POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

L’orizzonte del progetto e la responsabilità dell’architetto

Original
L’orizzonte del progetto e la responsabilità dell’architetto / 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. 98-102 [10.13135/2385-1945/4219]

Availability:
This version is available at: 11583/2703050 since: 2020-07-28T15:03:35Z

Publisher:
PHILOSOPHY KITCHEN

Published
DOI:10.13135/2385-1945/4219

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)

26 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.

L'orizzonte del progetto e la responsabilità dell'architetto

Carlo Deregibus

La relazione tra fenomenologia e architettura è riconosciuta e fortissima, in tutto il mondo. Solo che non ha nulla o quasi a che fare con il pensiero di Enzo Paci, o di Edmund Husserl, né quindi con le tesi di Ernesto Nathan Rogers: quello che in Italia è in sostanza un pensiero di fenomenologia trascendentale, con una genesi e uno sviluppo storicizzato, nel mondo anglosassone e scandinavo ha riferimenti completamente diversi. È una premessa dovuta, perché da un lato il pensiero husserliano, benché avvicinato al mondo architettonico dalla traduzione di Paci, rimane comunque difficile e fraintendibile: dall'altro perché gli architetti sono storicamente bravi a giocare con queste ambiguità a seconda delle esigenze del momento.

All'estero, la tradizione fenomenologica si riferisce a questioni come il *genius loci* e la corporeità dell'uomo in rapporto all'architettura: viene promossa una maggior sensibilità nell'esperire il mondo, nel senso più intimistico, e l'architetto diventa il *medium* per tradurre questa sensibilità in forme che tocchino le corde più emozionali. La genesi di questa visione introspettiva dell'architettura è negli anni Cinquanta, [1] esattamente contemporanea al sodalizio Paci-Rogers, ma è poi negli anni Sessanta e Settanta, con i testi di Christian Norberg-Schulz (1980; 1982; 1983; 2003) che queste tesi si diffusero nelle università di tutto il mondo. L'attenzione per la corporeità si riferisce all'importanza dei sensi [2] nel rapporto con il mondo, in opposizione a un'architettura fin troppo astratta e lontana dall'effettiva possibilità di esperienza delle persone: da qui il plauso al lavoro di architetti come Peter Zumthor o Glenn Murcutt, che lavorano quasi artigianalmente con la matericità delle loro architetture. Contano le sensazioni: nessun discorso sulla profondità delle radici, la costruzione del senso, il significato del progetto e dell'edificio, e ancora meno sulla distanza tra progetto e costruzione. I riferimenti filosofici sono prima di tutto Martin Heidegger, in particolare i testi (di scarsa rilevanza filosofica invero) sull'"Abitare" (1976), e Maurice Merleau-Ponty (2003). Edmund Husserl, creatore della fenomenologia, non viene

1 Cfr. Rasmussen (1959). Il testo ispiratore e fondativo: anche qui l'attenzione è sull'esperire l'architettura.

2 Cfr. Pallasmaa (2007; 2009).

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

mai citato, né ovviamente Enzo Paci, la cui diffusione all'estero è molto limitata: la loro prospettiva – *trascendentale*, un termine che non a caso scompare dalle restanti posizioni filosofiche – molto più ricca e profonda, ma anche molto più complessa, rimane così ignorata.

Questa premessa è fondamentale per capire l'unicità e l'incredibile valore del pensiero di Paci e Rogers: il loro dialogo non verteva in modo astratto e indefinito su cosa fosse più piacevole o quali materiali fossero più "autentici" di altri. Il loro pensiero affrontava la natura costitutiva del costruito e dell'architetto che lo progetta, trascendendo il limite tanto rischioso tra la Teoria dell'Architettura e la Teoria del Progetto. Lo facevano da un lato proponendo un modo di affrontare la realtà nella sua interezza, progettandola nel conoscerla (e progettandola per conoscerla); e dall'altro assumendosi lo scomodo ruolo di criticare l'architettura, assumendosi cioè l'onere di non guardare solo alle intenzioni del progetto – buone per definizione – ma anche ai suoi effetti – spesso molto meno felici: arrivando così, in fondo, a definire un'Architettura che non sia tale solo per il metodo con cui viene generata, perché guardata nel suo essere fenomeno fisico compiuto.

Certo, il fatto di conoscere, criticare e quindi decidere cosa sia un'Architettura non certifica un edificio: non vi è alcun approccio idealista e assoluto. Quello che è riconosciuto come capolavoro in un dato periodo, potrebbe essere poi dimenticato, e viceversa: pensate alle cattedrali gotiche, celebrate, poi osteggiate, poi ricelebrate. O all'architettura moderna: Villa Savoye stava per essere demolita per realizzare una scuola, e oggi è considerata l'edificio simbolo del Novecento. Al variare del tempo, il fenomeno sarà sempre lo stesso – crolli a parte – ma cambierà lo sguardo con cui lo si giudicherà, e questo perché noi siamo soggetti trascendentali, che mutano nello spazio e nel tempo: ci riferiremo alla stessa datità, ma guardandola con occhi diversi. Sta quindi nella Villa Savoye l'essere sia edificio privo di valore, che può essere demolito, sia un capolavoro dell'architettura contemporanea: sono modi d'essere di quel fenomeno (Paci, 1963, p. 119). E sta nella relazione costitutiva tra soggetto e fenomeno il riconoscere i diversi modi d'essere.

Quindi, è esattamente la base trascendentale del progetto fenomenologico di Paci e Rogers a permettere di trascendere il limite tra *teoria dell'Architettura* – che mira a stabilire verità assolute – e *teoria del Progetto* – che ritiene la verità non definibile. Su questa coppia oppositiva, usando un termine di Derrida, si è fondato tutto lo sviluppo teorico dell'architettura del Novecento, e tutte le battaglie tra stili, correnti, pensieri, poetiche per trovare una legittimazione all'architettura, una giustificazione delle scelte di progetto non più sorrette dalla convenzionalità sociale e costruttiva del passato. E, peraltro, esiste una forte relazione tra questa coppia oppositiva e quella tra Etica della Responsabilità – che si occupa dei fini a prescindere dai mezzi necessari a ottenerli – e Etica dei Principi o delle Intenzioni – che si occupa dei mezzi, prescindendo dal risultato e da un giudizio sullo stesso (Weber, 1991). Così come le due etiche sono complementari, anche le due teorie lo sono: anche se vederle come opposti è consolatorio, perché permette di eludere lo sfuggente tema della legittimazione, [3] tuttavia la fenomenologia trascendentale ci permette, nel riconoscimento dei modi d'essere attuali, passati e in potenza, di andare oltre. Di scoprire un approccio al progetto sempre attuale, perché sempre da rinnovare.

[3] Cfr. Deregibus (2014, p. 19ss)..

Il mezzo per rivelare i diversi modi d'essere è un atto di coscienza,

l'intenzionalità, ci hanno raccontato Claudio Tarditi e Alberto Giustiniano. Anzi *le* intenzionalità, perché ce ne sono di diversi tipi: quella della memoria, del sogno e così via, che mostreranno sempre lati diversi del medesimo fenomeno, in una sorta di potenziale approssimazione di una datità irraggiungibile nella sua interezza, che si presenta in diversi modi a mano a mano che vengono rimossi i veli di adombramento. Il fenomeno non sarà mai completamente conosciuto, ma sempre di nuovo esperibile. Per quanto questo sembri incredibile, accade ogni giorno, in ogni nostra esperienza. Pensate a una persona: conoscerla come amico, come collega, come professore, come studente, mostra lati diversi del suo carattere, a volte del tutto inaspettati. Al variare dell'intenzionalità – cioè dell'atto di coscienza con cui si conosce quella persona – si riconosceranno modi d'essere diversi. E quella persona, come diciamo, potrebbe non finire mai di stupirci, proprio perché i modi d'essere sono infiniti. [4]

L'intenzionalità *progettuale*, in particolare, è guardare le cose in base alle loro potenzialità, alla possibilità di trasformarle: [5] e quindi è uno sguardo che getta nel futuro ciò che già c'è, considerandolo in un modo particolare e quindi, inevitabilmente, *non assoluto*. Da un lato l'intenzionalità dipende dal soggetto, ovviamente, e quindi ognuno di noi guarderà all'oggetto del progetto in modo diverso (è quanto avviene in ogni concorso di architettura); dall'altro, l'intenzionalità del soggetto cambia a seconda del tempo, del luogo, della sensibilità del momento (per cui ci sono periodi in cui certi stilemi o certe soluzioni ci conquistano, e poi invece le aborriamo). Il processo è quindi assolutamente scientifico, nel senso di essere chiaro, intellegibile, comprensibile, ma al tempo stesso lo è proprio nel suo essere permeato di elementi soggettivanti e soggettivi. [6]

Tutto questo ha una forte ricaduta sull'architettura, e così anche sull'insegnamento dell'architettura e della progettazione. All'università, s'impara a progettare in Laboratori di Progetto, detti anche Workshop, Design Unit e così via. Lì ci sono vari docenti di varie materie (composizione, tecnologia, storia, strutture, fisica tecnica e così via) che guardano al medesimo oggetto (il progetto dello studente) da punti di vista diversi: e lo studente dovrà fare altrettanto, guardare al proprio stesso progetto da punti di vista diversi, se non vorrà fallire. Ma non solo. Nei laboratori si lavora su un luogo spesso conosciuto, magari della propria città: una piazza, una strada, una periferia. Ebbene, dal momento in cui quei luoghi diventano il tema di progetto, lo studente li guarderà in modo diverso, perché inizierà a conoscerli attraverso un'intenzionalità progettuale, di ricerca di potenzialità: l'intenzionalità differente farà conoscere quegli stessi posti, quelle stesse cose, in modo diverso, arricchendone la percezione. Questo segna anche una specificità della competenza: perché la nostra competenza di architetti è esattamente questa intenzionalità progettuale.

4 E quella stessa persona, conosciuta, verrà ricordata secondo una intenzionalità ulteriore – quella del ricordo. E l'intenzionalità del ricordo muta alcune caratteristiche, ne seleziona altre, così che alla fine la persona che io ricordo non è certo quella, *completa*, esistente nel reale, bensì un suo modo d'essere più o meno "adombrato".

5 Si pensi a quando un oggetto comune viene rivoluzionato da un uso fantasioso, dall'isolamento acustico fatto con le confezioni di uova alle lampade realizzate con gli oggetti più disparati. Ci stupiamo della "genialità" di chi ha individuato l'uso alternativo perché abbiamo guardato quell'oggetto sempre dallo stesso punto di vista. Ma era nelle *potenzialità* di quell'oggetto diventare anche altro, essere riusato con altri scopi: una potenzialità svelata dalla *intenzionalità progettuale* di un designer di professione o amatoriale.

6 E questo, in fondo, era il senso della *Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi (1990): un testo spesso avversato perché riduce la neutralità scientifica che prima si attribuiva a Rossi e che per me, invece, equivale quasi a un'ammissione, una presa di consapevolezza forse prima mai così chiaramente espressa.

Ora, tutta questa attenzione ai modi d'essere, alle intenzionalità e al soggetto potrebbero far pensare a un relativismo estremo e privo di regole: ognuno vede cose diverse, e le opinioni non sarebbero quindi discutibili. Se a me piacesse progettare in un certo modo, e potessi giustificarlo dicendo che io sto semplicemente realizzando un potenziale secondo la mia personale idea, allora non si potrebbe discutere nulla. Tutto sarebbe lecito. Tutto sarebbe giusto. Ma questo è il punto più profondo del pensiero trascendentale: sebbene il fenomeno non sia del tutto conoscibile, esso tuttavia *esiste*. Alla fine, c'è sempre una verità: non sarà esplorabile o completamente conoscibile, ma c'è, come un orizzonte che rimane sempre tale, sempre irraggiungibile eppure presente. Ed è questo che separa radicalmente l'intenzionalità dall'opinione relativista: il fenomeno è reale, concreto, così come sono reali e concrete le persone che ne condividono una sfera di esperienze. È quello che Ernesto Nathan Rogers chiamava «preesistenza ambientale» (1959, p. 292), ed esisterà sempre, che si stia progettando un territorio, un quartiere, un bagno, persino una base lunare.

A questo punto abbiamo tre possibilità, nei confronti di questa preesistenza. Ignorarla, come se non fosse minimamente rilevante: in questo caso, il progetto sarà astratto (a volte lo sarà volontariamente, come nei progetti virtuali, ma più spesso lo sarà per ignoranza o arroganza). Oppure considerarla, in qualsiasi modo, e decidere di non modificarla (come nella famosa proposta di Cedric Price per Manhattan). Oppure considerarla, e modificarla. Questa scelta, obbligata e spesso inconsapevole, è il luogo della responsabilità. Se vogliamo dirla tutta, Paci e Rogers fanno un'operazione fuori moda già allora (e figuriamoci ora): mentre si pensava al futuro dell'uomo utopicamente moderno e a ciò che egli sarebbe potuto diventare, loro proponevano una verità relazionale basata non sull'utopia, ma sulla conoscenza del reale e su un'assunzione di responsabilità verso il luogo e verso il mondo.

La scelta di questo approccio non viene dal nulla, e anzi è figlia della storia filosofica di Enzo Paci: che arriva alla fenomenologia trascendentale di Husserl da pioniere. Ci arriva da una scuola, quella di Banfi, che ignorava Husserl se non per le *Ricerche Logiche*. Ci arriva da un periodo esistenzialista durato vari anni. Poi, l'illuminazione. Perchè guardare a un filosofo oscuro e francamente ostico come Husserl? Perché di base la fenomenologia trascendentale era, ed è, essenzialmente ottimista, fiduciosa: Paci era stanco del pessimismo e del nichilismo. Certo, il mondo va in pezzi; certo, tutto è sofferenza e difficoltà; certo, l'uomo è solo; però qualcosa si può sempre fare. E il punto è esattamente che cosa si possa fare. La fenomenologia husserliana è affascinante, seducente persino, perché si basa sulla fiducia nella possibilità del singolo di fare comunque *qualcosa*, anche se non si può fare tutto, anche se non si può capire tutto. Questa condizione imperfetta non è motivo sufficiente per fuggire, come fa il Movimento Moderno nelle sue derive, o per rassegnarsi alla mediocrità del *real estate*: ma è il luogo dove si decide, agendo, la posizione etica del soggetto.

Il termine "continuità", che Rogers fa aggiungere al titolo di *Casabella*, raccoglie in sé tutto questo: continuità di cosa, infatti? Continuità di qualcosa che noi non possiamo interrompere ma con cui dobbiamo rapportarci, cioè il mondo nel suo sviluppo storico – e dopo la Seconda Guerra mondiale, questo era anche un messaggio di speranza; continuità dell'architettura, che va avanti appianando gradualmente quelle rivoluzioni che ci paiono così profonde; ma continuità anche e persino come obiettivo del nostro agire. Se infatti il fenomeno si forma nel tempo, e noi lo percepiamo nel tempo, per ripetute esperienze, allora

la conoscenza è una stratificazione di tracce, e il progetto avrà come riferimento la persistenza di quelle tracce. È un punto chiave per gli architetti: non si parla di continuità stilistica nel senso più nostalgico o estetico, ma del significato. [7] La continuità implica che altri, dopo di me, saranno in grado di capire cosa ho fatto, solo se il significato del mio progetto rientrerà negli orizzonti di potenzialità del fenomeno. [8] Certo, un simile approccio è faticoso, perché richiede costante rinnovamento: la continuità non è mai nelle soluzioni, e il progetto deve rinnovarsi «sempre, di nuovo», [9] per poter appartenere a quell'orizzonte di significati che valorizza l'unicità, strutturandosi come relazione infinita.

7 Lo stile in senso husserliano, e la sua "tendenza" (Rogers, 1968, p. 124ss).

8 Questo vale altresì per la conoscenza, ovviamente: quando io leggessi una critica a un edificio fatto da un altro, avrei esperito quella critica, non l'edificio; e se volessi conoscere l'edificio, dovrei io affrontare il percorso della conoscenza, andandoci, documentandomi, scoprendo magari cose differenti da quelle lette. Tuttavia, quelle due conoscenze saranno scorci diversi dello stesso fenomeno, appartenenti allo stesso orizzonte.

9 Come nella poesia del 1914 di Rainer Maria Rilke (*Immer wieder*) tanto amata da Husserl, che spesso riprende queste parole