel fissarla.

Aristotele, nel libro IV della *Fisica* (209b), fa dire a Platone che «la materia [*hyle*] e lo spazio sono la medesima cosa». Ma naturalmente Platone non diceva questo, né usava mai la parola *hyle* in riferimento a *Chōra*. Certo anche Aristotele trova lo spazio ontologicamente ambiguo, 6 tuttavia a *Chōra* preferisce il ben più definito topos (luogo, posto), perchè lo spazio aristotelico, seppur privo di corporeità, è tuttavia sempre destinato ai corpi. 7 Ma il *topos* non rientra strettamente in nessuna delle quattro "cause" (materiale, formale, finale, efficiente). 8 Così Aristotele è costretto a definire quello spazio un «immobile limite contiguo al corpo mobile» (*Ph.* 212b, pp. 20-21), ossia il confine tra contenente e contenuto: è una definizione che non riflette la profondità del pensiero platonico, forzandolo per adeguarsi alla concezione metafisica aristotelica.

D'altra parte, la difficoltà nel maneggiare *Chōra* emerge in tutti i tentativi di definirla: dai filosofi ionici che lo interpretano come moto, agli eleatici che lo riducono a indeterminatezza, a Empedocle che lo traduce nel binomio amore/discordia, agli stoici che la considerano indifferente potenzialità (eliminando l'afflato intimamente etico del platonismo).

5 Scriveva Ernesto Nathan Rogers (1963), come monito agli architetti: «Le forme sono la prima e ultima tappa per garantire la vitalità genetica dei fenomeni e non v'è specie d'uomo più qualificato dell'architetto che possa assumersi il compito di quest'azione pregnante. *Se quest'uomo non si atteggia a demiurgo (nume ordinatore del mondo) e se invece è capace di stare nel proprio ambito*, già abbastanza impegnativo, mentre gli altri si sforzano reciprocamente di stabilire un dialogo in modo che il loro linguaggio possa tradursi in quello conclusivo delle forme, non vi saranno malintesi e sovrapposizione di attività, ma integrazione verso la sintesi armonica» (pp. 2-3, corsivo nostro).

6 «É difficile determinare che cosa esso sia» (*Phy.* 209a, 1).

7 È come fosse quella dimensione tipicamente cinematografica in cui i personaggi finiscono dopo essere quasi morti: un luogo sospeso da cui tornano, ma in cui stanno sempre nella loro corporeità. Se lo spazio non è determinato, tuttavia è fatto per accogliere corpi, in senso pienamente aristotelico.

8 Esso infatti non è composto di materia, né è forma di qualcosa, né fine di qualcosa né, in effetti, muove qualcosa (Phy. 209a 21-24). L'impossibilità viene dimostrata nel tipico stile aristotelico: così ad esempio se il luogo fosse qualcosa, sarebbe composto di materia; ma la materia occupa uno

Ognuno di essi introduce un elemento che descrive una proprietà di *Chōra*, ma fallisce nel definirla.

spazio, quindi il luogo occuperebbe un luogo, e si entrerebbe in un circolo vizioso (Phy. 210b 22-34).

Quando nel IV secolo Calcidio traduce il *Timeo*, per *Chōra* sceglie locus: ma nel commentario introduce un concetto nuovo e particolarmente onirico, la selva (silva). *Chōra* diventa cioè lo spazio oscuro e indefinibile per definizione, quella selva che può evocare il mistero del luogo dove il demiurgo opera. La selva è un insieme di contrari senza ordine, un «torrente sempre in movimento» (Calcidio, 2003, LXXVI, CVII, CCIV) – altra metafora naturale che rimanda in realtà a Eraclito. Si cercano immagini metaforiche sempre più precise, perché non si riesce a definire *Chōra* in altro modo.

E da Plotino a Poliziano, arrivando sino a Baudelaire e Musil, [9] in vario modo tutti riprendono questa o quella metafora per cercare di definire *Chōra*: e tutti falliscono.

9 Cfr. Rella (2001).

Derrida. Dal luogo al movimento di spaziatura.

Qui arriva Derrida (1997). E Derrida riparte da Platone, in un riesame radicale che prende in considerazione proprio i continui fallimenti nella definizione di *Chōra*, per esplicitare finalmente l'ambiguità essenziale di questa "matrice del divenire" e sfruttarne la (potenziale) ricchezza semantica e concettuale.

Derrida, a differenza degli altri, non cerca di definire direttamente *Chōra*: anzi, parte dalla considerazione che non sia possibile darne nemmeno un'immagine metaforica – e lo fa analizzando i numerosi tentativi falli*ti.* Metafore e definizioni infatti appartengono al mondo metafisico della coppia oppositiva sensibile/intellegibile: fanno parte del linguaggio, del nostro mondo. Ma se *Chōra* è un "terzo genere", cioè non appartiene alle due specie di cui possiamo parlare, allora definirla è semplicemente impossibile, perché nessuna definizione o metafora può racchiuderne pienamente il senso. Anzi, non è nemmeno possibile definire un eventuale non-senso di *Chōra*, perché anche la coppia oppositiva senso/non-senso è all'interno della struttura sensibile/intellegibile: in sostanza cioè, la natura costitutiva del terzo genere ne impedisce la definizione e traduzione (p. 50). Ma se così è, allora l'unica cosa che resta da fare è uscire dalla retorica (p. 51) e considerare *Chōra* come un'anacronia dell'essere, come cioè qualcosa che viene prima della realtà e quindi anche della coppia oppositiva intellegibile/sensibile: è come se appartenesse a una dimensione superiore alla nostra e quindi non potessimo vederne che manifestazioni parziali. Vediamo qui all'opera nel senso più puro la decostruzione derridiana, cioè quell'opera di archeologia delle tracce volta a trovare le coppie oppositive (la prima delle quali è quella metafisica) che rimangono sullo sfondo, nascoste, cosicché i concetti finiscono per basarsi su fondamenti che riteniamo assoluti solo perché non riusciamo a vederne la struttura strutturante.

Attraverso questa decostruzione che riconosce in modo ontologico il terzo genere, accettando cioè l'impossibilità di definirlo o anche solo di parlarne davvero, Derrida sposta l'attenzione dalla natura ontologica di *Chōra* alla sua struttura/funzione: smettendo di pensarla come un qualche tipo di "presenza" (ad esempio come un fiume, o un luogo fisico, o un setaccio), e proseguendo in effetti la definizione in negativo di Platone fino alle sue conseguenze ultime.

Chōra è uno spazio inaccessibile, inesauribile, indefinibile, irriducibile, incomprensibile. Ma necessario.

Certo, le sue "manifestazioni" avvengono all'interno della "nostra" dimensione, che è prettamente antropomorfa. Per questo esiste il nome *Chōra*: un'entità deve avere un nome, magari un nome femminile, dato che Platone la comparava a una madre o a una nutrice. Egli lo faceva per poter pensare *Chōra*, per poterne parlare, discutere, non perché fosse davvero quella la sua natura. Dare il nome a un dio significa riportarlo alla dimensione umana: ma dio non ha nome, perché i nomi sono umani. E allo stesso modo Abbott, nel suo *Flatlandia* (1993), racconta di come, per un abitante di un mondo bidimensionale, la tridimensionalità non sia nemmeno concepibile: se fossimo entità bidimensionali e vivessimo su un foglio, e una sfera apparisse e lo attraversasse, noi potremmo esperire quella sfera solo attraverso le sezioni ch'essa genererebbe sul foglio, cioè attraverso le sue tracce (e il movimento di quelle tracce) nella nostra dimensione. Non sapremmo niente della sfera, non potremmo descriverla, non potremmo nemmeno immaginarla: potremmo solo esperire le sue manifestazioni nella nostra dimensione. [10] Ecco: rispetto a *Chōra*, è come se ci mancasse una dimensione. Quindi sì, abbiamo bisogno di riferirla al nostro mondo, al mondo metafisico, umano: ma il non-essere di *Chōra* non ha in realtà alcun referente, non quello femminile della madre, non quello fisico dello spazio:

> C'è *Chōra*, ma la *Chōra* non esiste. [*Chōra* non è] nient'altro che la somma o il processo di quanto giunge ad inscriversi 'su' di lei, circa il suo soggetto, persino il suo soggetto, ma non è il soggetto o il supporto presente di tutte queste interpretazioni, sebbene, nondimeno, non si riduce ad esse. Semplicemente questo eccesso non è niente, niente che sia e si dica ontologicamente (Derrida, 1997, pp. 56-57).

Nella sua disanima, è come se Derrida ricomponesse una serie di indizi lasciati da Platone: non tanto le sue analogie dirette quanto quelle indirette, attraverso cui la natura di *Chōra* si evidenzia e sostanzia di riflesso. Quando, nel *Timeo*, Socrate finge di essere tra coloro che simulano l'appartenenza a un luogo (p. 65), cioè finge di non avere luogo, ma di poter fingere l'appartenenza a qualunque luogo, sta agendo come *Chōra*: cioè come "ricettacolo" di ogni cosa. [11] Il *Timeo* diventa così una *testimonianza* di *Chōra*, più che una sua definizione: le finzioni mitiche che lo compongono divengono effetti generati da *Chōra*, tracce che non possono racchiuderne la dimensione ontologica, ma possono testimoniarla, darne conto. [12] In questo senso, è significativa la dimostrazione di Derrida che il *Timeo* si sviluppa attraverso una continua *mise en abyme*, un racconto continuamente differito verso altri racconti (ad esempio il racconto del sacerdote egiziano sulla fanciullezza dei Greci fatto da Grizia, cui l'aveva riportato il nonno, cui l'aveva riportato Solone). La scrittura e la riscrittura continua delle tracce, cioè i racconti, ne permette la memoria e la modificazione, oltre che la sua alterazione: il *Timeo* stesso diventa *Chōra*, e i suoi contenuti restano come tracce del tutto.

10 Ed è quello che avviene con le matematiche di dimensioni superiori, quando ad esempio si parla di ipercubo come entità generata nella quarta dimensione attraverso il movimento del cubo: ma noi non possiamo rappresentare, né concepire l'ipercubo.

11 «Ed io sono qui tutto in ordine per queste cose e sono il meglio disposto di tutti a riceverli (i discorsi)» (Ti. 20c).

12 Infatti *Chōra* è «struttura di una sovraimpressione senza fondo» (Derrida, 1997, p.62).

Avviene così un ribaltamento radicale. Platone, come un filosofo della natura, intendeva costruire una cosmogonia, e per farlo aveva bisogno di qualcosa che non riusciva a definire, una concezione di spazio necessaria ma descritta solo per analogie. Derrida mantiene la concezione platonica, ma rovescia l'idea che i tentativi di definire *Chōra* siano imperfetti, e pertanto perfettibili: poiché il discorso filosofico «deve avere un padre responsabile, un padre che risponda – per lui e di lui» (p.82), allora bisogna accettare che *Chōra* sfidi la stessa possibilità di discorso filosofico, che cercherà sempre, inevitabilmente, di ridurla al proprio logos. L'errore non è nella definizione, ma *nel dare per scontata la necessità della definizione*: se Platone non poteva ammetterlo, se non in modo riluttante, Derrida vi trova la conferma di quella strutturalità priva di essenza, quel movimento di "spaziatura" temporale e concettuale che aveva battezzato *différance* in *Della grammatologia*, e che consente l'affioramento delle emergenze: emergenze la cui genesi può essere (rin)tracciata dalla pratica archeologica, con sondaggi a ritroso in quella dimensione indefinibile.

Così Derrida, come decostruttore della discorsività metafisica, può tornare al significato più profondo e trascendentale di *Chōra*: un significato architettonico già presente in Platone e, qui, potenziato. In *Chōra*, ci si muove «come dei costruttori» (*Ti.* 69a), e ogni atto, ogni pensiero, ogni creazione, ogni invenzione è effetto del lavoro di riscrittura continua delle tracce esistenti, in un continuo ricomporre: architettare significa progettare, costruire, ma anche riscrivere ciò che è dato.

Chōra e l'architettura.

È allora chiaro il fascino di *Chōra* per il progetto architettonico e per gli architetti: ma altrettanto chiari sono i rischi. Non è un caso che proprio la lettura del *Timeo* sia stata parallelamente base per il progetto mai realizzato per il Parc de la Villette a Parigi e per il lavoro filosofico di Derrida. Né è un caso che a coinvolgere Derrida sia stato Peter Eisenman, cioè un'archi-star il cui delirio (demiurgico) di onnipotenza ha spesso sopravanzato i contenuti del progetto. E ancora, non è un caso che si sia poi trasformato questo concetto di decostruzione in modo figurativo, riducendolo a *cliché* formale. Alla base c'era il fascino di questa entità per gli architetti, la sua spendibilità concettuale, ma anche la sua contemporanea, estrema difficoltà, la sua ambiguità.

In ogni caso, al di là di ogni deviazione, *Chōra* rappresenta forse, nella sua indefinitezza, la più accurata ontologia del progetto architettonico. Perchè il progetto, così difficile da definire "ontologicamente" (cos'è il progetto? L'idea primigenia? Gli elaborati che lo compongono?) è in effetti una struttura dinamica entro cui ogni possibile formazione si sviluppa: un irriducibile, indescrivibile generatore di forme materiali e discorsive, in cui si incontrano le idee e la materia.