POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

A comprehensive analysis of wing rock dynamics for slender delta wing configurations

Original
A comprehensive analysis of wing rock dynamics for slender delta wing configurations / Guglieri, G.. - In: NONLINEAR DYNAMICS. - ISSN 0924-090X. - 69:4(2012), pp. 1559-1575. [10.1007/s11071-012-0369-3]

Availability:
This version is available at: 11583/2495934 since:

Publisher:
Springer

Published
DOI:10.1007/s11071-012-0369-3

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.

TURNS.
Dialoghi tra architettura e filosofia
Carlo Deregibus e Alberto Giustiniano

Indice

9 **Architectural Turn. Il filosofo e le sfide del progetto** — Alberto Giustiniano

13 **Philosophical Turn. Fragilità dell'architettura contemporanea** — Carlo Deregibus

17 **(S)Block-Seminar**

I. DA LASCAUX AI JUNKSPACE

20 **Da Lascaux ai junkspaces (passando per Ippodamo da Mileto)** Giovanni Leghissa

29 **Descrivere il progetto dello spazio** Giovanni Durbiano

32 **Molteplicità e non naturalità degli spazi nella produzione del progetto di architettura** Riccardo Palma

35 **Dialoghi**

39 **Riferimenti** Andrea Dutto

II. DECOSTRUZIONE, IMMANENZA, ILOMORFISMO

44 **Simondon e Deleuze di fronte all'ilomorfismo. Appunti sul rapporto forma-materia** Giulio Piatti

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

57 **Le nuove scienze e la conquista dell'informale** Paola Gregory

60 **L'assenza necessaria dell'architettura** Riccardo Palma

65 **Dialoghi**

72 **Riferimenti** Andrea Canclini

III. FENOMENOLOGIA E PROGETTO

78 **Fenomenologia e architettura. Introduzione al problema della percezione spaziale in Edmund Husserl** Claudio Tarditi

84 **Tempo, forma, azione. Il senso del progetto nel dialogo tra Enzo Paci e Ernesto Nathan Rogers** Alberto Giustiniano

93 **Per un razionalismo relazionale** Silvia Malcovati

98 **L'orizzonte del progetto e la responsabilità dell'architetto** CarloDeregibus

103 **Dialoghi**

112 **Riferimenti** Federico Tosca

IV. MORFOGENESI E AUTO-ORGANIZZAZIONE

118 **Quale spazio per la morfogenesi e l'auto-organizzazione?** Veronica Cavedagna & Danilo Zagaria

130 **Morfogenesi architettonica e "vita artificiale"** Paola Gregory

135 **Progetto e complessità. Fascino dell'analogia e libero arbitrio** Carlo Deregibus

138 **Dialoghi**

145 **Riferimenti** Edoardo Fregonese

V. ANTROPOGENESI E COSTRUZIONE DELLO SPAZIO

150 **Regimi dello sguardo. Sloterdijk e la metafora spaziale** Roberto Mastroianni

159 **Dialoghi pt.1**

161 **La scrittura del futuro e la promessa del progetto** Alessandro Armando

164 **Leggibilità e materialità dello spazio** Daniele Campobenedetto

166 **Dialoghi pt.2**

171 **Riferimenti** Federico Cesareo

VI. POTERE E SPAZIO

176 **Genealogie dello spazio contemporaneo. Utopie moderne e nascita dell'urbanistica** Luigi Giroldo

195 **Dialoghi**

206 **Riferimenti** Andrea Canclini

Architectural turn.
Il filosofo e le sfide del progetto

Alberto Giustiniano

I rapporti diretti tra il filosofo e l'architetto sono storicamente molto più rari di quanto le tendenze contemporanee possano far credere. A differenza dell'interesse destatogli dal principe, si pensi ai burrascosi trascorsi tra Platone e Dionisio tiranno di Siracusa, il filosofo ha sempre avuto difficoltà a interloquire con l'architetto, sia per ragioni storiche – com'è noto il prestigio intellettuale dell'architetto varia con le epoche e inizia ad assumere i caratteri sociali e professionali che oggi lo caratterizzano a partire dal XV secolo con la riscoperta del *De architectura* di Vitruvio e la fiorente stagione della trattatistica – sia per ragioni strettamente legate al suo metodo e ai suoi obiettivi. L'architetto sembra infatti presentarsi allo sguardo del filosofo come un personaggio al contempo perturbante e conturbante, in un misto di attrazione e biasimo, di invidia e ammirazione. In particolare, se facciamo riferimento all'architetto contemporaneo e al ruolo cruciale che ha assunto nell'agorà dell'odierna metropoli, osserveremo che la sua posizione si è consolidata con la progressiva rivalutazione del suo *modus operandi* fattosi sempre più spazio a scapito della canonica organizzazione dei saperi, antica prerogativa del filosofo greco. Infatti, non solo per i greci ogni disciplina era collocata in un ambito specifico rispetto a tutte le altre, ma tale disposizione rivelava una vera e propria gerarchia gnoseologica e ontologica da cui la distinzione tra l'*episteme*, ovvero la conoscenza scientifica abilitante alla comprensione profonda del cosmo, dal carattere contemplativo, e l'universo delle *technai*, quelle specifiche capacità pratiche utili al raggiungimento di un dato fine sulla base delle proprie conoscenze ed esperienze. È facile rendersi conto di come la figura dell'architetto possa rappresentare per questa distinzione gerarchica una messa in discussione radicale a causa del suo restare a metà del guado, allo stesso tempo capace di contemplare le scienze della misura, geometria e matematica, e mediante queste dirigere gli esecutori materiali. Proprio tale prossimità sarà ritenuta scandalosa e non gli verrà perdonata per molti secoli. Basti pensare all'ambiguità che il termine *architectus* assume tra Alto e Basso Medioevo: negato all'uomo e sostituito da *artifex* o *magister operis*, esso trova nuova collocazione negli scritti dei Padri della Chiesa e in Paolo e Agostino direttamente tra gli attributi divini (Kostof, 1977, p. 60ss). In verità già per Platone l'architettura non

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

appare come semplice *techne*, poiché l'architetto sarebbe in grado di partecipare direttamente all'attività speculativa mediante la sua padronanza del calcolo, entrando di diritto a far parte di coloro che possiedono scienza (*episteme*) sotto forma di *diànoia*, a patto di precisare che l'architetto non è mai l'artefice manuale dell'opera (*Plt*, 259 *e*-260 *a*). Più cautamente Aristotele ribadisce la posizione subalterna dell'architettura rispetto alla *theoria*, pur senza negarle lo statuto di arte intesa come disposizione poietica accompagnata da ragione (*Eth. Nic.*, VI, 4, 1139 a 7). Sembra dunque che l'architetto sia pensabile dalla filosofia classica solo a condizione di risolverne l'intrinseca duplicità, in veste di contemplatore di idee matematico-geometriche [1] o di tecnico incapace di comprendere fino in fondo le cause e i principi primi.

La posta in gioco sollevata da una figura tanto sfuggente non riguarda solamente l'architettura ma investe la riflessione filosofica con effetto retroattivo, facendo scricchiolare le sue fondamenta concettuali. Cosa fa l'architetto? Ma soprattutto, l'architetto pensa quando fa? E come? In effetti, se le antiche dicotomie sono valide, egli o si limita a comporre tecnicamente rappresentazioni e disposizioni spaziali a partire da un armamentario già dato, formulato da qualcuno o attingibile dal mondo, o produce liberamente nuovi significati contribuendo a porre le condizioni di possibilità del futuro processo di significazione, non limitandosi a trasporre in figura, e concretamente attraverso le sue opere, quelli attinti altrove. In entrambi i casi andiamo incontro a esiti paradossali: nel primo caso non sapremmo più se le regole attraverso cui l'architetto scompone e ricompone lo spazio andrebbero considerate parte di questo armamentario diffuso: se sì, egli è uno schiavo? Il suo è un disegnare sotto dettatura? Nel secondo caso dovremmo impegnarci a chiarire la natura di questi nuovi significati la cui genesi nega il carattere contemplativo della vera conoscenza (epistemica) suggerendo una dimensione anteriore, promiscua, rispetto alla distinzione canonica tra teoria e prassi: dove risiedono le intenzioni dell'architetto? Quale forma di libertà sperimenta?

Tali quesiti rendono necessaria la profonda revisione di una serie di nozioni fondamentali, quali verità, libertà, realtà, conoscenza, invenzione, possibilità, necessità, che hanno rappresentato per secoli il lessico base del pensiero occidentale. In ambito filosofico questa esigenza si è manifestata nel crescente interesse intorno al problema della tecnica al punto da generare una vera e propria "filosofia della tecnica" che da Heidegger a Simondon riempie i taccuini del pensatore contemporaneo. Inoltre con la progressiva erosione della nozione cardine di "soggetto" si è fatta sempre più pressante la tendenza a riconoscere pari dignità alle influenze provenienti da un'enigmatica esteriorità e il conseguente interesse verso i processi di soggettivazione, sia a livello epistemologico che ontologico. Da qui la necessità di rendere più chiara la relazione tra "ciò che esiste" e le modalità attraverso cui è possibile averne una conoscenza affidabile, rinunciando a una visione unilaterale, indipendente dalla preminenza conferita di volta in volta al soggetto o all'oggetto, in favore dell'elaborazione di modelli in grado di descrivere gli effetti di un'interazione concepita ora come biunivoca. Per queste ragioni la tecnica è passata dall'essere intesa come una forma corrotta di conoscenza, definita da un *telos* eteronomo e ancorata all'ausilio della materia sensibile, a snodo epistemologico cruciale proprio per il suo carattere intermedio. La dimensione strumentale della tecnica ha finito per presentarsi come una

1 Tuttavia va precisato che per Platone i *geometri* servendosi del disegno, ossia di una rappresentazione sensibile delle forme che studiano, sono comunque destinati a non poter raggiungere l'ultimo livello di conoscenza, quella noetica. Sul complesso rapporto tra *techne* ed *episteme* in Platone cfr. Cambiano (1991).

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

via d'accesso inedita alla comprensione del reale, dando origine a una concezione dell'artefatto come «interfaccia», punto di incontro tra il suo stesso ambiente interno, cioè la materia e il modo in cui è stato costruito, e l'ambiente esterno, cioè le condizioni in cui è chiamato a operare (Simon, 1988, p. 26). L'artificiale e il naturale divengono così sempre più prossimi, accomunati dalla *funzione*, da una serie di obiettivi da raggiungere in relazione a un *ambiente* dato. Si impongono a questo punto una serie di interrogativi che investono la nozione di libertà: apparentemente indebolita dallo spettro del determinismo, essa invece si configura in modo nuovo, come possibilità di scelta tra una serie di alternative il cui effetto sarà la creazione di condizioni inedite da cui deriveranno ancora nuove scelte tra ulteriori possibilità di adattamento e così via. Dunque, quel che sembra venir meno non è tanto l'importanza delle nozioni fondamentali di libertà, verità, creazione, possibilità ecc. quanto la loro purezza rispetto alla dimensione tecnico-materiale. **2** Come spesso accade l'apertura verso un nuovo oggetto di conoscenza lascia insoluti quei quesiti che lo vedono direttamente implicato per produrre un effetto retroattivo di chiarificazione nel soggetto indagatore, impegnato a leggersi ora attraverso una nuova forma di mediazione.

2 Per una riflessione di ampio respiro sul rapporto tra natura umana e oggetto tecnico all'interno della cornice del classico dibattito sulla relazione tra natura e cultura cfr. Dupré (2007).

Anche per queste ragioni la figura dell'architetto assume sempre maggiore importanza sia a livello disciplinare, in quanto protagonista di una disciplina specifica chiamata architettura il cui statuto è ancora in fase di definizione, sia a livello socio-politico, in quanto portatore di quel sapere intermedio tra il principio e la solida materia cui ci si affida per la risoluzione di una pluralità di urgenti problematiche. Nello specifico l'architetto diviene sempre più interlocutore privilegiato nella progettazione sociale in senso ampio, a partire dalla convinzione che il buon funzionamento della società sia strettamente legato all'efficiente organizzazione della sua componente spaziale. L'architetto si fa così esperto di quel sistema simbolico che è l'abitare. La novità non sta certo nel legame con questa fondamentale dimensione antropologica quanto nel modo di intendere il senso di "sistema simbolico". Usando ancora le parole di Simon (1988), a cui si deve la prima elaborazione di una teoria sistematica della progettazione: «si tratta di sistemi che elaborano informazioni (*information-processing*) e che sono volti ad uno scopo (*global-seeking*), di solito inserito o, meglio, incorporati in sistemi più ampi all'interno dei quali svolgono un servizio» (p. 42). L'abitare diviene dunque qualcosa di complesso e stratificato anche nella sua componente strettamente architettonica, che deve essere concepita come un sistema in grado di elaborare autonomamente informazioni suggerendo o imponendo significati che stimolano un'ulteriore elaborazione da parte dell'abitante e delle istituzioni che contribuisce a realizzare. Si pensi, per esempio, a una concezione dell'abitare inteso come organizzazione del percorso di entrata e di uscita dalla dimensione sociale a quella esistenziale dell'individuo (Vitta, 2008, pp. 156-162). Poco importa se gran parte di quell'elaborazione non sarà controllabile dall'autore e magari verrà smentita, travisata o tradita da coloro che la incontreranno sul proprio cammino mediante altri «sistemi simbolici»: l'obiettivo qui non è stabilire un senso ultimo attraverso quell'atto sociale che è il costruire e l'organizzare spazi al fine di abitarli, ma elaborarne uno a partire da ciò che c'è e dalle possibilità in esso contenute. In questi termini possiamo riferirci a una qualche forma di responsabilità dell'architetto, responsabilità relativa al suo linguaggio specifico,

alla sua disciplina ma soprattutto all'affinamento adattativo del medium caratteristico del suo sistema simbolico che è l'abitare in senso architettonico.

A questo punto verrebbe da chiedersi perché mai l'architetto dovrebbe rivolgersi al filosofo e non viceversa. Si ripropone qui un'immagine antica, quella di Socrate che va a interrogare l'esperto di turno al fine di produrre surrettiziamente in lui una maggiore consapevolezza di se stesso come cittadino in relazione al senso del suo operare nella *polis*. Oggi la situazione appare ribaltata, come ha fatto notare recentemente Bojanić (2015): è il filosofo che viene interpellato, utilizzato o coinvolto nel lavoro dell'architetto, in molti casi con l'intento di distillare spazialmente il senso dei suoi discorsi nel progetto. Non che ciò sia impossibile, ma, forse, dovremmo domandarci se è proprio questo quello che vogliamo e se è tutto qui quello che abbiamo imparato dai grandi scambi tra gli architetti e i filosofi del passato. In effetti non accadeva questo tra Socrate e i suoi interlocutori, non era un senso quello che Socrate forniva al malcapitato: quel che il filosofo metteva in campo era piuttosto una sistematica e implacabile strategia di provocazione interessata, al fine di produrre un effetto, una particolare condizione dello sguardo; solo a quel punto l'esperto, oggi diremmo il professionista, era pronto a operare in maniera propriamente autonoma. La relazione tra i due aveva dunque un carattere *episodico* finalizzato alla produzione di una crisi e non alla sua risoluzione, inoltre il suo oggetto non era mai direttamente il prodotto dell'operare dell'esperto ma l'esperto stesso nella sua veste di uomo e di cittadino. È per queste ragioni, avviandoci così alla conclusione, che è bene tenere a mente le parole di Bojanić ogniqualvolta ci si arrischi in simili imprese: «La funzione e il compito del filosofo che legge quello che è stato scritto dagli architetti e dai filosofi sull'architettura utilizzando metafore architettoniche, del filosofo che insegna una storia filosofica dell'architettura agli architetti, dovrebbero prima di tutto essere ben delimitati nel tempo. *Il filosofo è un fenomeno transeunte* in questo e negli altri dipartimenti di architettura, e la durata della sua presenza dipende, paradossalmente, dall'intensità della risposta degli architetti alle sue provocazioni [...] perché, afferma Vitruvio, l'architetto non deve ascoltare i filosofi, ma deve averli ascoltati (al passato prossimo) [...] essersi liberato di loro, per poter fondare il suo lavoro con altri architetti, il suo "istituto di ricerca", la sua disciplina e per essere riconoscibile come fatto sociale e come fattore sociale» (2015, pp. 53 e 60, corsivo nostro).

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

Philosophical turn.
Fragilità dell'architettura contemporanea

Carlo Deregibus

Su oltre 150.000 architetti in Italia, solo un terzo fa davvero il progettista. Nonostante ciò, l'Italia è il Paese europeo con il più alto numero di architetti in attività: 1 ogni 400 abitanti, tre volte la media del continente. Peraltro, gran parte del loro lavoro può essere svolto (caso unico al mondo) da ben altre due categorie professionali, geometri e ingegneri, che insieme costruiscono oltre sei volte quello che fanno gli architetti: è chiaro, quindi, che il mercato è, come dire, limitato. Tra i (fortunati) occupati, circa due terzi vanta crediti con qualcuno, e forse per questo il reddito degli architetti è circa il 15% per cento più basso della media italiana e al 19° posto (su 27) in Europa (Osservatorio Professione Architetto, 2015). Certo, le statistiche non dicono tutto: ma tra scarsità di lavoro, compensi inadeguati, burocrazia opprimente, svalutazione della professione, viene il sospetto che la filosofia, per un architetto, non sia proprio tra le primissime priorità. E perché mai poi dovrebbe esserlo? D'accordo, c'è chi ha sviluppato una (insana) passione per la materia, magari al liceo. E certamente leggere di filosofia fornisce innumerevoli citazioni e pillole di saggezza, che possono sempre far comodo per darsi un tono da intellettuale. Ma per il resto, sembrerebbe più utile dedicare il proprio tempo a letture di aggiornamento tecnico, o semplicemente a cercare lavori – e magari a farseli pagare. Eppure, per un architetto, guardare al rapporto tra architettura e filosofia, o per meglio dire guardare da architetti a quello che la filosofia può dirci, può essere interessante, persino utile, forse addirittura *necessario*: e questo oggi più ancora che in passato. Architettura e filosofia costituiscono infatti due visioni e due interpretazioni del mondo e della società: due punti di vista complementari. Storicamente, le due visioni erano concordi, e questo era possibile perché la società si evolveva in modo relativamente lento, attraverso sedimentazioni degli usi, che diventavano così *convenzioni* sociali, di pensiero, di stile: le grandi stagioni filosofiche e architettoniche erano il risultato di queste sedimentazioni, che consentivano di dare un *significato* condiviso alle cose. Così, nell'architettura egizia, la sofisticazione degli edifici era direttamente correlata con il loro significato sacro e politico Mark (2016): e questo significato, sebbene con gradi di accuratezza variabili, era chiaro ai religiosi, ai costruttori e anche a tutto il resto del popolo (schiavi inclusi). Quando Vitruvio descriveva

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

gli ordini, non parlava di proporzioni esatte in senso astratto: si riferiva piuttosto alla concezione della bellezza nella filosofia classica – cioè all'idea che la bellezza non fosse mera esteriorità, bensì «manifestazione di archetipi o di idee interagenti che corrispondono a perfezione» (Florio, 2015). 1 Archetipi e idee: l'architettura era l'incarnazione costruita del pensiero classico, ed esprimeva significati condivisi, condivisibili e comprensibili a tutti. L'architettura medievale, nella sua convergenza tra arti, andava persino oltre: non solo le persone comuni potevano capire il significato degli edifici e dei loro stilemi, ma questi erano esplicitamente pensati per comunicare con essi – si pensi alle chiese e alla necessità di istruire le persone in tempi in cui la messa era in latino. Certo, i costruttori non leggevano i testi della filosofia scolastica, cioè la filosofia cristiana medievale: piuttosto, quei testi formavano *indirettamente* convenzioni e abitudini delle persone nel corso della loro vita, a scuola, in chiesa, cosicché i costruttori quando operavano agivano poi secondo modalità che essi stessi contribuivano a disseminare attraverso la loro opera. 2 E se forse appare scontata la relazione tra pensiero e architettura in periodo rinascimentale, dall'Alberti in poi, potrebbe esserlo meno rintracciarla nel Movimento Moderno di Walter Gropius, dove invece proprio la *Gestaltpsychologie*, incentrata sui temi della percezione e dell'esperienza, diventa ragione centrale della progettazione (2004, 2007). 3

1 La frase è una citazione di Oswald Mathias Ungers.

2 È l'esito di quella che Panofsky (1986) chiamava «*habit-forming force*», cioè la capacità di una disciplina di formare le abitudini.

3 Cfr. Sinico (2013).

Ma qualcosa è cambiato. Certo, da un lato potremmo dire che in fondo questo riferimento è analogo a quelli dell'architettura gotica, o classica: anche lì, la progettazione si basava sulla percezione delle persone, e sul significato degli elementi architettonici e stilistici. Ovviamente sono diversi i significati: ma questo perché pensiero filosofico e architettura si sviluppano insieme, parallelamente, secondo una medesima direzione che le rende interpretazioni di una realtà che esse stesse influenzano. No, la vera differenza è che il riferimento alla filosofia è molto più esplicito, diretto, frutto di una consapevole scelta e convinzione: i "costruttori" ora leggono i testi della filosofia, e vi ragionano sopra. Nascono sempre più relazioni particolari tra individui, singoli architetti e filosofi più che correnti affini: la più famosa e forse importante in Italia è quella tra Ernesto Nathan Rogers ed Enzo Paci, all'estero sono celebri quella tra Paul Virilio e Claude Parent, tra Peter Eisenman, Bernard Tschumi e Jacques Derrida (da cui deflagrerà il cosiddetto *decostruttivismo*), o ancora tra Gilles Deleuze, Félix Guattari da un alto e Shin Takamatsu e Kazuo Shinohara dall'altro.

Questo cambiamento, che porta architetti e filosofi a dialogare direttamente, è però il sintomo di un fenomeno più profondo e radicale: il crollo di quel mondo di sedimentazioni e convenzioni durato fino alla Seconda Guerra Mondiale. Lo scollamento della società, l'incapacità di riconoscere significati condivisi, la mancanza di correnti definite e durature, insomma tutte quelle caratteristiche proprie del Post-Modernismo in senso lato, fanno sì che sia sempre più difficile se non impossibile, per le discipline da sole, interpretare la società, e quindi influenzarla. Quale stile potrebbe oggi eleggere un Vitruvio, un Alberti, un Gropius? Le correnti durano pochi anni: poi passano, come le mode, spesso senza lasciar traccia – tranne edifici già superati, ovviamente. Di conseguenza, non esistono più teorie dell'architettura, cioè sistemi che dicano cosa sia giusto

costruire (ad esempio, che un edificio debba essere composto da un basamento di solido aspetto, un corpo in cui gli ordini siano posizionati secondo il loro ornamento, e un coronamento): e senza una teoria che legittimi le scelte, che dica cosa sia giusto e cosa no, [4] fioriscono le retoriche e le poetiche personali, spesso così ridicole da essere persino (e giustamente) oggetto di satira. La condizione di fragilità dell'architettura contemporanea è ormai naturale.Ed è qui che la filosofia diventa non solo utile, ma necessaria. Naturalmente non perché la filosofia debba spiegare agli architetti cosa essere, o cosa fare: [5] ma nel senso che il pensiero filosofico è uno strumento di lettura e interpretazione attraverso cui gli architetti possono riavvicinarsi a quel mondo che con tanta fatica sono costretti a inseguire. Possiamo chiamare questo sguardo verso la filosofia e le sue implicazioni *Philosophical Turn*, mutuando il termine *Spatial Turn* in uso ormai nella filosofia per definire il movimento opposto, verso lo spazio: un avvicinamento reciproco, un dialogo fatto di curiosità e opportunità.

4 E vale la pena sottolineare che la discussione è proprio su cosa sia giusto progettare: perché senza parametri ragionevolmente certi (le convenzioni cristallizzate nelle teorie, ad esempio), ciò che è buono e giusto è problematico da capire, difficile da spiegare, arduo da argomentare e forse impossibile da dimostrare. Cfr. Deregibus (2014).

5 Anche perchè non è che l'architettura insegua la filosofia, oppure metta o debba mettere in forma ciò che la teoria filosofica definisce: a volte anticipa, anzi, il pensiero filosofico. Basti pensare a Rem Koolhaas, che in Delirious New York rovescia completamente l'ontologia del progetto e della città.

Detto questo, ci si può riferire alla filosofia in due modi. Il primo è, diciamo così, *analogico*, ed è certamente il più comune e diffuso. L'analogia è uno strumento di potenza assoluta nelle mani di un architetto, capace quasi per definizione di trasformare ogni spunto in qualcosa di architettonico. [6] Certo, la filosofia è tema particolarmente ostico: ma la sua vulgata? I riassunti da quarta di copertina sono perfetti per ispirare, a ragione o torto, progetti di ogni sorta. E a chi sembri una prospettiva surreale, basterà ricordare quante volte Jacques Derrida ha dovuto richiamare il vero senso della filosofia alle archi-star, spesso per nulla interessate a capire di cosa egli stesse parlando. [7] Figli di questi usi deviati, distorti, sono correnti internazionali come il decostruttivismo, edifici singoli – come quelli in cui Pietro Derossi, in riferimento al *pensiero debole* di Gianni Vattimo, deformava alcuni elementi per renderli, appunto, "deboli"... – e soprattutto retoriche: Martin Heidegger ha avuto una stagione di incredibile notorietà tra gli architetti non per il suo pensiero, ma solo grazie ad alcuni brevi scritti centrati sul concetto di "abitare poeticamente": un concetto troppo succulento per non usarlo. E quante retoriche si fondavano sulla semiotica di Umberto Eco: un decennio di egemonia culturale, e poi l'oblio. E ancora, l'uso indiscriminato del principio (parentale) di responsabilità di Hans Jonas applicato alla sostenibilità, che ne riduce la profondità a mera espressione di buone intenzioni. Ecco: il riferimento alla filosofia in tutti questi casi non è più *indiretto*, come in passato (pensiero filosofico > pensiero architettonico > generazione dell'architettura): al contrario, ci sarà una derivazione *diretta*, che trasforma concetti in forme e pensieri in stili, inevitabilmente tradendo il dialogo tra le discipline, e perdendone le opportunità. Un uso analogico della filosofia utile più che altro ad arricchire le

6 Non stiamo qui negando il valore dell'analogia: anzi, il suo valore è assoluto nella creatività e nella progettualità: cfr. Hofstadter-Sander (2015). Ma il riferimento non può distorcere il senso, se vuole, oltre al valore analogico, avere anche un valore di verità.

7 Cfr. Derrida (1988), Un entretien impossible, Derrida-Archive: UC Irvine. É un Derrida quasi rassegnato quello che prova a far capire agli architetti del gruppo Coop Himmelblau (Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, Regina Haslinger) cosa sia la filosofia: naturalmente non ci riesce, e quelli proseguono nella loro felice, inconsapevole ignoranza.

retoriche di dotte citazioni e ragionamenti oscuri, per mascherarne la fragilità.

Il secondo modo per riferirsi alla filosofia è più colto, e guarda caso molto più raro: perché prevede una comprensione, nel senso più ampio del termine, delle reciproche implicazioni tra le discipline. La filosofia cioè non serve agli architetti perché offra pillole di saggezza, o dica cosa è meglio fare: diventa utile quando, per meglio capire il mondo, o noi stessi, o qualcos'altro, ci si impregni del suo pensiero, che influenzerà il progetto in modo *indiretto*. Leggere Derrida o Sloterdijk non serve per fare un progetto "nel loro stile": serve perché hanno ragionato su temi che, in qualche modo, toccano gli architetti – ad esempio, lo spazio, l'invenzione, la città, la generazione della forma, il potere. Capire qualcosa di quei temi, ci aiuterà come architetti a progettare con una maggior consapevolezza, o una più approfondita convinzione sulle ragioni del progetto. Convinzione, ovviamente: non certezza. Per questo il percorso di dialogo tra le discipline, quando funziona, si rinnova continuamente, e sia i sodalizi come quelli citati sia i debiti concettuali autentici – si pensi ad Aldo Rossi verso Claude Lévi-Strauss, a Giorgio Grassi verso György Luckács, a Vittorio Gregotti verso Theodor Adorno, a Jean Nouvel verso Gaston Bachelard) – sono al tempo stesso profondamente consapevoli e autenticamente sperimentali. Allo stesso modo, le incursioni dei filosofi nell'architettura – basti pensare agli articoli di Gianni Vattimo o Massimo Cacciari in Casabella, o al recente dibattito architettonico sul Nuovo Realismo di Maurizio Ferraris – sono importanti solamente se guardate in profondità, e non appiattite a repertorio di citazioni. **8**

Quindi certo, un architetto passerà la sua vita a cercare lavori, a contrattare, a maledire burocrazia e norme assurde, a inseguire chi non paga, ad affrontare ribassi insostenibili, gare truccate, committenti diffidenti, colleghi disonesti. Ma prima o poi, anche solo ogni tanto, finalmente progetterà: e in quel momento, qualunque cosa stia progettando, proporrà una visione potenziale del mondo. Capirlo meglio, per progettarlo meglio, è il senso ultimo del *Philosophical Turn*.

8 Questo vale, d'altra parte, anche al contrario: poeti, artisti, architetti fanno filosofia, ma attraverso la propria arte. Le loro opere esprimono cioè un "pensiero". Esse possono ispirare a loro volta un filosofo, non come prove dirette ("poiché quell'opera è fatta così, allora dimostra quell'altro") ma come indizi, come sintomi, come cartine tornasole di un ragionamento più alto, che si è reso concreto in un fatto.

(S)Block Seminar.
Forme per un dialogo

Questo volume è la traccia di un dialogo e, al tempo stesso, un punto di partenza. Nasce da una collaborazione tra architetti e filosofi, docenti e professionisti, ma anche tra politici, biologi, dottori di ricerca che insieme hanno animato una serie di incontri dal titolo *Spazi città soggetti. Il contributo della filosofia allo* spatial turn *nelle scienze umane*, tenutasi tra il 4 e il 6 luglio 2016, presso il Dipartimento di architettura del Politecnico di Torino. Luogo di incontro e formazione per un gruppo di studenti di architettura, ideato da Giovanni Durbiano e Giovanni Leghissa e organizzato grazie al prezioso lavoro di Silvia Malcovati, e dell'intero gruppo di persone che vi hanno preso parte.

Ma quale forma dare a questo dialogo?
Sin dalle prime riunioni di preparazione tale questione si è imposta come difficoltà principale, fino al raggiungimento della consapevolezza che, forse, la risposta a questa domanda non sarebbe stata altra se non l'esito stesso del seminario: l'intento era di realizzare un confronto su alcuni temi specifici e non un dialogo generico, dunque poco incisivo. In passato, sono stati numerosi i tentativi di confronto tra le due discipline, ma per la loro stessa struttura i convegni e le conferenze accademiche rendono spesso possibile solamente l'esposizione prosaica di punti di vista finemente soppesati rispetto al contesto, e per questo neutrali, piuttosto che il diretto confronto, il dibattito e persino lo scontro, relegati quasi sempre ai pochi minuti finali concessi dal moderatore.

Nacque così l'idea di organizzare un *block-seminar*, ovvero un seminario intensivo e prolungato, dove potesse essere possibile entrare in contatto per intere giornate con discorsi, studenti e docenti di altre discipline in modo da immergersi nelle loro argomentazioni, nelle loro domande e convinzioni favorendo in questo modo un vero e proprio "scambio senza esclusione di colpi". Consci del fatto che tutti possiedono un punto di vista profondamente segnato dalle proprie competenze, dal proprio percorso formativo e dai caratteri della struttura istituzionale da cui provengono o in cui operano. Sarebbe fatuo, infatti, pensare che gli architetti possano davvero parlare di filosofia, tanto quanto i filosofi di architettura, la conseguenza sarebbe un dialogo tra sordi; diversamente non lo è pensare

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

che entrambi guardino ad alcuni oggetti comuni – come la città, lo spazio, il soggetto, l'autorialità, la morfogenesi, il potere – da punti di vista differenti e che ciò permetta loro di comporre una trama discorsiva in grado di arricchire le rispettive convinzioni inevitabilmente parziali. Se questo accade il *block-seminar* si trasforma in "sblock-seminar", ovvero un luogo attraverso cui transitare per mettere in discussione, sbloccare appunto, le proprie convinzioni più ovvie che, cristallizzatesi col tempo in pregiudizi, rendono impossibile un'efficace riflessione. Abbiamo avuto la sensazione che questa trasformazione si sia verificata davvero, almeno in qualche momento della discussione e per qualcuno.

Lo "sblock-seminar" è durato tre giorni, con sessioni mattutine e pomeridiane, in cui si sono alternati interventi di filosofi e contro-interventi di *discussant* architetti, seguiti da lunghe sessioni di dialogo libero, in cui chiunque dei partecipanti, anche chi non era in possesso di specifiche competenze sul tema trattato in quel momento, ha potuto esprimere dubbi e incomprensioni o proporre visioni alternative. Si è scelto di lasciare maggiore spazio all'intervento dei filosofi, che hanno sempre inaugurato le varie sessioni proponendo una declinazione del tema stabilito, in qualità di "ospiti" delle aule di architettura del Politecnico, dando loro l'onore e l'onere della prima mossa da cui partire per un dialogo e un dibattito serrato, spesso acceso e ricco di incomprensioni e riconciliazioni.

Questo volume riflette in pieno nella sua struttura lo "sblock-seminar" del 2016. Per questo, in ognuna delle sessioni il lettore troverà gli interventi di carattere filosofico, seguiti da uno o più contro-interventi a opera degli architetti e una trascrizione dei dialoghi liberi, secondo il programma delle giornate di lavoro. Tutti gli interventi sono stati rivisti in modo da permettere la transizione dalla forma orale a quella scritta ma lo spirito dello scambio è rimasto lo stesso, curioso, appassionato, eclettico. Almeno questo è quello che ci auguriamo.

Al fine di rendere il seguente volume anche uno strumento di studio transdisciplinare, a conclusione di ogni sessione è stata aggiunta la sezione *Riferimenti*, contenente una bibliografia critica dei principali testi che hanno guidato, in maniera esplicita o latente, gli interventi dei partecipanti e la discussione che ne è conseguita.

Il seminario ha visto la partecipazione di:
Daniele Campobenedetto, Andrea Canclini, Veronica Cavedagna, Aldo Corgiat, Carlo Deregibus, Giovanni Durbiano, Luigi Giroldo, Alberto Giustiniano, Paola Gregory, Giovanni Leghissa, Silvia Malcovati, Roberto Mastroianni, Riccardo Palma, Giulio Piatti, Claudio Tarditi, Danilo Zagaria.

E di un nutrito gruppo di studenti, tra cui:
Giandonato Apicella, Federico Cesareo, Gaia Conti, Silviana De Bari, Lucrezia D'Onofrio, Matteo Esu, Stefano Franco, Marta Lucia Giancane, Giulio Gonella, Francesca Guarino, Francesco Guiot, Lucia Pepe, Alessandro Piazza, Simona Polello, Giada Straci, Chiara Vinci, Claudia Zappia.

Per le sezioni *Riferimenti* si ringraziano:
Andrea Canclini, Federico Cesareo, Andrea Dutto, Edoardo Fregonese, Federico Tosca.

I. DA LASCAUX AI JUNKSPACE

20
Da Lascaux ai junkspaces (passando per Ippodamo da Mileto)
Giovanni Leghissa

29
Descrivere il progetto dello spazio
Giovanni Durbiano

32
Molteplicità e non naturalità degli spazi nella produzione del progetto di architettura
Riccardo Palma

35
Dialoghi

39
Riferimenti
Andrea Dutto

Da Lascaux ai *junkspaces* (passando per Ippodamo da Mileto)

Giovanni Leghissa

Dire lo spazio, nominarlo affinché l'immagine che se ne rende corrisponda a qualcosa di univoco, non è impresa facile. Come l'essere, anche lo spazio si dice in molti modi. E non stupisca l'accostamento: dopo l'ubriacatura inflittaci da coloro che volevano farci credere che l'essere è tempo, si è capito che è meglio riflettere sulla spazialità se si vuole davvero comprendere in che modo gli umani (e non solo loro) attraversano le durate storiche e le epoche dell'essere.

Quando si dice che l'essere è tempo, lo si fa mettendo tra parentesi lo spazio, facendo *epoché* di esso. Un'operazione che ha certo un senso – o, meglio, una certa performatività – se si vuole interrogare cosa succede a una coscienza che deve dislocare entro un ordine temporale gli eventi di cui è testimone e, in parte, protagonista. Comprendere i segni del mondo significa disporli in serie. Come si fa a pensare che ci siano cause, per esempio, se prima non ci siamo abituati a immaginare che il nesso di precedenza del fenomeno A rispetto al fenomeno B, successivo a A, abbia una qualche rilevanza a cui siamo disposti ad attribuire (a volte in modo indebito, invero) quella valenza che caratterizza i nessi causali? E per capire un testo, non dobbiamo forse leggere le parole una alla volta – da destra a sinistra, da sinistra a destra, dall'alto in basso, ora non importa, ma comunque in una successione che è strettamente correlata all'esperienza di ciò che chiamiamo temporalità?

Nessuno nega tutto ciò. Ma se anche concediamo che il senso dell'essere si dispiega temporalmente, ciò non vuol dire poi che si debba subordinare l'esperienza del tempo a quella dello spazio. Le cose stanno esattamente all'opposto. I soggetti che comprendono il mondo e danno un senso ad esso, infatti, abitano un mondo che se ne sta lì nella sua autonomia, che sussiste anche in assenza dei soggetti che lo esplorano e in esso decifrano segni e tracce. Ha dunque decisamente ragione chi voglia postulare una qualche precedenza ontologica dello spazio rispetto al tempo: la spazialità del mondo è la cifra primaria della sua autonomia, del suo sussistere anche in assenza di enti semoventi che si spostano sulla sua superficie.

Ma anche dopo aver constatato ciò, tuttavia, non abbiamo fatto grandi passi in avanti. Un'ontologia priva di un qualche legame con l'epistemologia

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

serve a poco (come serve a poco un'epistemologia priva del suo correlato ontologico, è chiaro). In quel che segue vorrei mostrare come sia di estrema importanza articolare una teoria della *spazialità dell'esperienza* – e non dello spazio puro e semplice, quindi. Si tratta di una teoria che deve tener conto di come gli enti che si muovono nel mondo non fanno mai esperienza di una spazialità muta e inerte, ma sono embricati nei movimenti tellurici del mondo stesso. Quest'ultimo, dunque, estrinseca il suo essere spaziale in quanto rende possibile il movimento di coloro che lo abitano, mentre, al tempo stesso, il farsi spazio del mondo, il suo spazializzarsi, si rende visibile solo perché il mondo è abitato da enti che se ne appropriano muovendosi in esso. Come la coscienza fa esperienza di sé costituendo, entro il flusso temporale, gli oggetti dell'esperienza (questo il grande insegnamento della fenomenologia), così gli enti non *stanno nello spazio*, bensì *abitano relazioni spaziali* mobili e mutevoli, e questo abitare costituisce tanto loro stessi quanto ciò che chiamiamo "spazio".

Insomma, lo spazio è tutto fuorché un contenitore vuoto; esso è piuttosto una rete di luoghi i quali, in virtù della loro materialità, fanno sì che un ente stia fermo, o si muova – laddove è centrale la relazione tra la materialità del luogo in questione e la materialità dell'ente che insiste in esso.

Nozione abusata, ormai onnipresente, la nozione di rete va chiarita prima di procedere oltre. Altrimenti si rischiano fraintendimenti grossolani. Partiamo da qui: nel mondo non ci sono reti. Nel mondo ci sono mari pianure monti fiumi strade città eccetera. Se c'è una rete, questa sta solo nella nostra testa. Sta cioè nelle nostre rappresentazioni di un insieme di oggetti o di eventi che vediamo in qualche modo connessi, anche se non sempre tale connessione assume la forma della contiguità o della vicinanza. La rete ci permette di immaginare meglio tali connessioni: linee tracciabili su una carta connettono due fenomeni localizzabili da qualche parte nello spazio, e si rende così palpabile la connessione (e per di più, come vedremo oltre, la metafora della rete ci aiuta a superare quella della carta). Anziché ordinare le cose del mondo in uno spazio rappresentazionale piatto, in cui esse stanno una accanto all'altra, noi ci figuriamo, grazie alla rete, i vettori che articolano le relazioni spaziali. In tal modo, cerchiamo di afferrare il fatto che i luoghi vengono abitati da un ente solo in virtù della connessione che esso intrattiene con altri enti. Abitare un luogo significa organizzarlo e plasmarlo – meglio: gestirlo. Ma ciò implica l'essere già in relazione con oggetti che stanno in altri luoghi e che quindi sono raggiungibili a partire dal luogo che di fatto abitiamo. Alcuni oggetti ci sono vicini, altri no. Tuttavia, anche quelli lontani hanno, o possono avere, una relazione con ciò che costituisce il nostro modo di organizzare il luogo che abitiamo. Nessun ente sussiste in se stesso, esso si individua, ovvero diviene ciò che è, solo in virtù del suo essere in relazione con altro.

Lo spazio del mondo è insomma percorso da movimenti: non si pensi qui solo ai movimenti tellurici di lunghissima durata, alla deriva dei continenti o al rapporto del pianeta terra con il suo satellite e con l'intero sistema solare di cui fa parte. In tal caso, si tratta certo di movimenti dei quali non abbiamo percezione alcuna ma che egualmente incidono sulla nostra esperienza spaziale. Ciò che ci tocca più da vicino, comunque, è il continuo interscambio tra le cose che formano la località di un luogo, la sua abitabilità sia in quanto dimora – e quindi punto di partenza per eventuali spostamenti – sia in quanto punto di incrocio con vettori e traiettorie di altra provenienza.

La metaforica della rete, più precisamente, riveste due funzioni, entrambe importanti per il discorso che si vuole fare qui. Da un lato, essa ci restituisce

un'idea di mobilità, di interscambio, di connessione: i luoghi sono tutti connessi tra loro, ma non nel senso che lo spazio sarebbe il loro contenitore esterno, vuoto, pronto ad accoglierli; lo spazio, se pensato come reticolare, non è altro che la connessione dei luoghi. D'altro lato, essa ci abitua a pensare al fatto che, quando si evocano le forme dell'abitare e dello spostarsi, devono essere pensati assieme uomini, viventi di altre specie, artefatti e oggetti inanimati non creati dall'uomo. Tra loro sono connesse innanzi tutto le cose – case ponti strade, ma anche fiumi mari pianure monti. Quindi: artefatti e oggetti naturali. A questi ultimi si connettono i viventi di altre specie, gli animali e le piante. Insomma: gli umani sono connessi tra loro ma, al tempo stesso, sono connessi con le cose. E ciò vale anche considerando il carattere culturalmente costruito delle nostre rappresentazioni del mondo naturale. Si pensi al paesaggio, con i suoi monti sublimi e laghetti pittoreschi: per quanto sia espressione somma dell'artificio culturale, poiché in esso si riflettono proiezioni individuali e collettive che variano di epoca in epoca e di luogo in luogo – le Alpi, per noi europei, prima di Haller (1999) in un certo senso non esistevano [1] – è pur sempre composto da piante e rocce, da cose, cioè, che non sono state costruite da noi. Ora, è importante sottolineare come dalle cose gli umani dipendano, e ciò in due sensi. In primo luogo, gli umani affidano la loro sopravvivenza alla stabilità e durata delle cose, alla loro utilizzabilità e manipolabilità. In secondo luogo, gli umani si prendono cura delle cose, e passano gran parte del loro tempo a custodirle affinché funzionino a dovere. Di questo ci si rende conto solo quando esse si rompono, o oppongono resistenza al loro utilizzo da parte degli umani. Un terremoto distrugge case e città, un maremoto potrebbe distruggere i cavi sottomarini che rendono possibili i collegamenti attraverso il world wide web, una malattia potrebbe distruggere coltivazioni o allevamenti su larga scala e rendere difficoltosa la nutrizione di intere popolazioni. Da qui l'enorme apparato istituzionale messo in piedi, sia a livello statuale che a livello transnazionale, per garantire che non vi siano intoppi nella gestione di tutto ciò che condivide con gli umani lo spazio abitato. In altre parole, è più il tempo che si passa a mantenere in buon ordine le cose di quello che si passa a usarle affinché rendano piacevole la vita degli umani – o semplicemente vivibile. Si potrebbe dire, senza esagerare, che le istituzioni umane altro non sono che apparati di prevenzione e di manutenzione volti a gestire la fruizione, nel corso del tempo, di tutto ciò che condivide con noi lo spazio abitato (Hodder, 2012). [2]

1 Cfr. von Haller (1999).

Pensare lo spazio in termini di rete, di intreccio tra umani e cose che condividono gli stessi luoghi, significa dunque spostare l'attenzione dalla carta e dalla mappa in direzione di una concezione sistemica dei fenomeni storico-sociali – una concezione sistemica, va aggiunto, che tiene conto dei tempi lunghi dell'evoluzione, e non si ferma a ciò che abitualmente si chiama storia e che coincide grosso modo con il tempo trascorso dalla svolta neolitica in avanti.

2 Su ciò, si veda Hodder (2012). Il riferimento a tale lavoro dell'archeologo britannico è qui essenziale: se qui si evoca la nozione di "rete", lo si fa soprattutto a partire dall'analisi dell'*entanglement* tra cose e umani ivi compiuta, al fine di offrire un'alternativa all'uso della nozione di rete che si trova nell'*Action-Network Theory* di Latour (2005).

La mappa è stata per lungo tempo il grande principio d'ordine dello spazio, è stata anzi ciò che ha generato la più diffusa concezione dello spazio in quanto condizione di possibilità della comprensione dell'azione umana. Come ha magistralmente mostrato Franco Farinelli in più luoghi della sua vasta produzione teorica quale geografo critico, prima si immagina il mondo come ordinabile

secondo i rapporti spaziali resi intelligibili da una carta, poi si fondano città, si costruiscono stati, si edificano i saperi, dalle matematiche alla geopolitica (2009). [3] Come, in tempi recenti, la nostra immagine del mondo è stata modificata dalla fotografia, senza che ce ne rendessimo davvero conto, al punto che Benjamin ha parlato di un "inconscio fotografico", così, da quando esistono le carte, queste costituiscono il nostro inconscio cartografico: nell'antica Grecia prima, e nella modernità europea poi, ogni relazione con le istituzioni (in primo luogo con quella istituzione che sovrasta tutte le altre, lo Stato) e, più in generale, con ciò che sostanzia l'essere sociale viene pensata a partire dalla carta, dalla messa in forma categoriale dello spazio in quanto spazio schematizzabile, ordinabile, misurabile e, infine, manipolabile. È ben chiaro che la mappa non è il territorio (non occorreva Korzybski per dircelo (1933), [4] probabilmente lo si sa da sempre), tuttavia è in funzione della rappresentazione offerta dalla carta che lo spazio del mondo diviene ciò senza di cui l'interazione tra umani non risulta nemmeno pensabile. Chi comanda, deve sapere dove e come si muovono i soggetti governati; e tale conoscenza dipende dall'avere a disposizione carte e mappe. Ma c'è di più: queste non si limitano a raffigurare come copie gli spazi abitati, esse, sotto molti aspetti, performano i movimenti di coloro che abitano lo spazio di interazione. Affinché si dia giurisdizione, si deve disporre di una mappa del territorio. Affinché si dia un impero, si deve prima poter costruire una mappa dell'impero stesso. [5]

3 Cfr., per esempio, Farinelli (2003; 2009).

4 Cfr. Korzybski (1933).

Tuttavia, ciò ha creato l'illusione di poter dominare lo spazio, di poter cioè porre il soggetto che organizza in termini categoriali la rappresentazione del mondo in una sfera separata dal mondo stesso. Se si decide di accogliere la metafora della rete, invece, si ottiene come risultato non trascurabile una immediata visibilizzazione del fatto che il soggetto che costruisce mappe del mondo è parte del mondo che la mappa è chiamata a rappresentare. Il soggetto cartografico è uno nodo della rete, che si trova intrecciato a tutti gli altri nodi. La posizione di quei soggetti (amministratori, militari, architetti e urbanisti, scienziati di varie discipline, dalla geografia all'antropologia, dalla paleontologia all'economia) che, in virtù del loro ruolo istituzionale, mettono in relazione il movimento di cose e umani seguendone gli sviluppi sulla mappa del mondo, dipende a sua volta da miriadi di intrecci tra cose e luoghi. Questa posizione, così come la dipendenza di essa da altri nodi, non risulta visibile nella carta del mondo. Essa è dunque il punto cieco dell'operazione compiuta dal soggetto che osserva il mondo per cartografarlo. Ma di questo punto cieco deve ora farsi carico una teoria della spazialità che voglia essere teoria dell'interazione tra luoghi, cose inerti, artefatti, enti animati di varie specie e soggetti umani. Ciò porta a relativizzare la carta, a concepirla come uno strumento tra altri strumenti.

5 Scrive significativamente Said: «la costruzione di un impero, per realizzarsi, deve essere sostenuta dall'idea di avere un impero» (1998, p. 36); ed è chiaro che tale idea ha bisogno di una rappresentazione cartografica, la quale non sarà che la spazializzazione del rapporto tra dominatori e dominati. Ma si veda anche Jacob (1992).Farinelli (2003; 2009).

Certo, con ciò non ci si libera con un colpo solo dell'inconscio cartografico che ancora articola il sogno di poter dominare il mondo semplicemente rappresentandolo. Quel che si ottiene è, almeno, un piccolo passo avanti in direzione di una teoria dell'esperienza spaziale intesa quale teoria della complessità dei flussi che attraversano i luoghi del mondo. Va tenuto presente, infatti, che

liberarsi dall'inconscio cartografico costituisce un'impresa tutt'altro che semplice. Non possiamo infatti minimizzare la resistenza che la nostra struttura cognitiva oppone a una concezione sistemica della realtà, la quale implica il tener conto del fatto che il soggetto del sapere è interno al mondo che descrive e di conseguenza non può rappresentare se stesso mentre compie l'operazione della descrizione (il punto cieco di cui si parlava sopra). Da quando abbiamo appreso a fare disegni e schizzi, ci siamo messi a raffigurare su una superficie piana il mondo là fuori, senza preoccuparci di chiedere troppo dove siamo noi mentre compiamo l'atto del raffigurare. Si pensi alle pitture di Pinnacle Point, in Sudafrica, o alle grotte di Lascaux: *homo sapiens* ha sempre manifestato la necessità di disporre di rappresentazioni del mondo utili al fine di prendere distanza da esso. Al pari delle rappresentazioni del mondo che si trovano nella nostra testa (endogrammi), le rappresentazioni esterne del mondo (esogrammi) ci servono per dire dove siamo, chi siamo e come dobbiamo agire. **6** E ci permettono, soprattutto, di costruire legami sociali duraturi, che uniscono le storie narrate e condivise da una comunità con le raffigurazioni "artistiche" della realtà abitata.

6 Sul modo in cui l'intreccio tra esogrammi e endogrammi fornisce quell'impalcatura (*scaffolding*) senza la quale nessuna forma di socialità sarebbe possibile, si veda Donald (2011).

Non va però trascurato un elemento della storia dell'esperienza spaziale compiuta da *homo sapiens* che ci permetterebbe di cogliere come ci sia qualcosa che sta prima della carta – qualcosa, cioè, che pone il soggetto che abita il mondo dentro la rete che connette luoghi, cose inanimate e animate (animali e piante). Sin da quando siamo diventati sedentari (processo, quello di sedentarizzazione, che si mette in moto in concomitanza con la svolta neolitica) condividiamo con i nostri conspecifici un'esperienza spaziale che, seppur in maniera irriflessa, ci fa subito cogliere in maniera intuitiva il nesso che lega luoghi, cose, umani. Si tratta dell'esperienza che gli umani compiono quando ci si installa in case o costruzioni vicine le une alle altre – fino a diventare, poi, città, da Çatalhöyük a Shangai. In tale esperienza il soggetto abitatore del luogo si trova immerso in una sintassi spaziale di cui esso è solo in parte autore e creatore, in quanto tale sintassi emerge dal modo stesso in cui la conformazione dei luoghi predetermina l'ordinamento che lo spazio abitato via via assume. Si osserva qui come la conformazione fisica del terreno che offre lo spazio per l'insediarsi concresca con vie percorribili, spazi comuni, spazi privati, confini che delimitano l'abitato. La città ippodamea, o la Ferrara di Biagio Rossetti, con la loro ortogonalità, con la loro carica utopica, con il loro dipendere dalla mappa quale unica rappresentazione possibile del mondo abitato, nascondono il fatto che abitare significa, *in primis*, adattarsi entro i confini di una nicchia ecologica, significa cioè sfruttare le possibilità insediative che un luogo mette a disposizione a partire dalla sua stessa fisicità (Hanson–Hillier, 1984). Prima del progetto urbano, prima della mappa del territorio, prima dunque della volontà di dominare uno spazio che diverrà spazio della comunità politica, si impongono le regole del luogo e, in relazione ad esse, le regole della modularità urbana, che inducono a tirar su muri e a edificare *qui* o *lì*, accanto a questo specifico edificio già esistente, o in quello spazio ancora vuoto, e non qualche metro più in là. Ovviamente tale modularità urbana non si fa catturare solo dall'autopoiesi del sistema che si genera partenogeneticamente a partire dal primo nucleo insediativo; essa riflette anche – e al tempo stesso – una sintassi sociale, che può includere sia sistemi di parentela nel senso levistraussiano, sia specifiche espressioni della distinzione nel senso di Bourdieu. La sintassi urbana di città e villaggi è

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

reticolare in senso eminente, in quanto, nella struttura stessa degli edifici e nella dislocazione degli spazi abitati, essa articola ben precise relazioni di potere, specifiche scelte compiute al fine di garantire la visibilità delle gerarchie sociali. Se proprio dobbiamo imparare da Las Vegas, è bene capire che nessun progetto architettonico o di design di interni è mai stato esente dal presentarsi – nella concretezza stessa degli edifici posti gli uni accanto agli altri, nella forma, nei colori, nell'insieme degli arredi, nella distribuzione dei pieni e dei vuoti, nella posizione dei luoghi d'incontro o di passaggio – quale esibizione, ostensione, visibilizzazione di un gioco di interazioni tra soggetti che negoziano la propria posizione sociale grazie alla possibilità che hanno di insediarsi in un luogo piuttosto che in un altro. Si apprendono le regole del gioco sociale camminando attraverso uno spazio urbano, oppure occupando un certo posto entro un ufficio *open space* (Clegg–Kronberger, 2005; Dale–Burrell, 2008). Tali regole vengono senza dubbio apprese anche parlando: nessuno nega che l'aver acquisito il linguaggio, ad un certo punto della nostra storia evolutiva, ha reso assai peculiare il processo di socializzazione che ci caratterizza come specie. Tuttavia, ascrivere alla sola pratica comunicativa resa possibile dal fatto che parliamo la produzione e riproduzione delle forme di socialità è assolutamente erroneo. A tal proposito, si pensi a due esempi canonici e al regime discorsivo che ne dipende. Nietzsche, nel *Crepuscolo degli idoli*, giustamente teme "che non ci sbarazzeremo di Dio perché crediamo ancora nella grammatica"; altrettanto opportunamente, Wittgenstein, nelle sue *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, ricorda come nel nostro linguaggio si sia "depositata un'intera mitologia". Una buona parte della riflessione condotta da filosofi e cultori delle scienze umane nel corso del Novecento non ha fatto altro che sviluppare il programma di ricerca contenuto implicitamente negli enunciati di Nietzsche e Wittgenstein: se si vuole operare una radicale critica sociale, si deve operare uno smascheramento dei sistemi di credenze che vengono veicolate dalle pratiche linguistiche e che poi si sedimentano nel senso comune. Tale programma, soprattutto quando non assume le forme ingenue della critica delle ideologie ma si fa genealogia in senso foucaultiano o decostruzione in senso derridiano, si è rivelato senz'altro fecondo in quanto ci ha aiutato a edificare un'ontologia dell'attualità, ovvero una visione di noi stessi in virtù della quale possiamo dire: ecco, siamo divenuti questo, ma potremmo essere diversi da come siamo, potremmo costruire altre forme di socialità, altre modalità di relazione intraspecifiche, altre modalità di gestione del potere, altre forme di distribuzione delle risorse. Ma qui ho utilizzato apposta una metaforica tratta dalla sfera dell'abitare: se si vuole edificare un'altra società, o per lo meno criticare quella esistente, non basta porre attenzione al linguaggio, alle sue grammatiche, al modo in cui sistemi di credenze obsoleti, o mitologie perniciose, si annidano in esso. Occorre prestare attenzione alle forme concrete dell'abitare, al modo in cui gli umani percorrono i luoghi e smistano i flussi al loro interno. Occorre insomma prestare attenzione alle regole sociali che ogni forma di insediamento umano incorpora.

Non a caso de Certeau, nelle pagine del suo lavoro sulla vita quotidiana dedicate al paesaggio urbano (2010, pp. 143-192), ci invita a percorrere le città in un certo modo al fine di rendere possibile una nuova riappropriazione degli spazi urbani. [7] Affinché lo spazio parli, affinché i luoghi si intreccino con le trame di un vissuto che non è quello dei monumenti o delle istituzioni del potere, ma è quello delle memorie di una comunità e delle biografie individuali, i luoghi di una città o di un territorio vanno attraversati, vanno percorsi in modo da

7 Si veda anche Crang (2000).

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

poter riappropriarsi di essi. A prima vista, le analisi che de Certeau compie della passeggiata e dell'attraversamento degli spazi urbani sembrano sfociare in una mera apologia di ciò che potremmo chiamare – facendo eco a un altro dei suoi testi – una "presa di parola spaziale". In realtà, per de Certeau non è in gioco la lotta dei subordinati contro le maglie di un potere che si esprime attraverso le nuove geografie dettate da un progetto urbano che gestisce, produce e riproduce esclusione e diseguaglianze. Piuttosto, ciò a cui mira l'articolazione della dialettica tra strategie e tattiche – vero perno teorico dell'*Invenzione del quotidiano* – è la negoziabilità che, fino a un certo punto, è sempre inerente a ogni gesto di attraversamento spaziale. Attraversare luoghi – almeno là dove è possibile – permette una loro riappropriazione che li rende comuni, aperti, condivisibili. Certo, le istituzioni preposte all'amministrazione – siano esse pubbliche o private, qui pensiamole nella loro massima generalità ed estensione – adotteranno sempre una qualche strategia volta a recintare i luoghi, al fine di regolare il flusso che li attraversa. Ma, d'altra parte, a tali strategie si opporrà sempre una qualche tattica, locale e minimale, attuata con mezzi da *bricoleur*, volta a mettere in crisi il lavoro in grande stile delle strategie. De Certeau non inventa nulla quando descrive, pur magistralmente, la dialettica tra strategie e tattiche – anche per Foucault a ogni potere corrisponde sempre una contro-condotta, che emerge dalle stesse maglie del potere. Ma è fondamentale la lezione che de Certeau ci impartisce quando ci mostra che il gioco della negoziazione sociale non ha lo spazio come sfondo, come scenario, ma è essa stessa spaziale da cima a fondo: ogni strategia di potere è, innanzi tutto, gestione dei flussi spaziali, delimitazione di luoghi, istituzione di confini, messa in opera di controlli, installazione di misure di sorveglianza, mentre ogni tattica di resistenza, corrispettivamente, è attesa del kairòs, ovvero attesa del momento opportuno per usare in modo alternativo questo o quel luogo, per attraversare questo o quel confine, per accedere a questa o a quella risorsa.

De Certeau si concentra sullo spazio urbano della modernità, ma è chiaro che il suo discorso va esteso fino a comprendere quella dimensione storica di lungo periodo in cui si rendono visibili gli invarianti antropologici: nessuna socialità tra primati parlanti può essere compresa, infatti, in assenza di riferimenti alla gestione dei luoghi e dei flussi che li attraversano, gestione che qualcuno compie in vece di qualcun altro e che viene continuamente negoziata in virtù della stessa capacità che gli enti semoventi hanno, appunto, di cambiare posto. Se il luogo definisce il gioco di stanzialità e mobilità che costituisce la vita di ogni ente semovente che con *homo sapiens* condivide lo spazio del mondo, allora – con buona pace di coloro che vorrebbero convincerci del fatto che, con l'estendersi del dominio del capitale, viviamo in una società del controllo capillare e generalizzato [8] – bisogna qui ricordare che ogni spazio abitato, dentro e fuori i singoli edifici, controlla il movimento dei membri dei gruppi e al tempo stesso favorisce mobilità e transiti. Chiunque eserciti una qualche forma di potere, per piccola che ne sia la porzione rispetto al complesso delle dinamiche sociali, si preoccuperà, *in primis*, non tanto di stabilire una proprietà, quanto di definire ciò che rende "proprio" un ambiente, un luogo, un modo di stare al mondo, dando vita a quella dinamica di esclusione e inclusione che sola rende possibile l'instaurazione di un sistema sociale. Che non tutti i transiti siano possibili, che non tutte le traiettorie siano percorribili, che non sia possibile andare dove si vuole,

8 Seminale, in tal senso, *Poscritto sulle società di controllo* di Gilles Deleuze (1990) – un testo, questo, che non esiterei a definire paranoide.

che non sia possibile incontrare chi si vuole e dove si vuole, non dipende insomma dalla ineguale distribuzione delle risorse tipica del capitalismo moderno, ma dipende dalla struttura gerarchica di ogni gruppo umano dall'età postneolitica in avanti. E ogni insediamento, dal villaggio alla metropoli, non è che la materializzazione di tale struttura.

Tali considerazioni ci permettono, in conclusione, di allontanarci non solo da una critica sterile delle società di controllo, che da Deleuze ad Agamben inquina molta parte del discorso delle scienze umane contemporanee, ma anche dall'irenistica visione del rapporto tra progettazione urbana e istituzioni che si trova per esempio nel modo in cui Kolhaas (2006) racconta l'inevitabile imporsi dei grandi spazi contemporanei. Nella sua narrazione, accattivante e magistrale, Kolhaas sembra più esaltare che criticare la cornice postmoderna delle città in cui tutto è grande, tutto è possibile, ma in cui ogni luogo assomiglia a tutti gli altri e ogni evento urbano, ormai sottratto a ogni logica del progetto, assume l'aspetto dell'ineluttabile, ovvero di un inarrestabile tonfo verso la banalità di un'infelicità senza desideri gestita però con stile, con acribica attenzione per il comfort di coloro che abitano la città. Nel discorso di Kolhaas qui preso in esame non è certo assente un qualche intento critico, rilevabile se non altro nel nome scelto per definire lo spazio urbano del terzo millennio incipiente: *junkspace*. Con tale espressione non viene indicato uno spazio residuale, amorfo, marginale, abitato da chi non può permettersi di soggiornare nel centro urbano. No, *junkspace* è il nome dato alle aree urbane "belle" delle città contemporanee, aree che si presentano omogenee indipendentemente sia dalla collocazione geografica della città, sia dalla funzione che devono svolgere gli edifici o gli spazi. Luccicante e piena di merci, allettante e capace di piacere a tutti, anzi, tale da dover piacere a tutti, visto che essa deve produrre segni di appartenenza condivisibili da tutti, forte del proprio carattere che mescola indistinzione globale e senso del locale, priva di storia perché capace di ricreare la storia, di impacchettarla ristrutturandola, reimmergendola in nuovi contesti, la città che produce *junkspace* e che si alimenta dei propri *junkspaces* non è certo neutra politicamente: al di là dell'apparente democraticità del lessico postmoderno che innerva ogni *junkspace*, vi sono tratti cripto-fascisti (a volte neanche tanto cripto) nell'appiattimento globale che i nuovi spazi urbani generano. Kolhaas, che non manca di rilevare ciò, si mostra ben consapevole del fatto che gli spazi urbani della contemporaneità incorporano un progetto politico ben preciso. "Il *Junkspace* è politico: dipende da una rimozione centrale della facoltà critica in nome del comfort e del piacere" (p.83). Tuttavia, il cinismo ironico con cui espone il proliferare su scala globale di *junkspaces* impedisce a Kolhaas di cogliere due punti importanti. In primo luogo, la politica degli spazi è parte integrante di progetti di gestione del comune da parte delle istituzioni: essa non è ineluttabile, in quanto è frutto di scelte. Sappiamo che lo spazio contemporaneo, sia localmente che su scala globale, è uno spazio che le istituzioni devono co-gestire, nel senso che il loro intervento deve essere negoziato con altri attori presenti sulla scena. Ma da ciò non è decretabile l'irrilevanza delle decisioni prese da attori istituzionali all'interno dei processi che portano costruire abitare e pensare gli spazi urbani. [9]

In secondo luogo, non è che a furia di stare in spazi tutti belli e tutti uguali, tutti profumati e perennemente accompagnati da una musica *lounge* nel sottofondo, gli umani diventano più scemi e perdono

9 Esiste una *governance* globale, ma non esiste un governo transnazionale, capace di sostituire la sovranità degli stati in merito alla gestione dei flussi e dei luoghi. Tuttavia, oltre agli stati

la loro facoltà critica; gli umani non esercitano le loro capacità critiche perché hanno scambiato libertà in cambio di sicurezza almeno a partire dalla svolta neolitica, e dimenticare il permanere di determinati invarianti antropologici nel contesto delle pratiche sociali contemporanee può rivelarsi non solo un errore di metodo, ma rischia anche di essere un fattore che impedisce di leggere la realtà che ci circonda. Per ogni membro della specie *homo sapiens*, abitare uno spazio, così come percorrerlo, significa sempre cercare di instaurare un precario equilibrio tra libertà e sicurezza. La libertà è rischiosa e la sicurezza un po' instupidisce, questo oggi, negli spazi colorati e ovattati di un *mall* o di una *lounge* aeroportuale, come davanti alle pitture parietali di Lascaux. Ma che la sicurezza sia così attraente da non far rimpiangere la libertà dipende dal fatto che la vita in compagnia dei nostri conspecifici è sempre pericolosa – e ciò vale sia nello spazio aperto della città sia nelle metropoli contemporanee. Per instaurare regimi di fiducia tali da poter attutire, almeno in parte, la paura di fronte a tale pericolo, abbiamo dovuto moltiplicare i regimi di controllo, le strutture identitarie forti, e abbiamo dovuto marcare con chiarezza confini e frontiere. Coloro che arrischiano l'attraversamento dei confini perché animati dal desiderio di libertà non sono mai stati la maggioranza, visti i costi piuttosto alti che l'acquisizione della libertà comporta. Tuttavia, fino a prova contraria è ancora possibile la costruzione immaginaria di spazi utopici, di luoghi in cui costruire, abitare e pensare sono attività che una collettività compie in vista della condivisione di spazi e ambienti che tutti possono attraversare liberamente. Tale costruzione immaginaria avrà una pur debole forza messianica, ma non è escluso che sia sufficiente per elicitare nuove forme di gestione dello spazio comune del mondo.

nazionali operano svariati attori capaci di agire globalmente e di attivare dinamiche di gestione di territori, risorse, flussi, a volte cooperando con e altre andando contro attori istituzionali dotati di un potere sovrano. Su ciò, mi limito a rimandare a Chorev (2005), Djelic–Quack (2003; 2010). Sul progetto politico neoliberale che la nozione di *governance* veicola, si veda Andronico (2012).

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

Descrivere il progetto dello spazio*

Giovanni Durbiano

Se “lo spazio si dice in molti modi”, come dice Giovanni Leghissa nell’incipit del suo intervento, allora il progetto è solo una tra le possibili forme della sua dicibilità: quella che ha che fare con la sua concreta costruzione, e anche l’unica forma che sia oggetto di un sapere disciplinare specifico. Questo sapere, lungi da esercitare funzioni escatologiche, permette di descrivere e rendere discutibile le pratiche di progetto, e quindi in ultima analisi - ma solo davvero in ultima - può contribuire al tentativo proposto da Leghissa di una *teoria della spazialità dell’esperienza*. Tra i tanti scambi che ci sono stati in passato, e ci saranno in futuro, tra architettura e filosofia, mi vorrei quindi riferire a uno scambio specifico, che riguarda come in questi anni recenti un pezzo della filosofia, l’ontologia sociale, sia stata utile a una concettualizzazione della pratica progettuale.

In questi ultimi anni, ho condotto con Alessandro Armando una lunga indagine sulla descrivibilità della pratica: avevamo bisogno di capire se il progetto architettonico potesse essere visto come una pratica che presuppone una conoscenza di tipo scientifico, oltre che delle abilità di natura creativa o persino artistica. Ci serviva costruire un modello di descrizione di questa pratica che fosse *generalizzabile*, nonostante i progetti di architettura siano sempre unici e l’azione del progettista si costituisca attraverso una serie di esperienze singolari. Ci siamo quindi chiesti: che cosa fa l’architetto, *in generale*? Che classi di azioni compie, in *ogni* occasione?

Ebbene, la risposta migliore ci è arrivata dalla filosofia, e in particolare dall’ontologia sociale di Maurizio Ferraris [1]. Forse perché si trattava di domande filosofiche. Abbiamo capito che, come minimo, l’architetto produce dei *documenti*, e poi li scambia all’interno di un processo. Questo modello documentale dell’azione dei progettisti doveva essere però sviluppato e verificato in rapporto ai processi progettuali di cui avevamo esperienza. Dunque il dialogo con i filosofi e lo studio del rapporto tra oralità e scrittura, della realtà sociale e

1 Una teoria sviluppata nel corso di diversi anni e che culmina nella teoria della Documentalità. Cfr. Ferraris (2009).

*Il testo è in parte una rielaborazione dei contenuti di un’intervista di Leonardo Caffo all’autore e a Alessandro Armando pubblicata su Huffington Post, 10 maggio 2017.

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

istituzionale, del potere dei contratti è diventato imprescindibile.

L'altro importante riferimento di natura filosofica è stato il modello dell'azione collettiva mutuato da Bruno Latour, così come i suoi sviluppi nell'ambito della cosiddetta *Actor Network Theory*, [2] che ci è servita per sviluppare degli schemi dell'azione lungo il processo. Anche se può sembrare azzardato, per noi è proprio l'integrazione tra la teoria dei documenti e il modello dell'azione collettiva dell'A.N.T. che ci ha permesso di costruire una proposta teorica generale per il progetto architettonico.

Gli esiti di queste indagini, racchiusi in *Teoria del progetto architettonico* (2017), definiscono i confini di possibilità di uno specifico sapere del progettista. Nell'ipotesi che proponiamo il progettista architetto ha una competenza peculiare, ovvero sa fare qualcosa che è differente da quello che fanno gli altri attori coinvolti in un progetto. Non si tratta tanto di rivendicare un dominio esclusivo su delle abilità particolari (il disegno, l'invenzione, la composizione...) che pure sono necessarie, ma sono possedute anche da altre figure. Piuttosto, la competenza esclusiva riguarda un modo specifico di agire all'interno delle situazioni in cui il progetto si forma. Gli architetti, in un certo senso, hanno la particolare capacità di tenere insieme la politica e la tecnica, costruendo delle mappe possibili del futuro. Semplificando un po', possiamo dire che gli architetti sono gli unici attori che possono intrecciare gli aspetti imprevedibili e quelli prevedibili di un progetto, proponendo dei percorsi plausibili da seguire per arrivare a un effetto concreto, come la costruzione di un edificio. Quando si progetta ci si confronta da un lato con delle libere decisioni, che definiscono la sfera politica del problema, e dall'altro con delle previsioni misurabili, che potremmo ricondurre alla tecnica e alla scienza. Ma i problemi di progetto restano sempre inestricabilmente ibridi, ovvero politici e tecnici al contempo. Per questo c'è bisogno che qualcuno costruisca delle rappresentazioni di questa condizione ibrida e le renda uno strumento di scambio e di socializzazione. Questo "qualcuno" è l'architetto, che è in grado di proporre delle mappe che integrano la narrazione e la previsione misurabile di uno scenario futuro. I progetti architettonici sono sostanzialmente questo tipo di mappe.

Questa rivendicazione di una specifica competenza disciplinare dei progettisti si pone in discontinuità con una lunga tradizione di rivendicazioni disciplinari da parte degli architetti. La richiesta di riconoscibilità sociale degli architetti muta infatti nel corso del tempo e a seconda dei contesti, ed è inversamente proporzionale alla capacità degli architetti di incidere sulla realtà. Per esempio nel secondo dopoguerra gli architetti italiani discettavano sulla ricostruzione post bellica, proponendo usi e funzioni per i nuovi edifici. Quando nella Milano bombardata Ernesto Rogers proponeva di ricostruire non solo case, ma anche musei, dettava la linea alla politica e non aveva bisogno di rivendicare un mandato, perché questo mandato di fatto ce lo aveva già. Lo stesso potremmo dire per la Cina di oggi, dove le nuove città vengono progettate negli Istituiti di architettura. Anche qui il riconoscimento sociale dell'architetto è nelle cose, e non

2 L' A.N.T., in italiano "teoria dell'attore-rete", è un modello teorico per descrivere lo sviluppo di fatti scientifici e oggetti tecnologici. Secondo questa teoria, è necessario superare l'idea che gli enti siano oggetti chiusi, auto-limitati e determinati: essi invece esistono solo in quanto assemblaggi limitati nel tempo e nello spazio. In questa visione, sia gli attori umani che gli oggetti materiali sono capaci di agire gli uni sugli altri, di essere causa, divenendo valutabili in termini di performance. Sia gli umani che gli oggetti assumono dunque il ruolo di attanti. Tracciare le complesse relazioni che tra essi si sviluppano, in forma diagrammatica, diventa dunque la modalità di esprimere la distribuzione del potere di influenza reciproca. Cfr. Law-Lodge (1984), Latour (1995; 1998; 2005). [*N.d.C.*]

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

serve costruire una teoria per ridefinirlo. Diverso è il caso attuale dell'Italia, dove l'architetto ha grande difficoltà a farsi un riconoscere un mandato sociale e una conseguente competenza. Di questa progressiva marginalizzazione l'architetto è esso stesso responsabile. Non è infatti solo la crisi economica, o la sovrabbondanza di offerta di architetti sul mercato, a indebolire la funzione dell'architetto nella realtà, e a richiedere una ridefinizione della sua competenza disciplinare, ma anche una peculiare evoluzione intellettuale della figura dell'architetto avvenuta in Italia nel corso degli ultimi cinquanta anni. Un'evoluzione che ha portato l'architetto a occuparsi sempre meno degli effetti dei progetti, e sempre più delle sue iniziali buone intenzioni. Cioè dei valori che erano posti a monte del progetto. La competenza di questi architetti intellettuali è legata alla capacità di interpretare il mondo attraverso dei linguaggi autoriali e non tanto a risolvere problemi socialmente riconosciuti. E così anche la rivendicazione di una competenza disciplinare è diventata per questi architetti – che sono ancora l'attuale *establishment* della cultura architettonica – la rivendicazione di una certa gamma di valori specifici in cui essi si riconoscono, e non la competenza di portare a termine un progetto. L'autorialità, se fine a se stessa, produce mostri.

Ovviamente l'architetto non può fare a meno di una dimensione autoriale, ma non deve nemmeno esserne vittima. Come invece capita troppo spesso di vedere in questi anni in Italia, con città piene di opere di archi-star, e piene di problemi di funzionamento urbano. L'autorialità è una forma di legittimazione del segno che può permettere sintesi strategiche in funzione di determinati obiettivi, ma non può essere l'unica bussola di un progetto. Il nostro tentativo è di dare un posto all'autorialità nella scatola degli attrezzi dell'architetto, al pari di un qualsiasi altro strumento che il progettista possiede per produrre effetti sul mondo. Spostare l'attenzione dalle intenzioni del soggetto/autore al potere dell'oggetto/progetto trasforma il valore primo delle teorie dell'architettura in un utile strumento di lavoro di una teoria del progetto. Questo passaggio che ci viene suggerito dall'ontologia sociale, ci permette di considerare la teoria della pratica progettuale non alla stregua di un pensiero magico, ma come una costruzione argomentata e falsificabile.

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

Molteplicità e non naturalità degli spazi nella produzione del progetto di architettura

Riccardo Palma

Volevo riprendere il discorso sulla non naturalità dello spazio e sulle implicazioni di questo fatto nel progetto d'architettura. Ho proposto di inserire nella bibliografia del seminario il libro *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo* di Alberto Magnaghi (2000) perché mi sembrava un esempio interessante di una proposta progettuale che, seppur alla scala territoriale, si fonda sulla molteplicità degli spazi e sulla loro non-naturalità. Anche sulla scorta del pensiero di Henry Lefebvre (1974), Magnaghi afferma la necessità di fondare lo spazio dell'abitare mediante rappresentazioni identitarie: «La descrizione identitaria è un documento culturale che identifica struttura e carattere di lungo periodo del luogo, indipendentemente dai suoi usi attuali e futuri» (2000, p. 124). Tale descrizione, essendo una rappresentazione, produce uno spazio che non le preesiste. Ogni lettura dello spazio produce effetti, è performativa, è quindi una scelta: in qualche modo si tratta anche di una scelta politica. A me sembra che una questione centrale per la cultura architettonica contemporanea riguardi il riconoscimento del fatto che gli spazi all'interno dei quali progettiamo sono spazi "prodotti" e quindi non sono mai unici, ma sempre molteplici.

Da sempre nel progetto l'architetto esercita una capacità tattica, poiché decide di volta in volta di agire dentro uno spazio piuttosto che un altro. Faccio una citazione fuori dal contesto dell'architettura perché mi sembra molto chiarificante: gli studi di Pierre Francastel (1957) mostrano come la pittura cubista sia stata possibile solo a partire da una ripresa dello spazio piatto dei mosaici bizantini. È un po' quello che facciamo anche noi come architetti: quando progettiamo decidiamo di collocarci in uno spazio topologico se dobbiamo risolvere un problema distributivo, oppure in uno spazio vettoriale se dobbiamo affrontare un problema statico, in uno spazio cartografico se stiamo ragionando sulle relazioni tra progetto e luogo, e così via. Ciascuno di questi spazi è dotato di proprie regole di funzionamento interno e non esiste uno spazio che li comprenda tutti.

Troppo spesso infatti pensiamo che l'architettura consista nel produrre un oggetto dentro lo spazio, senza però interrogarci su cosa quello spazio sia, e soprattutto come esso funzioni. Faccio un esempio, prendendo in considerazione il concetto di *mosaicatura*. Il Piano Paesaggistico della Regione Piemonte è basato

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

sull'idea di mosaicatura, descrive quindi un "mosaico paesistico". Proviamo ora a pensare a quale tipo di spazio c'è dietro questa definizione: si tratta di uno spazio fatto di tessere affiancate, nel quale ogni tessera, pur presentandosi come un mondo indipendente, fa in realtà parte di un unico insieme coerente e isotropo. Nel mosaico le tessere si affiancano per comporre un unico disegno generale. Eppure tutti sanno che gli spazi territoriali sono plurimi e si stratificano compenetrandosi, a volte provocando conflitti insanabili. Prendiamo il caso di un Parco come quello del Po, che comprende nei suoi limiti anche ampie porzioni della città di Torino. Quanti spazi ne fanno parte? Il Parco è fatto di insediamenti, di aree naturali, di infrastrutture, di luoghi di svago e altro ancora. Ognuno di questi sistemi costituisce uno strato che è considerabile sia autonomamente, sia nelle relazioni che intrattiene con gli altri strati. Come facciamo a pensare al Parco come a un mosaico? È evidente che ci serve un'altra concezione di spazio. Un "feltro" o un "rizoma", come scrivono Deleuze e Guattari? Oppure una carta nella quale possiamo comprimere ciascuno degli strati?

Michel Serres ne *Le origines de la géometrie* (1983) sostiene che gli spazi sono tanti e che per comprenderli è necessario sviluppare una genealogia. Malgrado non siano molto interessati alle genealogie, gli architetti usano gli spazi proprio per quelle loro caratteristiche di parzialità che derivano dalla particolarità della loro "origine" non naturale. Allora, quanto più saremo consapevoli di questa parzialità e molteplicità di spazi - e del fatto che, per dirla alla Deleuze, l'esistenza di "piani di aggancio" tra questi spazi non sia scontata - tanto più riusciremo a controllarli, e a progettare dentro di essi. Infatti tutti gli spazi che l'architetto impiega nel progettare, hanno un'origine tecnica poiché sono spazi problematici, costruiti per risolvere problemi.

Anche lo "schizzo", che viene usualmente pensato come il disegno "originante" dell'architettura, non va considerato una rappresentazione naturale perché legata al gesto e quindi più vicina al pensiero dell'architetto o, nelle parole di Derrida, alla sua "voce": lo schizzo presuppone comunque una scelta all'interno di una molteplicità di spazi che di naturale non hanno nulla. Posso, per esempio, scegliere di disegnare uno schizzo prospettico o di un diagramma distributivo: questa scelta mi proietterà dentro spazi il cui funzionamento è completamente diverso e nei quali si genereranno figure progettuali necessariamente differenti. Noi insegniamo a progettare anche tramite gli schizzi non perché lo schizzo sia un genere di rappresentazione a sé, ma perché esso permette di operare subito una scelta tra quegli spazi attraverso i quali ci si muoverà durante il processo progettuale. Una scelta che il CAD, se usato con scarsa consapevolezza, come quasi sempre succede, nasconde all'interno di sistemi di rappresentazioni preimpostati. È sintomatico, per esempio, che gli studenti abbiano grandi difficoltà a disegnare al CAD un'assonometria, dato che i programmi, anch'essi ingenuamente tesi a una impossibile verosimiglianza della rappresentazione, sono settati per inserire in automatico punti di fuga prospettici in qualsiasi disegno tridimensionale. In questo modo gli studenti rischiano di operare inconsapevolmente in uno spazio prospettico, quando invece avrebbero magari bisogno di controllare proprio quelle misure che la prospettiva deforma.

Se il progetto di architettura per prodursi impiega una molteplicità di spazi, ciò significa che è necessario, per descriverne il funzionamento, superare l'idea di una ermeneutica finita dell'oggetto architettonico – cioè di un oggetto che guardo un po' di qua, un po' di là, ma che rimane un oggetto finito, unitario, posto al centro delle rappresentazioni, immerso nello spazio isotropo euclideo.

Si tratta cioè di superare un prospettivismo semplice, convergente sull'oggetto. Cito Deleuze da *Differenza e ripetizione* che cita a sua volta *Opera aperta* di Umberto Eco: «è necessario che a ogni prospettiva o punto di vista corrisponda un'opera autonoma con un senso sufficiente» (1971, p. 116). Qui Deleuze parla di altro dall'architettura, ma è facile pensare al progetto: il progetto infatti produce un oggetto che prima non c'era a partire dalle rappresentazioni di qualcosa che c'è già: le architetture che sono impiegate come riferimento e che vengono scelte in vista dei diversi problemi che il progetto deve risolvere. Il risultato, l'architettura progettata, è ovviamente un oggetto fisico, abitabile, ma, dal punto di vista del progetto, esso non si presenta come unità ma è sempre riconducibile alle diverse figure, ciascuna costruita in uno spazio differente, che sono state impiegate dal progettista. L'oggetto progettato è perciò il punto di intersezione di molteplici serie di figure, ciascuna autonoma e proveniente da altre architetture. Continua Deleuze: «Quel che conta è la divergenza dalla serie, il decentramento, il mostro» (*Ibidem*): poiché il progetto è la risposta a molteplici problemi, ciascuno risolvibile dentro un proprio spazio, ciascuno risolvibile mediante una diversa figura architettonica, la somma delle figure che lo compongono è – etimologicamente – mostruosa. Ma se amiamo il molteplice, ciò non deve spaventarci.

dall'uditorio

Nel suo intervento ha definito la filosofia "atopica", ovvero un sapere che non ha luogo, trasversale rispetto al posizionamento specifico delle altre discipline all'interno dell'enciclopedia dei saperi. Dunque, dove si colloca la filosofia rispetto alla riflessione sullo spazio, dato che secondo lei lo spazio è ontologicamente primo rispetto al tempo ma contemporaneamente afferma che la filosofia non ha luogo?

Inoltre, ha sostenuto che i concetti hanno la funzione di diminuire la distanza rispetto al mondo che ci circonda: proprio in questo senso avrebbero caratteristiche prettamente spaziali. Ma a ben vedere i concetti hanno la capacità di presentare ciò che è assente, aspetto che mi pare indichi un loro più stretto rapporto con la dimensione temporale. Cosa ne pensa?

Giovanni Leghissa

Definire la filosofia con il termine atopico significa porre l'accento sulla sua dimensione operativa, ovvero argomentativa. La genesi e l'utilizzo di argomentazioni filosofiche ha come effetto l'oscillazione continua tra dimensione empirica e trascendentale. La filosofia avrebbe dunque la capacità, di volta in volta all'interno di un determinato sapere o disciplina, di mostrare dove siamo collocati rispetto a uno dei due poli differenti.

Sostenere che la filosofia prende sempre le mosse da una specifica posizione, storica e disciplinare, ci costringe ad andare a verificare di volta in volta quali sono le condizioni pensabilità di ogni nostra riflessione. Questo significa prendere sul serio l'idea che polo ontologico e polo fenomenologico-trascendentale siano inscindibili e co-implicati, tale passaggio ci costringe a non sottovalutare mai la dimensione epistemologica rispetto a quella fattuale ma di considerarle sempre alla pari. Quindi fare dell'elemento naturale il punto di partenza della riflessione filosofica significa porre le basi per uno specifico discorso sulla fondazione dei saperi che definirei, in maniera paradossale, realismo trascendentale.

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

Silvia Malcovati

Tra questi due poli, antropologico e trascendentale, a me viene da collocare il tema della percezione, del corpo umano. Quella che tu descrivi come un'abitudine biologica diviene un'abitudine culturale a un certo modo di percepire lo spazio che incontra di volta in volta.

Giovanni Leghissa

Certamente, ma è necessaria una precisazione. Durante gli anni '80 si pensava che, ricostruendo lo sviluppo di *homo sapiens*, a un certo punto si potesse osservare la fine dell'evoluzione della specie in senso *biologico*, in favore di una nuova forma di cammino evolutivo, quello *culturale*. Oggi pensare in questi termini è sbagliato, poiché regna ormai consenso nell'ambito degli studi sull'evoluzione in merito al fatto che non è davvero possibile distinguere tra un'evoluzione biologica e un'evoluzione culturale. Si pensi per esempio alla scuola di Stanford di filosofia della scienza (mi riferisco tra gli altri a John Dupré, Nancy Cartwright, Ian Hacking ecc.) per cui non è più possibile fare una distinzione netta tra natura e cultura direttamente al livello dello sviluppo biologico.

Posto questo, il corpo diventa non il semplice simbolo di materia e forma, come sosteneva Aristotele, ma si presenta come il luogo del trascendentale e dell'empirico in una sola volta. Il corpo si presenta come il luogo in cui si manifestano gli effetti generati dalla loro perenne oscillazione. Si pensi alle caratteristiche fisico-biologiche in relazione al modo in cui plasmiamo il nostro corpo attraverso gli usi e i costumi che caratterizzano la nostra cultura. Camminare non è un dato biologico ma culturale, per esempio. Dire corpo è dire evoluzione, è dire geni ma al contempo luogo di realizzazione etica e sociale. Un altro esempio è rappresentato dalle grandi costanti antropologiche che ci caratterizzano dal Neolitico in avanti: l'essere stanziali, il cibarci di carne e fare la guerra, e infine la sottomissione della donna. A questo livello è difficile distinguere i due piani in modo netto...

dall'uditorio

Michel Foucault è stato tra i filosofi che hanno maggiormente stimolato l'interesse degli architetti grazie alle sue analisi in merito al rapporto tra architetture e dispositivi disciplinari. Non le sembra che Foucault si concentri esclusivamente sulla dimensione ordinatrice dello spazio mentre tralasci quella estetico-liberante del progetto architettonico? Senza dimenticare che noi architetti ci poniamo a mezza via tra coloro che detengono il potere (il committente istituzionale o facoltoso) e i cittadini. Questa è una localizzazione problematica.

Silvia Malcovati

Per quanto riguarda questa oscillazione tra dimensione ordinatrice geografica dello spazio e dimensione estetico-liberante attinente a una presunta purezza estetica, propongo di ripensare alla triade vitruviana: utilità, funzionalità e bellezza. La bellezza, da Vitruvio in poi, è qualcosa che attraversa l'architettura tutta e non può più essere considerata una dimensione a se stante. Bisogna forse interrogarsi sulla bellezza domandandosi se essa è attinente solo alla necessità delle

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

forme o se si tratta di un puro ornamento. Questo problema tocca ancora oggi il dibattito dell'architettura, e la tua domanda che invece oppone due elementi della triade è sintomatica di questa incertezza nelle definizioni.

Giovanni Leghissa

Quello che gli architetti non conoscevano al tempo di Vitruvio è forse il legame antropologico che intratteniamo con le cose che costruiamo. Quando parliamo di dimensione liberatoria dello spazio facciamo riferimento a uno spazio liberamente connotato dal soggetto che lo osserva e lo vive, ma questo può avvenire solo nella misura in cui possiamo sperimentare una libera circolazione dei diritti.

Silvia Malcovati

Il caso della città di Roma è l'esempio perfetto di ciò: nasce in funzione dell'attività bellica, quindi non possiamo dire che nasce secondo un'idea di bellezza. Però diviene poi modello per tutte le città di nuova fondazione, e diventa quindi anche modello di bellezza.

dall'uditorio

In ogni caso, secondo me, anche alla luce di quanto detto, è chiaro che nel dialogo-scontro tra organizzazione politica dello spazio e ricerca estetica, è necessario dare importanza in primo luogo a chi lo spazio lo *abita*. Qualunque tipo di edificio è prima di tutto un limite alla libertà personale, poiché si presenta come ostacolo non attraversabile. La stessa carta sulla base della quale leggiamo un'organizzazione territoriale non ci lascia intuire l'esperienza di coloro che in quello spazio vivono. Dobbiamo quindi superare l'idea della semplice progettazione di uno specifico elemento: progettare l'edificio significa anche progettare tutto lo spazio che ha attorno e le relazioni con gli altri spazi ed edifici. Non basta fare riferimento alle carte disponibili, affidarsi a esse e operare su di esse.

Riccardo Palma

Certamente sì, ma il tuo compito di architetto è proprio quello di realizzare nuove carte, non seguire quelle preesistenti. Qualunque studioso sa che la carta ci fornisce solo una lettura parziale, che non ci spiega tutta la città poiché dimentica o tralascia volutamente molte altre cose. Questo era chiaro ad Aldo Rossi ma non ai suoi allievi, che infatti le hanno lette come se fossero direttamente la città: ma è una totalizzazione impropria.

Le carte di *Learning from Las Vegas* (Venturi-Scott Brown, 1972) sono la traduzione di una carta di Roma di Giovan Battista Nolli, di un'ottima carta tecnica che mappava lo spazio della strada insieme allo spazio interno delle chiese o degli edifici pubblici. Dal punto di vista di Nolli si trattava di un tentativo (politicamente riuscito) di dare importanza alla strutturazione religiosa a metà del Settecento a Roma: gli allievi di Aldo Rossi invece ne trasformano completamente il senso per provare a raccontare un'altra cosa, direi strumentalmente e forse nemmeno troppo consapevolmente.

Ecco perché ritengo sia utile appropriarci di queste tecniche dello

spazio: per avere una maggiore consapevolezza dello spazio e dell'atto stesso del progettare.

Silvia Malcovati

Peraltro, vorrei porre l'attenzione anche sulla differenza tra carta e mappa. La mappa è quello strumento attraverso cui, dagli anni '70 in poi, si cerca di risolvere il problema di come rappresentare uno spazio vissuto che non può essere rappresentato coi mezzi tradizionali. Si cercarono delle diverse modalità poiché ci si rese conto che attraverso metodi quantitativi non era possibile dare conto di molti elementi ritenuti invece fondamentali. Inoltre, vorrei sottolineare lo stretto rapporto tra topologia e città: oggi non si dà un'architettura che non sia città.

dall'uditorio

Ho la sensazione che la distinzione tra dimensione politico-estetica sia più problematica di quanto emerso fino a qui. Noi architetti dobbiamo confrontarci con delle scelte spesso molto pesanti. Mi chiedo se sia ancora possibile riflettere sulla bontà o meno di un progetto: fa lo stesso progettare un campo di concentramento o un centro culturale? Intendo dire che deve esserci un discrimine.

Giovanni Leghissa

Ritengo sia soprattutto una questione di coscienza personale. Provocatoriamente potremmo dire: l'architettura nasce morta.

Riccardo Palma

Questo ci costringe a capire cosa è l'architettura e l'investimento che ne rappresenta. L'architettura, come dice Giovanni Leghissa, nasce morta, perché l'autore l'abbandona subito [1]. Sono due problemi diversi: io penso che come architetto il mio primo obiettivo sia far vivere l'architettura. È necessario riscrivere ogni volta di nuovo i concetti fondamentali della nostra disciplina.

Poi, in secondo luogo, riflettere sulla dimensione politica dell'architettura e del suo essere sempre uno degli elementi della società. Fare determinate scelte politiche attraverso l'architettura, ovvero per mezzo di specifiche scelte progettuali, mi connota dal punto di vista politico: non dal punto di vista dell'architettura.

1 Riecheggia il famoso scritto di Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici*, in *La solitudine degli edifici e altri scritti. Sugli architetti e il loro lavoro* (2004), testo della conferenza *The Solitude of Buildings*, Harvard University, Cambridge, marzo 1985, pubblicato in A + U: architecture and urbanism, A+U Publishing Co., Tokyo, n. 227, agosto 1989. [*N.d.C.*]

Riferimenti
Andrea Dutto

Michel de Certeau (2010). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro [ed. or. 1980].

Sfuggire al potere precostituito senza sottrarvisi. de Certeau, gesuita e intellettuale poliedrico, si concentra in questo libro, pubblicato in prima edizione nel 1980, sulla dialettica tra uomo comune e istituzione. Il suo obiettivo è quello di far affiorare «la trama di un'anti-disciplina» (p. 9) insita nell'attività di consumo, o meglio: «un'attività astuta, dispersa, che però si insinua ovunque, silenziosa e quasi invisibile, poiché non si segnala con prodotti propri, ma attraverso i modi di usare quelli imposti da un ordine economico dominante» (p. 7). In particolare, è la quotidianità a mettere in luce quella molteplicità di azioni che si annidano nella parola, nel movimento, nella visione e che stanno ai margini delle regole, o quelle che l'autore definisce *strategie* istituzionali. Per de Certeau la via d'uscita dalla burocrazia non consiste nel ribaltare queste strategie, non sta cioè nella rivoluzione, ma piuttosto nello sfuggire a esse riscattando il significato delle pratiche che l'istituzione avrebbe voluto razionalizzare. In questo senso, assume particolare centralità il concetto di corporeità correlato ad attività come il gesticolare, il muoversi, il parlare, il camminare ovvero a un'infinità di pratiche deboli che aggrediscono le strategie istituzionali dall'interno, infrangendo silenziosamente la loro struttura normativa e coercitiva. Queste *tattiche*, come de Certeau definisce le pratiche deboli del corpo, divengono quindi gli strumenti operativi dell'uomo comune, da oltre due secoli confinato ai margini del sapere istituzionalizzato, sempre all'ombra dell'esperto, ai margini della scienza e in balia del professionismo.

Farinelli Franco (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.

L'impostazione del libro parla da sé: 98 capitoli di due pagine ciascuno con testi rigorosamente misurati per colmare lo spazio bianco della pagina. Farinelli utilizza questa geometria per argomentare la sua tesi della crisi della ragione

cartografica, e ripercorrere i tratti salienti della sua singolare ricerca geografico-metafisica. L'ipotesi di fondo è che la genealogia dell'occidente abbia una matrice geografica, quindi la geografia abbia un primato sugli altri saperi e sulla filosofia in primis. Per questo motivo il senso comune, che vede nella carta uno strumento a valle della politica, deve essere rimesso in discussione, anzi ribaltato. Per Farinelli, il ripensamento dello statuto epistemologico della carta implica una causa conoscitiva che trova nella politica solamente una sponda e non un innesco. Da ciò deriva che sia il territorio che, a un livello ancora superiore, l'idea stessa di Stato moderno, si adeguino alla carta. Ma - si chiede Farinelli - cosa avviene quando la carta entra in crisi, cioè un nuovo modello di rappresentazione mette in crisi il supporto della *tavola*? L'autore ci riporta quindi al 1969, anno un cui i primi esperimenti di connessione tra due computer posti in parti diverse del globo eleggono un nuovo strumento di rappresentazione: la rete. Più che una rivoluzione infrastrutturale la rete sembra rimettere in gioco le pratiche conoscitive delle scienze e più generalmente l'identità stessa di Stato moderno che si indebolisce gradualmente nelle trame del flusso globale. L'ipotesi di Farinelli è quindi che il riscatto della geografia, il superamento della crisi non possa che consistere nel passaggio dalla tavola al *globo*, ovvero in una trasformazione geo-metrica del pensiero: dal piano alla sfera.

Bill Hillier, Julienne Hanson (1984). *The Social Logic of Space*, Cambridge: Cambridge University Press.

Un libro che paga il prezzo dell'urgenza di individuare strumenti utili all'analisi intrapresa dalle scienze urbane. Appoggiandosi alla teoria dei grafi gli autori mettono a punto una tecnica di rappresentazione della distribuzione degli spazi abitati. Un primo obiettivo è quello di svincolare il problema distributivo dalla forma architettonica e di porre quindi il problema nella forma topologica. In questo senso, gli autori optano per una dissoluzione dei vincoli convenzionali tra oggetti empirici, per esempio tra edificio e insediamento, finalizzata alla loro continuità virtuale. Le tipologie edilizie sono rimpiazzate da una notazione semplificata che riduce tutto alla distinzione fondamentale pubblico e privato: la cellula abitata (cell). La forma architettonica è destituita da qualunque valenza operativa poiché ai fini del problema distributivo le qualità morfologiche non solo non offrono un supporto utile all'analisi, ma la ostacolano, complicandone la lettura. Se l'oggetto della ricerca risponde a una domanda chiarissima (come si applica la teoria dei grafi alla rappresentazione di un problema distributivo?), lo stesso non vale per il soggetto del libro: la società. Questa dimensione del discorso pecca forse di ambizione, poiché all'urgenza di ottemperare a una necessità strumentale si accoppia un desiderio di totalizzazione che risucchia al suo interno componenti esterne all'analisi stessa. Per compiere questa operazione gli autori attuano infatti una riduzione totalizzante della dialettica tra spazio e società all'equazione spazio=società. Un'equazione che si dissolve nel chiasmo secondo cui: «Society must be described in terms of its intrinsic spatiality, and space must be described in terms of its intrinsic sociality».

Rem Koolhaas (2006). *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata: Quodlibet [ed. or. 2001].

Junkspace letteralmente spazio-spazzatura è il risultato più autentico della

modernizzazione dell'edilizia anonima, massificata, generica. In questo libro, Rem Koolhaas lo celebra come paradigma della condizione contemporanea. La sua tesi è semplice: gli architetti devono imparare dallo spazio-spazzatura per riscattare l'architettura dal deragliamento stilistico della post-modernità. Considerato nella prospettiva della sua costruzione, il *junkspace* offre inoltre una alternativa alla pratica convenzionale della progettazione architettonica, intrapresa come intuizione espressiva o (peggio) come riproduzione di un codice stilistico. Nella prospettiva iconoclasta di Koolhaas, infatti, il progettista contemporaneo non dovrebbe avere altro obiettivo che riprodurre, negli edifici che progetta, le contraddizioni sociali ed economiche del suo tempo. I tre saggi raccolti nel libro sostengono questa ipotesi, dicendo in sostanza la stessa cosa in tre modi diversi. Oltre al saggio *Junkspace*, che chiude il libro, gli altri saggi si intitolano *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione* e *La Città Generica*. Infine, è particolarmente interessante la scelta lessicale di Koolhaas, mirata a fondare una narrativa dell'urbanesimo globale. Una specificità linguistica che colloca l'autore a fianco di altre figure come Marc Augè e Gilles Clement, impegnati anch'essi in un'ermeneutica della condizione urbana in chiave tassonomica.

Alberto Magnaghi (2000). *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo*. Torino: Bollati Boringhieri.

L'inversione prospettica della globalizzazione condurrebbe alla nascita di un soggetto consapevole di abitare un territorio. Grossomodo, questa è la questa tesi del libro di Magnaghi, una tesi politica che guarda avanti, messianicamente proiettata alla ri-affermazione della comunità come soggetto politico attivo nella progettualità e la gestione del territorio. L'autore elabora quindi una critica del presente prefigurando un possibile scenario futuro in cui l'espansione capitalistica della metropoli è soppiantata dallo «sviluppo locale auto-sostenibile», cioè un modello di pianificazione finalizzato a stabilire strategie di sviluppo comunitarie commisurate alle risorse locali. Analizzato da un punto di vista ravvicinato e contestualmente a un arco storico preciso in cui la comunità assume consapevolezza di soggetto politico, il territorio appare infatti come testimonianza di un sistema vivente di elevata complessità, caratterizzato da una struttura relazionale autonoma e fondata su pratiche produttive di autogestione, autocostruzione e promozione delle risorse. In questo senso, il libro intraprende una critica radicale dei criteri di progettualità connaturati al soggetto precedente, il soggetto borghese, focalizzandosi in particolare sulla metropoli contemporanea mercificata e compromessa dalle logiche bulimiche del mercato. Nel IX capitolo quindi l'autore propone il progetto della regione utopica di *Ecopolis*, dapprima città di villaggi e in seguito costellazione di insediamenti solidali, nella quale tutte le contraddizioni della metropoli contemporanea raggiungono una sintesi dialettica che di fatto non corrisponde tanto all'istituzione di un apparato produttivo post-borghese quanto piuttosto nel ripristino di un modo di produzione pre-borghese: «più simile (in chiave laica) all'abbazia cistercense che non a una semplice fabbrica di produzione di merci» (p. 175).

Louis Marin (1973). *Utopiques: jeux d'espaces*. Paris: Minuit.

Con i piedi ben saldi nella realtà, Louis Marin vede l'utopico come una pratica operativa. Chiariamo subito che non si tratta dell'Utopia intesa in senso

convenzionale, fantasia dell'inesistente. Radicato nel 1968, il libro non nasconde la prospettiva militante dell'autore, e, riletto oggi, paga il prezzo della distanza dall'acceso dibattito di quel momento nella Francia mobilitata dai moniti dell'epistemologia marxista dilagante dentro e fuori l'accademia. L'utopico è il punto di arrivo di una riflessione teorica che Marin conduce a partire dal concetto di "neutrale", o meglio di neutralità nella ricerca scientifica. L'utopico appare come una teoria della prassi mirata a chiarire la dinamica dei rapporti di forza e le condizioni possibili del loro sviluppo all'interno di un sistema teorico espresso nella forma del testo, inteso come il rispecchiamento della realtà effettuale nella sua figura analogica virtuale. Nella prima parte l'autore intraprende una riflessione sul libro di Thomas More, e delinea i tratti salienti della prassi utopica che vengono successivamente messi in pratica nella seconda parte. Qui, attraverso gli scambi tra testo e figura, ovvero gli slittamenti dallo spazio geografico al testo, tramite una serie di tecniche discorsive definite *jeux* (tra cui la narrazione storica, la narrazione di viaggio, la descrizione, l'illustrazione narrativa, ecc.), l'autore intercetta la traiettoria intrapresa da Lyotard sul tema del figurale. In particolare, nel capitolo X, intitolato *Le portrait de la ville dans ses utopiques*, Marin descrive le condizioni in cui il discorso utopico può essere applicato alla decostruzione di alcune carte tra cui la mappa di Toledo dipinta da El Greco.

Michel Serres (1991). *Roma. Il libro delle fondazioni*. Torino: Hopefulmonster [ed. or. 1983].

Primo libro di una trilogia che Michel Serres dedica al tema della fondazione, *Roma* introduce una serie di riflessioni sul concetto di molteplicità nella narrazione storica. L'oggetto non è, infatti, Roma intesa nel senso della città fisica ma come fondale di una storia stratificata, così come appare nell'*Ab urbe condita* di Tito Livio, a partire da cui Serres intraprende la sua riflessione. Roma è per l'autore il paradigma di ogni possibile inizio, in cui l'atto rituale di fondazione della società è presentato abitualmente come violenza sacrificale. L'argomentazione ha un duplice bersaglio: si presenta come critica esplicita della violenza e al contempo come critica implicita della dialettica. L'autore auspica il superamento della dialettica proprio al fine di inaugurare una possibile storia alternativa della fondazione non violenta. La sua utopia è quella una storia che abbandoni la dimensione sintetica per ritrovare quella molteplicità occultata dell'atto di fondazione, momento di sacralizzazione architettonica di un evento, in cui un fluido (*fundere*) si trasforma in pietra (*fundare*), le voci si tramutano nella pietra del monumento: il molteplice è occultato e ridotto all'uno. A questo fine, l'episodio della fondazione dell'Isola Tiberina esemplifica questa ipotesi alternativa. In seguito alla cacciata da Roma di Tarquinio il Superbo, il popolo versa la messe nel Tevere, fondando l'isola senza vittime, senza ricorrere alla violenza, poiché come afferma Serres: «la buona fondazione si fa su ciò che è mobile. La folla fonda l'isola sul liquido, sul vischioso, sul sabbioso, su banchi di fango»(p. 271).

II. DECOSTRUZIONE, IMMANENZA, ILOMORFISMO

44
Simondon e Deleuze di fronte all'ilomorfismo. Appunti sul rapporto forma-materia
Giulio Piatti

51
Appunti su *Chōra*, spazio e architettura. Da Platone a Derrida
Carlo Deregibus

57
Le nuove scienze e la conquista dell'informale
Paola Gregory

60
L'assenza necessaria dell'architettura
Riccardo Palma

65
Dialoghi

72
Riferimenti
Andrea Canclini

Simondon e Deleuze di fronte all'ilomorfismo. Appunti sul rapporto forma-materia

Giulio Piatti

Tra le differenti declinazioni della questione che dopo Kant identifichiamo con il nome di trascendentale – forse la sola che, perlomeno dall'aporia su cui si conclude il Menone platonico in avanti (Stiegler, 1994, p. 98), torna costantemente a inquietare il pensiero filosofico – una delle principali è stata senza dubbio quella del complesso rapporto tra materia e forma. Dietro tale dicotomia, infatti, si articolano una serie quasi infinita di dualismi (anima *versus* corpo, stile *versus* contenuto, ecc.) che costituiscono il modo stesso attraverso cui concettualizziamo il reale, articolando aspetti ontologici ed epistemologici: in altri termini, risuona, dietro il tentativo di comprendere i rapporti tra materia e forma, il quesito stesso della filosofia, da sempre orientata all'aggancio tra concetti e realtà, e i cui due estremi pseudo filosofici oscillano così ogni volta da un ingenuo empirismo dei fatti fino a un astratto idealismo delle nozioni (Derrida, 2002, p. 194).

La più nota e importante sistemazione del rapporto tra forma e materia si trova, com'è noto, nell'ilomorfismo aristotelico. Secondo Aristotele, tutto ciò che esiste, in quanto esiste, possiede una sostanza. Il termine sostanza – dal greco *upokeimon* – significa letteralmente «ciò che sta sotto» e indica il fondamento ontologico di ogni cosa, ciò che fa sì che qualcosa è, al di là della somma degli elementi – per lo più accidentali – che la compongono. Aristotele, nell'VIII libro della *Metafisica*, quasi a sancirne l'idea di stabilità e immutabilità, la definisce come «ciò che l'essere *era*» (1028b 33-36, corsivo nostro).

Ora, se è vero che la sostanza, secondo Aristotele coincide sia con la forma di ciò che è, costituendone, per così dire, il principio d'intellegibilità, sia con la sua materia (1042a 26-30), [1] questa si presenta, nel mondo naturale, come insieme indissolubile delle due componenti: secondo Aristotele, ogni cosa sensibile è composta dal «sinolo» di forma e materia. Se la prima costituisce la componente ingenerabile, la seconda invece quella generabile e corruttibile.

1 Sul complesso e enigmatico ruolo della materia in Platone e, parzialmente, in Aristotele, cfr. Derrida (1997, 41-86). Su questi temi, cfr. anche Molinar Min (2014).

Obiettivo del presente contributo è quello di analizzare il modo in cui due autori contemporanei, Gilbert Simondon e Gilles Deleuze, in alcuni luoghi testuali, hanno tentato di ripensare il rapporto tra materia e forma. Se Simondon,

attraverso lo studio della presa di forma del mattone d'argilla, intende mostrare come tale schema non riesca a descrivere concretamente il lato "creativo" di ogni processo di individuazione, Deleuze, insieme a Guattari, sancisce, attraverso uno studio storico-estetico della nozione chiave di ritornello, la natura "cosmica" e mai passiva della materia, nel suo rapporto con la forma. Entrambi tentano di mostrare, insomma, una certa insufficienza dell'ilomorfismo, avviandosi così verso la valorizzazione di un accesso al reale nel quale – come attestano alcune tra le più interessanti esperienze dell'architettura contemporanea – le tradizionali categorie di naturale e artificiale, digitale e analogico cominciano a venire meno.

Simondon e il mattone d'argilla. Dall'ilomorfismo all'individuazione

Secondo Gilbert Simondon, il modello ilomorfico proposto da Aristotele ha l'indubbio merito di essersi posto come un primo tentativo di individuazione del problema della genesi di ciò che esiste, risolto attraverso il ricorso al concetto di sinolo e in esplicita opposizione all'ingenuo monismo degli atomisti (Simondon, 2013, p. 31). Indicando nell'insieme di materia e forma la condizione necessaria e sufficiente di ogni essere sensibile, egli per ciò stesso individua, seppur in una forma molto generale, una sorta di preindividuale (la materia prima della forma, la forma prima della materia). È d'altra parte proprio l'astrattezza di tale schema ad aver garantito il suo grande successo nella storia del pensiero – si pensi per esempio agli influssi onnipervasivi della dicotomia cartesiana tra anima e corpo –così come, di converso, in quella del senso comune (la "mente" in opposizione al "braccio", lo "stile" in opposizione al "contenuto", ecc.).

Al fine di decodificare il funzionamento dello schema ilomorfico, Simondon propone di seguire l'esempio dell'operazione tecnica che sta alla base della costruzione di un mattone d'argilla: come uno sguardo "innocente" dovrebbe poter immediatamente constatare, la forma si identificherebbe in questo caso con lo stampo, mentre la materia bruta con l'argilla che vi si inserisce e che assumerà così la forma desiderata.

A uno sguardo più attento, però, si può fin da subito constatare come lo stampo sia in realtà già un «forma materiata», dotata cioè di un materiale legato a un pregresso processo di formazione, ovvero la costruzione dello stampo (p. 55). Questa operazione risulta infatti essenziale per la riuscita del mattone – e non si potrebbe sottovalutare l'arte della costruzione del "giusto" stampo. D'altra parte la materia non può essere considerata alla stregua di una pura potenzialità pluriforme, ma è a sua volta «formata», ovvero già preparata all'ingresso nello stampo e fornita originariamente di proprietà attive, come la plasticità (*Ibidem*).

La presa di forma del mattone d'argilla secondo Simondon è un esempio paradigmatico di processo di individuazione, ovvero una relazione costitutiva tra scale dimensionali differenti, di cui una molare (lo stampo) e l'altra molecolare (le molecole d'argilla), [2] Materia e forma convergono dunque all'interno di un'operazione comune e insieme singolare che fa coesistere il procedimento di inserimento dell'argilla in un stampo "materiale" e la preparazione formale dell'argilla colloidale.

Si ha, insomma, una mediazione tra due ordini di realtà, uno microscopico e intraelementare, l'altro macroscopico e interelementare, e, insieme,

2 Secondo Simondon il processo di individuazione è un'operazione attiva a tutti i livelli del reale, da quello fisico-inorganico a quello psico-sociale. Proprio al concetto di individuazione è dedicata la sua monumentale tesi di dottorato, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione* (2013).

un cambiamento di scala che equivale all'invenzione di una nuova dimensione comune (p. 56). Coesistono così due semicatene che si incontrano quando i due oggetti trovano una compatibilità, superando, per tappe, la loro «disparazione». [3] Qui l'argilla esercita una forza attiva e lo stampo una forza passiva, consistente nel limitare la plasticità del materiale, opponendovi una forza di reazione.

Emerge così il concetto fisico di forza, come operazione comune tra le due serie: la forza è il sistema totale (o nuova dimensione) che riunisce assieme la semicatena materiale (con la sue energia potenziale) e la semicatena formale (e la sua energia di reazione). Da una situazione di disparazione tra due ordini di grandezza incompatibili si passa così a una nuova situazione di compatibilità.

Lo stampo limita insomma l'argilla, portando la sua energia potenziale a un nuovo stato di equilibrio, che coinciderà con il mattone in quanto essere individuato: «lo stampo traduce la sua esistenza nella materia orientandola verso uno stato di equilibrio» (p. 61). C'è quindi un ruolo dinamico e genetico nel rapporto tra aspetti materiali e formali, uno scambio di energia e una conseguente «risonanza interna» (p. 38).

Lo schema ilomorfico coglie così soltanto le estremità delle due semicatene, restando di fatto esterno alla relazione di individuazione:

> Lo schema ilomorfico è paragonabile alla conoscenza che possiede un uomo esterno alla bottega, e che pertanto può prendere in considerazione esclusivamente i prodotti che vi entrano e quelli che ne fuoriescono [...] Occorrerebbe piuttosto penetrare all'interno dello stampo stesso onde seguire l'operazione di presa di forma ai diversi stadi di grandezza della realtà fisica (p. 63).

Materia e forma andrebbero dunque colte nel corso della presa di forma, in quanto operazione energetica, sistema complesso e genetico. Nessuna delle due componenti possiede in sé il principio di individuazione, ma questo consiste proprio nell'operazione unica e singolare della presa di forma: «en mettant en relation une forme et une matière, l'hylémorphisme fait préexister la forme et la matière à cette relation, qui n'est que rapport entre des termes déjà individualisables, sinon individualisés» (Barthélémy, 2005, p. 63). [4]

Lo schema ilomorfico, calibrato a partire da un'operazione artigianale, appare allora eccessivamente "antropomorfo" e astratto, poiché coglierebbe soltanto gli aspetti esteriori di un processo ben più complesso, irriducibile a un semplice dualismo. Per di più, alla sua base, più che una semplice operazione tecnico-artigianale, vi è inoltre annessa una forte componente socio-politica. La forma rappresenta infatti l'esprimibile, il principio attivo che si impone, mentre la materia corrisponde alla passività e alla ricezione. Questa scissione diviene emblematica nel conseguente dualismo tra anima e corpo, che, nel momento stesso in cui è stato posto, ha immediatamente sancito la superiorità e l'imperio della prima sul secondo (Esposito, 2013): «l'operazione

3 Sul concetto di disparazione, cfr. Simondon (2013): «Un'informazione non risulta mai relativa ad una realtà unica ed omogenea, quanto, piuttosto, a due ordini in condizione di disparazione: l'informazione [...] non risiede mai in una forma data: essa costituisce piuttosto la tensione fra due reali disparati e si configura, cioè, come il significato che scaturirà nel momento in cui un'operazione d'individuazione scoprirà la dimensione in base alla quale due reali disparati possono costituirsi in sistema» (p. 43).

4 Sulla critica di Simondon all'ilomorfismo, cfr. anche Barthélémy (2005, pp. 61-98).

che impone una forma a una materia passiva ed indeterminata non consiste soltanto in un'operazione considerata astrattamente dallo spettatore che osserva [...] Si tratta piuttosto dell'operazione comandata dall'uomo libero ed eseguita dallo schiavo» (Simondon, 2013, p. 70).

Secondo Simondon, si dovrebbe così in conclusione passare dal privilegio che le visioni sostanzialistiche avevano storicamente garantito alla nozione di individuo – e che, in particolare, Aristotele aveva fatto corrispondere al sinolo di materia e forma – all'analisi dei processi di individuazione in grado di portare alla sua costituzione, a partire da un campo preindividuale di forze potenziali non ancora formali né materiali.

Materia-movimento. Deleuze, Guattari e il ritornello

In *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Gilles Deleuze e Félix Guattari tentano apparentemente di costruire una storia naturale del concetto di ritornello: ciò che in realtà intendono fare è comprendere le modalità che presiedono, più in generale, alla genesi del gesto artistico. Ne individuano tre aspetti che, sebbene non possano essere considerati alla stregua di una storia naturale, costituiscono in fondo un buon modo per sintetizzare i rapporti che possono intercorrere tra materia e forma. L'intera argomentazione di Deleuze e Guattari prende le mosse da una serie di intuizioni di Paul Klee, contenute in *Teoria della forma e figurazione* (2009). Secondo l'artista svizzero la genesi del gesto pittorico si articolerebbe seguendo tre tappe: in primo luogo ci sarebbe un punto grigio, non dimensionale né ancora individuale; a seguire il punto che salta, costituendo lo spazio dimensionale (o dimora); e infine la proiezione del punto sull'esterno come linea di fuga e nuova individuazione.

> Paul Klee [...] parla di punto grigio, del caos non dimensionale, non localizzabile, la forza del caos, un fascio inestricabile di linee aberranti. Poi il punto salta su se stesso e da esso si irradia uno spazio dimensionale, con le sue falde orizzontali, i suoi tagli verticali, le sue linee abituali non ascritte, tutta una forza interna terrestre [...] Il punto grigio ha dunque fatto un salto da uno stato all'altro e rappresenta non più il caos, ma la dimora o la casa. Infine, il punto si proietta sull'esterno, esce da se stesso, sotto l'azione di forze centrifughe erranti che si irradiano in tutta la sfera del cosmo (Deleuze-Guattari, 2010, p. 379).

Se il caos dimensionale, l'originario punto grigio, coincide con quello stato preindividuale che, in Simondon, precede e articola il processo di costituzione del mattone d'argilla, un primo superamento di tale stato consiste nel classicismo, inteso come imposizione di una forma-sostanza sulla materia (p. 405): «quando si parla di classicismo ci si riferisce a un rapporto forma-materia. O, piuttosto, forma-sostanza, perché la sostanza è appunto materia informata. Una successione di forme compartimentate, centralizzate, vengono a organizzare la materia e ciascuna occupa una parte più o meno importante» (p. 413). In questo contesto, l'artista diviene un vero e proprio demiurgo che distribuisce gli ambienti e le forze di una materia bruta selvaggia, attraverso l'imposizione di una forma. In questo senso il barocco – e, più in generale la potenza della materia [5] – risuona già al fondo del classicismo, che

5 Sulla materia in Leibniz e nel barocco, cfr. Deleuze (2004).

emerge dunque nella sua violenza costitutiva. Perfino nel più apparentemente sereno rapporto tra forma e materia emerge allora quella "metastabilità" costitutiva del processo di individuazione, spia in questo caso di una natura violenta e impositrice.

Il secondo superamento del caos dimensionale corrisponde al romanticismo, al suo senso di "profondità" e al suo legame con la terra. Qui si affronta un corpo a corpo con il sotterraneo e il fondamento, che innalza il proprio canto territoriale. Deleuze cita a questo proposito l'opera di Mahler e, in particolare, il *Lied* (pp. 406- 407). La forma, da meccanismo di organizzazione violente della materia bruta, varia e si sviluppa continuamente, diventando «materia di espressione».

Il terzo e ultimo superamento del caos dimensionale disarticola esplicitamente il dualismo ilomorfico, che vede nella forma il principio di intellegibilità della materia stessa: ora si tratta di elaborare un materiale destinato a captare forze di un altro ordine, non visibili. La cattura delle forze cosmiche, per esempio nell'opera di Cézanne (p. 415), diventa così una logica della creazione irriducibile all'imposizione di una forma alla materia: creare coincide insomma con il rendere visibili le forze materiche del cosmo.

La triade classico-romantico-cosmico mette così in luce come, ogni volta, lo schema ilomorfico risulti insufficiente a dare conto dell'esperienza artistica, [6] al suo costituirsi come un progressivo percorso di liberazione dalla forma: «forse bisognerà attendere Cézanne affinché le rocce esistano solamente per le forze di piegamento che captano, i paesaggi per le forze magnetiche e termiche, le mele per le forze di germinazione: forze non visive e tuttavia rese visibili» (p. 410). [7]

Ciò che emerge, nella disamina dei tre aspetti del ritornello effettuata da Deleuze e Guattari è come, in fondo, lo schema ilomorfico non riesca a rappresentare il modo in cui l'esperienza artistica –ma si potrebbe estendere il discorso alla genesi stessa del reale – si produce. Ciò che risulta insoddisfacente è, in fondo, l'idea stessa di una materia "passiva" e, conseguentemente, il suo status di potenzialità atta a modellarsi entro una forma stabile, imposta dall'alto. Come si è visto, perfino nel più formale dei classicismi, il prezzo pagato per l'equilibrio tra forma e materia è proprio il soggiogamento di un materiale mobile, in movimento, che continua a risuonare sotto la forma-sostanza. La materia, più che materiale indefinito, è quindi già da sempre forza, attività, intensità. Da qui, allora, la predilezione di Deleuze e Guattari per le esperienze artistiche di natura "cosmica", legate a una liberazione delle potenzialità della materia dall'imposizione violenta di una forma a essa trascendente.

6 Sarebbe forse possibile sviluppare un confronto, a partire proprio dalla questione dell'ilomorfismo, tra le intuizioni di Deleuze e l'estetica di Adorno (2009)

7 Cfr. anche Deleuze (1983): «La variazione universale, l'interazione universale (la modulazione), è già ciò che Cézanne chiamava il mondo prima dell'uomo, "alba di noi stessi", "caos iridato", "verginità del mondo". Nulla di stupefacente che si debba costruirlo, perché è dato solo all'occhio che non abbiamo» (p. 102).

Conclusioni. Quale architettura?

Simondon e Deleuze (con Guattari), in modi ovviamente differenti, rilevano una certa inadeguatezza dello schema ilomorfico nella comprensione dei meccanismi che presiedono ai rapporti tra materia e forma. Se, come si è visto con Simondon, nel processo di individuazione sono presenti aspetti materiali nella forma e aspetti formali nella materia, in Deleuze, più radicalmente, la materia è

già essa stessa movimento in via di formazione.

Che la questione non riguardi soltanto un discorso strettamente filosofico, ma sia in grado di interrogare da vicino alcuni possibili sviluppi della riflessione architettonica, lo si può riscontrare nell'interesse che i due filosofi, Deleuze in particolare, hanno prodotto in tale ambito. [8] Sebbene nessuno dei due abbia dedicato uno studio organico a questioni proprie dell'architettura, alcune intuizioni a riguardo possono tuttavia condurci verso la conclusione della nostra disamina.

Secondo Simondon,

> Il est malaisé de déclarer sans réserve quelles constructions sont des machines passives; elles ne sont pas toutes au même degré des objets techniques individualisés [...] La machine passive est surtout une machine irréversible constituée d'éléments qui "font prises" et adhèrent les uns aux autres; le caractère immobilier de l'immeuble réside surtout dans l'irréversibilité de sa genèse ; si les constructions devenaient déplaçables et démontables, elles auraient les principaux caractères des machines actives, qui sont ouvertes, admettent des réparations, de changements de pièces [...] (2005, p. 182).

Deleuze individua invece nell'introduzione del cemento armato la possibilità per l'architettura

> di liberarsi dai modelli arborescenti che procedevano per piloni-alberi, travi-rami, volta-fogliame. Non soltanto il cemento armato è una materia eterogenea il cui grado di consistenza varia con gli elementi della mescola, ma il ferro vi è intercalato secondo un certo ritmo, formando nelle superfici-autoportanti un personaggio ritmico complesso, in cui i "gambi" si caratterizzano per sezioni differenti e intervalli variabili in funzione dell'intensità e della direzione della forze da captare (armatura e non struttura) (Deleuze-Guattari, 2010, p. 396).

Simondon guarda al futuro dell'architettura, la quale, in continuità con lo sviluppo dell'oggetto tecnico in generale, potrebbe raggiungere una «concretizzazione» (Simondon, 2012, p. 24) sempre maggiore: il rapporto tra le parti dell'edificio sarà destinato a divenire sempre più stretto, legato a un'unità nella quale aspetti materiali, formali, funzionali e estetici raggiungeranno un margine di indiscernibilità, come nel momento stesso della presa di forma del mattone di argilla. Non diversamente, Deleuze ravvisa nell'utilizzo del cemento armato la possibilità di superare, proprio come nella pittura di Cézanne, il dualismo forma-materia attraverso l'utilizzo di un materiale per così dire "ritmico", nel quale struttura e materia non sono più distinguibili, ma divengono espressione della consistenza di un'unica materia-movimento.

Tali intuizioni ci portano nei pressi di una concezione secondo la quale l'elemento "naturale" della materia e quello intellegibile (e costruito) della forma non differiscono più, ma ineriscono a un comune processo di individuazione che precede e accompagna entrambi i poli. Passando dall'ilomorfismo a un'ontologia

8 Sulla diffusa ricezione di Deleuze in ambito architettonico, cfr. Gregory (2010). Per quanto riguarda il più recente interesse nei confronti di Simondon, cfr. Bourbonnais (2009; 2016) e Mortamais (2014). Si segnala inoltre il convegno *Du mode de l'existence de l'objet architectural. Autour de la pensée de Gilbert Simondon*, tenutosi presso l'École National Supérieure d'Architecture di Saint-Etienne il 13, 14 e 15 marzo 2015.

"genetica", pur intesa secondo modalità differenti, Simondon e Deleuze sono così portati a abbandonare un approccio sostanzialista, valorizzando le idee di forza, potenziale e energia. Il processo di creazione-individuazione, opponendosi radicalmente alla distinzione di un aspetto materiale da un aspetto formale, riesce a inquadrare teoricamente le possibilità dischiuse dalle sperimentazioni tecno-naturali, di cui l'architettura contemporanea si è resa spesso protagonista. D'altra parte nei progetti e nelle opere di architetti o artisti come Greg Lynn, Bernard Cache, Philippe Rahm, Patrick Boutain, Toyo Ito, Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, soltanto per citarne alcuni, ciò che emerge è prima di tutto quell'operazione filosofica che, al pari delle intuizioni di Simondon e Deleuze, consiste nella ridiscussione critica di una dicotomia, quella tra materia e forma, che costituisce l'orizzonte entro il quale abbiamo per secoli sistematizzato la realtà.

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

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.

Le nuove scienze e la conquista dell'informale

Paola Gregory

Il discorso del rapporto tra forma e materia è vastissimo: ma prima ancora di discutere di Deleuze, Derrida o Simondon, la prima cosa che mi preme sottolineare è quanto tutti questi ragionamenti siano stati fortemente influenzati dalla cibernetica e dall'informatica, sviluppatesi immediatamente dopo la seconda Guerra Mondiale. In particolare, la teoria dell'informazione di Claude Shannon (1948; 1949), finalizzata alla ricezione di un messaggio codificato come segnale, e i meccanismi cibernetici di Norbert Wiener (1968), che operano un confronto diretto negli schemi di comunicazione e controllo fra l'automa e il vivente, hanno avuto un impatto enorme sui principi di organizzazione della forma da cui non si può prescindere nel ragionare sulle relazioni tra forma, spazio e materia. Dobbiamo aggiungere che, in quegli stessi anni, altre scienze come la biologia e l'ecologia sostituiscono alla visione meccanicistica del mondo l'idea di un *sistema* vivente organizzato che emerge dal rapporto inter-retroattivo delle parti (reti) che lo costituiscono. La biologia, con la scoperta del DNA, mentre apre verso il "basso" mediante la scoperta della struttura chimica del codice genetico, sviluppa i principi dell'organizzazione vivente aprendo alle forme superiori e più complesse della vita, ricorrendo a nozioni di informazione, codice, messaggio, programma, comunicazione, controllo; l'ecologia – tornata in primo piano soprattutto dopo la grande crisi energetica dei primi anni settanta – concependo l'unità globale della comunità degli esseri viventi (biocenosi) con lo spazio o nicchia geo-fisica (biotopo) ne riconosce il carattere di sistema – ecosistema – definito dall'insieme di costrizioni, interazioni e interdipendenze che, a dispetto o attraverso il caso e l'incertezza, costituisce un'autorganizzazione spontanea, ovvero una totalità autorganizzata.

La natura non è più disordine, passività, ambiente amorfo: è una totalità complessa e l'uomo non è più un'entità chiusa, bensì un sistema *aperto* in rapporto di autonomia/dipendenza. La stessa vita, che fino a quel momento era qualcosa di totalmente disgiunto dalla materia inorganica, diviene una proprietà che, in certe situazioni e attraverso un principio di organizzazione – o meglio di autorganizzazione – delle parti costituenti può emergere: la distinzione tra organico e inorganico diventa meno netta, e questo lega indissolubilmente le scienze della

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

natura, come la fisica o la chimica, alle scienze della vita. Nasce così un nuovo terreno comune per tutte le scienze, in cui fondamentale si rivela il passaggio dal determinismo alla complessità, da un modo di considerare le "cose del mondo" come oggetti controllabili o fenomeni calcolabili da un soggetto esterno, a un altro che riconosce la natura interconnessa di tutte le cose: imprevedibile, sensibile al mondo circostante, influenzata da piccole fluttuazioni.

Mettendo in crisi ciascun "paradigma chiuso", gli sviluppi della biologia e dell'ecologia, della cibernetica e della teoria dell'informazione, dagli anni cinquanta in poi, hanno modificato definitivamente la nozione di vita e di natura, legandole alle idee di autorganizzazione e complessità, ovvero all'idea di sistema che, come chiarito Ludwig Von Bertalanffy (2004), diventa un carattere essenziale per comprendere ogni fenomeno del mondo.

Questo modo di concepire e percepire il mondo – nelle sue componenti biotiche e a-biotiche – inizia a permeare anche alcune ricerche architettoniche e urbanistiche che, soprattutto a cavallo degli anni sessanta, cominciano a pensare edifici e parti di città come sistemi complessi, capaci di adattarsi e modificarsi ai cambiamenti che l'ambiente richiede. Un'architettura di questo tipo diventa a tutti gli effetti simile a un essere vivente. Particolare importanza assume dunque la relazione fra l'artificio (la macchina) e l'ambiente: relazione che si struttura attraverso la comunicazione e lo scambio di informazioni. Ecco perché i sistemi devono essere aperti, aperti alle modifiche interattive: un sistema chiuso cadrebbe nell'entropia, nella dissoluzione del sistema stesso. Più tardi, negli anni '80, Humberto Maturana e Francisco Varela definirono l'organizzazione autopoietica dei sistemi viventi, che interagiscono con l'ambiente secondo un «accoppiamento strutturale» (1985). Cioè considerare il sistema vivente al contempo chiuso dal punto di vista dell'organizzazione, ma aperto dal punto di vista della struttura. Si tratta perciò di sistemi omeostatici che hanno la propria organizzazione come variabile da mantenere costante, ovvero mantengono costante le relazioni fra le parti. I sistemi autopoietici sono dunque sistemi chiusi, in quanto si auto-producono trasformando dentro se stessi la materia in modo tale che il prodotto del loro operare sia la propria organizzazione, ma al contempo sono anche sistemi aperti, in quanto il loro comportamento è influenzato dalle perturbazioni dell'ambiente. La cognizione, come capacità di adattamento autoregolato, è il meccanismo attraverso cui i sistemi autopoietici gestiscono come sistemi chiusi la loro apertura all'ambiente. Ciò che si evidenzia di nuovo, attraverso la teoria dell'autopoiesi, è l'importanza delle *relazioni* (e non delle proprietà dei componenti) che definiscono un sistema come unità, la cui caratterizzazione è frutto di una distinzione fatta da un osservatore, per cui la nozione di sistema è relazionale non solo in se stessa, ma anche per il fatto di mettere in relazione un'entità e un osservatore che la riconosce come unità.

L'introiezione di questi concetti nel campo dell'architettura, porta a edifici o strutture complesse capaci di adattarsi e modificarsi in base all'utente e in base alle condizioni climatiche: così, per esempio, l'involucro degli edifici diventa una *pelle* sensibile alle perturbazioni e ai cambiamenti, simile alla pelle di un essere vivente. La biologia diventa modello per la tecnologia. Ma ci sono effetti anche più sottili che, per esempio, portano alcune ricerche architettoniche e processi tecnologici verso la *reversibilità* del sistema, facendo cadere uno dei concetti fondativi dell'architettura stessa: l'idea della sua eternità e irreversibilità (in senso lato) nel tempo. Questo cambio di prospettiva ha un impatto enorme anche sulla produzione del progetto, che modifica la sua natura da ricerca di una

"figura", come immagine statica e definita, a luogo di interlocuzione e di "interfaccia", secondo la definizione datane nel campo dell'elettronica: un'interfaccia è un sistema di adattamento fra due sistemi funzionanti con modalità diverse o con codici diversi. Molto di quanto oggi chiamiamo architettura contemporanea affronta e prende in considerazione queste dimensioni delle scienze, per quanto a volte in modo superficiale e generico.

Cosa ha a che fare tutto questo con Derrida, Deleuze e Simondon? Non sono una studiosa di Simondon e riguardo a Derrida le ricadute sull'architettura sono state molto importanti, ma più laterali rispetto ai discorsi fino a qui fatti. Centrale è invece il pensiero di Deleuze, un filosofo che amo molto e il cui libro *La piega. Leibniz e il Barocco* (1990) è stato ugualmente fondamentale per sviluppare nell'architettura una visione complessa, molto vicina ai principi di organizzazione della materia vivente e non vivente. Dice Deleuze:

> Il molteplice non è soltanto ciò che ha molte parti, ma ciò che è piegato in molti modi. [Quindi] la divisione del continuo non deve essere considerata come quella della sabbia in granelli, ma come quella di un foglio di carta [...] di modo che si possa formare un'infinità di pieghe [...] senza che il corpo si dissolva mai in punti o minimi. [...] Lo sviluppo non va dal piccolo al grande, [...] ma dal generale allo speciale, per differenziazione di un campo dapprima indifferenziato [sotto l'azione di forze esterne e interne] (p. 5ss).

L'organismo stesso è una piega e l'unità della materia è la piega nel tempo.

Qual è la rilevanza di questo modo di pensare per l'architettura? Semplificando, possiamo dire che nella piega, che è sempre *relazione* fra le parti (la piega è sempre nel mezzo), ciò che emerge è l'impossibilità del suo frazionamento e il suo concatenarsi come processo. L'attenzione si sposta dalla *forma come prodotto*, *all'azione del formare*, ovvero *al deformare*, al processo di modifica della forma. La forma in sé sarà dunque il frutto momentaneo di quel processo e dei fattori che lo influenzeranno: sarà l'istantanea di una trasformazione, uno spazio di transizione, in divenire, in cui le cose sono colte nel loro sviluppo. In questo processo di formazione e produzione, ciò che si stabilizza è l'*organizzazione*, ovvero le relazioni e le connessioni ricorsive fra le parti che regolano la morfogenesi, la variabilità individuale che è fonte di innovazione. Di qui il passaggio dalla *forma* – come a-priori e tipo ideale, oltre che aspetto e figura di per sé distinta e delimitata, principio attivo che dà vita al principio passivo (la materia) – alla *deformazione* e all'*informe* o, nelle parole di Deleuze, all'*informale* che, come nel Barocco e nell'arte moderna, «ritrova [...] quel gusto di porsi *tra* due arti», non limitando più un volume, ma abbracciando uno spazio illimitato e catturando al suo interno lo stesso spettatore. È questa forma-materia che si estende in ogni direzione e si rigenera continuamente – che si piega e dispiega, si avviluppa e sviluppa – a costituire un'immagine eloquente della possibile contiguità fra i sistemi naturali e artificiali, i cui processi morfogenetici sono capaci di mostrare nel loro farsi-prodursi le proprietà della materia vivente.

L'assenza necessaria dell'architettura

Riccardo Palma

Cercherò di sviluppare alcune considerazioni che riguardano il rapporto che intercorre tra architetture, progetto di architettura e forme della rappresentazione. Consideriamo la questione del paesaggio, o meglio, del *territorio come campo del progetto*: ebbene, dal punto di vista del progetto, il territorio non può essere pensato in quanto presente. Esso è presente, naturalmente, là fuori quando ci camminiamo sopra: ma quando l'architetto deve progettare, questa presenza del territorio serve a poco. Infatti, per poter progettare, è necessario pensare al territorio come assente e ricostruirlo ogni volta dentro una rappresentazione, farne un disegno che possa accogliere il disegno del progetto, cioè fare una *carta*, che, come dice Deleuze, si contrappone al calco (Deleuze-Guattari, 1977). Per fare una carta è infatti necessario operare contemporaneamente una selezione di oggetti e una loro rappresentazione di natura convenzionale. Questa doppia operazione di selezione/rappresentazione disegna un nuovo *piano* dentro la molteplicità delle serie virtualmente infinite di carte rappresentanti lo spazio territoriale. Tale *piano* – che decreta per sempre l'impossibilità di una presenza naturale del territorio - è ciò che permette la costruzione di una risposta progettuale. 1

Deleuze in *Differenza e ripetizione* (1971) descrive come il problema non si distingua nettamente dalla sua soluzione: ovvero come le condizioni di costituzione del problema siano al tempo stesso le condizioni della soluzione. Così, quando progettiamo, costruiamo oppure usiamo una carta, che di per sé è sempre una rappresentazione problematica, ovvero una rappresentazione che conferisce al territorio la forma più adatta alla soluzione di un problema. Tale forma è necessariamente architettonica. Prendiamo come esempio la carta delle curve di livello, che costituisce la base delle carte tecniche più comunemente usate: è evidente come le curve di livello non esistano nella realtà – il territorio fisico è continuo e non discontinuo, cioè non è costituito da terrazzamenti pianeggianti, come invece sembrerebbero indicare le curve di livello, se interpretate per il loro puro significato formale geometrico – eppure se noi vogliamo costruire una casa sopra un pendio dobbiamo scavare un terrazzamento in piano

1 Sullo spazio cartografico come spazio del progetto cfr. Motta-Pizzigoni (2016).

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

sul quale impostare l'edificio. La carta delle curve di livello perciò, non solo esprime il problema dell'edificazione, ma rappresenta l'intero territorio in quella forma architettonica che, prima ancora del progetto, già costituisce la soluzione del problema.

La stessa assenza vale per le architetture, gli edifici. Dal punto di vista del progetto – e non ovviamente da quello dei suoi abitanti o fruitori - l'edificio non è pensabile per la sua presenza. L'edificio infatti è il luogo di intersezione delle infinite rappresentazioni che, a partire da esso, possono essere costruite al fine di affrontare i problemi che il progetto deve risolvere. [2] Pensiamo agli architetti del Rinascimento che hanno prodotto una nuova architettura ripetendo quelle architetture antiche che avevano visto e disegnato visitando Roma. Come è stato possibile? Per progettare le architetture del Rinascimento è stata necessaria un'operazione di decostruzione che si appoggia alla natura grammatologica – se così possiamo definirla – dell'architettura. Cioè alla condizione per cui ogni architettura, potendo essere rappresentata in infinite maniere, può produrre infinite figure. Dentro questa condizione generale dell'architettura, le architetture antiche, essendo nella condizione di rovina, sono perciò in qualche modo vicine al "lavoro" di separazione e di parzializzazione che viene compiuto delle rappresentazioni: la porzione crollata dell'Anfiteatro Flavio, non solo ne mostra la sezione, ma si comporta come una rappresentazione costruita che viene impiegata nella produzione dei progetti degli architetti del Rinascimento.

2 Sul ruolo della rappresentazione nell'ingaggio dei riferimenti nel progetto cfr. Motta (1997).

Così Leon Battista Alberti risolve il problema di autorappresentazione civile della famiglia Rucellai grazie al ridisegno decorativo da lui compiuto della partizione degli ordini dell'Anfiteatro e nella loro ripetizione nel palazzo fiorentino. [3] Questo disegno, in quanto proiezione su un piano dell'Anfiteatro, può essere disteso e riprodotto sulla facciata del palazzo, indipendentemente dalla natura funzionale e dalla geometria dell'edificio originario. Ripetizione – il ridisegno, la differenza e il progetto – appartengono allo stesso movimento e hanno come medium una specifica tecnica di rappresentazione.

3 Si veda a questo proposito la lettura del progetto albertiano svolta da Grassi (2007).

Allo stesso modo, Andrea Palladio, mediante il rimontaggio di parti e frammenti delle architetture classiche che ha ridisegnato a Roma, produce un tipo inusitato di villa in risposta a un nuovo problema di progetto posto della nobiltà veneziana che chiedeva una nuova tipologia di residenza di campagna. Timpani, colonne, cupole e altro ancora, vengono riassemblati da Palladio in nuove configurazioni – si veda su tutte la Rotonda – grazie al fatto che il disegno estrae le parti dal tutto nel quale si trovano e le rende disponibili per configurare altre e diverse architetture. Ripetizione e differenza si mostrano ancora indecidibili. In entrambi i casi è il lavoro di rappresentazione sulle architetture l'operazione che permette di produrre l'immagine architettonica che risolve il progetto.

Dal punto di vista del progetto di architettura, il problema non è quindi quello di stabilire definitivamente cosa sia un'architettura e in che modo essa sia "presente". Anzi, è proprio la sua assenza, la sua esplosione in molteplici catene di rappresentazioni, e quindi la sua condizione di "lettera morta", che la apre a una ermeneutica infinita in cui i “mille piani” di sezione producono infinite rappresentazioni e infinite figure per il progetto. Questo è il modo con il quale l’architettura si produce tramite il progetto: essa è progettata grazie alle immagini

architettoniche che, trasportate dalle rappresentazioni, provengono da altre architetture, i cosiddetti *riferimenti*. Le architetture, una volta costruite, una volta ultimate, non appartengono più all'autore e alla ragione per cui sono state progettate: sono appunto "lettera morta", sono lì a disposizione di altre, infinite, ri-produzioni.

Perciò, anche l'affermazione di Simondon che «le architetture sono macchine passive», pur assumendo la prospettiva di quegli anni – gli anni Sessanta –, può forse riferirsi all'architettura ma non al progetto dell'architettura, per il quale invece le architetture sono massimamente attive. In questo caso infatti, la passività attiene alla cosa e non alla cosa immersa nel processo di produzione del progetto. La prima attività dell'architetto è il riuso, il continuo restauro che opera sulle architetture che conosce e che reimpiega per risolvere i problemi progettuali. Paradossalmente, proprio perché hanno cessato di parlare con la voce del proprio autore e della propria epoca, le architetture sono del tutto *attive* per il progetto. In quanto "lettera morta" possono rinascere e essere reimpiegate, come se fossero materiali di *spolio*, in nuove costruzioni. Senza essere più impregnate dal "voler dire" dell'autore, prive di connessioni con le ragioni dei loro committenti, esse stanno tutte sul tavolo di lavoro dell'architetto, disposte secondo un teatro della memoria personale ma il cui ordine è costituito da categorie spaziali e soprattutto progettuali: tipi, problemi, schemi, piante, sezioni, ecc. Su questo tavolo il tempo storico è annullato in favore di uno spazio topologico, eternamente contemporaneo, grazie al quale è possibile rinvenire di volta in volta i materiali architettonici necessari per la produzione del progetto.

A questo proposito, un'altra questione che va assolutamente sottolineata, è quella riguardante l'immanenza del *processo*. L'abbandono della pretesa di formulare una teoria dell'architettura in favore della necessità di lavorare a una teoria del progetto, corrisponde in qualche modo alla messa tra parentesi della domanda metafisica sull'essere in favore di un pensiero che si occupa di indagare i meccanismi e le forme della sua stessa produzione. In questo quadro, qui solo richiamato, l'interesse per la *forma* viene sostituito da quello per la *deformazione*. La deformazione – intesa come de-formazione, come mutazione continua della forma – appartiene da sempre al processo progettuale. Non parlo ovviamente di quelle posizioni caricaturali, in cui il processo della de-formazione si traduce nel creare un'architettura de-forme, quando cioè la filosofia della decostruzione viene tradotta in termini architettonici impiegando muri storti, come se la decostruzione fosse un modo per dire che le architetture prima o poi crollano. Parlo invece del processo di generazione della forma che non prescinde dall'architetto – che pone un limite al processo – e quindi non è neutra, non è puro risultato. La *deformazione* infatti appartiene al processo, anche quando i processi generativi siano intesi come automatici. Ciò è vero indipendentemente dallo sviluppo delle tecnologie informatiche: basti pensare, per la sua evidenza, all'architettura barocca e all'automatismo delle leggi geometriche sottese alla "germinazione" delle sue forme. [4] Ogni automatismo della deformazione è però accompagnato da un intervento di arresto che è del tutto esterno. Davanti al funzionamento automatico della deformazione – sia essa condotta mediante algoritmi parametrici o mediante lo sviluppo di proiezioni geometriche – il progettista decide un arresto che fissa una tra le infinite configurazioni generate dal processo. Un *taglio* nel flusso continuo delle immagini.

4 Julia Kristeva parla di *genopiano* per indicare una planimetria operante in grado di far germinare la forma.

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

Se il cinema si costruisce per stacchi, "tagli", lo stesso vale per il progetto di architettura. [5] Nell'architettura parametrica a un certo punto, qualcuno interrompe il processo di iterazione morfogenetica. Così, per ritornare agli esempi già fatti, gli architetti del Rinascimento operano per arresti e tagli, anche se non si possono avvalere di strumenti informatici: il disegno a mano infatti non è costitutivamente diverso dal disegno automatico in quanto anch'esso si basa sull'iterazione di procedure svolte mediante l'applicazione di tecniche convenzionali di rappresentazione. Ciò che cambia è la velocità e la quantità di varianti che vengono prodotte. Ma anche nel disegno a mano la casistica delle varianti ottenute dal ridisegno di un'architettura data necessita di un arresto volontario da parte del progettista.

5 Cfr. Pizzigoni (2011).

In realtà ci sarebbe da dire molto sulle ragioni di questo arresto, che non sono solo da ascrivere al gusto personale del progettista o a un'ineffabile intuizione. Innanzitutto non tutte le varianti risolvono il problema. Poi, se consideriamo l'insieme dei problemi che il progetto deve risolvere, il campo si restringe ulteriormente. Se immaginiamo infatti che i processi generativi – automatici o no – siano diversi all'interno dello stesso progetto e quindi diversi gli arresti da decidere, è chiaro infatti come essi, complessivamente, debbano innanzitutto rispettare la coerenza finale dell'architettura progettata all'interno dello spazio fisico. In questo senso il termine "composizione" può riferirsi con maggior proprietà proprio alla composizione reciproca e complessiva delle figure che ogni arresto determina.

Concludo con una notazione da Deleuze che a me sembra importante: per Deleuze «il senso non è mai principio o origine: esso è prodotto» (1984, p. 70). Questo è un assunto decisivo per l'architettura: perché l'architettura non si è mai occupata operativamente dell'origine, o l'ha fatto contraddicendo sé stessa, arrivando al paradosso piranesiano della «piazza rasa». [6] Per Deleuze il senso «non è da scoprire, da restaurare o da rimpiangere, esso è prodotto da nuovi macchinari. Non appartiene a nessuna altezza, non si trova a nessuna profondità, bensì è l'effetto di superficie, inseparabile dalla superficie come dalla sua dimensione» (*Ibidem*). Ed è proprio questa *dimensione superficiale* che dobbiamo discutere: nel progetto il senso non si dà in una regione profonda, nascosta, annidata nelle intenzioni del progettista e in seguito permanente nell'architettura costruita. Al contrario esso è prodotto da macchine di rappresentazione il cui lavoro sta tutto sulla superficie del foglio di carta o dello schermo. Se anche l'architetto, nella definizione che ne dà Massimo Ferraris, è un «automa complesso» (Armando-Durbiano, 2007, *Prefazione*, p. 23), è perché più che impiegare macchine è esso stesso parte di un sistema di macchine. Ma, sempre come scrive Ferraris, la sua "perfetta" libertà sta in quella necessità di prendere decisioni che sopraggiunge in alcuni istanti del funzionamento delle macchine di rappresentazione. Questa libertà dell'architetto – che consiste per esempio nel decidere un arresto all'interno di una serie (ricordiamoci che *de-cidere* viene da *caedo*, tagliare) – si esercita nello scorgere la ripetizione delle forme dell'architettura sulla superficie delle rappresentazioni. Così, nello spessore infinito di questa superficie si produce un senso fatto di immagini architettoniche pronte per altri progetti, altre riscritture.

6 Piranesi dimostra come la ricerca dell'origine dell'architettura porti al paradosso per cui ci si ritrova in una *piazza rasa*. Benché quest'ultima rappresenti in fondo la forma architettonica della Terra, l'intento di Piranesi è distruggere ogni possibilità di fondamento per l'architettura che non sia l'architettura stessa. Il suo discorso non distrugge quindi l'architettura ma la sua fondazione esterna.

Questo è uno dei problemi su cui gli architetti devono riflettere costantemente: senza esercitare questo arresto guidato dalla memoria delle architetture che ci hanno preceduto saremo sempre prede inconsapevoli dei meccanismi ineliminabili – siano essi informatizzati o meno – che organizzano il progetto. Da automi complessi diventeremmo semplici automi.

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

dall'uditorio

Rispetto a quanto si diceva durante l'intervento di Giulio Piatti, considerando l'edificio come risultato di un processo di individuazione, diviene possibile intenderlo non solo come un elemento a sé stante, ma come snodo di molteplici relazioni. Se fossimo allenati a pensare gli oggetti architettonici a partire da questi assunti, in fase di progettazione saremmo in grado di condensare questa molteplicità di correlazioni nel modo migliore.

Collegando questa discussione alla prassi quotidiana, possiamo forse sostenere che l'ordinario, da questo punto di vista, diviene più importante dell'evento, della novità, dell'eccezione?

Giulio Piatti

Questa è una domanda molto complessa, che necessità di una risposta altrettanto articolata.

Mille piani è un libro scritto per piani, appunto, che cerca di dare sostanzialità all'idea di "non duplicità", o all'idea di rapporto tra molteplicità e unità: una relazione possibile tra un piano unico e una molteplicità di linee, tale per cui sia esclusa la possibilità che la molteplicità possa essere concentrata in una forma.

Vi leggo un passo su questo punto, lo trovate a pagina 75: «*L'essere è unico*: questo è il punto centrale di *Mille piani*. Com'è possibile – si chiede Deleuze – dare ragione del molteplice, e allo stesso tempo comprendere che la forma dell'essere sia una e una sola?». Questo mi pare essere un passo chiave. Cosa vuol dire che l'essere è *unico*? Significa che l'essere è predicato in un solo luogo in tutto ciò che è. Tutte le cose sono allo stesso modo: da un edificio, a un quadro, a una persona. Tutta la filosofia tradizionale si è invece basata su un'idea di *gerarchia*, che posiziona i diversi esseri, li differenzia: è un problema che diventa dunque sia politico – perché legato alla gerarchia appunto – sia architettonico. Ciò che è anarchico viene stabilito da quelle stesse regole che hanno il

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

compito di regolarlo. Deleuze si oppone a ogni visione gerarchica: ogni cosa si riferisce a quell'essere pre-individuale, per cui ogni individuazione è come un "taglio di superficie".

Sembra questa la grande lezione deleuziana. I *mille piani* sono dunque queste superfici adimensionali: tutto ciò che c'è è una superficie, e tutto va riferito a questa metafora di linea e piano. È proprio l'unità che garantisce all'interno di questo unico piano tutte le possibili differenze: tutte le cose differiscono tra loro, ma si riferiscono a un unico campo. Questo significa andare oltre la gerarchia, e così si torna al problema politico, superandolo: se l'essere è unito, e tutte le linee ineriscono a un campo solo, passiamo dalla gerarchia a un problema di distribuzione. Ma le linee non sono superiori le une alle altre, non c'è una linea che supera l'altra. Naturalmente è pensabile l'esistenza dell'anarchico, cioè del *senza regole*: ma il fatto è che anche l'anarchico esiste solo in relazione a questo unico piano. Ciò che è anarchico è già allo stesso tempo catturato dallo spazio e ciò che è catturato dallo spazio ha in ogni caso prospettive politiche.

Vorrei concludere riportando due immagini da *Mille piani* che mi paiono significative. Una ha come riferimento l'albero: «L'albero è già l'immagine del mondo, oppure la radice è l'immagine dell'albero-mondo», dice Deleuze (p. 17). Quindi un unico che continuamente genera molteplicità, dalla *radice*. Questa immagine non comprende la molteplicità: perché prevede una forte unità iniziale e una divisione sostanzialmente binaria – e questo è il pensiero classico, che parte dall'Uno per dividerlo. Come un albero, inoltre, ogni volta che la molteplicità viene tagliata, cresce. Cioè cambia natura, si moltiplica, si divide. La seconda immagine è quella della radicella, che non si sviluppa ma su cui altre radici si installano: la molteplicità così è immediata, sovrapposta, continua. Non dovrebbero esserci che linee, non dovrebbe esserci che la superficialità del molteplice.

Giovanni Leghissa

Vorrei però sottolineare una cosa: l'aspetto rivoluzionario di questo pensiero non è nell'essere una caratterizzazione di qualcosa, ad esempio del tecnologico, che si evolve in direzione della vita, ma nell'essere, appunto, sistemico, omnicomprensivo. Il paradosso è che per abbattere l'irreversibilità bisogna arrivare a capire l'ineluttabilità del sistema: se no, non riusciamo ad andare oltre.

Silvia Malcovati

Sì, anche se dobbiamo tener presente che per l'architettura l'irreversibilità non è un valore negativo, o comunque non in assoluto: noi siamo tutti molto contenti che il Pantheon non sia reversibile, e riconosciamo un valore in questa irreversibilità.

dall'uditorio

Durante i precedenti interventi si è parlato di precedenza della relazione rispetto ai relati. Come può essere? Io ritengo che la condizione necessaria e non sufficiente perché esista una relazione è l'esistenza di due cose: perché due persone siano in relazione prima devono esserci loro e poi eventualmente la loro relazione.

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

Giulio Piatti

Il fatto è che se il divenire è la sostanza, "ciò che esiste" esiste nel momento in cui avviene il processo.

Giovanni Leghissa

Possiamo dire che ciò che precede i *relata*, è proprio la loro relazione!

dall'uditorio

Questo è del tutto illogico: se io sto camminando, è evidente che "io" esisto prima dell'atto di camminare.

Giovanni Leghissa

Se io posso camminare è perché oltre a me c'è la terra, ed è quindi nel mettersi in relazione con essa che si rende possibile la camminata.

dall'uditorio

Però a livello ontologico la precedenza dell'essere non può essere evitata: se no il mondo esisterebbe solo nello sguardo dell'altro.

Giovanni Leghissa

Direi di no, le proprietà degli oggetti esistono solo se riconoscibili da un osservatore e non di per sé.

dall'uditorio

Non sono d'accordo. È inevitabile che una sedia rotta abbia di per sé la proprietà di essere rotta, sia che io me ne accorga e la riconosca, sia che no. Tornando all'architettura, è come se gli attanti o il luogo non esistessero finché non vengano inclusi nel processo. Ma loro esistono lo stesso!

Paola Gregory

A mio parere dovresti provare a comprendere meglio il punto di vista di Simondon senza partire a priori da una posizione contrapposta. Faccio un esempio banale: riflettiamo sul concetto di paesaggio. Come lo definisci il paesaggio? Il paesaggio è la relazione che si instaura tra un territorio, o un ambiente, cioè un'entità materiale, e l'occhio dello spettatore – ivi compresa la sua sensibilità storico-culturale. Alcuni elementi non vengono affatto percepiti come parte del paesaggio fino a che non maturano una serie di fattori storico-culturali. Quindi il paesaggio è un concetto che esiste solo in quanto relazione. E molti concetti, che vengono usati in modo del tutto disinvolto, sono in realtà frutto di una relazione: e non potrebbero che esistere in quanto relazione.

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

Giovanni Durbiano

È evidente che il dibattito è arrivato al cuore della questione.

A me sembra, tentando di interrompere ad arte questo scambio, che siamo a un punto estremamente interessante di una riflessione molto importante per gli architetti. Sono convinto che gli architetti siano prima di tutto dei professionisti il cui obiettivo e compito non è quello di porsi domande sulle cause ultime ma fare progetti. I progettisti hanno bisogno, a mio avviso, di riduzioni, sintesi, riassunti di quanto espresso finora. Qualcuno potrebbe chiedere a quale scopo. Bene a me sembra che a noi come progettisti, servano tali riduzioni per giustificare o legittimare il nostro operato. Le nostre scelte, forse dettate principalmente dalla nostra sensibilità.

Silvia Malcovati

Colgo il tuo invito a cercare di riportare all'architettura tutti questi discorsi. Alla fine ci si domanda cosa ne possano fare gli architetti. È un tema critico e delicato: se pensiamo che ci sono architetti che hanno preso alla lettera queste considerazioni così generali.

Vorrei però riportare l'attenzione su Simondon e la caduta del concetto di irreversibilità. Forse questo assunto non riguarda tanto la contemporaneità piuttosto le grandi architetture del passato. Fischer Von Erlach, che ha dedicato un libretto sulle meraviglie del mondo, scriveva: «le grandi architetture sono in grado di sopravvivere alla propria stessa memoria» (1721). Sono costruite così solidamente che siamo stati in grado di ritrovarle dopo secoli di oblio poiché la loro memoria era sopravvissuta al di là della loro conoscenza fisica diretta. Naturalmente l'autore si riferiva ai grandi manufatti del passato, nonostante ciò ritengo che l'architettura conservi nel suo statuto identitario questa tensione all'irreversibilità: e questo non è, a mio parere, un aspetto trascurabile. Tutto ciò è ancor più interessante se ammettiamo che nella contemporaneità tale tendenza sembra svanita salvo rarissimi casi. Anzi, spesso riconosciamo la tendenza opposta. Credo si possa dire che questo tema, emerso come abbiamo visto negli anni '50, sia davvero sintomatico.

Riccardo Palma

Non sono pienamente d'accordo. Il fatto che la possibilità tecnica consenta di avere processi di de-formazione più controllati, controllabili e potenti, non è davvero diverso da quello che l'architettura ha sempre fatto. A patto però di rifiutare una visione dell'architettura intesa come celebrazione e ripresa costante dei maestri e delle forme classiche, come se qualunque forma si produca alla fine si finirà per riproporre quelle canoniche.

Non è così, l'architettura è intrinsecamente eclettica!
Il progetto di architettura non ha di per sé l'obiettivo della produzione di una forma architettonica data. Il progetto, rispondendo a molteplici problemi, è intrinsecamente eclettico perché compone figure diverse.

Paola Gregory

Quello che però è importante chiarire è che l'attività di progettazione vede la

genesi di una conformazione, e tutto il resto – dal committente alle questioni tecniche – passa in secondo piano rispetto a questo elemento. L'importanza delle teorie qui proposte consiste nella loro attenzione verso una concezione del progetto come processo fluido e graduale di definizione della forma che, certo, segue alcune scelte dell'architetto, ma che allo stesso tempo ha una sua autonomia.

Quando si progetta si parte già da un substrato di forme che stanno da sempre mutando e il progetto sembra ritagliarsi un suo sviluppo autonomo dentro quel mare di forme. Questo sì, è un grande cambiamento nel concepire il progetto architettonico: pensate alle modalità di progettazione attuale, fatte attraverso parametrizzazioni e software. Ma allora la domanda è: questo nuovo tipo di architetto non sarà forse divenuto un programmatore?

Silvia Malcovati

La domanda direi che dovrebbe essere ancora più radicale: qual è la differenza tra un programmatore e un architetto, se l'architetto progetta come un programmatore?

Paola Gregory

Non sembrano esserci, anche se esiste una specificità del lavoro dell'architetto. Il suo lavoro non consiste solo nel programmare, egli propone sempre una sua personale visione del mondo. Però certo, ci sono affinità.

Giovanni Leghissa

Riguardo questa difficile questione, che ci riporta al classico problema relativo alla possibilità o meno di una creazione pura, sarà utile ritornare a Derrida. Egli si concentra su un punto che può essere utile a questo punto della discussione, ovvero la relazione problematica tra pensiero e istituzione. Ogni disciplina opera all'interno di una cornice istituzionale, fatta di luoghi, codici, regolamenti, altre istituzioni e soprattutto stratificazioni storiche. Si capisce come questa questione abbia una portata epistemologica enorme. Banalizzando, quanto può dirsi libero un pensiero?

Tutto questo per dire che anche l'architetto deve tenere conto dei vincoli istituzionali ai quali inevitabilmente è sottoposto. Certo, crea, ma deve tenere conto di tanti limiti, non solo la committenza (anche perché potremmo immaginare una committenza ideale che permetta piena libertà). Il primo tra tutti è certamente la storia dell'architettura. Quindi la creazione non è mai pura e cercare questa purezza è forse un errore di valutazione. Ritorno così a quanto detto precedentemente. Il nostro rapporto con il mondo è dato dalla posizione che occupiamo, perché è da lì che costruiamo la nostra visione del mondo

Giovanni Durbiano

Colgo l'occasione delle considerazioni fatte sull'architettura per proporre una linea di condotta programmatica del seminario. Quando parliamo di architettura, secondo me ne parliamo con egual competenza, sia se siamo filosofi sia se siamo architetti. Questo perché la questione dell'architettura è competenza di tutti, in realtà. L'architettura come presenza è oggetto di riflessione dei filosofi: oggetto

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

di riflessione filosofica e politica. Altra cosa è parlare di architettura come prodotto: allora in questo caso sono i pareri degli architetti che si suppone siano più importanti, perché gli architetti dovrebbero essere coloro che hanno studiato anni per capire cosa e come si debba produrre l'architettura. Dobbiamo dunque chiarire ogni volta a quale delle due possibilità ci stiamo riferendo.

Silvia Malcovati

Sono completamente d'accordo con quanto dici, però al tempo stesso credo che questa definizione delle due alternative sia molto difficile, perché io sono sia progettista che essere umano. Certo, la mia esperienza di architettura è senz'altro diversa da quella che può avere una persona che si occupa di tutt'altro ma, in definitiva, è sul prodotto finito che ci confrontiamo. Non c'è alcuna differenza tra presenza e prodotto. Talvolta, il livello di percezione e comprensione di un'architettura finita è più profondo in un profano rispetto a quello di un architetto navigato. Un esempio banale è rappresentato dalla "architettura delle buone intenzioni" **1**, dove l'architetto si impegna con il massimo delle sue competenze, conoscenze, approfondimenti, per dare il meglio rispetto a una certa richiesta: e poi invece il risultato è un'architettura disastrosa, orribile, inabitabile, invivibile, che non risponde minimamente a quanto ci si poteva aspettare da un simile impegno. L'architetto vive questi due piani parallelamente.

1 Cfr. Rowe (2005). [*N.d.C.*]

Giovanni Durbiano

Se però siamo d'accordo, riprendendo quanto sostenuto da Riccardo Palma, sul fatto che il senso è qualche cosa che viene costantemente costruito e che non viene attinto da una fonte originaria, allora la questione risulterebbe forse più semplice. Mi spiego: se il senso è una mia costruzione, allora nel caso in cui il mio lavoro non sia soddisfacente, o peggio faccia schifo, sarà mia responsabilità – non sono abbastanza bravo. Se invece il senso è concepito come qualcosa di stabile e riconoscibile il mio prodotto potrà essere giudicato a partire da riferimenti precisi, così come le mie capacità. Se escludiamo questa seconda possibilità non ci rimane che considerare il senso come prodotto di una ristretta cerchia di esperti. In conclusione, sono gli architetti che determinano ciò che ha senso per la loro disciplina, non chiunque. A patto di considerare la nostra disciplina come disciplina del progetto. È per queste ragioni che sono convinto che se concordassimo, noi architetti, su un numero ristretto di punti saremmo in grado di definire il nostro campo e limitare gli ambiti sui quali discutere.

Silvia Malcovati

Ma il terreno non può che essere allora quello degli edifici, del costruito, cioè della realtà che dobbiamo condividere tutti...addetti ai lavori o no.

Riccardo Palma

Alla fine si ricade sempre nella differenza tra produzione del progetto e produzione dell'architettura e si finisce sempre nel considerare il secondo ambito quello in cui è possibile un confronto aperto.

Non credo però che le due cose siano nettamente distinte, nel momento in cui mi occupo della produzione dell'architettura non posso che includere tutto ciò che concerne la produzione del progetto. Credo sia interessante invece comprendere che proprio attraverso le infinite rappresentazioni dello della realtà che costruiamo – mappe, carte ecc. – possiamo riconoscerne l'intrinseca natura molteplice dello spazio. Solo se maturiamo questa consapevolezza saremo in grado di fare un salto di livello e aggiornare i nostri strumenti alla luce nel nuovo modo di percepire la società che abbiamo dunque maturato. In questo modo ritengo sia possibile pensare un punto di aggancio tra i due livelli: la loro relazione non passa da un prodotto finito e unico ma da una serie di livelli tra loro in relazioni variabili tra cui transitare per capire la realtà e, attraverso un passaggio successivo, progettarla ancora diversa.

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

Riferimenti
Andrea Canclini

Gilles Deleuze, Felix Guattari (2010). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi [ed. or. 1980].

In un percorso tra filosofia, psicoanalisi, biologia, letteratura e altre discipline, i due autori danno luogo ai mille piani teorici di una logica del divenire, in cui è il *concetto* stesso a essere affrontato criticamente come riduzione unificante del molteplice. Il primo capitolo – primo dei quattordici piani che verranno percorsi – definisce uno dei concetti più noti di quest'opera: il *rizoma*. Concettualizzazione dell'antagonismo verso il radicamento e la strutturalità della realtà e della conoscenza, il rizoma è forma e movimento del desiderio lacaniano, definito da sei caratteristiche: connessione, eterogeneità, molteplicità, rottura asignificante, decalcomania, cartografia. L'undicesimo piano fa riferimento alla figura del *ritornello*, inteso come «bisogno del centro». Gli autori rimangono nel solco dell'idea nietzschiana secondo cui la natura profonda del fenomeno musicale si presenti come una forma di universalizzazione della realtà, principio d'ordine nel caos, «filo di Arianna sonoro» con cui tracciare il territorio sconosciuto, pur nell'incertezza di ogni movimento di territorializzazione. Il quattordicesimo piano, definisce le note caratteristiche dello spazio, *liscio* e *striato*, distinguendo così tra uno spazio eterogeneo e sedentario (la città) e uno spazio omogeneo e nomade (il mare, il cielo, il deserto).

Gilles Deleuze (2004). *La piega. Leibniz e il Barocco*. Torino: Einaudi [ed. or. 1988].

In questo saggio l'autore affronta il tema della *piega* come paradigma del Barocco, esemplificato dalla filosofia di Leibniz. Anche se la piega non è un'invenzione moderna, è nel Barocco che assume un valore logico nella comprensione della realtà; analizzando l'analogia con una delle più note immagini metafisiche leibniziane, la monade, paragonata alla cappella barocca, chiusa alla luce e perfetta in sé, Deleuze descrive come la piega definisca in forme spesso inconoscibili anche l'essere umano, pur costituito da monadi. Il Barocco assume così in sé tutte le

pieghe che la storia del pensiero ha offerto, continuando a sua volta a piegarle, in un gioco incessante che contiene la sua stessa ragione ontologica, una piega infinita e molteplice che dà spazio a infiniti meandri. Si può così parlare di un'architettura barocca (Wölfflin), di una fisica barocca (Huyghens), di una filosofia barocca (Leibniz) e prendere l'origami a modello di quella contemporanea scienza della materia in cui si piega anche il tempo. È proprio a partire dalle analisi di Wölfflin che Deleuze propone la metafora della "casa barocca" (un'immagine tratta da Locke), in cui a una stanza posta al piano terra, con una porta e quattro finestre accessibile da tre scalini curvi, è sovrapposta una stanza chiusa con soli cinque fori nel pavimento, da cui scendono nella stanza sottostante cinque panneggi, i cinque sensi, mossi da pieghe: al piano superiore della ragione accedono le *estasi* dei movimenti delle pieghe.

Jacques Derrida (1997). *Il segreto del nome. Tre saggi*.
A cura di G. Dalmasso. Milano: Jaca Book.

Nel primo dei tre saggi che compongono il volume, Derrida analizza la forma del concetto di *chōra*, tratto dal *Timeo* platonico, entità metafisica né *sensibile* né *intelligibile* ma appartenente al terzo genere, fuori dalla logica del *logos* stesso, in un'alterità da non confondere con il nulla. Nel dialogo del *Timeo* Platone, alla ricerca dello spazio in cui l'idea viene visualizzata, nomina tale condizione con il temine greco *chōra*, e la definisce come il ricettacolo del divenire, il luogo per la creazione, da tutto attraversato ma che nulla trattiene.

L'interpretazione di *chōra* ha attraversato molti commentatori (si trova da Calcidio a Poliziano, fino a Baudelaire), Aristotele si ostina a definirla *materia*, altrove è stato proposto il concetto di *potenza*; Derrida usa la metafora del vaglio (*plokanon*) per parlare del modo in cui *chōra* scuote gli oggetti e da questi è scossa. Nell'impossibilità di dare una definizione ontologica al concetto platonico, Derrida sospende l'interesse circa il suo contenuto di verità e orienta l'analisi verso la natura della sua struttura, ciò che rende la presenza di *chōra* necessaria, tentando una definizione per via negativa: come intendere l'essere-struttura-senza-struttura di *chōra*? Nella storia del pensiero tale centro di organizzazione è stato definito in molti modi, senza mai perdere però un determinato e costante legame con la presenza. Sarà solo con la lezione di Nietzsche e Heidegger che s'inizierà a tematizzare l'assenza di un significato centrale nella/della struttura, dove non ci siano parti semplici ma differenze, le cui articolazioni e il cui gioco (differenziale) ha luogo nella struttura, più precisamente nella strutturalità priva di essenza che Derrida chiamerà *différance*.

Jacques Derrida, Peter Eisenman (1997). *Chōra L Works*.
Ed. by J. Kipnis, T. Leeser. New York: Monacelli Press.

Mentre lavora al saggio sul concetto platonico di *chōra*, Jacques Derrida viene invitato da Bernard Tschumi a partecipare, collaborando con Peter Eisenman (a sua volta interessato alla complessità concettuale di *chōra*), a un progetto architettonico da realizzare su una piccola area di circa 21x27 metri, all'interno del concorso per la pianificazione del recupero della vasta area del Parc de la Villette a Parigi. La collaborazione continuerà per quasi due anni ma il progetto per il Parc de la Villette non verrà mai realizzato: ciò che rimane di quest'esperienza è *Chōra L Works*. Il testo verrà pubblicato nel 1997 e comprenderà le trascrizioni degli

incontri avvenuti tra il 1985 e il 1987 tra Derrida e Eisenman presso la School of Architecture della Cooper Union, bozze di studio e tavole finali del progetto, lettere, corrispondenza e saggi originali, tra cui il noto incompiuto del testo *Chōra* di Derrida. Serge Goldberg, presidente della commissione del Parc de la Villette, dirà: «non credo che intendano costruire un giardino, tutto ciò che vogliono è pubblicare un libro». La pubblicazione di *Chōra L Works* sarà infatti l'unico esito dei due anni di progettazione: verrà stampato forato da nove buchi da un centimetro, a partire dalla copertina verso il centro del libro (riproducenti la giacitura del progetto parigino), a esclusione delle pagine centrali contenenti l'indice, e da una seconda serie di forature a partire dalla quarta di copertina verso il centro (riproducente la giacitura del progetto per Cannaregio). Thomas Leeser, uno dei due curatori, afferma come la pubblicazione di questo testo, avvenuta circa dieci anni dopo la chiusura del progetto, fu possibile solo grazie al fatto che lui e Jeffrey Kipnis, il secondo curatore, erano ancora in possesso di parte del materiale originale. L'iniziativa non incontrò il favore di Eisenman, che avrebbe preferito lasciare il materiale in archivio, a disposizione per la consultazione.

Gilbert Simondon (2011). *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione*. Milano-Udine: Mimesis [ed. or. 2005].

Il problema attorno al soggetto che pone domande sull'essere, cioè l'individuo e la sua possibile definizione, è il tema del ripensamento della metafisica che Simondon affronta in questa complessa opera. Criticando le modalità attraverso cui è stato affrontato canonicamente il tema dell'essere in quanto "individuo". Simondon affronta il dilemma rappresentato dall'impossibilità di separare l'oggetto del pensiero dal suo contesto, dal processo della sua generazione. La sostanzialità, caratteristica classica dell'individuo, la sua funzione unificante dell'essere, come unione di forma e materia, rappresentano i bersagli della critica proposta dal filosofo francese in vista di un cambiamento di prospettiva: «conoscere l'individuo attraverso l'individuazione piuttosto che l'individuazione a partire dall'individuo». Se l'individuo, e la sua stessa definizione, sono solo l'esito di un susseguirsi di continue ri-definizioni, la sua stessa esistenza è possibile solo fino a che perdura la sua individuazione, ovvero ciò che ne definisce la conservazione dalla nascita. L'individuo è dunque la realtà di una di una relazione *metastabile*: il vivente è come un cristallo che mantenga attorno a sé, e nella sua relazione con l'ambiente, un limite al disequilibrio cui è sempre potenzialmente esposto.

Petar Bojanic, Damiano Cantone (a cura di). Derrida e l'architettura. Un matrimonio sfortunato, *aut aut*, n. 368, 2015.

Questo numero di *aut aut* a cura di Petar Bojanic e Damiano Cantone è un'antologia dei testi della conferenza tenuta a Belgrado nel 2012, *Architecture of Deconstruction: The Specter of Jacques Derrida*, dedicati al "matrimonio sfortunato" tra Derrida e l'architettura. I suoi tormentati rapporti con architetti come Eisenman, Tschumi e Libeskind definiscono un intenso e complesso confronto con la disciplina, fatto di testi di conferenze, articoli, commemorazioni, lettere e relazioni di progetto che durano quasi un decennio. L'interesse specifico di Derrida verso la disciplina architettonica si svolge infatti tra date precise: inizia nel 1984, con il testo *Labyrint und Archi/Texutur* e termina nel 1992 con

l'intervento *Faxitexture*. I testi presentati in questo numero, sono un'analisi di tale complesso rapporto. Tra gli altri, Peter Eisenman nel suo intervento ricorda come per Derrida non fosse concepibile la decostruzione al di fuori della disciplina filosofica, mentre Bernard Tschumi si concentra sul suo rapporto intellettuale con il filosofo nelle occasioni di confronto professionale, Renato Rizzi ricorda le perplessità di Derrida sull'uso metaforico fatto da Eisenman del suo concetto di decostruzione, Mark Cousins analizza il rapporto tra decostruzione e architettura con gli strumenti del gioco di parole e delle sue promesse non mantenute e Catherine Ingraham descrive le due nozioni derridiane di architettura: architettura come *disseminazione* e architettura come *metafisica della presenza*.

Patrizia Bonifazio, Riccardo Palma (2001). *Architettura Spazio Scritto. Forme e tecniche delle teorie dell'architettura in Italia dal 1945 ad oggi*. Torino: UTET.

Il testo raccoglie i contributi dei partecipanti al Corso di III livello della Scuola di Dottorato del Politecnico di Torino del 1999, il cui soggetto è costituto dalle teorie dell'architettura come forme del progetto e dai modi delle loro possibili trasmissioni e diffusioni. «Scrivere, progettare, costruire sono dunque alcuni dei momenti attraverso i quali l'architetto può formalizzare il suo lavoro», scrive Patrizia Bonifazio nell'*Introduzione*; ed è proprio l'analisi della loro alternanza nella pratica professionale a definire l'ambito di quest'antologia, anche nella definizione dei rapporti, mai fissi o dati, che ogni volta essi instaurano in uno stesso caso-progetto, in una variabilità che è al tempo stesso delicata e necessaria. Alternanza che può anche significare alterità, cioè possibile oggetto di pratiche alternative l'una alle altre, così tanto praticata oggi quanto lontana da quelle pretese di unità tanto diffuse in passato sotto la forma del trattato. Un ambito, quello degli studi dedicati alla ricerca teorica di architettura in queste forme nuove, che prevede comunque un terreno condiviso tra gli autori, almeno come dato comune per il confronto, sul crinale dei due versanti costituiti dalla pratica progettuale e dall'analisi teorico-critica.

III. FENOMENOLOGIA E PROGETTO

78
Fenomenologia e architettura. Introduzione al problema della percezione spaziale in Edmund Husserl
Claudio Tarditi

84
Tempo, forma, azione. Il senso del progetto nel dialogo tra Enzo Paci e Ernesto Nathan Rogers
Alberto Giustiniano

93
Per un razionalismo relazionale
Silvia Malcovati

98
L'orizzonte del progetto e la responsabilità dell'architetto
Carlo Deregibus

103
Dialoghi

112
Riferimenti
Federico Tosca

Fenomenologia e architettura. Introduzione al problema della percezione spaziale in Edmund Husserl

Claudio Tarditi

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

Nel contesto di questo seminario dedicato al possibile rapporto tra filosofia e architettura, cercherò di fornire qualche indicazione preliminare sull'apporto del pensiero di Edmund Husserl al problema della percezione spaziale, tema imprescindibile tanto per la fenomenologia quanto per la teoria del progetto architettonico. In dialogo con gli interventi precedenti, ritengo opportuno partire dal problema – introdotto da Giovanni Leghissa – del rapporto, o meglio dell'oscillazione tra l'empirico e il trascendentale. Questo tipo di approccio alla fenomenologia si discosta dalla maggior parte delle esposizioni manualistiche del pensiero di Husserl, tradizionalmente incentrate sulla cosiddetta "svolta trascendentale", avvenuta tra il 1907 e il 1913, [1] e sull'idealismo a cui approda la fenomenologia una volta portato a termine il processo di distacco dalla psicologia empirica di W. Wundt, K. Stumpf, F. Brentano e T. Lipps. Certo, l'"idealismo trascendentale" è senza dubbio la prospettiva che lo stesso Husserl assume esplicitamente: tuttavia, con questo concetto – che, com'è noto, costò a Husserl aspre critiche da parte del primo circolo di allievi [2] – Husserl non intende sostenere che la realtà delle cose che ci appaiono dipenda dalla coscienza ma, più modestamente, che la nostra esperienza del mondo si costruisce precisamente grazie e attraverso la soggettività trascendentale, che negli scritti più tardi chiamerà "io fungente" (Husserl 1997, § 54). L'idealismo trascendentale è dunque una tesi epistemologica, non ontologica: che la realtà delle cose sia indipendente dai soggetti che ne fanno esperienza è del tutto ovvio per Husserl, è la loro manifestazione a coinvolgere necessariamente una coscienza trascendentale che ne fa esperienza intersoggettivamente (cioè insieme ad altre coscienze).

Va d'altronde notato che l'enorme lascito di manoscritti husserliani, la cui pubblicazione è ancora

1 Per una puntuale ricostruzione storiografica della cosiddetta "svolta trascendentale" del pensiero di Husserl, si veda, per esempio, Cimino (2012).

2 Durante i primi anni di insegnamento a Gottingen (dal 1901), si era raccolto intorno a Husserl un gruppo di studiosi, provenienti dalla scuola di Lipps a Monaco, che, pur condividendo i principi fondamentali del metodo fenomenologico, non diedero mai vita a una vera e propria scuola. A questo gruppo si aggiunse anche M. Scheler, A. Reinach, T. Conrad, M. Geiger e, dal 1907, A. Koyré, R. Ingarden ed E. Stein. Dopo la pubblicazione delle *Idee I*, gran parte dei componenti di questo gruppo presero apertemente le distanze dall'idealismo fenomenologico proposto da Husserl, percependolo come una

in corso a cura degli *Husserl Archives* di Leuven (università presso la quale i manoscritti, destinati al sequestro da parte del governo nazista, furono messi in salvo nel 1938 da Leo van Breda poco prima della morte di Husserl), ha favorito il moltiplicarsi di letture parziali, unilaterali, vere e proprie «eresie» [3] – richiamando un'espressione di uno dei più noti assistenti di Husserl, Roman Ingarden, poi ripresa da Paul Ricoeur (1986, p. 9) – pur in assenza di una qualche ortodossia fenomenologica. Proprio la pubblicazione, necessariamente lenta e tardiva, degli inediti husserliani (attualmente al quarantunesimo volume) ha fatto sì che diverse generazioni di interpreti si siano concentrate su aspetti particolari della vastissima produzione di Husserl, restituendone così un'immagine spesso deformata: basti pensare a come filosofi del calibro di M. Merleau-Ponty, M. Heidegger, J.-P. Sartre, E. Lévinas, P. Ricoeur, J. Derrida – solo per citare i nomi più noti delle prime due generazioni di fenomenologi, che non hanno potuto accedere ai manoscritti inediti di Husserl nella loro interezza [4] – abbiano sviluppato prospettive radicalmente diverse pur richiamandosi tutti al metodo fenomenologico. Chi, come noi, può disporre invece di una quantità di testi molto maggiore, si trova necessariamente a rimettere in discussione molte delle letture più comuni della fenomenologia husserliana, prima fra tutte quella che, enfatizzando il ruolo del primo volume delle *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica* (1913), sembrerebbe avvallare la tesi della priorità ontologica della coscienza rispetto al mondo. Certo, molti passi del testo delle *Idee I*, come ammette lo stesso Husserl in diverse occasioni, hanno favorito la confusione del metodo fenomenologico con una forma di coscienzialismo. [5] Si consideri, per esempio, questo celebre passo: «Alla tesi del mondo, che è una tesi contingente, si contrappone la tesi del mio io puro e della sua vita egologica, che è necessaria e assolutamente indubitabile. Ogni cosa spaziale, anche se data in carne e ossa, può non esistere; al contrario, un vissuto dato in carne e ossa non può non esistere.» (Husserl, 2002, p. 113). Tuttavia, se si leggono le *Idee I* insieme ai manoscritti e agli altri corsi degli anni Dieci (Husserl, 1984 e 2009), ci si accorge di come la situazione teorica da cui sorge il cosiddetto idealismo trascendentale di Husserl sia molto più complessa e non possa prescindere da una decisiva analisi delle strutture della realtà – come tali indipendenti dalla coscienza, inemendabili – e di come essa si offra spazio-temporalmente alla percezione. Alla luce di queste brevi considerazioni, è evidente che la fenomenologia trascendentale non possa evitare di farsi carico della fondamentale tematica della *materialità*, la cui rilevanza per il metodo fenomenologico emerge particolarmente nel caso della percezione spaziale.

ricaduta nel neo-kantismo (specialmente nella versione di P. Natorp).

3 Per un inquadramento storico del problema delle "eresie fenomenologiche", mi permetto di rimandare a Tarditi (2008).

4 Ad eccezione di M. Merleau-Ponty, che fece visita agli *Husserl Archives* nell'aprile 1939 su indicazione di J. Héring.

5 Husserl stesso esprime questa preoccupazione in un'annotazione contenuta nella copia A alla fine del § 59. Si veda anche Fink (1966, p. 127).

Tra i molti testi in cui Husserl discute la questione della percezione, il più esteso è senza dubbio il corso del 1907 dedicato ai *Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, noto come *Lezioni sulla cosa* e tradotto col titolo *La cosa e lo spazio* (2009). Si tratta di una serie di lezioni presso l'Università di Gottingen a cui Husserl aveva anteposto le note cinque lezioni su *L'idea della fenomenologia* (1995), pubblicate nel 1950 separatamente dal resto del corso,

uscito soltanto nel 1973. Anche in questo caso, le vicende editoriali di questi testi, originariamente concepiti come un tutt'uno, non hanno giovato alla loro corretta comprensione: infatti, poiché le cinque lezioni su *L'idea della fenomenologia*, di carattere programmatico, segnano già il progressivo avvicinamento di Husserl alla posizione tipica delle *Idee I*, la loro lettura fuori contesto, cioè separatamente dal corso di cui costituiscono l'introduzione, ha contribuito a rafforzare la tesi (scorretta, o quanto meno imprecisa) secondo cui la fenomenologia si ridurrebbe a una forma di idealismo di matrice cartesiana. Se invece si leggono queste lezioni introduttive insieme alle *Dingvorlesungen*, le nozioni fondamentali della fenomenologia trascendentale – l'intenzionalità della coscienza, l'*epoché*, la riduzione (trascendentale ed eidetica), la costituzione e la temporalità – ritrovano la loro più adeguata collocazione all'interno di un quadro teorico in cui la sfera dell'empirico riveste tanta importanza quanto quella del trascendentale.

Del resto, già nelle *Ricerche Logiche* (2005) la questione dell'empirico non era assente. Com'è noto, Husserl vi aveva introdotto e descritto le strutture e le proprietà fondamentali della coscienza intenzionale, mettendo a punto un modello di *evidenza*, cioè di conoscenza certa, di chiara derivazione brentaniana e fondato sul pieno riempimento intuitivo dell'intenzione. Tuttavia, già nella *Sesta Ricerca* aveva precisato come la piena evidenza immediata, cioè l'afferramento completo dell'oggetto mediante un unico atto intuitivo, fosse un ideale, un *telos* della coscienza (Leghissa, 1999). Ciò è vero innanzitutto per gli atti intenzionali percettivi, che Husserl denomina *adombramenti* (*Abschattungen*), sempre limitati in quanto prospettici. Per esempio, se osservo la facciata di un palazzo, per poterne ottenere una percezione adeguata, che non escluda cioè alcun elemento percettivo, non sarà sufficiente un solo atto visivo, ma occorrerà una serie di adombramenti sempre più precisi e dettagliati, ottenuti per esempio avvicinandomi all'edificio o variando il mio punto di vista su di esso. Ora, sebbene tale questione passi decisamente in secondo piano ne *L'idea della fenomenologia* e nelle *Idee I*, riemerge esplicitamente nelle *Dingvorlesungen* e nei corsi degli anni Venti (Husserl, 2016). Per esempio, Husserl scrive in un manoscritto del 1922: «In questo modo ogni percezione porta il suo oggetto come *telos* in sè. Se concepiamo allora l'idea di una compiuta percezione come percezione che ha compiutamente raggiunto lo scopo, essa allora porterebbe in sè, in maniera compiutamente realizzata, l'oggetto *vero* stesso» (Ms. A VI 26/13b). Pertanto, l'intenzionalità non è meramente direzione verso l'oggetto intenzionale, ma in primo luogo direzione verso il *reale*, poichè all'infinito l'oggetto intenzionale e l'oggetto reale coincidono: la cosa reale è dunque una sorta di polo teleologico, la cosa vista in maniera concordante da tutti i lati e in tutte le sue possibili relazioni (Costa, 2009, p. 61). Tesi confermata da quanto Husserl afferma in *Filosofia prima*: «[...] nell'aperto e possibile cambiamento delle correzioni giace concluso un ideale di approssimazione, un ideale al quale ci si può avvicinare come soggetti dell'esperienza attraverso correzioni graduali e sempre più compiute, sebbene non possa mai essere raggiunto del tutto, dato che ogni correzione fattualmente raggiunta lascia in linea di principio aperta la possibilità di ulteriori correzioni» (Husserl, 2007, p. 66).

Questi ultimi passi devono essere letti in continuità con quanto Husserl afferma nelle lezioni del 1907 su *La cosa e lo spazio* a proposito della «percezione adeguata di cose spaziali» (Husserl, 2009, p. 129). In apertura del § 32, intitolato *Intenzione e riempimento nel processo percettivo. Incremento e decremento nella pienezza della datità*, Husserl connette la questione del "gioco tra intenzione e riempimento" al problema della relazione tra la molteplicità continua della

manifestazione e la continuità dell'apprensione percettiva. Si tratta senza dubbio di uno dei punti più complessi dell'analisi fenomenologica della percezione, su cui Husserl fa convergere il dibattito, alquanto diffuso nell'ambiente matematico di quegli anni, [6] sull'ipotesi del continuo e sull'applicabilità di quest'ultimo in fisica. [7] In sostanza, Husserl afferma che la natura intuitiva del continuo permette di descrivere il fluire delle intenzioni e dei relativi riempimenti (parziali) all'interno di un campo percettivo cinestetico. Tale nozione costituisce così la condizione di possibilità dell'esperienza spazio-temporale di un oggetto: infatti, all'interno di un sistema di riferimento (o campo cinestetico), l'oggetto è percepito in un decorso di intenzioni-adombramenti, cioè in un fluire incessante tanto dal punto di vista della successione temporale quanto della localizzazione spaziale. Scrive Husserl: «[...] nella transizione, non appena la direzione è accennata mediante un differenziale di movimento, hanno luogo continue pre-interpretazioni e riempimenti delle stesse che, qualunque sia la direzione in cui il movimento ha luogo, si dirigono sempre da presentazione intera a presentazione intera, e che quindi si dirigono o proseguono lungo la continuità da ogni momento della presentazione, emerso per focalizzazione, a ogni altro momento posteriore della continuità» (Husserl, 2009, p. 129). In altri termini, l'incremento o il decremento della pienezza di datità corrispondono alla datità percettiva completa o incompleta. Tuttavia, va notato che l'adombramento, cioè la percezione incompleta, è una coscienza di datità che rimanda sempre a presentazioni più complete, cioè verso l'oggetto reale, il polo teleologico in cui la datità si realizzerebbe in modo completo. Tale operazione di rimando poggia su presentazioni intermedie, nel cui decorso agisce un'intenzione che le attraversa e si riempie continuamente, fino al raggiungimento – nel migliore dei casi – del proprio fine, cioè la piena datità. Non si tratta sempre di un processo di incremento della datità: le serie di incremento nel riempimento terminano talvolta in punti o «campi limite» (Husserl, 2009, p. 131) che segnano l'inversione dell'incremento in decremento. Quest'ultimo, a propria volta, trova il proprio limite nel punto-zero della manifestazione, in cui sorge la manifestazione del momento corrispondente.

6 Com'è noto, Husserl fu collega di D. Hilbert a Gottingen e proprio grazie a quest'ultimo venne a contatto con le ricerche sulle superfici di B. Riemann. Per un inquadramento storico dei rapporti di Husserl coi matematici del suo tempo si veda la seconda sezione di Petitot - Varela (1999).

7 Un fecondissimo utilizzo della fenomenologia husserliana in ambito fisico si trova in Weyl (1977).

Nello stile proprio di questi testi – che, giova ricordare, erano destinati alle lezioni e non alla pubblicazione – Husserl chiarisce il discorso sulla continuità dell'incremento e del decremento della datità attraverso alcuni esempi. Si consideri la facciata di un palazzo in lontananza e il continuo mutamento della sua manifestazione man mano che il soggetto osservatore si avvicina, fino al limite della presentazione ottimale dell'oggetto nella sua massima visibilità. Osserva Husserl: «Se l'intero giunge alla presentazione in una forma ottimale, in un adombramento più adeguato nella corrispondente serie di mutamenti, non è tuttavia necessario che esso sia il migliore per tutte le parti. Per esempio, la determinatezza della superficie della facciata la vedo meglio, riguardo a questa e a quella parte della parete, quando mi ci approssimo sempre più, sebbene così vada persa la visione panoramica della facciata. Dovrei procedere così per ogni parte, e con ciò risulterebbero ulteriori serie di mutamento dell'adombramento complessivo più adeguato agli adombramenti parziali, che in tali serie di mutamento sono colti nella continua coscienza d'unità come medesima parte della parete, e che sono

in certa misura iscritti nell'adombramento complessivo» (Husserl, 2009, p. 133). Pertanto, le intenzioni parziali di cui l'adombramento complessivo si compone reggono intenzioni che sono di volta in volta riempite nel modo dell'incremento di completezza oppure svuotate nel modo del decremento di completezza. In altre parole, se ho di mira non soltanto il muro ma la sua superficie in relazione con l'intero edificio, cioè se si tratta dell'esperienza visiva dell'edificio nel suo insieme o di una sua parte (per esempio un balcone), il solo avvicinamento dell'osservatore non riempirà ancora tutte le intenzioni. Anche se ha raggiunto la miglior visuale, sono comunque necessari ulteriori mutamenti: in breve, è necessario girare attorno all'edificio per ottenere la chiara coscienza della datità corporea (per esempio la forma e la colorazione del corpo).

Ma non è tutto. Bisogna infatti tenere conto anche della continuità dei mutamenti da parte del soggetto osservatore, ossia la molteplicità di mutamento propria del movimento dell'occhio che fissa, che porta cioè alla visione più distinta tutte le parti del lato dell'oggetto che gli è rivolto. Come osserva Husserl, «al lato a cui siamo rivolti non corrisponde qui un adombramento, ma un sistema continuo bidimensionale di adombramenti. In ogni adombramento si trova una ridotta e delimitata componente di chiarezza, in cui il corrispondente momento cosale si presenta in modo relativamente completo; tale componente trapassa senza delimitazioni in sfere sempre nuove di progressiva non chiarezza» (Husserl, 2009, p. 133-134). Ciò significa che non va soltanto tenuto presente il processo di incremento o decremento della manifestazione compresa entro i suoi limiti estremi (il punto-zero e la piena datità), ma anche l'incremento o decremento dell'intenzione, sia come arricchimento di determinazioni o differenze interne sia come più precisa determinazione. In altri termini, bisogna considerare un certa variazione dell'intenzione del riempimento: per esempio, quando una superficie colorata omogeneamente si manifesta con sempre maggiore chiarezza prospettica, anche l'intenzione si accresce, approssimandosi sempre più all'ostensione (*Darstellung*) della cosa «secondo il suo genuino essere» (Husserl, 2009, p. 137), cioè "al meglio". Conclude Husserl, poco oltre: «Le differenze di saturazione della datità [...] comportano la seguente questione, e cioè se non sia pensabile una molteplicità percettiva in grado di giungere a un punto limite, in cui sussisterebbe una saturazione assoluta e una saturazione sotto ogni rispetto. *Ogni percezione di cosa è inadeguata* [...], l'oggetto non raggiunge comunque mai il traguardo della datità assoluta» (Husserl, 2009, p. 139). Affermazione a cui fa eco un passo delle *Lezioni sulla sintesi passiva*: «La percezione esterna è una continua pretesa di fare qualcosa che, per sua stessa essenza, non è in grado di fare. In un certo senso inerisce quindi alla sua essenza una contraddizione. [...] È necessario innanzitutto richiamare l'attenzione sul fatto che l'adombramento prospettico in cui ogni oggetto spaziale inevitabilmente si manifesta porta a manifestazione quest'ultimo solo unilateralmente. Per quanto compiutamente una cosa possa essere percepita, essa non coincide mai con la totalità delle proprietà che nella percezione le spettano e che la costituiscono come cosa sensibile. [...] Ogni aspetto, ogni continuità di singoli adombramenti, per quanto ampiamente proseguita, dà solamente lati, e questo non è un mero fatto: una percezione esterna che esaurisca il contenuto sensibile-cosale di ciò che viene percepito è impensabile, così com'è impensabile che un oggetto percettivo possa darsi in una percezione conclusa in senso stretto, da tutti i lati, secondo la totalità delle sue caratteristiche sensibilmente date all'intuizione» (Husserl, 2016, pp. 75-76).

Da quest'ultimo passo, risulta chiaramente come la complessa tematica

della percezione trovi il suo sviluppo più compiuto nelle indagini, che Husserl intraprende a partire dagli anni Venti (ma che vengono preparate, per esempio, dalle ricerche sulla coscienza del tempo, iniziate nei corsi del 1905-'08 e proseguite nei manoscritti del 1917-'18), sulla passività della coscienza, a cui qui possiamo soltanto accennare. In questa prospettiva, come già annunciato, si impone una ridiscussione critica della tradizionale periodizzazione del pensiero husserliano facente perno sulla "svolta trascendentale" (1907-'13) e sulla "svolta genetica" (dal 1920 in poi). Nessuna svolta: soltanto una sempre più precisa descrizione delle condizioni e delle strutture dell'esperienza (inter)soggettiva del mondo. Dalle prime analisi delle *Abschattungen* nelle *Ricerche Logiche* al problema della percezione nel corso del 1907, fino alla fenomenologia genetica della maturità, Husserl non cessa un istante di pensare l'intreccio inestricabile tra la soggettività trascendentale e l'immensa, multiforme e insuperabile empiricità dell'esperienza. Con un unico obiettivo: fondare un tipo di scientificità nuova e non riducibile nè alla concezione inguenuamente positivista delle scienze naturali nè al relativismo storicista tipico delle scienze umane. In questo senso, le tesi idealiste delle *Idee I* sull'ego trascendentale come regione di assoluta evidenza trovano il loro più adeguato contraltare nelle ricerche sulla percezione, che rimettono in primo piano la questione dell'empirico. In un celebre passo dell'*Appendice* XXVIII al § 73 della *Crisi delle scienze europee*, Husserl scrive: «La filosofia come scienza, come una scienza seria, rigorosa, anzi apodittica – il sogno è finito» (Husserl, 1997, p. 553). Troppo spesso si è letta questa frase di Husserl come una sua resa dinanzi al progetto di una filosofia come scienza rigorosa (Trincia, 2012): niente di più contrario allo spirito di un filosofo che, fin sul letto di morte, ha inteso il lavoro filosofico come pratica di chiarificazione e fondazione della scienza, o meglio della razionalità nel suo senso più ampio. Semmai, è finito il sogno di una scienza interamente poggiante su evidenze intuitive assolute, in quanto – questo l'esito ultimo della fenomenologia husserliana – nel trascendentale rifluisce l'empirico, dalla visione binoculare alle stratificazioni storiche e culturali che caratterizzano ogni modello di razionalità. Tuttavia, non si tratta in alcun modo di una resa al relativismo o allo scetticismo, ma della fondazione di una pratica scientifica più matura che si presenta come attività intersoggettiva di chiarimento e discussione dei propri presupposti (*in primis* la matematizzazione della natura). Husserl non chiede alle scienze di cambiare metodo, visto gli eccellenti risultati che esse raggiungono costantemente; più precisamente, chiede loro di riflettere e valutare consapevolmente gli atti intenzionali mediante cui i fenomeni che sono loro propri incrementano (o meno) la propria datità, permettendone così una comprensione sempre più dettagliata e vicina all'ideale della datità assoluta. L'evidenza, se non può mai essere definitivamente raggiunta (del resto, se lo fosse la scienza avrebbe esaurito la propria funzione), deve tuttavia essere perseguita.

In definitiva, nella stessa nozione della continuità dell'esperienza percettiva l'empirico e il trascendentale si intrecciano, rifluiscono reciprocamente l'uno nell'altro: più precisamente, la struttura trascendentale della percezione rimanda alla sua empiricità, cioè all'inemendabilità del proprio riferimento a un dato campo cinestetico entro cui fluisce un decorso di datità e all'insuperabile limite delle capacità percettive del soggetto che fa esperienza di quel dato decorso, limite connesso tanto con l'ambito biologico (per esempio, la visione binoculare) quanto con i processi di sedimentazione storico-culturale. In questo particolare senso, l'analisi fenomenologica dell'esperienza percettiva ci insegna che, in ultima analisi, *l'empirico è il trascendentale*.

Tempo, forma, azione. Il senso del progetto nel dialogo tra Enzo Paci e Ernesto Nathan Rogers

Alberto Giustiniano

L'obiettivo di questo intervento consiste nell'esplorare alcuni snodi chiave del rapporto intellettuale, a cavallo tra architettura e filosofia, che ha visto protagonisti Enzo Paci e Ernesto Nathan Rogers tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso. 1 In particolare proveremo a mettere in evidenza in che modo alcune nozioni del linguaggio fenomenologico siano divenute terreno condiviso di scambio tra i due, al punto da poter sviluppare un linguaggio comune a partire dalle loro differenti esperienze di filosofo e di architetto. Una prima coordinata che possiamo fissare in modo provocatorio e forse inopportuno, ma utile per poter perlomeno cominciare il nostro percorso, è data dall'immagine che ci fornisce Bruno Zevi nel suo classico *Saper vedere l'architettura*. Mi riferisco all'idea, semplice quanto suggestiva, di un individuo che camminando nello spazio architettonico lo osserva prima di tutto attraversandolo, girando intorno agli elementi che lo costituiscono, esplorando le zone più in ombra, misurando con lo sguardo le relazioni e le profondità dello spazio vuoto delimitato dai volumi, che nel contempo gli lasciano campo e lo limitano nei movimenti, lo accolgono e lo respingono, offrono ampi scenari e angusti punti di fuga. Sostiene Zevi (1953): «Lo spazio interno, quello che [...] non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma, che non può essere appreso e vissuto se non per esperienza diretta, è il protagonista del fatto architettonico. Impossessarsi dello spazio, saperlo 'vedere', costituisce la chiave d'ingresso della comprensione degli edifici» (p. 22). È curioso constatare quanto un punto di partenza apparentemente comune nasconda una tale fertilità da poter ugualmente rivestire un momento chiave della riflessione sullo spazio e l'oggetto architettonico. Procedendo come farebbe un eretico vorrei far notare che per certi versi l'esperienza del camminatore di Zevi, il suo funzionamento, le sue implicazioni, le sue possibilità e i suoi limiti sono senza dubbio compresi nell'indagine fenomenologica, in quella stessa corrente filosofica che tanto influenzerà l'altro versante del dibattito italiano sull'architettura di quegli anni, rappresentato soprattutto da Rogers. Salta subito all'occhio la consonanza tra l'esperienza dell'esplorazione dello «spazio interno» di un'architettura e

1 Per una ricostruzione completa del rapporto tra Paci e Rogers cfr. Rovatti (2007).

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

le problematiche connesse alle dinamiche di intenzione e riempimento nel processo percettivo in Husserl (2009, p. 133). Quel che emerge da quelle riflessioni è che il camminatore di Zevi – permettetemi di continuare a chiamarlo in questo modo – ha dei problemi, la sua esperienza incontra dei limiti che sono intrinseci alla suo costitutivo essere finito, un uomo appunto. Non può vedere tutto così come non può entrare nella profondità autentica delle cose di fronte a lui, la quale semmai fosse esperibile lo sarebbe solo come ideale regolativo. Se, come afferma Zevi (1953), «l'esperienza spaziale non è data fino a che l'espressione meccanica e fattuale non abbia realizzato l'intuizione lirica» (p. 28) – è qui palese il riferimento alla teoria estetica di Benedetto Croce [2] – allora il suo camminatore degli spazi interni non potrà mai sperimentarla. Dal punto di vista fenomenologico infatti la sua percezione dello spazio e degli oggetti in esso presenti assomiglia a un continuo processo di calibratura tra intenzioni e adombramenti laddove la coscienza piena della datità riveste il ruolo di campo limite: «*Ogni percezione di cosa è inadeguata* [...], l'oggetto non raggiunge comunque mai il traguardo della datità assoluta» (Husserl, p. 139). Come si è detto nell'intervento precedente, questo non significa scadere in un bieco coscienzialismo o nello scetticismo, piuttosto si tratta di un tentativo volto al superamento di un discorso razionale basato su evidenze intuitive assolute, al fine di fondare una pratica scientifica che si interroghi costantemente sugli atti intenzionali mediante cui i fenomeni incrementano o meno la propria datità. Tutto ciò con l'obiettivo di avvicinarsi sempre di più all'ideale della datità assoluta e non al suo abbandono.

2 Per una ricostruzione dell'influenza di Benedetto Croce nel dibattito sulla critica dell'architettura in Italia e del suo rapporto con il Movimento moderno Vedi De Fusco (1964, pp. 185-191).

A partire da questi presupposti [3] vorrei ora prendere in esame due nozioni chiave che Paci utilizza e condivide con Rogers per imbastire una comune riflessione transdisciplinare tra architettura e filosofia. In primo luogo la nozione di *trascendentale* e il suo rapporto inscindibile con la dimensione empirica, ossimoro questo che proveremo ad analizzare, e in secondo luogo la nozione di *relazione*. Iniziamo leggendo una definizione di trascendentale che Paci formula trattando Husserl e che trovate nella raccolta di articoli apparsi sulla rivista "*aut aut*" tra il 1963 e il 1974 dal titolo *Il senso delle parole*, curata da Pier Aldo Rovatti anni dopo. Afferma Paci (1987): «Questa parola fa pensare a Kant per il quale trascendentale è ogni conoscenza che pur non avendo origine dall'esperienza non può oltrepassare i limiti dell'esperienza. Per esempio: l'intuizione dello spazio non ha origine dalle nostre esperienze spaziali. Kant dice perciò che è *a priori*» (p. 32). Vorrei far notare che il riferimento allo spazio qui utilizzato non sembra essere casuale se teniamo conto che nel 1963, anno a cui risale questa definizione, i rapporti con Rogers erano molto frequenti. Entrando nel dettaglio del passo citato, si introduce una distinzione tra l'idea kantiana di spazio, fondata sulla fisica newtoniana e quindi facente riferimento a uno spazio e a un tempo assoluti, e l'idea husserliana di spazio che ne propone una visione trasformata. Infatti, proseguendo poco oltre: «Ma Husserl è più radicale. Anche ammessa l'intuizione di cose spaziali, questo intuire è per lui una delle forme di esperienza del soggetto uomo» (p. 32). Qui per soggetto uomo si intende l'uomo in carne e ossa, non il soggetto trascendentale

3 È utile ricordare che negli anni della collaborazione tra Paci e Rogers molte delle opere di Husserl, tra cui quelle cui abbiamo fatto riferimento, erano ancora inedite. Verranno introdotte successivamente, in parte dallo stesso Paci. Questa acquisizione delle fonti ancora parziale denota un certo grado di originalità e dà al tentativo qui descritto di costruire un dialogo transdisciplinare un carattere sperimentale.

kantiano, dunque l'intuizione spaziale è sempre, per così dire, incarnata. Ed ecco il passaggio chiave: «Il soggetto di Husserl è il fondamento dell'esperire ed è trascendentale proprio perché ha esperienze dirette. Il soggetto trascendentale di Kant, che non esperisce nulla, per Husserl è un mito perché soggetto sono io in carne ed ossa e soggetto è ogni soggetto *come me*. Il soggetto di Husserl è reale e *va oltre* se stesso, esperisce il mondo, compie operazioni di ogni genere e, se è libero da pregiudizi, si accorge che tutto ciò che percepisce e conosce è tipico, eidetico» (pp. 32-33). Quello che Paci mette in evidenza in queste righe è prima di tutto la dimensione contraddittoria in cui siamo immersi in quanto soggetti nel mondo e del mondo, una contraddizione di cui il discorso husserliano si fa carico pienamente e che definisce il suo campo d'indagine – aspetto che si trasmetterà anche ai lettori della fenomenologia nei decenni successivi (basti pensare ad autori come Derrida). Nell'atto dell'esperire è ancora forte e presente una dimensione tipica della percezione del soggetto che permette l'interrelazione, ovvero riconoscerci nei nostri atti percettivi e l'un l'altro. Non vale tutto, non posso percepire qualunque cosa o diversamente percepire in maniera assoluta e oggettiva ma posso farlo soltanto a partire dalla mia conformazione fisica e psichica, dal mio essere ciò che sono, e quel che ho percepito è condivisibile proprio a partire dall'essere soggetto incarnato. Conclude Paci: «Ogni io, come me, libero dai pregiudizi, *rimane* nell'esperienza. Se *rimango* nella mia esperienza rimango nell'*immanenza*. Eppure, poiché ogni mia percezione è un indice tipico, vado oltre, mi trascendo: vado oltre me pur rimanendo in me. Qui cade ogni dualismo tra immanenza e trascendenza: la parola trascendentale indica in Husserl questa situazione. In questo senso in fenomenologia si parla di soggetto trascendentale» (p. 33). L'atto percettivo dal punto di vista fenomenologico, così come viene qui descritto da Paci, si profila dunque come un campo di riflessione caratterizzato e delimitato da una tensione data dal continuo oscillamento tra la condizione empirica e la condizione trascendentale, caratteri questi che ci attraversano e che ci costituiscono. L'insistenza nell'utilizzo del termine trascendentale e lo sforzo di collegarlo alla dimensione della sensibilità concreta sono motivate poiché questa nozione ci aiuta a vedere la concretezza delle nostre esperienze del mondo come qualcosa che contiene in sé la storicità dell'esperienza. Il trascendentale è dunque il processo di stratificazione, nella comunità a cui apparteniamo, di ogni atto percettivo dei modi di datità del mondo così interpretati. Il modo in cui viviamo, le nostre modalità di comportamento e di linguaggio, gli oggetti che ci circondano e la maniera in cui li fabbrichiamo, non sono dati nell'immediatezza dell'esperienza ma li costruiamo, quindi sono esperiti come fatti empirici e nel contempo, una volta sedimentati in una tradizione, fungono da condizione della possibilità dell'esperienza futura. [4] Naturalmente a questa riformulazione della nozione di trascendentale si accompagna un'altrettanto peculiare riformulazione della nozione di empirismo. La constatazione ontologica degli oggetti non viene negata ma deve essere arricchita; che gli oggetti ci siano è un fatto che non può essere messo in discussione e proprio per questo la loro constatazione rappresenta il punto di partenza della riflessione epistemologica perché essa non è mai un atto neutrale.

4 Devo questa precisazione a Giovanni Leghissa, che ringrazio.

Passiamo ora alla seconda nozione chiave del lessico di Paci che vorrei proporvi, ovvero il concetto di *relazione*. L'idea di trascendentale che abbiamo appena tratteggiato contribuisce a fornire una fisionomia specifica all'idea di relazione che risulta infatti una nozione descrittiva e nel contempo immediatamente

performativa, cioè in grado di produrre un determinato modo di agire. Potremmo anticipare la nostra lettura sostenendo che secondo Paci il punto di partenza dell'azione può essere inteso come relazione. A tal proposito leggiamo: «Per mio conto ho criticato l'idealismo classico e la concezione idealistica del soggetto sostenendo che non esistono sostanze in sé e nemmeno è assumibile una sostanza soggettiva universale. *Ci sono solo relazioni*, e il *modo* di queste relazioni rende possibili dei centri di relazione, quelle che Leibniz chiamava monadi» (1987, pp. 285-286, corsivi nostri). Inizierei col precisare ancora una volta che il porre al centro la relazione è qui una presa di posizione che assume una funzione critica nei confronti dell'idealismo e non rispetto alla realtà empirica degli oggetti. Aggiungo inoltre, prima di proseguire, che qui possiamo tradurre il termine monade – forzando un po' il testo ai fini di una maggiore comprensione per i non addetti ai lavori – con "punto di vista"; la monade può essere assimilata al soggetto trascendentale che percepisce il mondo a partire dal suo campo cinestetico. [5] Continua Paci: «In ogni caso le monadi non hanno un carattere metafisico. Sono, semmai, centri spazio-temporali. Che siano spaziali vuol dire che hanno un luogo centrale per ognuno. Ma questo è, per così dire, un centralismo relativistico che comporta la fenomenologia della spazialità e che implica anche l'esistenza esterna di uno spazio rispetto all'altro. È una delle ragioni per cui la vera fenomenologia non nega la realtà del mondo esterno, anche se pone questa realtà come risultato dell'analisi» (p. 286). Che le monadi, ovvero i diversi punti di vista sul mondo, possano essere intese come contemporaneamente snodi spazio-temporali di relazioni e spazi dotati di un luogo centrale per ognuna significa che nella prospettiva fenomenologica la percezione del mondo è prima di tutto attività intersoggettiva di chiarimento. D'altro canto le cose stesse assumono un diverso statuto ontologico: «il pregiudizio comune è la concezione dello spazio come un vuoto in cui sono le cose e del tempo come una corrente in cui le cose sono immerse. Ma le cosiddette cose non sono nulla di diverso da un momento spazio-temporale e dalle relazioni che questo momento spazio-temporale ha con gli altri momenti in un processo emergente» (Paci, 1952, pp. 218-219). La necessità propria del soggetto trascendentale di confrontarsi con un'intrinseca resistenza dell'oggetto – quella stessa resistenza che lo obbliga ad attraversare lo spazio e a girare intorno a ciò che indaga in un continuo processo di calibratura tra intenzioni e conseguenti adombramenti – delinea l'oggettività come una consistenza vissuta negativamente nell'irreversibilità del tempo e nel bisogno. È così necessario aggiungere che secondo Paci la costituzione di un mondo oggettivo è per questo possibile come risultato della somma di tutti i punti di vista intersoggettivamente costituiti dalla sedimentazione storica che condividono e che contribuiscono a produrre con il loro lavoro in comune (1987, pp. 146-148). Potremmo sintetizzare definendo la relazione come ciò che precede gli oggetti relati che da essa emergono, e ancora il modo in cui si dà il soggetto trascendentale.

A questo punto della trattazione alcuni di voi si staranno chiedendo che cosa c'entri tutto ciò con l'architettura e perché mai Rogers si sarebbe dovuto interessare a queste astruse formulazioni. In verità il rapporto con Paci non è del tutto contingente ma si innesta su una questione molto specifica che in quegli anni animava il dibattito in architettura, ovvero il tentativo di rispondere alla domanda su che cosa fosse il *progetto* e quale fosse la sua funzione. Dunque i temi del nostro discorso trovano in quegli anni una declinazione molto precisa che

5 Ringrazio Claudio Tarditi per questa precisazione.

riguarda da vicino l'attività dell'architetto e dà avvio a uno scambio molto stretto tra i due autori: Rogers permette a Paci di delineare meglio un'esperienza dello spazio di natura fenomenologica e Paci permette a Rogers di elaborare un'originale modalità di azione progettuale. Dal loro dialogo emerge così una risposta alla domanda sul senso del progetto che può essere formulata come esercizio di *sintesi tra esperienza e verità* (Rispoli, 2007). Ma se questa è la definizione di progetto che ritroviamo non credo sia difficile cogliere un forte legame con la nozione di trascendentale descritta dalla fenomenologia. L'atto del progettare non sarebbe altro che il rapporto empirico-trascendentale che il soggetto intrattiene con il mondo. Quando l'architetto si impegna nella progettazione ha la possibilità di mettere in pratica da una prospettiva privilegiata l'esercizio fenomenologico, poiché il suo obiettivo è la sintesi tra le specificità del luogo che accoglierà le sue intenzioni, ovvero forme particolari di cultura, preesistenze ambientali, vincoli di vario genere (l'esperienza) e il metodo inteso come sistema di principi, di regole e divieti che vanno a comporre un canone divenuto condizione di possibilità del fare architettura in quella determinata epoca (verità). In questo avvicendamento riscontriamo il punto di partenza per una critica razionale delle funzioni del progetto e un tentativo di rispondere in modo originale al problema del rapporto tra *continuità* e *discontinuità*, che tanto aveva impegnato Rogers durante la direzione della rivista *Casabella-continuità* dal 1953 al 1965.

Per comprendere meglio questo snodo cruciale del nostro itinerario è utile scomporre il processo progettuale, così come definito, nei suoi tre elementi costitutivi da un punto di vista fenomenologico: il *tempo*, la *forma* e l'*azione*. Può sembrare strano che il primo elemento preso in esame sia il tempo e non lo spazio. Certo questa preferenza è segno dei tempi in cui i due autori operano, ma non dobbiamo farci ingannare: già in Paci questa rigida distinzione tra tempo e spazio decade. Infatti alla luce delle riflessioni di Husserl sulla natura del soggetto trascendentale e sulla struttura dei suoi atti percettivi queste due dimensioni vanno considerate inscindibili, il tempo è sempre spazializzato e lo spazio è continuamente temporizzato. Nel processo progettuale lo si vede con chiarezza: il problema del progetto consiste nello scarto che sussiste tra l'intenzione del progettista nella riorganizzazione del sito e la progressiva accoglienza di questa intenzionalità nel tempo, che inevitabilmente la trasforma. Ma la forma del tempo con cui viene in contatto l'intenzionalità del progettista è a sua volta una stratificazione temporale di riorganizzazioni spaziali, aspetto che analizzeremo più avanti. Vi è dunque un profondo legame tra *continuità* e *rinnovamento* nel processo progettuale e questo legame è sì di natura temporale ma non nel senso kantiano assoluto – il tempo come corrente in cui tutto è immerso – piuttosto come intreccio problematico tra i suoi momenti costitutivi: passato, presente e futuro. Ogniqualvolta ci troviamo a dover elaborare un progetto, di qualunque genere esso sia, siamo chiamati nel momento presente a rispondere a una necessità data dalla situazione, che non abbiamo scelto e che si presenta a noi nella veste del bisogno. Nel reagire a tale necessità non possediamo ancora strumenti adeguati al suo soddisfacimento, che ci mettano nelle condizioni di proiettarci nel futuro inteso come realizzazione del nuovo: se così fosse, la necessità emersa perderebbe il suo carattere problematico. La nostra unica possibilità è dunque recuperare il materiale sedimentato nel passato, ma il passato non può ritornare e di conseguenza questo atto di recupero non può che configurarsi come sua nuova rielaborazione in funzione delle esigenze del presente. È solo in questo modo che facciamo esperienza del carattere irreversibile del tempo e della realtà

sottoforma di bisogno, solo in questo senso esiste un rapporto tra continuità e rinnovamento. La produzione del nuovo passa per costituzione dal passato, che nel suo continuo riproporsi trasformato nel presente produce il futuro.

Se però assumiamo senza riserve che questa nozione di tempo è l'unica in grado di spiegare la natura del processo progettuale ci accorgiamo dell'insorgere di una questione che ha importanti conseguenze pratiche: non sembra esserci più alcun posto per la norma. La strategia utile al superamento del bisogno, per sua natura sempre nuovo, deve essere continuamente reinventata a partire da un passato sempre inedito. Scrive Paci (1951a): «il segno, il simbolo, la figura, la parola, ci hanno sempre aiutati a esprimere in qualche modo la mancanza di una soluzione, a fissare in una presenza, in un'immagine, la forma di un giuoco che si sta costruendo le proprie regole nel momento stesso che sta giocando» (pp. 11-12). Leggere queste frasi come un elogio all'improvvisazione e al più radicale personalismo espressivo è però erroneo. Piuttosto che destituire le funzioni della norma e del metodo, Paci intende rimetterle al centro a partire da una nuova e più ampia prospettiva, che conduce la prassi al suo correlato etico ricollegando il problema al rapporto tra *tecnica* e *libertà*. La tecnica è condizione necessaria preliminare affinché io possa impegnarmi nel processo progettuale; del resto è solo attraverso un metodo acquisito che posso riconoscere un bisogno come tale, anche al livello minimale di "esigenza sconosciuta". La tecnica è la *verità* cui fa riferimento il processo, essa rappresenta il metodo che il progetto segue e i principi che rispetta. Ma ad accompagnare la tecnica si aggiunge la libertà, ovvero lo sforzo continuo di far sì che questa eredità si dia nuova, non allo scopo di una critica fine a se stessa ma per amore di questa stessa eredità e della sua funzione più autentica: la risoluzione dei problemi sempre nuovi posti *dall'esperienza*. Per converso la pura possibilità è libertà senza garanzia di risultato e pertanto ogni nuova risoluzione tenderà a cristallizzarsi e a sedimentarsi in un metodo e così via (Paci, 1951b). Questo avvicendamento tra metodo e invenzione, tecnica e libertà è ben sintetizzato da Rogers in una relazione tenuta nel 1957 dal titolo *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, pubblicata successivamente nella raccolta di suoi scritti intitolata *Esperienza dell'architettura*. Afferma Rogers (1958): «Se insisto sul principio che l'inserimento nelle preesistenze ambientali può essere valutato solo *caso per caso* secondo una problematica aperta alle diverse evenienze, è perché sono convinto che è impossibile stabilire qualsivoglia casistica che fatalmente ridurrebbe le nostre operazioni entro la sfera di una astratta tipologia. La formulazione di una dottrina sopra il principio del *caso per caso* non è per nulla agnostica ma è anzi l'unica garanzia di un giudizio costruttivo che possa servire da correzione e da guida contro gli errori o le intemperanze dei singoli» (p. 314). Tanto la dottrina quanto la capacità di saper leggere il singolo caso che è chiamato a risolvere sono aspetti necessari al buon progettista, il quale si trova sempre a dover mediare tra tre esigenze inemendabili: quelle poste dal sito, quelle fissate dal canone e quelle più intime della sua creatività.

Il problema delle "preesistenze ambientali" ci permette di passare ora all'analisi del secondo elemento fondamentale del processo progettuale: la *forma*. Abbiamo già anticipato dello stretto legame che intercorre tra spazio e tempo in fenomenologia; ebbene, se come abbiamo visto esperiamo il tempo attraverso la sua progressiva spazializzazione, la nozione di forma rappresenta il reciproco di tale esperienza come dispositivo di temporalizzazione delle localizzazioni. Secondo Paci, la costruzione di una forma è prima di tutto un atto di

delimitazione dell'infinito e dell'indeterminato. Ma questo gesto non si compie mai concretamente nel nulla piuttosto si inscrive sempre in una rete di forme preesistenti. Dunque a essere precisi l'atto della delimitazione non avviene mai direttamente nell'infinito e nell'indeterminato ma sempre nei confronti di forme che a loro volta sono il segno di un atto di delimitazione precedente e così via. Scrive a tal proposito Paci (1951c) definendo la forma: «è il limitare dando un limite e un fine che non sono 'al di fuori', è il 'tenere' il passato, per cui è illusorio, in una forma, parlare di una nascita che non sia immanente e presente nel suo attuale formarsi, che non sia permanenza del passato nel presente» (p. 329). La forma si presenta quindi come punto d'intersezione tra le nozioni di tempo e di relazione. In senso temporale l'atto di delimitazione è sempre *trasformazione* dell'avvenuto che, come abbiamo visto, è il motore della successione storica. In senso relazionale l'atto del dare forma trae la sua origine dalla relazione preesistente degli elementi che la precedono. La forma è quell'evento che emerge dal sistema di relazioni preesistente a esso, cosicché quando limito qualcosa non sto compiendo un puro atto inventivo positivo ma agisco in senso negativo, ovvero *ri-formulo* qualcosa che è in parte già dato. Scrive Paci (1951d): «L'affermazione del presente come totalmente estraneo al passato coincide col considerare il passato un nulla e quindi col porsi come l'inizio nella storia, il creatore della forma. Ma l'irreversibile non è un inizio assoluto, bensì la *forma-metamorfosi* e cioè l'emergenza come rinnovamento della forma» (pp. 410-411 corsivo nostro). In queste parole possiamo leggere in controluce la critica stessa che il Movimento moderno muoveva al *revival*: un segno architettonico è sempre nuovo poiché interpreta i segni passati su cui si inscrive, il suo effetto è prima di tutto la *metamorfosi* della forma presente, è un evento che rende possibile la conservazione del passato nel presente senza porre il passato come ritorno dell'identico. D'altra parte non vi è creazione dal nulla, la forma non è mai irrelata ma si dà ogni volta come intreccio di relazioni, senza però perdere il suo carattere più proprio, la libertà (Paci, 1957).

Dall'intendere la forma come peculiare atto libero, che però nel contempo emerge da un processo e si inscrive in esso come evento di una successione più ampia, si giunge al terzo e ultimo elemento della nostra analisi: l'*azione*. Alla luce delle nozioni di tempo e di forma così descritte pare legittimo chiedersi se ci sia ancora posto per l'azione libera del progettista o se essa non sia determinata oltremisura da un passato dal quale non è possibile astrarsi o più semplicemente da una rete di condizioni dalle quali non è possibile districarsi. Paci non rifugge questa critica ma la assume dandone un'interpretazione opposta: per lui l'azione si configura come atto di ricomposizione interminabile in cui si esplica l'intenzionalità del soggetto, essa è ripetizione di un comune sentire condiviso che si esprime sempre di nuovo a se stesso mai identico. Il "sentire comune" qui nominato non va confuso con il termine "convenzione" poiché questo presuppone il disimpegno. Convenzionale è ciò su cui non mi interrogo più e che accetto come dato acquisito. L'azione è piuttosto l'avvicendamento che vede la convenzione sempre accompagnata dalla sua rivalutazione in un processo interminabile. Le direzioni possibili che il progettista può imprimere a questo processo rappresentano dunque quello spazio di libertà, forse esiguo ma necessario, che fa di lui un agente. L'azione progettuale di qualunque genere essa sia, dal progetto architettonico alla sinfonia, è definibile come un'esperienza concreta in cui si esprime la relazione di una serie di eventi che l'autore ha appreso fenomenologicamente dal suo punto di vista, in quel dato momento. Nel momento in cui si

esprime questa relazione tipica si è già cristallizzata, è quindi già passata, e per questa ragione si presta nuovamente a essere riformulata, poiché il punto di vista dell'autore è cambiato e di conseguenza l'insieme delle relazioni tra gli eventi e gli oggetti esperiti.

Il doppio movimento che abbiamo descritto ci ricollega al punto di partenza della nostra trattazione mettendo in evidenza il legame tra la percezione e la natura del processo progettuale. Alla luce di quanto detto la percezione fenomenologica non è mai un momento passivo, un'acquisizione, ma si presenta come un *comportamento*, una modalità di condotta attiva. La conoscenza è dunque costruzione del soggetto per mezzo di una continua ricostruzione e riformulazione del passato che si manifesta sottoforma di identità e memoria. Le conseguenze di questa ambiziosa posizione teorica di Paci (1956) sono espresse in un passo molto significativo che vi leggo: «[la conoscenza] è una forma emergente, non ancora data, anche se in essa non si può continuare e verso di essa si può svolgere il passato [...] è ciò che la filosofia classica ha cercato prima nell'idea e poi nell'essenza. L'essenza è 'ciò che l'essere era' solo se noi ci arrestiamo in un punto d'arrivo, considerato come definitivo, dal quale contemplare il processo che in noi si è concluso. Ma il processo non è mai concluso e se in esso siamo inseriti è per aprirlo. L'essenza è allora, 'ciò che può essere e ciò che sarà', è la forma del possibile, [...] la relazione mai definitivamente data e conquistata per la quale soltanto il processo ha senso. Conoscere è già immaginare la possibilità della forma, [...] è sentire, e il senso ha già in sé implicita la direzione verso la forma, è senso perché è tendenza, intenzionalità» (pp. 184-186). [6] Si ripropone in queste parole la necessità di immaginare la relazione prima dei soggetti relati; se così non fosse il processo conoscitivo sarebbe concluso ancor prima di innescarsi come divenire poiché troverebbe la sua saturazione a monte di se stesso, in ciò che è relato. La relazione sarebbe saturata dalle identità che la precedono, eliminando così ogni possibilità di futuro. La nostra esperienza ci suggerisce invece questo ribaltamento come condizione necessaria altrimenti dovremmo escludere ogni sviluppo possibile del già dato e accettare un'eterna condizione di stasi. Il ruolo dei relati della relazione è dunque quello di aprire a nuove possibilità, a nuove relazioni; in questo atto di apertura risiede ciò che gli antichi chiamavano *essenza*, che assume in questa prospettiva la forma del possibile poiché ciò che si considera essenziale lo è solo in uno specifico sistema di relazioni. Ma se l'essenza, che qui possiamo tradurre con "canone" o "metodo" per rimanere all'ambito architettonico, da origine diviene compito del soggetto, se la conoscenza sin dai livelli più elementari di percezione non è mai solo passiva acquisizione ma anche libera azione di formazione/trasformazione del dato, allora non viene mai meno la nostra *responsabilità*. Dovremo sempre dare conto delle nostre scelte e delle nostre azioni anche quando siamo parte passiva, anche quando seguiamo una tradizione, poiché il nostro essere passivi non è mai una condizione assoluta. In questo senso epistemologia, ontologia ed *etica* si trovano ricongiunte in un perenne avvicendamento problematico, che non mira alla scoperta di una soluzione definitiva ma al contrario si limita a indicare una direzione paradossale quanto sfuggente, quella del perenne rinnovamento. Un rinnovamento che non va confuso con la sterile riproposizione estetica del diverso, che finisce per scadere nella noia e nel conformismo, ma con l'autentica ricerca di nuove relazioni in cui i diversi saperi (estetica, sociologia, storia, fisica, biologia, politica) possano intrecciarsi in un campo unitario (Rispoli, 2007). In quest'ottica si colloca Rogers

6 Frase citata da Rispoli (2007).

(1958) e l'idea di un'architettura che non pretenda «di fissare le forme del futuro, ma sia tale da favorire il libero mutarsi delle relazioni fra i molteplici fattori dell'esistenza» (p. 198). La verità in architettura come in filosofia non è dunque un'origine ma il compito che ci attende, e ogni nuova soluzione ne sarà viva testimonianza. Soltanto in questo modo, secondo Paci, riusciremo a essere degni eredi del Moderno.

Per un razionalismo relazionale nel dialogo tra Enzo Paci e Ernesto Natan Rogers

Silvia Malcovati

Io credo che le riflessioni filosofiche attorno alla fenomenologia trascendentale siano molto fruibili da parte dell'architettura e funzionali alla costruzione di un discorso teorico specifico. Non solo perché il connubio fra Enzo Paci e Ernesto N. Rogers ha portato a un fruttuoso dialogo e forse a un punto di incontro tra i due campi – filosofia e architettura – ma anche perché l'approccio fenomenologico è, rispetto ad altri, più vicino al processo che l'architetto affronta, sia nel fare il progetto sia nella lettura storica dell'architettura – che è sempre molto importante.

Ci sono alcune frasi dell'introduzione al *Diario Fenomenologico* di Paci che secondo me spiegano in modo chiarissimo il punto di partenza del discorso e cioè il rapporto tra soggetto e trascendentale. Scrive Paci: «il soggetto e il trascendentale sono parole usate dall'idealismo, ma il soggetto fenomenologico non è il soggetto idealistico, se non altro perchè ha un suo corpo vivo. Il trascendentale per la fenomenologia è un pensiero che non può mai distaccarsi dall'esperienza [quindi] non si può partire che da ciò che sperimentiamo noi stessi. [...] Solo così, se ci sono relazioni tra soggetti molteplici, si pone, in tutte le sue modalità, per ognuno, l'esperienza degli altri» (1973, p. 8). Il soggetto e la verità diventano quindi la stessa cosa, perché il soggetto è un mondo di relazioni. E vale la pena notare che il testo di Paci, guardando alle sue relazioni temporali e spaziali – cioè al suo essere in un momento storico definito – arriva in un momento topico sia per le scienze fisiche che per le scienze umane. La stessa cosa avviene con Rogers: la sua opera diventa significativa proprio perché immersa in un momento storico preciso quanto particolare e per questo diventa così importante nella scrittura o ri-scrittura della storia dell'architettura moderna.

L'inizio dell'esperienza di Rogers alla direzione di *Casabella* è segnata, alla fine del 1953 (la manterrà per undici anni, fino al 1964), da una modifica significativa al titolo della rivista: viene infatti aggiunta la parola «continuità», la cui importanza, anche dal punto di vista filosofico, è chiara. Con un gesto solo all'apparenza simbolico, dalle pagine di *Casabella-continuità*, Rogers dà l'avvio in Italia a un processo di revisione del Moderno che, contro slogan e schematismi ideologici, fonda la ricerca architettonica sul «senso della storia» e sul «mondo della vita» (Torricelli, 2009, p. ix). Una vera e propria rivoluzione culturale

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

e pedagogica, che vede il progetto di architettura come momento conoscitivo operato dal singolo ma teso all'universale: fondato sull'esperienza del presente, saldamente ancorato alla memoria del passato ma anche proiettato verso il futuro, cioè immerso nella storia, e al tempo stesso attento alla qualità estetica (individuale) dell'opera non meno che alla dimensione etica, al valore civile (collettivo) dell'architettura.

Negli anni di *Casabella* Rogers riscrive in un certo senso la storia dell'architettura, nella misura in cui ci sono alcune figure che egli (insieme ai suoi collaboratori) davvero "riscatta" imponendole all'attenzione di una storiografia "ufficiale" che le aveva marginalizzate o del tutto escluse. Accanto a numeri dedicati ai canonici maestri Gropius (n. 199), Le Corbusier (n. 207), Mies van der Rohe (n. 214), Wright (n. 227), compaiono così numeri monografici dedicati ad Adolf Loos (n.233), a Henry Van de Velde (n. 237), a Peter Behrens (n. 240). Non si tratta di pubblicazioni celebrative né del tentativo di riabilitare architetti scomodi o dimenticati, ma dell'inizio di una riflessione tesa a scardinare i luoghi comuni della critica a favore di una visione aperta e progressiva della modernità che, nel segno della continuità, cerchi non «maestri» – dice Rogers – ma «padri fondatori» (Micheli, 2009, p. xiv).

Non si potrebbero immaginare tre personaggi più diversi, eppure, a ben guardare, hanno alcuni importanti elementi in comune. Non sono, infatti, i maestri del moderno, quelli ormai santificati e uniformati dall'*International Style*, ma sono i «maestri dei maestri», i precursori (o pionieri?), e ciò che li contraddistingue è il dubbio (o la contraddizione), la capacità di incarnare la più profonda essenza di un'epoca particolare e, insieme, di esprimere valori di universalità. Rogers sembra cioè sceglierli proprio per la ragione per cui erano stati in qualche modo marginalizzati dalla critica ufficiale: per essere dei personaggi difficili da inquadrare, che non hanno avuto un percorso lineare e coerente, avendo espresso nel tempo tutta la complessità e le contraddizioni della loro epoca insieme alle complessità e contraddizioni della propria personalità. Una sorta di elogio dell'imperfezione, come condizione connaturata all'umano, che è un tratto caratteristico della figura di Rogers oltre che della sua posizione critica, ben sintetizzata dalla celebre espressione «Ortodossia dell'eterodossia», cioè una valutazione metodologica che consenta di inserire il moderno in un discorso di «continuità» (1957a): uno sforzo teso a superare il dogmatismo dominante nei confronti dell'eredità del moderno e di aprire a una contrapposizione in chiave dialettica, proprio in nome della continuità: dialettica tra astrazione e empatia (*Abstraktion und Einfühlung*), tra razionalismo e esistenzialismo, tra autonomia e relazione, tra realismo e fenomenologia, che avrà tra i suoi esiti nella cultura italiana degli anni Sessanta, il dibattito tra International Style e regionalismo neorealista, tra funzionalismo e architettura organica, tra architettura razionale e neo-liberty.

Contemporaneamente, Rogers insegna al Politecnico di Milano e questi numeri di *Casabella-continuità* si possono incrociare con i temi delle sue lezioni universitarie, raccolte da Rogers stesso in un volume, *Esperienza dell'architettura* (1958), che già nel titolo, espone il legame indissolubile e inevitabile che unisce l'architettura alla vita. Obiettivo primario di Rogers è quello di portare nella scuola la realtà, oltre gli stili accademici. La realtà era prima di tutto l'architettura moderna: quell'architettura che aveva rivoluzionato profondamente i metodi, i processi e l'immagine delle cose, ma soprattutto aveva toccato la coscienza degli architetti chiamati a realizzare edifici capaci di unire i "problemi estetici con

quelli di indole etica" (1956, p. 5). Ma la realtà era anche l'architettura italiana, e il dibattito culturale europeo incarnato, in quegli anni, dai CIAM – di cui i BBPR furono membri fino all'epilogo di Otterlo, nel 1959.

L'insegnamento di Rogers è quindi innanzitutto un'apertura al moderno e un'apertura internazionale. Una rivoluzione che colpisce profondamente i giovani allievi, che Rogers stesso non manca di coinvolgere nelle sue iniziative editoriali. Il numero su Loos è curato da Aldo Rossi, quello su Van de Velde da Rogers stesso, quello su Behrens da Vittorio Gregotti e Aldo Rossi.

Proprio perché l'idea fissa di Rogers è quella di unire il mondo dell'arte e il mondo della vita, il suo interesse non è mai solo per le architetture, ma anche per gli architetti che le fanno. E proprio su questo terreno egli trova un riferimento imprescindibile proprio in Enzo Paci, chiamato anche a far parte della redazione di *Casabella-continuità*, per la quale dal 1955 al 1959 scrive alcuni importanti articoli. 1

Paci si era formato sull'esistenzialismo, si era interessato al relazionismo per approdare, dopo la guerra, alla fenomenologia. Nella cerchia di Paci (e di Rogers) si costruisce una idea di fenomenologia «come stile o esercizio di pensiero» come momento metodologico sintetico o di «unificazione culturale». «Il problema della casa e dell'abitare appartiene tanto al filosofo quanto all'architetto: è una questione che riguarda l'esperienza del vivere e la sfera pubblica del mondo della vita. Lì si radicano i problemi del "senso" e del "bello" come dimensioni del vivere stesso; da lì muovono le considerazioni intorno al rapporto tra architettura ed estetica, come relazione da difendere e da arricchire, e la discussione intorno alla "tecnica", come terreno da riconoscere (non da demonizzare), per annetterlo a un'esperienza dotata di senso» (Rovatti, 2007, p. 5).

Inoltre, fin dagli esordi, per Paci «la soggettività, gli operatori filosofici [...] sono soprattutto le idee di tempo e di relazione, declinate in tutte le loro dimensioni e nel loro necessario intreccio» (*Ibidem*). 2 «Tempo e relazione vengono declinati con lo spazio, non con lo spazio in generale della scienza e della filosofia, ma con quello particolare con cui si misurano gli architetti. Con l'occhio ai formidabili problemi con cui ha a che fare l'architettura del Novecento, in gran parte condensati nella parola "moderno"» (p. 4). E penso qui anche all'approccio decisivo che nell'interpretazione del Moderno in quegli anni è dato da Sigfried Giedion in *Space Time and Architecture*, pubblicato nel 1941.

1 Gli scritti sono stati ripubblicati in parte in Paci (1966) e poi sulla rivista *aut aut, Enzo Paci. Architettura e filosofia*, n. 333 del 2007.

2 Cfr. (Paci, 1954).

Questo legame tra l'opera, il tempo e l'architetto, è un discorso che non è mai stato davvero scritto, almeno in termini critici, ma che potremmo chiamare il *razionalismo relazionale* di Rogers, in contrapposizione al razionalismo meccanicista del funzionalismo tedesco. Rogers non abbandona mai il razionalismo, cioè un approccio legato alla conoscenza della realtà, al confronto con il passato, alla ricerca di norme e invarianti. Ma al razionalismo aggiunge il problema della relazione, cioè il fatto che il progetto non si esaurisce in uno schematismo astratto, come potrebbe essere, appunto, quello del funzionalismo, ma si rimette in gioco di volta in volta, attraverso le relazioni tra i personaggi e la condivisione di punti di vista.

Dice Paci: «il relazionismo non è un'alienazione dell'uomo dalla natura, del soggetto dal mondo, quanto piuttosto un nuovo naturalismo nel quale la natura non è più un fatto statico costruito e convenzionale, ma un processo, proprio

come la storia umana [...] In realtà lo spazio einsteiniano, oltre il suo uso metodologico, è uno spazio temporale in quanto spazio "processuale" e quindi storico. I rapporti in uno spazio di questo tipo, sono più importanti degli enti e si sostituiscono ai dati isolati [...] noi riscopriamo, oggi, un nuovo volto della natura, non analitico ma sintetico, non disgregato ma organico» (Paci, 1954b, p. xix).

Gli antidoti che Paci propone sono «organicità, forma aperta, processo, relazione», ovvero la configurazione di un universo intersoggettivo dialettico «capace di far convivere la dimensione globale [...] con la dimensione regionale, locale e perfino particolare della comunità dei soggetti» (Rovatti, 2007, p. 6).

Rogers sposa le tesi di Paci con convinzione, ma non senza dubbi. Dubbi emersi già nel 1957, con il famoso editoriale *Continuità o crisi?* (1957b) e il relativo dibattito: in quel numero vengono pubblicati il quartiere Ina-Casa del Tiburtino-Testaccio del gruppo Quaroni-Ridolfi e soprattutto il progetto di Gabetti e Isola per la Bottega d'Erasmo a Torino, facendo emergere prepotentemente le criticità della cultura architettonica italiana di quegli anni. Rogers si dissocia dalle ricerche legate al neorealismo e quelle di stampo naturalista come il neo-liberty, ma non può fare a meno di pubblicarle: suo grande merito e insieme sua grande debolezza. Reynar Bahnam, in *The Italian Retreat from Modern Architecture*, (1959) non è affatto tenero con questa posizione, e la definisce "un'infantile ritirata" dalla tradizione modernista: è il 1959, l'anno del fatidico CIAM di Otterlo. Rogers difende ancora il moderno, il suo moderno "fenomenologico", e definisce Bahnam il «custode dei frigidaires» (1959), riferendosi all'astrazione algida e asettica dell'*International Style*: ma poco dopo, nel 1961, quando stava per essere pubblicato *Gli elementi del fenomeno architettonico*, il suo testo teorico più impegnato, Rogers si pente, lo ritira dal commercio e dà al macero le copie già stampate [3].

I dubbi di Rogers non passano inosservati. Bruno Zevi diceva di lui: «Ernesto aveva estremo bisogno del consenso dei giovani e perciò ne ammetteva le deviazioni, le tendenze populiste e neo-liberty, benché le criticasse. Era lacerato come molti esponenti dell'avanguardia, tra due poli: la fedeltà a un passato ancora denso di valenze rivoluzionarie, e l'anelito a un'apertura che spesso sconfina nella dissipazione» (1969, *L'Espresso*, 23 novembre).

In realtà Rogers si rende conto che la sua lezione viene letta dai giovani collaboratori (Aldo Rossi, Giorgio Grassi e, prima, Vittorio Gregotti) in modo diverso dalle sue intenzioni, un modo che lo mette in difficoltà. Questi giovani architetti – e non storici o critici dell'architettura! – avevano un forte interesse per quelle dimensioni che Rogers tentava di tenere a distanza: per esempio la dimensione tipica dell'esperienza, che in un certo senso riporta nella direzione del razionalismo – e che infatti verrà fortemente ripresa negli anni '60; e poi la dimensione del realismo, che in quegli anni, in particolare in Italia, con le declinazioni neo-realiste legate al cinema e alla letteratura, permeava anche l'architettura; e infine la discussione sul marxismo – negli anni in cui Paci importava la fenomenologia, si traducevano gli scritti di estetica di György Lukács.

È dunque estremamente interessante osservare come la fenomenologia di Paci, con la quale Rogers si confrontava, si sovrapponga nell'ambito dell'architettura anche ad altre istanze. E come quindi la fenomenologia di Rogers, benché molto legata al pensiero di Paci, mostri di tanto in tanto dei tentativi di apertura verso altre direzioni, che poi vengono raccolti dalla generazione successiva di architetti – quella dei suoi allievi.

3 Il libro sarà rieditato solo nel 1981, in un clima culturale del tutto cambiato.

A mio parere manca uno studio monografico sul rapporto tra fenomenologia e architettura, che invece meriterebbe un approfondimento specifico. Questo rapporto è evidente già dalle prime formulazioni di un'estetica dello spazio architettonico, sviluppate in ambito tedesco tra la fine dell'800 e l'inizio del 900, che hanno avuto una influenza fortissima sugli architetti, prima e dopo la guerra, e hanno affinità molto forti, secondo me, con il pensiero fenomenologico. Due mondi che però non sono mai stati davvero messi a confronto e sovrapposti, almeno che io sappia.

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

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

Giovanni Durbiano

Bene, vorrei davvero ringraziarvi per gli interventi. Prima di tutto perché credo sia la prima volta che viene così condensato e reso accessibile il pensiero di Husserl in questa sede, e poi perché davvero mi sono reso conto di tante cose che erano rimaste per me un po' nebulose. Rogers è un po' il padre di tutti noi architetti, l'origine del nostro modo di vederci e rappresentarci, e con gli occhiali della fenomenologia trascendentale il suo pensiero rivela tutta la sua profondità e potenza.

dall'uditorio

Una cosa che mi colpisce, leggendo gli scritti di Rogers, è il modo assolutamente atipico di fare critica architettonica: penso per esempio alla famosa critica della Cappella di Ronchamp di Le Corbusier. Una critica che non è l'espressione di un "parere", di un "giudizio" lapidario e superiore, ma sostanzialmente il racconto di un'esperienza. Rogers arriva a dire come avrebbe modificato alcune parti sulla base di come la sua esperienza lo soddisfi o meno. Mi colpisce perché esalta l'*esperienza* come centro del capire l'architettura e quindi del progettare.

E aggiungerei che questo rimanda direttamente a un tema etico: nel senso che a questo punto l'interrogarsi sull'esperienza diverrebbe ciò che consente di fare un *buon* progetto. Per esempio, progettando una scuola per l'infanzia, non dovremmo forse cambiare il nostro punto di vista, in modo da progettare in base all'esperienza che della scuola avranno i bambini, e non gli adulti? Credo che fare un'operazione simile segnerebbe in modo chiaro la superiorità dell'impegno etico su quello puramente estetico.

Claudio Tarditi

Dobbiamo distinguere due diversi tipi di esperienza. Una è *l'Erlebnis*, cioè l'esperienza singola, quel processo che porta dall'incontro con qualcosa al grado

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

massimo di percezione della stessa. L'altra invece l'*Erfahrung*: cioè l'esperienza di cui parliamo come tema, tornando su un piano trascendentale. Sono due punti di vista diversi: il primo guarda alla struttura dell'esperienza puntuale, l'altra guarda all'esperienza come tema, alle sue forme e ai suoi limiti.

L'esperienza di Husserl non è solo visiva, ma certamente il lato visivo è quello principale. Pensate che Husserl, ancora nelle *Ricerche Logiche* (1900-1901) parlava di "visione dell'essenza" riferendosi ai concetti matematici! Certo lo faceva in senso cartesiano, nel senso che si capisce un concetto quando lo si "vede" chiaramente, ma comunque è indicativo del valore del visivo.

Ora, c'è un punto che va però chiarito: i concetti sono dati *nella* esperienza. Cioè i fenomeni si strutturano di per sé: noi non possiamo farci nulla, possiamo solo scoprirne la struttura. Quindi io posso fare esperienze solo direttamente: non posso fare le esperienze degli altri – per esempio dei bambini. Mi sembra, da filosofo, che questo sia importante rispetto a quello che dicevi sul progettare la scuola per l'infanzia.

Silvia Malcovati

Però bisogna aggiungere una cosa che complessifica un po' questa visione del fenomeno e dell'esperienza dell'architettura. E cioè che prima o poi un'architettura, che è un oggetto *sociale*, diventa *naturale*. Ci sono edifici che ormai sono assodati nella storia, e che non vengono più esperiti davvero. Pensiamo al Pantheon: il Pantheon, nella storia, rappresenta la pianta centrale. È così assodato che è in qualche modo "a monte" della nostra esperienza. È indiscutibile, tanto quanto una montagna o un altro fenomeno naturale. Da un certo punto in poi nella storia dell'architettura, il Pantheon esiste e basta. Questo modifica ulteriormente la definizione vera di "esperienza", secondo me.

Claudio Tarditi

Mettiamola così: noi siamo la storia delle nostre percezioni. La percezione si stratifica: poiché io non sono il primo uomo sulla terra, e quindi non sono il primo uomo che fa esperienza di qualcosa – per esempio di quello che vedo guardando fuori da questa finestra – ci sono dei fattori e delle variabili che intervengono ancora prima che io guardi fuori da questa finestra. Sono fattori culturali e storici, che intervengono soprattutto sulle attese che io ho nei confronti dell'esperienza: la struttura dell'esperienza è una successione di attese di riempimenti, e poi di riempimenti che arrivano (o no).

Ma oltre alle attese, alle *protensioni* ci sono le *ritenzioni*: quando percepisco qualcosa, mi porto dietro il mio passato. Le esperienze non sono disgiunte: c'è qualcosa che le lega, sia nell'immediato che in tempi più dilatati. Se ascolto una melodia non sento una serie di suoni singoli, ma un percorso continuo, perché lego le esperienze delle singole note.

Nella rete che si costruisce tra ritenzioni e protensioni, cioè tra ciò che mi porto dietro perché già esperito e ciò che mi aspetto di trovare, si va a stratificare anche l'esperienza degli altri, di cui io posso per esempio parlare e discutere. Ecco perché l'intersoggettività è così importante per Husserl. Non è una questione di etica: non devo costruire il mondo insieme agli altri perché è più giusto, ma perché non si può fare altrimenti. Noi ci muoviamo nello stesso spazio, in cui vediamo le stesse cose da punti di vista differenti: emerge una dimensione

di empatia – *Einfulung* – cioè del condividere un medesimo campo percettivo. Tornando al progettare per i bambini: progettare una scuola per l'infanzia ha che fare con questa empatia, non tanto con il considerare loro invece degli adulti.

Mi ricollego qui al tema dell'ottimismo di Husserl, di cui parlava Carlo Deregibus, e che condivido ma non al cento per cento. Husserl è sicuramente fiducioso in un progresso della ragione, ma dall'altro lato è anche cosciente che la ragione può anche fare dei passi indietro, non solo avanti. La teleologia della ragione non va cioè *necessariamente* verso il bene. E il tema dell'empatia è collegato con questo perché, contrariamente alle narrazioni – tipo quella di Heidegger – rivolte al "con gli altri", alla comunità, Husserl è molto chiaro: l'empatia è l'unico strumento che abbiamo, ma gli altri, in quanto tali, rimangono *altri*. E l'essere monadi interconnesse che condividono il campo percettivo, ma che tuttavia rimangono inevitabilmente separate, richiama a un forte discorso sulla responsabilità.

Vorrei su questo, anche se mi sto dilungando, riproporre la conclusione della conferenza di Vienna che Husserl tiene nel 1935, quando ormai aveva capito che le vicende storiche del Vecchio Continente non si stavano mettendo bene. Lui scriveva – e sembra scritto ieri:

> La crisi dell'esistenza europea ha solo due sbocchi: il tramonto dell'Europa, nell'estraniazione rispetto al senso razionale della propria vita, la caduta nell'ostilità allo spirito e nella barbarie, oppure la rinascita dell'Europa dallo spirito della filosofia, attraverso un eroismo della ragione capace di superare definitivamente il naturalismo. Il maggior pericolo dell'Europa è la stanchezza. Combattiamo contro questo pericolo estremo, in quanto «buoni europei», in quella vigorosa disposizione d'animo che non teme nemmeno una lotta destinata a durare in eterno; allora dall'incendio distruttore dell'incredulità, dal fuoco soffocato della disperazione per la missione dell'Occidente, dalla cenere della grande stanchezza, rinascerà la fenice di una nuova interiorità di vita e di nuova spiritualità, il primo annuncio di un grande e remoto futuro dell'umanità: perché soltanto lo spirito è immortale (Husserl, 2008, pp. 357-358). 1

Non si va mai *necessariamente* nella direzione del bene, purtroppo.

Carlo Deregibus

Sì, "ottimista" non è la parola giusta, diciamo: consapevole della potenzialità di andare verso il bene, e non rassegnato al pessimismo. È in fondo un passaggio che ha fatto anche Paci, che aveva avvicinato l'esistenzialismo, poi staccandosene proprio per virare verso una filosofia più attiva e fiduciosa delle possibilità di agire nel mondo.

Silvia Malcovati

Secondo me la parola chiave è "utopia della realtà". Con questa definizione, Rogers 2 indicava proprio le

1 Vale la pena riportare la parte precedente dell'intervento: «Cerchiamo di esprimere il concetto fondamentale della nostra esposizione: quella "crisi dell'esistenza europea" di cui oggi tanto si parla, e che è documentata da innumerevoli sintomi di dissoluzione, non è un oscuro destino, non è una situazione impenetrabile; essa diventa comprensibile e trasparente sullo sfondo di quella teleologia della storia europea che la filosofia è in grado di illuminare. Ma la premessa di questa comprensione è che si riesca innanzitutto a cogliere il nucleo essenziale del fenomeno "Europa". Per penetrare il groviglio della "crisi" attuale, era indispensabile elaborare il *concetto di Europa* in quanto *teleologia storica di fini razionali infiniti*; era indispensabile mostrare come il mondo europeo sia nato da idee razionali,

potenzialità insite nel reale, che ovviamente dipendono dalle condizioni economiche, sociali e politiche che quindi potrebbero essere nulle in un dato momento storico: ma questo non ci impedisce di credere che con il nostro agire si possa andare verso il meglio.

Claudio Tarditi

Sì esatto, è un'idea emancipativa della ragione.

Carlo Deregibus

Torniamo però un momento a quanto si diceva prima sul Pantheon.

È chiaro che noi ci possiamo "fidare" del fatto che il Pantheon rappresenta la pianta centrale. Ci possiamo fidare perché lo leggiamo su un libro, o perché lo dice qualcuno di cui ci fidiamo – magari un professore – o ancora perché vediamo tante *rappresentazioni* dell'oggetto – che sono a loro volta "modi d'essere" di quel fenomeno – fatte da altri. Ma queste sono comunque conoscenze di seconda mano, per così dire: vedere, o meglio esperire il Pantheon è una cosa completamente diversa.

Esperirlo per esempio vuol dire verificare se ciò che mi hanno detto è vero: magari sì, magari no. Certo, tendenzialmente siamo portati a pensare che studiamo cose vere: ma non è detto che lo siano *del tutto*, né che quello che ho studiato mi dica *tutto* su quell'edificio. Allora, la "crisi delle scienze europee" è anche questo. Certo, c'è una dimensione oltre la quale è impensabile che la scienza possa progredire se non dà per vere alcune cose – pensate alle particelle subatomiche: è chiaro che si dà per vero lo stato dell'arte della ricerca, non si riparte da zero ogni volta. Ma c'è anche una dimensione oltre la quale quella verifica andrebbe fatta un po' ogni volta: solo per essere certi di dove si sta andando, e se davvero le cose che diamo per vere lo sono, o no.

La storia dell'architettura è piena di queste riletture – pensate al Gotico. Ma non solo la storia dell'architettura. Pensate alla storia della musica, della pittura, della scultura: innumerevoli sono gli artisti morti di stenti che oggi celebriamo come geni. Allora, a seconda del momento storico, del tempo, io avrei potuto leggere un testo di un critico o di un insegnante d'arte su un certo artista, e scoprire che era un incapace, o un genio: a seconda di quando e chi ne parlava. La stessa cosa vale un po' per l'architettura.

Prima Claudio Tarditi ci ha presentato la scoperta come "riempimento di un'aspettativa". Però dobbiamo capire che l'aspettativa non è sempre consapevole, perché si basa su pregiudizi di cui molto spesso non sono nemmeno conscio. Superare questi pregiudizi vuol dire svuotarsi di quelle aspettative che io ho perché penso già delle cose e, in fondo, voglio solo verificarle (*Confirmation Bias*): così da scoprire che le cose magari sono diverse da come le immaginavo, e vanno quindi oltre le mie aspettative. Come architetto, penso che questa sia un'esperienza

cioè dallo spirito della filosofia. La crisi poté così rivelarsi come un *apparente fallimento del razionalismo*. Ma la causa del fallimento di una cultura razionale sta – come abbiamo detto – non nell'essenza del razionalismo stesso ma soltanto nella sua *manifestazione esteriore, nel suo decadere* a "naturalismo" e a "obiettivismo". La crisi dell'esistenza europea ha solo due...» (Husserl, 2008, pp. 357-358). [*N.d.C.*]

2 Cfr. Rogers (1962). Opposta a un «utopismo astratto e stravagante», per Rogers l'utopia della realtà era la volontà di «proiettare il presente in un futuro possibile», tema chiaramente affascinante in una Facoltà di Architettura. L'espressione «utopia della realtà» riecheggia le parole «sostanza di cose sperate», scritte nel 1935 da Edoardo Persico a conclusione della sua *Profezia dell'architettura* (1945). La frase di Persico è in realtà di Dante: «Fede è sustanza di cose sperate / e argomento de le non parventi / e questa pare a me sua quiditate" (*Paradiso*, XXIV, 64), che a sua volta fa riferimento alla Lettera agli Ebrei di S. Paolo (XI, 1): «Est fides sperandarum substantia rerum, argumentum non apparentium». Non è un caso che la visione laica dell'architettura di Rogers mostri segni e tracce che arrivano fino a un testo sacro. [*N.d.C.*]

quotidiana di chi si mette in gioco nella continua scoperta dell'alterità.

Questo vale durante tutta l'elaborazione progettuale. Prima si diceva del progettare la scuola per l'infanzia pensando come bambini, al loro vivere gli spazi eccetera. Ma in realtà non sono solo i bambini gli abitanti, i fruitori di quello spazio – a meno di non fare un progetto ideale in un mondo abitato solo da quei bambini dentro quella scuola...Non lo sono perché, quell'edificio, lo useranno le maestre, i genitori dei bambini, i bidelli, le persone che ci passeranno davanti, il tecnico che lo autorizzerà, l'impresa che lo costruirà, l'assessore che si vanterà dalla sua costruzione, l'impresa che lo pulirà e farà manutenzione, le persone che compreranno o no casa lì perché c'è quella scuola, e così via. Ecco che allora è chiaro che l'edificio fa parte di un ambiente in cui gli utilizzatori si moltiplicano, e con essi le relazioni del progettista con gli altri. E quel "centro relazionale spazio-temporale" che è il fenomeno, la scuola da progettare, diventa improvvisamente larghissimo, pieno di connessioni: e quindi problematico.

dall'uditorio

Riprendendo il discorso sugli adombramenti, non credete però che essi, per un architetto, siano anche e forse soprattutto conseguenza di un modo di lavorare tradizionale, legato ai disegni in proiezione ortogonale, cioè a rappresentazioni che sono sempre parziali? Lo dico perché oggi, per esempio, i software BIM (*Building Information Modeling*), permettono di integrare in un unico modello tridimensionale, mentre si disegna e si progetta, anche altre informazioni, da quelle specialistiche alla descrizione dei materiali. Consentono perciò di avere una visione completa dell'oggetto che si sta progettando.

Carlo Deregibus

Beh, quello sul BIM è un discorso che meriterebbe più tempo, ma se posso dire, secondo me è una falsa pista. Il BIM non dà una visione effettivamente complessiva, perché una visione totale non esiste: proprio perché è una visione. Con il BIM io vedo il modello in 3d: cioè vedo una rappresentazione – che io faccio secondo le regole del programma – da una particolare angolazione o punto di vista. Poi muovo il modello, e vedo altri "fotogrammi": ma potenzialmente potrei avere gli stessi disegni, fatti a mano. Quando Le Corbusier progettò la scala della Villa Savoye, fece disegni di ciò che si vedeva da ogni gradino. Normalmente non lo si fa perché è molto lungo, e spesso inutile: bisogna capire che il BIM, come il disegno automatico prima, rendono veloci operazioni lente, ma non le cambiano costitutivamente, dal punto di vista fenomenologico. Io comunque posso vedere solo alcuni aspetti di una rappresentazione di un oggetto: non l'oggetto vero e proprio. Di certo, la libertà offerta nel vedere da più punti di vista il progetto è bilanciata dall'interfaccia che si frappone in modo sempre più rilevante tra me e il progetto stesso: il software, lo strumento, non è neutro, e anzi rientra in quei pregiudizi che modificano la mia percezione, senza che io me ne accorga.

Giovanni Durbiano

Secondo me sta emergendo un grande conflitto tra filosofi e architetti, che cercano o vogliono cose *diverse*: i filosofi ricercano la verità; gli architetti hanno bisogno di mappe operative. Proprio per questo, da architetto, posso dire che Paci

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

è stato un mito, un genio assoluto. Il suo modello, la sua rilettura di Husserl – e non Husserl stesso, che credo quasi nessun architetto abbia letto – ha cambiato per sempre lo statuto fondativo degli architetti in Italia, ed è un modello che ha funzionato e forse funziona ancora benissimo!

Pensiamo a quanto si diceva nel seminario su Derrida, Deleuze e Simondon: il loro impatto sull'architettura è zero al confronto della forza che ha avuto Enzo Paci. Quando oggi Renzo Piano, che certo non è un architetto coltissimo, ingrana la marcia del fascino e parla del ruolo sociale dell'architettura, in realtà sta citando Paci. Quando un architetto in una relazione scrive per legittimare il proprio progetto, in realtà sta citando Paci. Anche se oggi gli architetti dicono un sacco di stupidaggini, quando si prende un architetto e lo si scuote un po', alla fine ciò che resta è il pensiero di Paci – di cui l'architetto magari non sa nulla, ma di cui è pregno.

Questo avviene in parte perché Paci sottolinea l'importanza dell'esperienza concreta e della continuità, due questioni filosofiche facilmente comprensibili dagli architetti. E poi perché esalta la questione della libertà e della responsabilità – e credo che, dopo Auschwitz, qualunque progettista si ponga in modo problematica rispetto a quello che la propria opera possa generare.

La mappa operativa che Paci fornisce agli architetti funziona però benissimo solo fino a un certo punto. Cioè fino a quando l'architetto, con la sua autorità e intenzionalità, riesce con il progetto a dare rappresentazione del mondo e dei suoi problemi. Ma noi architetti riusciamo sempre meno a "mettere le mani sul mondo", a interpretarlo e raccontarlo. Non stiamo parlando della crisi economica, o della scarsità di lavoro: come diceva Carlo Deregibus, ogni piccolo progetto, anche il rifacimento di un bagno, può essere un orizzonte sufficiente. Il problema è che oggi esiste una serie di vincoli e di realtà istituzionali, frapposte tra me e il progetto, che diminuiscono quel potere individuale che invece era presupposto, per Paci.

Se è vero, come diceva Claudio Tarditi, che noi siamo la storia delle nostre percezioni, siamo anche la storia di quelle percezioni che costruiscono e ricostruiscono le realtà istituzionali e sociali che ci condizionano, e che nel tempo ci hanno fatto perdere gradi di sovranità. Questa perdita ci porta inevitabilmente a una rappresentazione meno eroica della forza del soggetto e dell'autore. La potenza della posizione di Paci veniva dal tracciare una mappa operativa per il progettista eroico, che poteva dire "io servo la bellezza": temo invece che la riduzione di quei gradi di sovranità si porti dietro una sgualcitura irreversibile di quella mappa.

Silvia Malcovati

È vero però che questa sgualcitura c'è sempre stata: basta vedere la differenza tra il pensiero di Rogers e le opere dei BBPR, tra le quali di fianco ad alcuni capolavori ci sono opere molto più convenzionali. Ma lo scontro con la realtà non impedisce a Rogers di proporre un modo di agire che si pone sempre tentando di "servire la bellezza", come dicevi.

Carlo Deregibus

Sono d'accordo, il punto secondo me non è tanto che all'epoca tutto fosse possibile, e ora no: si rimpiange sempre il passato, che poi chissà se davvero era così perfetto. Piuttosto, è vero che per la condizione socio-economica, e una serie di

altri fattori che non approfondirei – da Internet, al livello d'istruzione medio, al numero di progettisti in giro – la libertà pura dell'architetto è effettivamente ridotta perché sottoposta a più controlli o richieste di legittimazione. Ma questo non è il punto: il punto è che, ora come allora, noi architetti possiamo disporci al "servire la bellezza", per così dire. Chiaramente, a volte potremo di più, altre di meno, ma all'interno della contingenza progettuale, delle condizioni date, quella differenza noi la *possiamo* ancora fare. E quindi, forse, la *dobbiamo* fare.

Alberto Giustiniano

Parto da queste ultime parole per sottolineare una cosa fondamentale. Non bisogna fare confusione quando si parla di etica e di responsabilità dell'architetto. Husserl e Paci non sostengono che la dimensione etica dell'architetto che progetta sta *nel* prodotto, nell'edificio progettato. Il prodotto si rifunzionalizza, cambia, diventa altro: un domani, magari Auschwitz diventerà il luogo più felice del mondo, perché si sarà persa la memoria di ciò che fu e diverrà altro. Quindi l'opera, proprio perché si stratifica, non può essere il luogo dove l'etica si sperimenta e si giudica in modo definitivo.

La dimensione etica del progettista sta invece nel *metodo*. La domanda potrebbe essere: tu progettista, all'interno di quel contesto in cui stai progettando, delle norme che ti influenzano, dei vincoli da rispettare, degli interlocutori da coinvolgere, *come* hai agito? Per questo, la differenza che Giovanni Durbiano riscontrava nelle condizioni è relativa. Certo, magari il Pier Luigi Nervi di turno, quando gli veniva affidato il Palazzo del Lavoro a Torino o la Sala delle Udienze in Vaticano, aveva carta bianca. Adesso non è più così, perché ci sono molti più vincoli. Ma non c'è una riduzione etica in tutto questo: c'è solo una trasformazione del campo in cui l'esperienza etica del progettista si esercita.

Tra l'altro, se sono molti i contesti e gli attori che partecipano alla produzione di un manufatto, come per esempio avviene in un'opera pubblica, allora l'opera sarà (potenzialmente) ancora più chiaramente l'emergenza di una relazione che si dà in un modo storico definito. L'etica del progettista sarà forse più difficile da individuare nella *forma* del progetto, ma sarà ancora più visibile e autentica nel suo *metodo*, nel modo in cui ha agito in quell'insieme di azioni.

dall'uditorio

Vorrei capire una cosa: il processo di svelamento, di graduale superamento degli adombramenti, ha a che fare con quanto si diceva nel seminario su Derrida, Deleuze e Simondon, in particolare sulla decostruzione di Derrida? Perché sembrano concetti molto simili, e però per gli architetti aprono mondi molto diversi: basta vedere gli architetti che si riferiscono a Paci o a Derrida, c'è un'enorme differenza.

Alberto Giustiniano

Dunque, in sé "decostruzione", per come è stata definita da Derrida, è un termine prettamente tecnico: è un modo di descrivere una presa di posizione di Derrida nei confronti di Husserl, in un determinato tempo, in un determinato contesto filosofico.

La decostruzione intesa in un senso più comune ha invece una dimensione più affine alla critica: quando ci si avvicina a un oggetto, poi se ne prendono

le distanze per poterlo rimodellare, poi di nuovo ci si riavvicina, e così via in un continua pratica di indagine e verifica, si svolge un processo che può essere considerato un momento "decostruttivo", nel senso di mettere in discussione quanto si è già visto. In questo caso, la decostruzione si può riassumere nel non prendere per dato ciò che è già dato. Ma è doveroso riconoscere che questo è un riferimento vago alla vera decostruzione derridiana.

Carlo Deregibus

Il problema per gli architetti è proprio che questa "vera decostruzione" è davvero troppo difficile per i profani: da qui nasce la semplificazione del termine, la sua deformazione. Questo potrebbe essere legittimo, perché costituisce una decostruzione della decostruzione. Ma poiché avviene in modo per lo più inconsapevole (e quindi non decostruttivo), diventa l'esempio perfetto del dialogo tra sordi che spesso avviene tra architetti e filosofi. Il "non prendere per dato ciò che è già dato" è alla base del pensiero di Husserl: è la riduzione fenomenologica, cioè ridurre al fenomeno eliminando i pregiudizi. Temo che ridurre la decostruzione a questo, da architetti, ci faccia sembrare come coloro che leggono la quarta di copertina e poi declamano il libro.

Giovanni Leghissa

Volevo solo fare una nota rispetto a Rogers: dobbiamo sempre ricordarci di storicizzare il suo pensiero. Il dibattito dell'epoca è attuale ancora oggi, ma quello che manca è una cornice etica, un riferimento culturale che inquadri tutto: oggi, quando si progetta una casa o un palazzo, manca una cornice che permetta di leggere la realtà, che dica a chi rispondere, a quale tipo di continuità storica. Dobbiamo cioè guardare a Rogers e Paci tenendo in considerazioni i pensieri che all'epoca imperversavano, penso per esempio alla tradizione marxista che era all'epoca fortissima, e non invece assolutizzarlo, renderlo neutro.

Silvia Malcovati

Certamente, il pensiero di Rogers e Paci va storicizzato: oggi noi parliamo di Rogers come se fosse il più importante architetto dell'epoca, quando in effetti a suo tempo lui aveva un pubblico ristretto, prettamente milanese. La riscoperta critica di Rogers risale in effetti solo a una quindicina di anni fa, anche se è un riesame che ci permette di leggere tutta la storia recente dell'architettura italiana. Ma attualizzare vuol dire superare la stretta lettura storica, secondo me.

dall'uditorio

Vorrei approfondire un aspetto rimasto un po' sottotraccia, partendo da ciò che si diceva sugli edifici che nel tempo cambiano usi e caratteri. È vero che lo spazio può cambiare funzione ed essere riconvertito, però la forma determina la possibilità o l'impossibilità di quella trasformazione, perché rimane tale. Questo secondo me evidenzia uno scarto tra la visione soggettiva – ciò che pensiamo dell'edificio – e la definizione oggettiva – l'edificio stesso, ma potremmo dire la comunità. Ma se c'è uno scarto tra il soggetto singolo e la comunità – cioè appunto tra il soggettivo e l'oggettivo, come fa la fenomenologia a pensare la comunità

a partire dal soggetto che fa l'epoché?

Alberto Giustiniano

Dunque, ritengo che il rapporto tra oggettività, soggettività e politica sia un problema fondamentale: ma non so se sia propriamente un problema fenomenologico. Nel senso che la fenomenologia, soprattutto per come oggi l'abbiamo trattata, è un modo di guardare che non implica le distinzioni che proponi. Anzi, proprio l'ibridazione tra soggettivo e oggettivo è alla base della fenomenologia. La comunità può partire dal soggetto perché il soggetto che fa l'*epoché* non è un soggetto *trascendentale*, ma un soggetto vero, definito, in carne e ossa. E un soggetto in carne e ossa sarà sempre in relazione con altri soggetti: non in senso metafisico ma corporeo. Quindi l'aspetto politicamente pregnante della fenomenologia è la presa in carico, senza sconti, del fatto che il soggetto, anche nella sua performatività trascendentale, è un soggetto in carne e ossa, e quindi in quanto tale è costitutivamente (cioè biologicamente, emotivamente ecc.) relazionale. Certo, fare riferimento alla fisicità dell'uomo è molto problematico, perché va contro la legge di Hume ("da un essere non può derivare un dover essere") che è alla base di tutta la filosofia contemporanea per motivi logici, ma soprattutto storici – basti pensare a come i totalitarismi hanno deviato la relazione tra oggettività fisica e idea politica...

Silvia Malcovati

Credo sia giusto chiudere su questo richiamo al tema dell'etica nella fenomenologia: tema difficile e assolutamente non scontato. Lo faccio richiamando ciò che si diceva su Auschwitz e sul fatto che l'etica non sta nell'opera, e ricordando che uno dei meriti di Rogers è il recupero critico dell'opera di Peter Berhrens, che essendo in odore di connivenza con il nazismo è stato per anni completamente ignorato in Germania, diventando quasi tabù. Ecco, Rogers dimostra con la sua critica che l'opera costruita, cioè la "datità", va oltre l'affiliazione o le simpatie politiche dell'autore. Nel momento in cui è costruita, la materia è materia, e in quanto tale non è univocamente etica o non etica.

Carlo Deregibus

Anche se questa è solo una faccia della medaglia. Se non potessimo *valutare* un'opera come buona/cattiva, giusta/sbagliata, bella/brutta, e dovessimo esclusivamente descriverla, allora scadremmo in una teoria del progetto che proporrebbe il relativismo assoluto. Ognuno di noi, come architetto, si sentirebbe giustificato dalle proprie sensazioni percettive – come infatti avviene nelle visioni fenomenologiche in voga nel mondo anglosassone – e ogni progetto sarà legittimo, buono, giusto, bello. Ma non è così: il punto è che l'etica "inclusa" nell'edificio non è, assolutamente, un'etica che ha riferimenti *esterni*, per esempio politici. Un edificio non è etico perché ospita un'associazione senza fini di lucro. Ma può essere architettonicamente etico se s'inserisce in quelle tracce che la mia indagine fenomenologica rin-*traccia*, e se quindi s'inserisce in quell'orizzonte di potenzialità che può essere compreso dalla collettività. Un'etica completamente architettonica.

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

Riferimenti
Federico Tosca

Pier Aldo Rovatti (a cura di). Enzo Paci. Architettura e filosofia, *aut aut*, 333, 2007.

il testo comprende una selezione di testi di Enzo Paci:

1. Il cuore della città (pp. 7-15).

Il titolo deriva da un volume curato da E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt che raccoglie gli atti dei Congrés internationaux d'architecture moderne (CIAM). Nati nel 1928 per iniziativa di alcuni architetti che facevano riferimento principalmente a Le Corbusier, si trattava di congressi che si proponevano di propagandare le idee guida dell'architettura moderna. In tale progetto Paci ritrova i motivi della sua filosofia relazionistica e della *Lebenswelt*, quel mondo della vita originario e pubblico, a priori rispetto a ogni teoria scientifica, in cui si radica qualsiasi impresa umana. Come questo *mondo*, l'architettura è condizionata dai significati storicamente sedimentatisi, ma capace anche di riconfigurare quegli stessi significati inizialmente solo presupposti. Ciò perché la costruzione della città non è semplicemente espressione di un'idea predelineata: «[l]a funzione non è soltanto la rispondenza a una situazione data. In quanto estetica è creatrice, pone cioè, con la sua forma, modi di vita non ancora realizzati» (p. 12).

2. Problematica dell'architettura contemporanea (pp. 16-33).

L'apparente paradossalità dell'azione architettonica – in quanto rispondente e al tempo stesso creatrice – esprime perfettamente le difficoltà della vita *precategoriale* che, da un lato, è fondamento e dall'altro è spazio libero. All'incomprensione di tale peculiare statuto va ricondotto il blando rimprovero (più che altro un appunto) che Paci rivolge a Walter Gropius, sottolineandone la tendenza a ricadere nel sostanzialismo, quando egli afferma la compiutezza in sé dell'arte, svincolando quindi il lavoro dell'architetto dal «processo reale» (pp. 20-21).

3. L'architettura e il mondo della vita (pp. 34-43).

Il florido e vivo dibattito sui principi dell'architettura dimostra, secondo Paci, una piena concordanza con la filosofia del processo: una pratica che si pone

dialetticamente tra l'ambiente naturale, l'edificio storico, la creazione e l'innovazione è un sapere capace di non «cadere nel pregiudizio di una 'concretizzazione mal posta'» (p. 38).

4. Wright e lo "spazio vissuto" (p. 44-48).

Diversamente dalle convinzioni di Gropius, per Paci l'*individualismo* di F. L. Wright rappresenta la consapevolezza della genuina concretezza umana. In virtù del ricollocamento del soggetto nella propria situazione storica, oltre al tempo, anche lo spazio è cifra della libertà. La tecnica, dunque, non funge più da astratta misura della vita. Piuttosto, scoprendo la dipendenza della tecnica dallo spazio vissuto, è l'uomo che procede alla propria «liberazione dall'alienazione» (p. 47) rispetto ai propri prodotti.

5. Continuità e coerenza dei BBPR (pp. 49-56).

Il gruppo di Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers (BBPR) rappresenta l'inquietudine di un intento che dal razionalismo cerca di tornare al mondo della vita antecedente ogni concetto e categoria. In particolare le opere e gli studi di Rogers dispiegano, nella lettura di Paci, l'idea di architettura come «meta razionale», quindi come *telos* infinito che è capace di ricomprendere la tradizione nell'innovazione, poiché quest'ultima tenta di rispondere alle esigenze e problematicità lasciate emergere dalla prima. L'intuizione dell'architetto non stravolge l'esistente, quanto piuttosto tenta di ricomprenderlo in un movimento di progressivo avvicinamento all'ideale. In tal senso l'architettura è vista, sì, come una teoria razionale, ma che si verifica e aggiusta solo nelle sue parziali – mai definitive – realizzazioni.

Il saggio di Francesco Rispoli, *La ragione di Ulisse. Il colloquio tra Paci e Rogers* (pp. 57-81) definisce le coordinate di un pensiero in continuo svolgimento. L'obiettivo polemico di Rogers è in particolare la tendenza dell'architettura moderna a incardinarsi sull'idea della ripetibilità e dell'iterazione delle proprie produzioni. Cultura e natura contribuiscono parimenti allo sviluppo delle forme, in un movimento storico di continuità che si contrappone alla loro cristallizzazione in stile. L'essenza non è tanto un modello, quanto un'idea limite cui la stessa pratica in atto tende all'infinito. In fin dei conti, è questo il senso dell'husserliano *immer wieder* (*sempre di nuovo*) tanto caro a Paci. Secondo tale massima la figura del filosofo come quella dell'architetto si costituiscono in quanto compito, più che come identità fissa e, perciò, sterile.

Ernesto Nathan Rogers (2006). *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Milano: Marinotti [ed. or. 1961].

Si tratta dell'unico vero e proprio volume concepito e scritto per intero da Rogers. Affidato alla Laterza nel 1961, la distribuzione fu bloccata per volere dello stesso autore, che ritenne il libro non ancora maturo per renderne pubblici i contenuti. Dopo una critica introduttiva al ruolo delle teorie nella prassi architettonica contemporanea, che per Rogers precludono l'autentica creazione, l'autore dichiara il proprio debito intellettuale verso l'impostazione *metodologica* e *pedagogica* del proprio maestro Gropius. Tra gli strumenti di questo metodo spicca il disegno dal vero (p. 34), che sembra assolvere proprio alla funzione della descrizione fenomenologica. Solo attraverso uno sguardo puro su *ciò che è* e sulla

sua storia si innesca il genio creativo, il quale si muove sempre all'interno di una situazione paradossale: «[l]'intuizione prefigura la forma, ma la prefigurazione indica il senso vettoriale della forma conclusiva senza poterne ancora assicurare la concretezza» (pp. 60-61). Qualora l'architetto non tenga adeguatamente in conto il ruolo della tradizione e del contesto in cui un edificio va a collocarsi, il risultato non può che produrre un effetto di scollamento e di disomogeneità. Ripercorrendo la critica di Wright alla cupola di San Pietro del Buonarroti, si mostra come la sola volontà di affermare l'autorità spirituale in uno spazio geografico ben determinato e già carico di storia abbia portato all'espressione del massimo anacronismo. In appendice alla sua breve ma densissima opera, Rogers inserisce una raccolta di 24 tavole di varie opere (da Palladio a Michelangelo, fino a Bernini e Gropius) per dimostrare quanto la presa in carico della storiografia segni la bontà di una creazione.

Carlo Deregibus (2014). *Intenzione e responsabilità. La consistenza etica dell'architettura contemporanea*. Milano: IPOC.

Deregibus si chiede quale concezione etica generale possa dirigere l'azione dell'architetto. Distingue quindi un'etica dell'*intenzione* e una della *responsabilità*. La prima non costituisce, in realtà, un vero paradigma morale, poiché pone al centro un sistema teorico di regole astratte, che non può quindi condurre una prassi che risente così tanto del contesto e della tradizione in cui è inserita come l'architettura. L'etica della responsabilità, al contrario, si incardina su una profonda conoscenza della realtà esistente. L'architetto è quindi responsabile dello spazio in cui va ad agire, dell'innovazione ma anche della conservazione dell'ambiente urbano. Nella seconda parte del volume (p. 119ss) Deregibus espone quindi l'importanza del metodo fenomenologico per l'architettura. Fondamentale è il ruolo dell'*epoché*, della neutralizzazione di ogni teoria precostituita, e della *riduzione* fenomenologica, che riporta l'autore della creazione alla consapevolezza della propria individualità e del luogo in cui si colloca. L'approccio che deriva dall'assunzione del metodo è chiamato da Deregibus "FNR", *Fenomenologico-Relazionista-Narrativo* (p. 199ss). Per comprenderlo ci si può riferire al paradigma rogersiano del *restauro*: nella progettazione, l'architetto non intraprende una creazione assolutamente *ex novo*, ma una rivivificazione di una forma passata con un occhio capace di inquadrarla nel contesto attuale. Secondo le linee dell'approccio tracciate da Deregibus, l'architetto non è solamente responsabile nei confronti della comunità in cui lavora, ma nei confronti di tutta la storia.

Enzo Paci (1978). *Il senso delle parole*. A cura di P. A. Rovatti. Milano: Bompiani.

Il titolo della raccolta si rifà alla famosa rubrica curata da Paci sulla rivista *aut aut*. Questa rappresenta forse uno dei più significativi tentativi di tradurre un pensiero in prassi. Inaugurata nel 1963, anno della pubblicazione di *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, la rubrica si proponeva di riscoprire il significato dei concetti adoperati in primo luogo dalla filosofia, ma anche da altre scienze umane quali antropologia e linguistica. Le parole si sedimentano nel tempo, ma Paci era convinto che, sotto gli usi codificati sia dal linguaggio comune che da quelli specialistici, ogni termine nascondesse la propria origine diretta nella vita

concreta della *Lebenswelt*. Insieme a quest'ultima, tra le prime nozioni che Paci si propone di indagare e spiegare vi è quella di epoché, la sospensione della credenza in ciò che si è ereditato dalle teorie scientifiche e dalle tradizioni. Da qui in poi, ogni "puntata" della rubrica va compresa come il vero e proprio *esercizio* di tale *epoché*, rivelando quindi la matrice fortemente "performativa" del progetto. Si tratta di un libro estremamente utile per comprendere l'idea di intreccio tra teoria e prassi che accomuna il pensiero di Paci e quello di Rogers.

Ernesto Nathan Rogers (1997). *Esperienza dell'architettura*. A cura di Luca Molinari. Ginevra-Milano: Skira.

Forse il libro più importante di Rogers, costituito da scritti e interventi che risalgono fino al 1932, quindi dai primi passi dalla fondazione del gruppo BBPR. I testi sono divisi in tre sezioni, una di carattere critico, una relativa alla metodologia e un'ultima che tratta del rapporto tra l'architettura moderna e la tradizione. La storia e lo studio di essa è ancora il perno di tutto il programma rogersiano. Prima che le tecnologie specifiche e le forme stilistiche, vengono il paesaggio e i costumi che in un determinato luogo si sono sedimentati. In questo senso «architettura è fissare il tempo-epoca nello spazio» (p. 183), proprio come il Partenone resiste attraverso i secoli nonostante il culto della dea Atena sia scomparso. Ciò che si potrà operare dal punto di vista urbanistico dovrà tenere conto del valore che gli edifici antichi rappresentano ancora adesso. Rogers affronta anche questioni politico-giuridiche. Nella lettera al Presidente della Repubblica del 1946, Rogers ambisce a pensare l'Italia come uno «Stato dell'arte», evitando di cadere in quelle miopi tendenze nazionalistiche – di cui Rogers è stato testimone in prima persona durante le discriminazioni razziali del ventennio – verso un'impossibile e arida «arte di Stato» (p. 86).

È in questa direzione che il lavoro dell'architetto diventa non un mero sfoggio di doti ma consapevole azione etica. Il fare creativo non è tanto un diritto degli artisti, quanto piuttosto «il loro dovere verso la società di cui fanno parte» (p. 293).

Enzo Paci (1961). *Diario fenomenologico*. Milano: Il Saggiatore.

Un diario, ma non solo. Soprattutto una pratica, un esercizio. Si tratta di una testimonianza profonda della fenomenologia così come Paci la praticava nella propria quotidianità. Le pagine qui pubblicate del suo *Diario* vanno dal 1956 al 1961, quindi dall'esatto periodo in cui il filosofo tornava con rinnovato spirito al pensiero husserliano. I temi più ricorrenti sono quelli dell'intermonadicità, della costituzione intersoggettiva del mondo, dell'esperienza del corpo proprio – un tema, quest'ultimo, che per il modo in cui è trattato già prelude all'avvicinamento della fenomenologia al marxismo, dell'oggettivazione delle scienze all'alienazione del lavoratore. La morte di Antonio Banfi nel 1957 è, oltre che ricordo appassionato, motivo di nuove riflessioni su Galileo, la scienza e il ruolo della filosofia. Così, dopo il graduale (ma mai definitivo) distacco dal *razionalismo critico*, Paci riscopre nel suo maestro l'importanza del metodo scientifico e della misurazione per procedere a un'autentica sintesi tra sensibilità e ragione (pp. 36-37). Non mancano sguardi retrospettivi al proprio percorso teorico. In particolare, l'approdo alla fenomenologia è riscoperto come riconoscimento dei limiti dell'esistenzialismo a cui Paci aderì con fervore, seppur con occhio problematico, fino ai primissimi

anni ‘50: «Posto tra due infinità, l’esistenzialismo tende a spezzare la sintesi relazionale tra natura e verità [...] Era necessario per me ritrovare l’intenzionalità trascendentale nella realtà corporea e storica dell’uomo» (p. 64). Appunti di lavoro, emozioni, volti e ricordi si susseguono in modo frenetico. Eppure, è qui che lo studioso può verificare la coerenza di molte delle asserzioni più ambiziose di Paci, mentre chi voglia anche solo accostarsi per la prima volta alla fenomenologia trova in queste poche pagine un’introduzione del tutto originale: piacevole nella prosa, densa negli argomenti e appassionata nel tono.

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

IV. MORFOGENESI E AUTO-ORGANIZZAZIONE

118
Quale spazio per la morfogenesi e l'auto-organizzazione?
Veronica Cavedagna & Danilo Zagaria

130
Morfogenesi architettonica e "vita artificiale"
Paola Gregory

135
Progetto e complessità. Fascino dell'analogia e libero arbitrio
Carlo Deregibus

138
Dialoghi

145
Riferimenti
Edoardo Fregonese

Quale spazio per la morfogenesi e l'auto-organizzazione?*

Veronica Cavedagna & Danilo Zagaria

"Est-ce que le but de la vie est vivre?"
Paul Claudel

"La natura ultima del reale è di essere in costruzione permanente invece di consistere in un'accumulazione di strutture fatte, date."
Piaget

"Faire, et en faisant se faire."
Lequier

Per iniziare, le carte sul tavolo

Il nostro intento è di tematizzare le nozioni novecentesche di struttura e organizzazione a partire da quello che si potrebbe definire il pensiero della complessità. Per questa ragione faremo riferimento ad alcuni passaggi di paradigma che nel corso del Novecento hanno riguardato anche le scienze biologiche per cercare di mostrare, anche se solo velocemente, come il ripensamento abbia interessato in ultimo l'intera enciclopedia dei saperi, prima o oltre le cosiddette scienze umane, generando globalmente punti di contatto e risonanze tra discipline anche molto distanti le une dalle altre. Lo scopo specifico è di comprendere come riconsiderare le coordinate elementari con cui si pensa il reale, senza tradirne la natura processuale e relazionale. Tutte le implicazioni, soprattutto quelle che riguardano la spazialità, e dunque la teoria dell'architettura, in particolare la teoria della progettazione, ci aspetta di tirarle fuori assieme in questa sede.

I. Una visita nel gabinetto dello scienziato: dal gene alla specie, dal *bios* al *cyborg*

Un gene – una proteina

L'acido desossiribonucleico (DNA) è un acido nucleico che contiene le informazioni genetiche necessarie alla biosintesi di RNA e proteine, molecole indispensabili per lo sviluppo e il corretto funzionamento della quasi totalità degli organismi viventi. Le scoperte effettuate in diversi campi di studio nel corso del Novecento – genetica di popolazioni, paleontologia e genetica – unite all'impianto teorico darwiniano e alla genetica classica di stampo mendeliano, hanno portato alla "sintesi moderna" (o neodarwinismo), vale a dire alla teoria attualmente più accreditata per spiegare l'evoluzione delle specie viventi.

La struttura a doppia elica del DNA è stata descritta per la prima volta da Watson e Crick nel 1953. Nel corso dei decenni successivi ha prevalso una

* Il § 1 è stato scritto da Danilo Zagaria, le altre sezioni da Veronica Cavedagna.

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

visione gene-centrica della biologia, in cui il motto ricorrente nei laboratori di tutto il mondo era il seguente: un gene – una proteina. I geni, tramite il processo di sintesi proteica (trascrizione/traduzione) permettono la costruzione dei "mattoni della vita", in una linearità causale ben definita e per molto tempo considerata la sola regola universale della biologia molecolare.

Nonostante alcune teorie gene-centriche abbiano riscosso notevole successo (i concetti di gene egoista e di fenotipo esteso proposti da Richard Dawkins sono l'esempio più lampante), il quadro è andato facendosi sempre più complesso in tempi recenti con l'introduzione di nuove prospettive di studio e concetti. Celebre è il caso dello sviluppo epigenetico e delle reti di relazioni: l'organismo non si costituisce tramite la sola espressione genica, ma anche attraverso lo sviluppo epigenetico, vale a dire tramite modificazioni che alterano il fenotipo senza andare a intaccare il genotipo, e l'interazione reciproca fra i geni, i quali vanno a costituire delle vere e proprie reti.

Biologia evolutiva dello sviluppo

«Quanto guadagniamo nella comprensione delle forme viventi e del loro divenire evolutivo, se non ci limitiamo a raccogliere e interpretare i dati sperimentali relativi ai meccanismi di sviluppo, ma li integriamo in una visione che tiene conto della successione storica degli eventi evolutivi?». La domanda che si pone Alessandro Minelli sottolinea l'importanza di considerare la dimensione diacronica quando viene effettuata l'analisi di un processo biologico. L'emergere di questa consapevolezza ha dato luogo a una disciplina relativamente recente, che permette di coniugare due branche degli studi biologici e ottenere una prospettiva ampia, completa e diacronica della modificazione e dell'organizzazione del vivente. La prima è la biologia dello sviluppo, disciplina che studia i meccanismi molecolari e fisiologici che controllano le varie fasi embrionali e la formazione di cellule, organi e tessuti differenziati. La biologia evolutiva, invece, è la disciplina scientifica che analizza l'origine e la discendenza delle specie, così come i loro cambiamenti, la loro diffusione e diversità nel corso del tempo. Il risultato di questo incontro fecondo è la biologia evolutiva dello sviluppo (anche nota come Evo-Devo, dall'inglese *Evolutionary Developmental Biology*), disciplina che studia in chiave evolutiva la struttura e le funzioni del genoma (ovvero l'assetto completo di tutto il DNA contenuto in una cellula); si occupa quindi di indagare il rapporto tra lo sviluppo embrionale e fetale di un organismo (ontogenesi) e l'evoluzione della sua popolazione di appartenenza (la filogenesi). Nuove scoperte in ambito Evo-Devo hanno arricchito la nostra conoscenza del *bios*. I geni *Hox* e i *Master control genes*, per esempio, così come le reti geniche, la pleiotropia, il concetto di zootipo e di modulo, la cooptazione. Le ripercussioni si sono rivelate sostanziali, con la caduta di alcuni concetti sorpassati come la predominanza genica e il finalismo dello sviluppo embrionale.

Oggetto di studio prediletto in questo campo fin dagli anni '80 è la regione *omeobox* del DNA, che contiene i geni *Hox*. Si tratta di geni presenti nella quasi totalità degli organismi bilateri, che definiscono l'identità delle regioni embrionali lungo l'asse antero-posteriore. Sono geni la cui modifica determina cambiamenti sostanziali nel fenotipo e nella struttura del corpo – famoso è il caso-studio della Drosophila: una mutazione in questa regione provoca uno scambio di collocazione fra zampe, antenne e il secondo paio di ali. La loro importanza a livello strutturale ha portato alla formulazione del concetto di zootipo, vale a dire lo schema topografico secondo il quale sarebbero distribuiti i diversi organi

lungo l'asse principale del corpo. I geni *Hox* codificano per delle proteine che sono a loro volta dei controllori, cioè dei fattori di trascrizione, che inibiscono o consentono l'espressione genica di altri geni. I meccanismi di regolazione genica permettono l'espressione genica, ma non tutti i geni vengono espressi: molte porzioni del nostro DNA non sono codificanti, oppure non vengono semplicemente attivate. Ma quindi, come vengono regolati i geni che codificano per le proteine che hanno il compito di regolare i geni? Chi controlla, insomma, i controllori?

Come mostra il caso dei geni *Hox*, non è mai facile stabilire quali siano i geni implicati nello sviluppo di una determinata zona corporea o struttura; spesso questo accade perché la pleiotropia (vale a dire l'effetto multiplo di un gene sul fenotipo di un individuo) è una regola comune ed è molto raro che esista una relazione univoca fra il gene e il carattere per cui esso codifica. La risposta a questi interrogativi è arrivata all'inizio degli anni '90, quanto è stato proposto il modello dei *Master Control Genes*: si tratta di un gene la cui espressione regola quella di molti altri geni che concorrono alla realizzazione di un determinato organo (per esempio i geni *Pax*; *pax6* a quanto pare è fondamentale alla formazione dell'occhio in vertebrati, molluschi e insetti). Tuttavia, questa pretesa di assegnare ad alcuni geni il ruolo di "master" dà origine a gerarchie geniche che molto spesso vengono successivamente smentite da nuovi studi.

La ricerca dei geni di controllo ha messo in luce la complessità delle relazioni che intercorrono fra i geni. Nel campo della regolazione genica esistono relazioni di relazioni, e non semplici gerarchie in cui ciò che è a monte influenza ciò che sta a valle. In tempi recenti, la biologia ha cercato le risposte a questi interrogativi nella scienza delle reti, arrivando a concepire il gene come nodo di una rete di relazioni (in alcuni casi i nodi sono principali, *hub*). Questa concezione è molto importante, poiché permette di visualizzare un quadro in cui le mutazioni non causano devastanti conseguenze a cascata (come nel meccanismo gerarchico), bensì generano modifiche che potrebbero essere vantaggiose o meno per l'individuo, in chiave evolutiva. Come ricorda Roberto Marchesini: «il DNA si presta a decifrare perfettamente, se inquadrato nella cornice darwiniana, quel doppio registro sincronico-diacronico che non permette una spiegazione esaustiva isocronica dei fenomeni biologici».

Niche Construction Theory

Anche a livello macroscopico, vale a dire nel rapporto che intercorre fra l'organismo e l'ambiente, sono presenti reti che ricordano quelle implicate nella regolazione genica, in cui i vari nodi si influenzano e si modificano a vicenda. In ecologia, il concetto di nicchia indica, in termini generali, il modo in cui un organismo o una popolazione risponde alle pressioni esterne, alla distribuzione delle risorse e ai competitori. Tale risposta genera a sua volta una cascata di risposte esterne, la quale dà origine nella porzione di spazio definita alla complicata rete di influenze reciproche presenti in un ecosistema complesso.

Negli studi storici di biologia e nel comparto della biologia evolutiva classica, lo spazio ha quasi sempre presentato caratteristiche fisse e pressoché immutabili. I soli eventi stocastici erano in grado di apportare modifiche sostanziali agli ambienti in cui le specie vivevano. Soltanto in tempi recenti, a partire dagli anni '80, questa integrità è stata intaccata da nuovi studi. Si è dunque arrivati alla formulazione della *Niche Construction Theory* (NCT o NC), la teoria della costruzione della nicchia.

Le specie modificano in modo sostanziale la nicchia che abitano. Tale

processo è un vero e proprio processo evolutivo che affianca la classica selezione (nonostante il dibattito sulle relazioni fra questi due processi sia ancora in corso). La nicchia modifica la vita della specie e la specie modifica a sua volta la nicchia che abita, molto spesso in modo concreto, per esempio tramite la costruzione di manufatti: pensiamo agli imenotteri sociali (termiti, api, formiche) e ai manufatti costruiti da alcuni vertebrati (i nidi degli uccelli e le famose dighe dei castori). La modifica della nicchia avviene generalmente in due modi. Primo: attraverso la perturbazione dell'ambiente. Gli esempi sono molti, basti ricordare l'ossigenazione dell'atmosfera avvenuta circa tre miliardi di anni fa grazie all'azione di cianobatteri e altri organismi fotosintetici oppure il contributo dei microrganismi ai cicli dell'azoto e del carbonio. Secondo: grazie a un processo noto come rilocazione. Anche in questo caso, sono migliaia le specie, in gran parte animali, che si muovono e modificano gli ecosistemi in cui transitano, quelli dai quali si spostano e quelli in cui arrivano. L'esempio più concreto sono i fenomeni migratori: uccelli, mammiferi africani terrestri (gnu, zebre) e cetacei marini.

Il punto focale della NCT è lo status evolutivo delle modifiche reciproche generate dall'interazione fra specie e ambiente. Questi tratti, detti *recipient traits*, vengono selezionati e dialogano nel processo evolutivo con i tratti "normali". Ma ci sono altre conseguenze. Prima di tutto la modifica della nicchia e della specie che la abita genera una pressione selettiva sulle altre specie (per esempio i competitori) e su componenti abiotiche apparentemente non coinvolte. Questo meccanismo allarga l'ombrello degli effetti su un ampio range di elementi, biotici e non. Infine, le generazioni successive ottengono da quelle parentali oltre a un pool genico ben preciso, un ecosistema alterato e modificato.

Il castoro (*Castor fiber*) costruisce dighe alte più di un metro e larghe più di tre; la lunghezza può variare, ma in alcuni casi raggiunge le centinaia di metri. I bacini artificiali creati dai castori attirano pesci, anatre e altri animali acquatici, specie la cui attività biologica viene modificata dal rapporto di mutua alterazione che si instaura fra il castoro e l'ambiente nel quale esso costruisce i suoi manufatti di architettura animale. Sebbene le dighe provochino locali inondazioni, esse aiutano a controllare il volume delle acque di superficie e riducono le inondazioni a fondo valle. Le formiche note come "lemon ants" (*Myrmelachista schumanni*) creano i cosiddetti "giardini del diavolo". Si tratta di ampie zone di sottobosco sulle quali le formiche spargono l'acido formico che producono, utilizzandolo sulle piante come un erbicida. Questa azione altera la biodiversità della zona: le formiche annullano la competizione interspecifica fra le piante, uccidendo tutte le specie vegetali che non servono loro come nutrimento e permettendo così alle loro favorite di prosperare.

La NCT (il cui statuto all'interno di una teoria dell'evoluzione estesa è ancora dibattuto) permette dunque di osservare il processo di alterazione della nicchia a opera delle specie, mostrando come in realtà gli individui siano parte di una rete di relazioni inserita in un contesto ambientale (che modificano, modificando a loro volta se stesse e le generazioni successive) e che è abitato da altre specie, le cui biologia e sopravvivenza si influenzano vicendevolmente.

La casa postumana

Gli esempi riportati fino a questo punto mostrano che sia in campo microscopico che in campo macroscopico sono le reti di relazioni a dominare i rapporti fra elementi, siano essi geni o specie. Nella corrente postumanistica questo genere di rapporto è un *leitmotiv*, ricorrente in numerosi contesti, in quanto la

cornice postumana identifica nel rapporto dell'uomo con l'alterità uno dei suoi punti cardine.

Oltre al superamento dei dettami antropocentrici insiti nell'umanesimo, il postumano vede nell'uomo un sistema-soglia, un essere cioè in grado di ibridarsi con l'alterità tecnologica e animale grazie alla sua spiccata tendenza alla virtualità. Nell'orizzonte postumano il rapporto con l'alterità tecnologica si è modificato, in quanto la tecnica non è più percepita come un guanto utilizzato per mantenere l'uomo isolato dal mondo esterno. Il rapporto si è fatto ibridativo: la tecnica invade il nostro corpo mentre noi ci proiettiamo in essa (pensiamo al *cyborg* di Donna Haraway).

Un esempio di ibridazione proviene dal campo della domotica, la scienza interdisciplinare che si occupa dello studio delle tecnologie atte a migliorare la qualità della vita nella casa e più in generale negli ambienti antropizzati. Roberto Marchesini parla della "casa postumana" come di un ambiente in cui la connettività è spinta ai massimi livelli: una casa capace di rispondere ai nostri segnali vocali, di avere in memoria i nostri gusti, la nostra agenda, le nostre esigenze microclimatiche. Una casa in grado di monitorare le nostre disposizioni e di agire di conseguenza; una casa che ne sa più di noi di quello di cui abbiamo bisogno, perché in ogni istante ha letteralmente il polso delle nostre disposizioni somatiche, umorali, psichiche, ed è perciò in grado di coniugare l'ambiente alle nostre precise necessità. E ancora Marchesini: «Cablare una casa, connetterla alla rete, significa darle una sorta di sistema nervoso che la renda in grado di comunicare con l'esterno e con noi». Da questi scenari si capisce dunque di che tipo sia l'ibridazione postumana, di come agisca mediante meccanismi di feedback autoregolativi e di come non sia tanto un rapporto a due, quanto una vera e propria partnership in cui si viene a creare un nuovo spazio da vivere e abitare.

Una prima conclusione

Oggi viviamo un periodo in cui le idee fissiste e deterministiche sono state progressivamente accantonate. Nell'era post-quantistica abbiamo inaugurato una serie di discipline e di orizzonti in cui il fenotipo ha riacquisito importanza, in cui il rapporto con la storia non può essere tralasciato (Evo-Devo), in cui nuovi processi evolutivi vengono proposti e studiati (NCT) e in cui l'orizzonte postumano individua nell'alterità il partner ibridativo di un'umanità sempre più decentrata e virtuale. In simili linee di pensiero e avvicendamenti teorici, cade la visione causale deterministica e lineare in funzione di un orizzonte in cui la rete è il modello, e in cui la relazione si dà come relazione di relazioni: a livello genetico, nel rapporto individuo/specie-ambiente e nel *milieu* postumano.

II. L'Abc della complessità

Forma, struttura, sistema

Costruita e messa alla prova fin dalle origini da Platone e ancor più da Aristotele, [1] discussa a chiare lettere o sottotraccia nel corso della storia della filosofia, la nozione di forma è ripresa in pieno Novecento dallo Strutturalismo e dalle teorie sulla complessità sotto la dicitura prima di struttura poi di sistema. Ciò che ci interessa far emergere è, per prima cosa, l'accento che sia lo Strutturalismo sia le teorie della complessità pongono sulla natura relazionale della struttura e del sistema

1 Per Platone si può far riferimento al *Timeo*; per Aristotele al settimo libro della Metafisica.

(nello specifico: rapporto parti e tutto; tipo di causalità); per seconda cosa, lo slittamento, via via più marcato, tra queste due nozioni da connotazioni epistemologiche a connotazioni ontologiche; infine, provare a discutere l'impiego di queste nozioni ad ambiti trasversali del reale allargandolo anche allo spazio inteso come composizione orchestrale – un simile modo di intendere lo spazio, non tanto come spazio geometrico-fisico ma come spazialità costituita attraverso le interazioni è, pensiamo, ciò che tocca l'architettura.

Procediamo con ordine. Momento storico che ha interessato e coinvolto studiosi di vari ambiti: linguistica, antropologia culturale, critica letteraria, psicoanalisi, filosofia, ma pure matematica e logica, influenzando anche l'espressione artistica, tentativo di mettere a punto un metodo esplicativo che possa puntare a un "ideale d'intelligibilità comune", lo strutturalismo ha rappresentato una postura teorica d'indagine attorno al concetto di struttura. La struttura, infatti, ha assunto la funzione di varco, da rintracciare e aprire, per giungere a una considerazione immanente dell'oggetto di volta in volta indagato nelle differenti discipline. Considerare in modo immanente un oggetto corrisponde nei fatti all'esplicitazione dei nessi interni di una porzione di realtà isolata, cioè all'individuazione di ciò che le è intrinseco, proprio, astraendo dai legami con il suo esterno, che sia una porzione precedente o successiva o una porzione a essa contemporanea ma di un altro ordine. Con l'attenzione rivolta alle cosiddette invarianti sincroniche, lo strutturalismo si è rivolto al comune, all'omogeneo, al ricorrente prima ancora che al differente, all'eterogeneo, al discordante. Benché tratto comune e universale del reale, che si distingue per la primarietà logica rispetto a tutte le possibili instanziazioni empiriche, l''invariante' (da declinare al plurale!) non deve far pensare a 'staticità' poiché, uno, è generativo delle configurazioni che, per l'appunto, si esemplificano nei diversi casi specifici (sulle diverse scale) e, due, se è generativo lo si deve al fatto che esso coincide precisamente con il proprio principio di strutturazione. Struttura (e relativo funzionamento) e costituzione della struttura sono, in ultima istanza, una cosa sola.

La definizione di cosa sia la struttura è offerta da Jean Piaget nel libercolo divulgativo sullo strutturalismo, uscito nel 1968 e intitolato appunto *Lo strutturalismo*. La struttura è «un sistema totale di trasformazioni autoregolatrici». In questa definizione sono condensati i tre caratteri principali della struttura, così come sono stati descritti da Piaget. Il primo è la totalità: la struttura è un tutto composto da parti, ma il rapporto tra il tutto e le parti è tale per cui non si privilegia né l'uno né le altre. Infatti, tra questi vige un ordine relazionale in cui «ciò che conta non è né l'elemento né il tutto che s'impone in quanto tale senza che si possa precisare come, bensì le relazioni fra gli elementi o, in altri termini, i procedimenti o processi di composizione (a seconda che si parli di operazioni intenzionali o di realtà oggettive); infatti il tutto è solo la risultante di queste relazioni o composizioni, le cui leggi sono quelle del sistema». Il secondo carattere riguarda le trasformazioni: se la totalità strutturata dipende dai processi o leggi di composizione, allora essa è al contempo strutturante. La strutturazione si spiega dunque attraverso il proprio sistema di trasformazioni, per esempio: evoluzione della struttura o passaggio da una struttura a un'altra. Il terzo carattere corrisponde all'autoregolazione, ossia un meccanismo attraverso cui le trasformazioni inquadrano e ritagliano solo gli elementi che appartengono alla struttura e che obbediscono alle leggi strutturali caratterizzanti la struttura in questione, escludendo in tal modo ciò che non è pertinente. Un simile meccanismo garantisce alla struttura una certa stabilità temporale e al contempo una certa chiusura, in altri

termini la sua conservazione. “Stabilità” e ancor di più “chiusura” non vanno intese come un ripiegamento della porzione di realtà su stessa giacché, per esempio, ogni struttura può *diventare* una sotto-struttura di una struttura di maggiore complessità, senza che la struttura di partenza venga però completamente annessa: continuerà a conservare un qualche grado di libertà, oltre che di specificità. Ai tre caratteri (totalità, trasformazioni e autoregolazione), se ne aggiunge poi un quarto, la formalizzazione: la struttura è suscettibile di essere formalizzata da un teorico (o da uno scienziato), e in modo del tutto indipendente, ma pur sempre corrispondente, rispetto alla struttura.

Da osservare che la nozione di struttura può essere interpellata per dar conto tanto di fenomeni biologici, per così dire naturali – ci si perdoni l’impiego volutamente *naïf* del termine di cui siamo consapevoli –, come la cellula, quanto di comportamenti umani, come il linguaggio o le dinamiche di organizzazione sociale. Infatti, per spiegare che cosa sia e quale statuto abbia una simile struttura, Piaget parte dalle strutture matematiche, passa per le strutture fisiche e biologiche e, solo in un secondo momento, arriva a quelle psicologiche, linguistiche e, in conclusione, a quelle sociali. L’argomentazione seguita da Piaget rispetta il ragionevole dubbio se a priori, precisamente prima dell’indagine, si possa o meno sapere se le strutture sono qualcosa proprio solo all’uomo o alla natura o a tutti e due; in altri termini, si tratta di comprendere se le strutture siano qualcosa che è già supposto essere nel reale o se, invece, siano soltanto il modo (intendendo, per modo, modello) impiegato dall’uomo per indagare l’oggetto circoscritto, ovvero l’applicazione delle nostre operazioni al reale indagato e la mera “constatazione che il reale si lascia fare”. E a tal proposito si può assumere che, per lo strutturalismo, se è possibile compiere operazioni di formalizzazione lo si deve al fatto che anche – anzi: ancora prima – gli oggetti formalizzati hanno, in quanto tali, la capacità di fungere da operatori. Tra le operazioni umane e le operazioni degli innumerevoli oggetti-operatori, cioè gli oggetti per così dire fisici a tutte le scale, dal microscopico al microscopico, si presuppone un accordo, un’armonia reale (nel senso di fattuale): esiste una corrispondenza tra le nostre strutture operatorie e le strutture del reale dato che nel reale esistono strutture indipendentemente dalla formalizzazione che l’uomo potrà operare. Tuttavia, per inciso, per quanto una simile corrispondenza sia apprezzabile viene da chiedersi quali siano davvero i suoi effetti o se, invece, per lo strutturalismo, la corrispondenza non sia solo quel che si constata quando il teorico (o lo scienziato) afferra e avvicina la sua lente alla realtà, senza però alterare la distanza, senza che di fatto si verifichi un’imbricazione performativa (e trasformativa) tra sistema-osservato e sistema-osservatore.

Con il concludersi degli anni Sessanta si data storicamente anche la battuta d’arresto dello Strutturalismo. Eppure, a ben considerare, questo momento coincide anche con il rilancio propulsivo della sua eredità, acciuffata per la coda. Ci appoggiamo sugli studi di François Dosse, esposti in *Histoire du structuralisme*, perché è su questa stessa linea che lo storico e filosofo francese insiste, coniando la felice dicitura di “naturalismo strutturale”. Anticipiamo per chiarezza che “naturalismo strutturale” è un altro modo di dire, specifico rispetto alla loro derivazione, le cosiddette teorie della complessità (o teoria dei sistemi complessi, che sono precisamente sistemi non lineari che rispondono cioè a una logica non riduzionistica). Infatti, assieme allo Strutturalismo, va aggiunto che il naturalismo strutturale raccoglie gli sviluppi di una particolare disciplina: la cibernetica (a partire dagli studi di Norbert Wiener), scienza che studia i fenomeni di autoregolazione

e di comunicazione propri dei sistemi naturali (i viventi) e dei sistemi artificiali (le macchine). L'intervento della cibernetica è un cambiamento importante! Se lo Strutturalismo metteva le radici in particolare nella linguistica e nella psicologia, ora è la biologia (con un'attenzione particolare agli studi sui sistemi generali di von Bertallanfy) 2 a rappresentare la cornice di riferimento. E il primo cambio sta proprio nello slittamento della terminologia: se "struttura" aveva storicamente occupato il posto della "forma", ora è "sistema" a sostituirsi a "struttura", e "sistema" si specifica nel dettaglio come "auto-organizzazione". Che cos'è sistema (in particolare che cos'è il sistema vivente), come si realizza l'auto-organizzazione, quale relazione si stabilisce tra i sistemi sono tutti oggetti d'indagine che iniziano a capitalizzarsi già dagli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, ma che si agglutinano soprattutto nella seconda metà del secolo, per opera di una serie di discipline solo apparentemente distanti tra loro: la stessa cibernetica, la matematica, la fisica, la biologia, l'epistemologia ecc. A partire dagli anni Settanta, infatti, lungo questa via confluiscono – elenchiamo in modo sommario – gli sviluppi della fisica post-quantistica, i dibattiti tra genetica ed epigenetica, la teoria delle catastrofi (René Thom), la teoria del caos, la teoria delle strutture dissipative (Ilya Prigogine), le teorie sull'intelligenza artificiale, le discussioni sulle proprietà emergenti, alcune epistemologie (Prigogine e Isabelle Stengers, Edgar Morin), la teoria autopoietica (Humberto Maturana e Francisco Varela), la teoria dei sistemi sociali (Niklas Luhmann). Questi e altri studi contribuiscono a quella che oggi nominiamo comunemente teoria della complessità, dove per complessità s'intende la complessità organizzata in qualunque sua forma: dalla cellula alla società.

2 Von Bertallanfy distingueva tra sistemi aperti, cioè in perpetuo scambio di risorse e informazioni con l'ambiente (relazione di *input* e *output*), e sistemi chiusi, ossia isolati, barricati.

Ora, il naturalismo strutturale può essere sì ritenuto un prolungamento dello strutturalismo, ma non è tuttavia possibile appiattire il primo sul secondo giacché introduce più di uno scarto, introduce del nuovo; per esempio, aspetto che ci riguarda da vicino, insiste maggiormente sul fatto che la struttura non è solo un metodo per avvicinare e comprendere il reale, ma è già il reale stesso: detto altrimenti, io-osservatore incontro la struttura poiché già là, per così dire, in natura. Il metodo strutturale per cui lo Strutturalismo si è contrassegnato altro non è che parte integrante della realtà stessa, realtà naturalmente strutturale. Dunque, se il primo Strutturalismo o Strutturalismo canonico si caratterizza maggiormente per la sua natura strumentale ovvero operatoria, il secondo strutturalismo radicalizza la portata del discorso anche sul piano ontologico, sottolineando la portata operativa della struttura in quanto tale, di qualunque tipo essa sia, fisica o mentale. A dinamizzarsi è, quindi, anche il rapporto che sussiste tra sistema-osservato e sistema-osservatore: l'azione dell'osservatore, infatti, non è più neutra, senza incidenza; al contrario, tra osservatore e osservato s'istituisce un'interazione reciproca, tale per cui l'osservatore, nel momento in cui osserva il sistema, lo modifica, lo trasforma, e ciò di cui può dare conto è precisamente quella stessa relazione trasformativa che è essa stessa indice di un sistema – benché (già) altro dai sistemi di partenza.

Accanto all'ordine che distingueva la struttura dello Strutturalismo, poi, si fa largo il disordine con cui il sistema deve continuamente fare i conti. L'auto-organizzazione, infatti, può dirsi stabile o in equilibrio solo a tratti; vive sempre ai margini di se stessa: non il caos, altrimenti ci sarebbe la dissoluzione; non l'ordine definitivo altrimenti si avvererebbe la sua cessazione (la morte termodinamica).

È con gli studi sulla complessità che si pone l'accento sulla dimensione diacronica propria ai sistemi, accanto a quella sincronica delle strutture: cioè sulla storia delle trasformazioni che lo interessano, lo storicizzano, lo evolvono, lo cambiano.

Alcune annotazioni su un caso particolare d'auto-organizzazioni: la nozione d'autopoeisi

"Autopoiesi" è il concetto coniato dal biologo, neurofisiologo e sociologo cileno Humberto Maturana e dal biologo, neurofisiologo ed epistemologo cileno Francisco Varela – si veda almeno il testo *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente* – i quali cercano di offrire un modello o una formalizzazione di che cosa sia il sistema vivente e che cosa sia la cognizione, dove per cognizione si deve pensare a un'accezione allargata del meccanismo di adattamento di un sistema rispetto a perturbazioni o sollecitazioni provenienti dall'ambiente esterno. Un sistema vivente è autopoietico perché è all'origine della sua stessa produzione (si autoproduce) e si modifica nel corso della sua esistenza, pur mantenendo fede all'organizzazione con cui di fatto coincide, per *persistere* nella propria conservazione. La nozione d'autopoiesi si forma riprendendo il termine aristotelico *poiesi* – per l'appunto è più una ripresa del termine che del concetto propriamente aristotelico – e aggiungendo la particella *self* che imprime alla *poiesi* in questione una torsione riflessiva. Il sistema autopoietico è, infatti, un sistema autoreferenziale: mantiene continuamente alta l'attenzione e il contatto con sé! A partire dell'osservazione diretta del funzionamento di cellule viventi, anche in rapporto a processi complessi (relazione con l'ambiente, evoluzione), Maturana e Varela individuano tre caratteri o criteri che distinguono la cellula come sistema ovvero come un tutto: 1) la presenza di un confine (membrana) sferico, chiuso ma semipermeabile (che consente dunque lo scambio tra dentro e fuori); 2) la produzione di quello stesso confine dall'interno del sistema; 3) da qui, la costituzione di un sistema che comprende al suo interno processi, reazioni e sviluppi che hanno come ricaduta essenziale la continua rigenerazione delle componenti del sistema stesso. L'auto-organizzazione coincide dunque con le reti di relazione che definiscono la vita stessa del sistema, la quale cercherà di mantenersi secondo un grado di equilibrio stazionario secondo una serie di aggiustamenti che possono anche passare attraverso auto-trasformazioni delle proprie caratteristiche strutturali ma che non mettono mai in questione la chiusura del sistema stesso. La caratteristica principale di un sistema autopoietico è di possedere una natura circolare e ricorsiva – altro modo di dire "auto-referenzialità" – e precisamente tale circolarità o ricorsività rispondono alla domanda sul *come* si produce o realizza un sistema. Si dica subito che la modalità è di tipo relazionale, e in senso massimamente radicale, giacché non si tratta solo di relazioni tra singoli elementi, ma di relazioni tra le relazioni dei componenti rispetto all'unità e viceversa!

Per spiegarci. Il vivente-minimo presentato dalla teoria autopoietica è un sistema unitario – una vera e propria unità o individualità – che si contraddistingue per una precisa dinamica di costituzione del tutto e, allo stesso tempo, delle sue parti. Ovvero, una dinamica che mette in scena una relazione tale per cui le parti di un organismo esistono, cioè si costituiscono e continuano a essere, solo attraverso l'esistenza e la costituzione di un tutto, il quale è immediatamente, e già dall'inizio, responsabile delle parti che via via lo compongono. Detta altrimenti: un sistema autopoietico è un'unità nello spazio e nel tempo, organizzata come una rete di processi di produzione di componenti (produzione per sintesi e distruzioni) tale per cui le componenti rigenerano continuamente la rete

che li sta producendo e, al tempo stesso, costituiscono il sistema come un'unità distinguibile nel dominio entro il quale essi esistono. Nel sistema, che a ben vedere coincide con il proprio meccanismo di funzionamento, è continuamente in atto un dinamismo che passa reciprocamente dagli elementi locali d'interazione all'identità emergente globale, la quale in ultimo si distinguerà sotto la specie della *tendenza*. Ciò che caratterizza il sistema autopoeitico è allora la propria logica operazionale, la quale è circolare e ricorsiva poiché produttore e prodotto non sono più distinguibili tra loro, così come non è possibile scindere mezzi e fini, separare inizio e fine. Infatti, benché aperto nell'ambiente (traduzione di *enviroment*), inteso come mondo fisico neutro – la materia preindividuale che entrerà a far parte dell'organizzazione o ne verrà esclusa –, il sistema è chiuso rispetto alla logica che lo comanda. "Tendenza" è, quindi, "identità"! Nonostante le perturbazioni che, dall'esterno, coinvolgono (e possono sconvolgere) il sistema – obbligandolo a rivedere la propria dinamica e, al limite, le proprietà inerenti pena il mancato adattamento e la distruzione –, nonostante le trasformazioni oppure la storia evolutiva, il sistema continuerà a confermare sé. L'autonomia del vivente sta precisamente in questo: cioè nel fatto che è capace di decidere per sé e attribuirsi la propria norma (dove norma sta per "coerenza bio-logica", per impiegare la felice espressione di Pier Luigi Luisi).

Relazione

È facile intuire che il tentativo della teoria autopoietica scommette sulla possibilità di conservare a livello esplicativo la complessità propria del reale. E tale complessità dipende precisamente dalla rete di causalità che lo concerne, ovvero dalla sua inter-relazionalità costitutiva, la quale non è solo relazione tra elemento *a* ed elemento *b*, per quanto infinitamente complessi, ma relazione di relazioni. Come pensare una simile inter-relazionalità senza appiattirla né al riduzionismo (dalla parte al tutto, schema adottato per esempio dal riduzionismo genetico) né all'olismo (dal tutto alle parti)? Al di là del primo modello (*bottom-up*) e del secondo modello (*top-down*) è possibile intraprendere una terza strada esplicativa a multilivelli che cerchi di pensare radicalmente una causalità bidirezionale, [3] come due frecce che insistono in direzioni opposte, che non tralascino e tradiscano la complessità, scardinando la primarietà logica del tutto o delle parti, interrompendo l'aporia se è nato prima l'uovo o la gallina; perché ciò che è costitutivo in senso forte è la relazione di relazioni da cui si realizzano (si pongono e si trasformano) incessantemente il tutto e gli elementi che vi fanno parte, secondo continue operazioni di trasduzione, riscrittura, riformulazione, riorganizzazione.

3 Per leggere un'argomentazione più approfondita e tecnica sulla questione, si potrà partire dall'articolo di Paul-Antoine Miquel e Isaac Hernandez, *Biological organization and entanglement of levels*, di prossima uscita. Approfittiamo per ringraziare Isaac Hernandez per il confronto continuo su questi temi.

Una seconda conclusione

Perché siamo partiti dal biologico per parlare a un pubblico di architetti che, invece, maneggiano l'artificiale? Perché partire dalla scala microscopica per parlare agli specialisti del macroscopico?

Per concludere, ripartiamo da capo da una suggestione che rubiamo dallo scritto di Gio Ponti, *Amate l'architettura*, testo in cui riprende le fila della scrittura di anni prima:

pensavo:
l'Architettura è un cristallo, l'Architettura pura è un cristallo; quando è pura, è pura come un cristallo, magica, chiusa, esclusiva, autonoma, incontaminata, incorrotta, assoluta, definitiva, come un cristallo. È cubo, è parallelepipedo, è piramide, è obelisco, è torre: forme chiuse e che stanno. Rifiuta le forme non finite: la sfera, forma infinita, non sarà mai un'architettura: rotola, non sta: né comincia né finisce. Architettura comincia e finisce, l'Architettura sta. Guardate l'architettura antica, troncava le forme curve per farle stare, e poggiarle: la cupola è un emisfero, è la sfera troncata e svuotata che poggia, buccia di mezza sfera; l'anello di una torre, d'un circo, di un teatro, era un cilindro troncato, per stare. Un ponte era una parabola, un arco troncato, per stare.
Queste (cupola, torre cilindrica) sono vere architetture curve. Le altre (facciate a biscia concave o convesse, anche moderne) sono architetture «piegate», «inflesse», antichi compiacimenti barocchi o barocchismi moderni. Un'arena antica è un prisma di molte facce: ogni arcata è una faccia. L'arcata non si può piegare, spinge in fuori e schianta.
Un'arena è un diamante, una cattedrale è un diamante, una piramide è un diamante.
(L'Architettura è un diamante)
Nella natura essa rappresenta il finito contro l'indefinito. Nel tempo e nella materia ciò che resta contro ciò che passa; la «perpetuità» (dice Palladio).
Fra gli alberi e nubi e luci e acque che si muovono, e tempo che si svolge, essa sta, compiuta e fissa, ferma, astratta, meravigliosa e rara: come un cristallo.
così pensavo [...]
(oggi dico anche: l'architettura è uno spazio). **4**

4 Si invita il lettore a sfogliare il libro dove è anche possibile osservare le illustrazioni che accompagnano gli scritti di Gio Ponti.

Gio Ponti ridivide il foglio a metà e rielenca, da una parte, gli elementi che fanno parte dell'insieme delle forme compiute – cioè perfette, chiuse e statiche – l'insieme che potremmo dire dell'inorganico, di cui il cristallo ne è la rappresentazione evocativa e, dall'altra, gli elementi che fanno parte dell'insieme delle forme in-finite – cioè in movimento, in progressione, in trasformazione, in transito, in divenire – l'insieme che potremmo dire del *bios*, del tempo e dello spazio, appunto, come per esempio le nubi. **5** Una precisazione è dovuta: l'insieme del *bios* non coincide *tout-court* con l'organico, giacché per Ponti in esso ritroviamo anche la macchina, e non solo la macchina che sfreccia per le strade (ferma è una macchina a metà, è una statua, ci dice), ma anche la *serie* o l'*evoluzione* delle macchine sempre più perfezionate che dalla prima si genera.

5 Per concatenamento le nubi richiamano il fumo; l'opposizione cristallo-fumo richiama alla mente il testo di Henri Atlan pubblicato in Francia nel 1979, capitale per le ricerche sulla complessità, dal titolo *Tra il cristallo e il fumo. Saggio sull'organizzazione del vivente*.

Assumiamo la possibile illiceità dell'operazione di *bricolage* cui sottoponiamo le parole di Ponti, isolate, ritagliate e spostate in un altro contesto, e tuttavia fanno molto gioco al discorso che abbiamo solo imbastito a partire dall'osservazione in fondo ovvia che, sebbene un elemento possa dirsi compiuto in un dato luogo e in un dato tempo, esso non potrà mai confermarsi tale – restare tale o meglio: restare tale e quale – se entra a far parte dell'interazione di un sistema in cui altri elementi sono coinvolti. L'interazione è sempre trasformazione!

Una forma, di qualunque natura essa sia, pure la forma architettonica non è mai qualcosa che resta fissa. La forma prevede sempre trasformazioni che sono talvolta operazioni che intervengono nella riscrittura della forma stessa, non solo nel suo aspetto ma anche nella sua natura (è poi possibile separare le due cose?). Che ne è allora dello spazio se non lo si considera semplicemente

come un contenitore o un foglio bianco dentro cui porre qualcosa, ma un *campo* di riscrittura? Anche la mano dell'architetto, in fondo, non agisce che fino a un certo punto, perché forse anche per le cose dell'uomo come per quelle della natura (distinzione forzata, lo si sa!) non ci sono *mani* ma solo *forme*, come nei primissimi *frames* del film di Georges Clouzot dedicato al genio di Picasso, *Il mistero di Picasso*, in cui il processo artistico è inscenato per quello che è: linee che dialogano tra loro come in autonomia dalla mano che per l'occasione le traccia. Se l'architetto (o il progettista) può giocare alla finzione del Dio fabbricatore sarà costretto presto o tardi a dover abbandonare questi panni sulla sua sedia.

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

Morfogenesi architettonica e "vita artificiale"

Paola Gregory

Si possono dire molte cose su questi argomenti, alcune delle quali già espresse precedentemente. Cerchiamo, dunque, di richiamare alcuni punti principali per poi focalizzare la nostra attenzione sul concetto di "vita artificiale" alla quale molte sperimentazioni architettoniche recenti sembrano rivolgersi.

Innanzitutto vi ricordo che, negli anni Ottanta, Maturana e Varela definirono i sistemi viventi come sistemi autopoietici (1985), ovvero sistemi chiusi dal punto di vista dell'organizzazione e aperti dal punto di vista della struttura, in quanto sensibili e influenzati dall'ambiente. Differenziati dai sistemi eteropoietici (tutti i prodotti creati dall'uomo, perché ideati dall'esterno), nell'autopoiesi (letteralmente produzione del sé) i due concetti di organizzazione e struttura vengono declinati nel modo seguente: la prima denota «le relazioni invarianti che definiscono tutte le unità composite di un certo tipo, mentre [la] struttura denota le relazioni che caratterizzano una particolare unità composita di un certo tipo in un certo istante della sua vita», ovvero nella sua risposta all'ambiente (medium) in cui è situata. Questa relazione – che è un'interazione – è definita dai due autori *accoppiamento strutturale* a caratterizzare, appunto, «la modalità con cui un sistema nel suo medium si adatta a esso per evitare di disintegrarsi, entrando in un'interazione che non aveva previsto» (1985, p. 18). Ne consegue che «qualsiasi organizzazione data può essere realizzata per mezzo di molte diverse strutture» e che «se l'organizzazione di un sistema cambia, allora la sua identità cambia e diventa un'unità di un altro tipo» (p. 33). Perciò in ogni sistema vivente, ogni cambiamento deve aver luogo in modo subordinato al mantenimento dell'organizzazione che costituisce la sua identità e, per i due neurofisiologi cileni, è la cognizione a gestire l'adattamento autoregolato del sistema all'ambiente. Potremmo dunque dire che la vita non è altro che il processo cognitivo che la consente, dove il «dominio cognitivo» è il «dominio di tutte le interazioni nel quale un sistema autopoietico può entrare senza perdere l'identità» (p. 179).

Nel momento in cui si afferma che la caratteristica principale dei sistemi viventi è la propria organizzazione, si sta spostando l'attenzione dalle proprietà dei singoli componenti del sistema alle relazioni-interazioni fra gli stessi, ovvero dalla materia a un principio *formante*. Ci avviciniamo dunque all'architettura,

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

in cui la "forma" ha tradizionalmente costituito un luogo (se non *il* luogo) cardine di riflessione. Ricordiamo che il termine "forma" può assumere molti significati, riconducibili, in larga massima, a due ambiti concettuali principali: la forma come aspetto, figura, configurazione esterna di un oggetto, significato derivante principalmente dal greco *morphè* (μορφή) che esprime la forma sensibile, visibile, e più raramente il genere e la specie; la forma come principio organizzativo, ovvero intellegibile e dunque astratto, significato proprio del greco *eidos* (εἶδος), che esprime, oltre l'aspetto e la figura, sia il genere e la specie, sia la sostanza, la forma ideale, l'idea, il prototipo. Dal punto di vista filosofico l'*eidos* assume dunque una doppia funzione: rinviene l'identico in ciò che diviene (ovvero in ciò che si degrada, si corrompe), raccoglie in unità quel che si somiglia; in ogni caso preserva l'identità delle cose.

Generalmente – e tradizionalmente nel campo artistico – quando parliamo di forma intendiamo principalmente la *morphé*: ci concentriamo, cioè, sulla forma sensibile; mentre la *forma* – come designa il termine latino forma (dal quale discende l'italiano) ha in realtà la doppia filiazione sopra indicata: è aspetto, ma è anche forma ideale e principio organizzativo.

Ora potremmo dire che il grande cambiamento che si è avuto nel secolo scorso – a partire dalle sperimentazioni delle avanguardie artistiche e dagli sviluppi delle scienze – ha implicato uno spostamento sensibile dell'attenzione – nel campo disciplinare che ci compete – dalla forma come figura, aspetto o dato stabile prefigurato, alla forma come principio attivo interiore, che supera nel suo significato la somma delle parti che la compongono, trasformandosi in principio di organizzazione.

Non più, dunque, la forma come prodotto compiuto che si presenta, ma la morfogenesi [1] è divenuta centrale in molte ricerche artistiche e architettoniche contemporanee, finalizzate a individuare un principio organizzativo (e dunque relazionale) in un processo in-divenire dal quale può generarsi e svilupparsi la forma o, meglio, le forme in quanto manifestazioni di specifiche strutture. Questo passaggio dall'oggetto alle relazioni, dal prodotto al processo, dalla forma sensibile al principio intellegibile (che è proprio dell'organizzazione degli elementi fra loro in una circolarità interattiva) è stato fortemente segnato dall'ascesa delle scienze della complessità durante gli anni Settanta, che hanno avuto sulla cultura in generale un impatto molto forte. Ma avendone già parlato in un nostro precedente incontro, non intendo, ripetermi. Vorrei solo ricordarvi quanto il pensiero della complessità – che, nato dagli sviluppi della teoria dell'informazione e della cibernetica, comprende, tra gli altri, il *caos deterministico* di Edward Norton Lorenz (1963, vol. 20, pp. 130-141), le *strutture dissipative* di Ilya Prigogine (1981; 1986), la *geometria frattale* di Benoît Mandelbrot (1987), la *teoria delle catastrofi* di René Thom (1980) e lo stesso concetto di *autopoiesi* di Maturana e Varela – abbia incrinato la visione classica della ricerca e delle categorie scientifiche, ridefinendo gli stessi campi disciplinari e, dunque, il modo di vedere e pensare l'architettura, con ricadute applicative che, soprattutto dagli anni Novanta, si sono legate alla rivoluzione informatica e alle nuove tecnologie digitali, capaci di rendere visualizzabili, modellabili e costruibili sistemi altamente complessi.

L'architettura non appare più (soltanto) finalizzata alla costruzione di strutture stabili, autosufficienti, finite e concluse, bensì alla realizzazione di un nuovo concetto di artefatto che trasforma l'opera da "oggetto materiale" a

1 Su questo tema, cfr. Gregory (2014, pp. 119-128; 2010, pp. 203-2016).

"processo di relazioni", modificando profondamente la stessa cultura del progetto. Riconoscendo che la definizione formale è data dall'insieme delle interazioni in cui essa interviene, il processo progettuale introietta la dimensione temporale (che non ammette più il principio di reversibilità causa-effetto, perché ogni sistema fisico si è dimostrato irreversibile e sensibile a piccole fluttuazioni), riflette la relazione sempre in divenire fra ordine e disordine, rispecchia nel suo farsi il tema dell'autonomia e dell'appartenenza, riconosce l'importanza delle singolarità e delle località, nonché la centralità di un soggetto la cui interazione con l'oggetto o con l'ambiente perde la presunta neutralità in una circolarità inclusiva: tutto ciò al fine di produrre, attraverso il progetto, un meccanismo di generazione del risultato che, come ha sottolineato Makoto Sei Watanabe (2002), intende simulare la crescita di un organismo.

La morfogenesi architettonica, dunque, persegue una convergenza profonda fra logica organica e logica meccanica, introiettando nello sviluppo del progetto quel principio di organizzazione o, meglio, autorganizzazione che caratterizza ogni sistema vivente, come anche una serie di sistemi fisici e chimici. [2] In questa ottica l'artefatto "diviene" e l'architetto si trasforma da "produttore di un'opera" a "produttore di un processo" che si organizza/autorganizza al fine di portare il sistema verso uno stato ottimale (di massima sostenibilità) situato fra i due estremi di un ordine rigido – incapace di modificarsi senza essere distrutto – e di un rinnovamento incessante senza alcuna stabilità.

Alla base della morfogenesi, attuata con i nuovi strumenti digitali, c'è dunque una *prospettiva formale* che considera la vita come un processo e l'essenza della vita come la forma di questo processo: essa non dipende dai materiali, né dai singoli componenti, bensì dalla loro organizzazione nel tempo e nello spazio e dall'interazione di rapporti e processi dei quali i diversi elementi fanno parte, incluso l'ambiente rispetto al quale prevale quel principio di *accoppiamento strutturale* che, preservando l'identità di ogni sistema vivente, ne consente contestualmente il necessario adattamento e, nel contesto della specie, l'ottimizzazione evolutiva.

Così concepito il progetto sviluppa una sua "vita artificiale" – sorta di biologica teorica o biologia del possibile, formalizzata alla fine degli anni Ottanta [3] – capace di sintetizzare nel calcolatore, attraverso modelli matematici e logici, processi e comportamenti simili alla vita reale. Evidente ossimoro, il concetto di vita artificiale pone domande di non facile risposta, a partire dal concetto stesso di vita che, nel caso specifico, viene assunta nei suoi aspetti formali. Dovremmo, dunque, chiederci se la vita sia esclusivamente una proprietà della forma; se, oltre alla vita terrestre – legata al carbonio, all'ossigeno e all'idrogeno – esistano altre forme di vita; se, per esempio, i virus del computer possano essere considerati tali e domandarci, in caso affermativo, che forma di vita siano. Secondo i sostenitori della vita artificiale, questi "organismi digitali", la cui riproduzione è completamente informativa (formale), sono

2 Alcuni semplici esempi di autorganizzazione sono: le transizioni di fase (per esempio da liquido a solido), dove il sistema acquisisce improvvisamente e spontaneamente struttura e complessità, gli effetti del magnetismo (allineamento dei micromagneti), gli effetti di conducibilità elettrica (superconduttori), cui si affiancano, tra gli altri, i sistemi dissipativi (quindi attraversati da un flusso di energia) lontani dall'equilibrio, studiati da Ilya Prigogine.

3 Sul concetto di "vita artificiale" cfr. in particolare Emmeche (1996). Come scrive l'autore, si tratta di «una corrente di pensiero che [ufficializzata nel 1987 al Los Alamos National Laboratory, Nuovo Messico] affonda le proprie radici nella biologia, nella fisica, nella scienza dei calcolatori e nella matematica, che ha aggregato molti ricercatori nel tentativo comune di arrivare alla *sintesi* della vita, realizzando la creazione dei processi vitali grazie al calcolatore» (p. 10).

manifestazioni di vita, mentre per noi resta difficile scindere la vita dal substrato materiale e dal processo storico che organizza la materia nei diversi livelli di sviluppo. Tuttavia, porci queste domande può aiutarci a ri-problematizzare assunti e certezze; soprattutto ci avvicina alle ricerche che si stanno sviluppando in diversi settori disciplinari, facendo collidere – nel campo architettonico – processi biologici e processi morfogenetici artificiali, attraverso i quali sviluppare molte delle caratteristiche (formali) che permettono alla vita di manifestarsi ed evolversi.

Tra le caratteristiche della vita artificiale, che – ripetiamolo - producono processi di autorganizzazione, alcune risultano fondamentali. Innanzitutto la *costruzione bottom-up*, in cui la programmazione è dal basso, in opposizione all'approccio *top-down* che prefigura gerarchicamente una catena di operazioni causali che permettono di raggiungere una totalità. In un processo *bottom-up* si definiscono piccole unità di livello inferiore e alcune regole d'interazione locale, da cui possono sorgere processi di autorganizzazione che sviluppano forme di vita: come avviene nel volo di uno stormo di uccelli o nel gioco *Life* inventato nel 1970 da John Horton Conway, che, attraverso semplici regole, produceva un'infinità di configurazioni attraverso la presenza su una scacchiera di un certo numero di celle (cellule) accese o spente. [4] Conway parlava di sopravvivenza, di nascita, di morte: il gioco poteva, infatti, esaurirsi rapidamente o sviluppare forme che invadevano l'intera scacchiera. Per i seguaci della vita artificiale, *Life* è un esempio di vita reale valido.

4 Il gioco *Life* di J. Conway è uno degli esempi più diffusi di automi cellulari (*Cellular Automata*): reticoli (mono- o bidimensionali) di celle il cui valore binario (o comunque discreto) dipende in modo dinamico, dai valori delle celle adiacenti e dal suo precedente valore.

Legato al processo *bottom-up* è l'*ammissibilità dell'emergenza*, dove questa indica l'insieme che si crea quando molte unità interagiscono fra loro in modo complesso (non lineare). Il sistema manifesta, cioè, proprietà che non sono una caratteristica dei singoli elementi, ma che emergono, appunto, dalle interazioni fra elementi diversi, casuali e imprevedibili, che si sviluppano nel processo stesso. Il carattere di emergenza è dunque fondamentale per produrre nuove forme e consentire alla vita stessa di svilupparsi.

Infine, l'*elaborazione parallela* delle informazioni, che, come nelle reti neurali, non si sviluppa sequenzialmente, ma simultaneamente. Pensiamo, di nuovo, al volo di uno stormo: qui è la simultaneità dei piccoli cambiamenti individuali nella direzione di volo di molti uccelli che imprime allo stormo il suo carattere dinamico.

A questi modelli di vita artificiale fanno esplicito riferimento molte delle ricerche architettoniche di generazione digitale della forma, tra le quali: la *forma animata* (1999) di Greg Lynn caratterizzata da *blobs* o *meta-clays* o *meta-ball*, "monadi primitive" in grado di fondersi (simbiogenesi) e di evolvere attraverso un campo di forze simile al "paesaggio epigenetico" di Conrad Waddington; *X Phylum* (1998) di Karl S. Chu, tentativo di configurare una forma di architettura proto-bionica, basata su una concezione algoritmica del mondo; Web Frame (2000) di Sei Watanabe, struttura arborescente della metropolitana di Tokyo, basata su un sistema ricorsivo a ramificazioni multiple; la *Evolutionary Architecture* (1995) di John Frazer, i cui modelli computazionali si basano sugli algoritmi genetici, che richiedono la trascrizione dei parametri progettuali in un codice scritto simile a quello del DNA. Ma molti altri sono gli esempi che potremmo richiamare: dalla "filogenesi" dei FOA all'uso del diagramma generativo di Ben van Berkel & Caroline Bos/UN Studio; dalla *Machining Architecture* di L. Spuybroek/NOX ai

progetti di François Roche - R&(Sie)n, caratterizzati da una strategia eco-simbiotica e da un tipo di crescita che, basata su algoritmi generativi, prevede anche la necessità della morte, attuabile attraverso una necrosi che subentra nel progetto come fenomeno governabile.

Sono altrettanti esempi di come la generazione della forma si configuri come processo di organizzazione-autorganizzazione degli elementi fra loro: processo emergenziale, *bottom-up*, ad alto parallelismo, da cui possono nascere e svilupparsi nuove forme di vita o, per meglio dire, manifestazioni sempre nuove della *vita delle forme*. **5**

5 Il riferimento è, con ogni evidenza, a Focillon (1972).

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

Progetto e complessità. Fascino dell'analogia e libero arbitrio

Carlo Deregibus

Il paradigma della complessità, sdoganato al grande pubblico negli anni Novanta (come non ricordare il dott. Malcolm di *Jurassic Park* e la sua *vulgata* della teoria del caos?) ha un fascino pervasivo e inarrestabile, dovuto soprattutto al fatto che chiunque, in qualunque campo, possa trovarvi uno specchio della propria realtà, un riferimento per comprendere il mondo – o almeno, capire perché non lo si comprenda. Ma, come sempre per i paradigmi scientifici, c'è una dimensione effettiva del paradigma, un campo di validità, e c'è poi una dimensione analogica, entusiasticamente applicata dai profani: se in architettura si sia nell'una o nell'altra, non è ovvio.

Esistono due principali modi in cui, a mio parere, queste teorie hanno a che fare con l'architettura. Il primo è la possibile definizione di un "sistema-architettura": cioè una caratterizzazione in forma di sistema del mondo dell'architettura. [1] Come si potrebbe definire un simile sistema, quali elementi lo comporrebbero? Se considerassimo l'architettura come progetto e costruzione/ristrutturazione di edifici, potremmo includervi la classica triade committente-architetto-impresa costruttrice, e le reciproche relazioni: ma gli amici e i parenti (con i loro consigli richiesti o meno), i colleghi, i clienti del passato, le condizioni lavorative, il datore di lavoro del committente e quindi le sue disponibilità finanziarie, le misure fiscali e così via? In effetti, ogni elemento che in qualsiasi modo influisca sul comportamento di uno di questi attori dovrà essere all'interno del sistema, magari in posizione più defilata. Solo che, a questo punto, più che un chiaro "sistema-architettura", staremmo guardando una porzione del sistema-mondo, uno zoom su una zona di un sistema più grande. Questo zoom sarà legato alla contingenza, e sarà sempre diverso perché comprenderà diversi luoghi,

1 Bisogna sottolineare che in effetti esiste un sistema normalmente associato all'architettura, composto dalle riviste dedicate, dalle interviste in televisione, dal mondo del marketing, dai meccanismi di produzione della celebrità: è quello che viene non a caso definito *star-system*. Gli architetti che sono dentro il sistema si chiamano *archi-star*, e l'ingresso al sistema, per quanto aperto, non è né facile né scontato, esattamente come in un sistema naturale. Ogni elemento può agire nel sistema, la cui organizzazione a livello sistemico non viene però mai scalfita – infatti, lo *star-system* esiste da decenni se non secoli, e funziona circa nello stesso modo. Dunque è un vero "sistema": solo che poco ha a che fare con il progetto di architettura, né riguarda (se non come relazione lontana) la stragrande maggioranza degli architetti.

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

diversi oggetti e diversi soggetti: da ognuno dei quali, come una germinazione, si genererà una "mappa di relazioni", [2] un intreccio a legare gli elementi nel sistema.

Ora, come interagisce l'architetto – cioè un elemento del sistema – con il sistema stesso? Potremmo dire per esempio che progettare edifici a basso consumo energetico ha un impatto sul sistema nel suo complesso, sul sistema-mondo – oltre lo zoom, insomma. Ma non dobbiamo farci ingannare. In effetti ogni azione, anche quelle che non guardano consapevolmente al sistema tutto, lo influenzano comunque, ora o in futuro: quando decenni fa si costruivano i primi eco-mostri, non si immaginava il loro impatto sul resto del mondo (del sistema), ma quell'impatto c'era lo stesso. *Tutto*, ha un effetto: da qui la *vulgata* del battito d'ali di farfalla che provoca un tifone dall'altra parte del mondo.

Se tutto ha un effetto, e non possiamo essere certi degli impatti sul sistema, allora diventa molto difficile capire quali interazioni promuovere e quali no. Un castoro non sceglie se fare dighe: [3] le fa guidato da qualcosa che va oltre la sua coscienza, al di là del bene e del male. Ma noi non siamo al di là del bene e del male: esistono cose giuste e sbagliate, e raramente sono ovvie. Per esempio, a noi forse sembra ovvio sostenere un atteggiamento prudente verso l'ambiente, ma in altre zone del mondo, per interessi economici o emergenze abitative, le priorità sono altre (esattamente come era da noi qualche decennio fa). Solo una scelta, libera, ci fa preferire certe interazioni ad altre. Per questo, anche se possiamo guardare a ogni contingenza come se fosse un sistema, al tempo stesso non dobbiamo mai credere che i meccanismi che regolano le azioni dei singoli siano assimilabili a quelli evolutivi di una cellula in un organismo. Perché, a differenziare l'agire di un architetto (o di qualunque altro individuo), c'è uno scopo diverso dalla pura evoluzione, e il libero arbitrio necessario a determinarlo e perseguirlo.

Se il primo punto di contatto cui accennavo è quindi la possibilità di vedere ogni contingenza progettuale come se fosse un sistema, il secondo invece consiste nelle pratiche di progetto che utilizzano processi morfogenetici evolutivi, analoghi quindi a quelli naturali. Non si tratta in effetti di semplici ispirazioni al mondo digitale, bensì di applicazioni di teorie evoluzioniste e di vita artificiale alla progettazione. Le prime sperimentazioni hanno ormai vent'anni: nel 2004, una celebre mostra le riuniva al *Centre Pompidou* di Parigi. Erano architetture caratterizzate sì da forme amorfe (free-form), ma anche e soprattutto da approcci non-standard al progetto. [4] Tra questi architetti c'erano Gregg Lynn, Marcus Novak, i NOX, OBJECTILE: tutti pionieri di quella che possiamo definire morfogenesi computazionale architettonica. [5]

Senza entrare nel dettaglio, potremmo dire che in questi approcci la morfogenesi, cioè la definizione della forma, avviene non attraverso un lavoro tradizionale, per esempio con disegni bidimensionali e modellini di studio, con progressivi affinamenti

2 Su questo tema dell'autore si veda Deregibus (2014, pp. 169 e ss).

3 Anche se, in linea di principio, non si può escludere che un giorno nasca un castoro che voglia costruire un ponte, invece che una diga. Questa ipotesi può sembrare sciocca se immaginiamo l'improvvisa nascita di un "super-castoro", ma non lo è del tutto se consideriamo un'evoluzione potenziale, che in centinaia di migliaia di anni muti gli attuali castori in essere più complessi. Da qui potremmo discutere circa il "quando" il libero arbitrio abbia assunto tale potere rispetto all'istinto naturale, anche per gli uomini: ma non è questa sede per affrontare questo tema.

4 Si veda Migayrou-Mennan (2004), che conteneva anche il manifesto "non-standard", scritto da Bernard Cache e Beauce Patrick di Objectile (*Vers une mode de production non-standard*).

5 Anche se non esiste un nome definito per questi approcci, definiti a

affidati alla capacità formale dell'architetto; bensì attraverso un software che, attraverso serie successive di tentativi, orienta la forma secondo alcune regole iniziali, imposte dal progettista. Così, a partire da una serie di ipotesi, 100.000 per esempio, esse vengono tutte evolute e valutate secondo i parametri impostati: a ogni generazione, i migliori risultati sopravvivono e passano alla successiva, fino ad arrivare a un risultato finale, quello che ottimizza la forma. Nel *Meiso no Mori*, il famoso crematorio di Toyo Ito, sono stati impostati alcuni attacchi a terra come punti fissi, e il programma ha trovato una forma capace di avere in ogni punto il medesimo livello di tensione strutturale e, quindi, lo stesso spessore: ottenendo così un "velo" bianco a spessore costante. 6 L'architetto ha deciso il concetto (il velo), ma la forma in sé deriva dal programma: né esiste un altro modo con cui la copertura avrebbe potuto essere progettata.

seconda dei casi *New Structuralism* (Oxman, 2010a), *Performative design* (Oxman, 2008), *Digital tectonics* (Oxman, 2010b), e così via.

6 Per ottimizzarla, Mutsuro Sasaki ha modellato la copertura come se fosse pura scultura, in seguito affinandola strutturalmente attraverso un'analisi di sensibilità (Sensitivity Analysis – SA), modificandone iterativamente la curvatura.

Il processo non è lineare, esattamente come in natura: alcuni esemplari sembrano ottimi a un grado di evoluzione, ma poi si rivelano inadatti a gradi successivi, e così vengono scartati. Esistono molti strumenti per realizzare un simile approccio: un tempo si operava esclusivamente tramite *scripting*, cioè elaborando istruzioni in linguaggio di programmazione (l'esempio più famoso è forse *Rhinoscript* per *Rhinoceros*). Poi, gradualmente, dato che simili programmi sono difficili da maneggiare, sono stati sviluppati dei tools che danno interfacce grafiche al linguaggio di programmazione (il primo e più celebre è *Grassoppher*). Ognuno di questi strumenti implica vincoli e influenze nel progetto, e capirli diventa parte fondamentale del lavoro di progetto. 7

7 «Eravamo abituati a crearci da soli il software su misura per quello che volevamo fare...E adesso ci troviamo a dipendere da altri che fanno le cose per noi e che, naturalmente, non le fanno nel modo in cui noi vogliamo farle. Ci troviamo sempre a dover valutare i diversi software per trovare quello che si avvicina di più alle nostre esigenze» (Zils, 2006, pp. 34-36).

Sembra proprio che questi approcci funzionino *come* l'evoluzione in natura! Ma il fascino dell'analogia non deve ingannarci. In natura, l'evoluzione ha come unico obiettivo la sopravvivenza: la vita vive per la vita, e muore quando si arresta. Nel progetto, c'è un dio, il progettista, che impone le basi dell'evoluzione, i modi per valutarla, e soprattutto la sua *fine*: che in natura sarebbe la morte, mentre qui è la soluzione progettuale. L'evoluzione, nel progetto, è *indotta* dal dio, dal progettista: che, al di là di qualunque proclama, potrà accettare o rigettare il risultato dell'evoluzione, secondo il proprio libero arbitrio, secondo le proprie scelte progettuali. Magari a Toyo Ito il primo risultato ottimizzato non è piaciuto, ed è stato scartato: non lo sapremo mai, né importa, perché è potere dell'architetto uccidere il risultato evolutivo, e produrre un nuovo esito.

Dunque, anche per l'architettura, il fascino del mondo della complessità è comprensibile: sia per guardare al proprio mondo che per operare, gli architetti possono effettivamente utilizzare strumenti che sfruttano le forti analogie con il mondo della complessità. Senza però dimenticare che l'analogia non elimina le differenze rispetto ai sistemi naturali o che imitano quelli naturali, né l'inevitabile esistenza del libero arbitrio.

Paola Gregory

Partirei dall'interrogarci su una questione che credo sia centrale: cioè se la rivoluzione morfogenetica di cui stiamo parlando abbia a che fare principalmente con la valutazione e l'ottimizzazione, oppure se sia qualcosa che va oltre. Io personalmente credo che l'aspetto meramente valutativo sia secondario, in questi approcci.

Architetti come Makoto Sei Watanabe, o Ben Van Berkel e Caroline Bos, non parlano di "ottimizzazione di dati" ma, per esempio, di usare i diagrammi dei flussi di persone per articolarne i parametri relazionali, superando le categorie istituzionali. Non sono *dati*, quelli che vengono ottimizzati, ma relazioni tra elementi che sono spesso incommensurabili tra loro.

Per questo c'è il riferimento forte agli ecosistemi, dove il principio di auto-organizzazione pone queste relazioni alla base della stabilità del sistema. In questi processi progettuali non ci sono mai i singoli dati, e non si parte mai da un dato discreto, iterandolo semplicemente. Per esempio, nel progetto per la stazione di Arnhem Centraal, nei Paesi Bassi, 1 il loro progetto usa questi diagrammi di flussi per creare uno spazio non indistinto, con una forte individualità e individuazione architettonica: non per valutare una *performance* di un progetto già dato.

1 Un progetto durato venti lunghi anni, concluso nel 2015. [*N.d.C.*]

È uno spostamento del modo in cui si guarda al progetto, perché un simile processo progettuale si determina *durante* l'evoluzione del progetto stesso, e non segue quindi il tradizionale modo di pensare al progetto come messa in figura di un concetto formale pensato dall'architetto.

Giovanni Leghissa

Voglio dire però una cosa che credo sia importantissima. Secondo me non dobbiamo parlare di approcci al progetto per i quali le teorie della complessità funzionano a livello di metafora, di analogia.

Un po' perché fare analogie tra campi disciplinari diversi porta, di solito, a poco: l'analogia ci serve per proiettarci nel mondo, non per dimostrare qualcosa. Un po' perché quello che in realtà dobbiamo capire è che l'architettura è un sistema complesso. Non è questione di pensare che la progettazione, *per analogia*, possa avvenire in modo da mimare i sistemi autopoietici; o che l'architettura abbia caratteristiche che assomigliano ai sistemi complessi; ma di capire che l'architettura è, a tutti gli effetti, un sistema complesso a livello *ontologico*.

Ci sono sistemi viventi che si autoriproducono nello spazio, e sistemi autopoietici che si riproducono nel tempo. La teoria della complessità ci permette di dare conto di entrambi questi sistemi, e di spiegare quindi processi che esistono, che avvengono, e che non potremmo altrimenti comprendere. Non si tratta di dire che il politico, o l'architetto, o il filosofo, o il soldato, o il cittadino agiscano in analogia ai sistemi autopoietici: si tratta di comprendere il paradigma esplicativo di una dinamica che, fatte salve le differenze, è universale.

dall'uditorio

Ma quando Humberto Maturana e Francisco Varela [2] scrivevano dei sistemi autopoietici, si riferivano a sistemi viventi, non a sistemi inorganici, come le macchine o altro. Anzi, il sistema è autopoietico perché vivente, e viceversa, mentre le macchine sono artifici dell'uomo e quindi sono entità distinte, separate. Se è così, però, allora come possiamo parlare di autopoiesi riferendoci a macchine artificiali? E allo stesso modo, mi sembra forzato parlare di progetto e di autopoiesi: direi che siamo senz'altro in una dimensione analogica.

[2] Cfr. Maturana-Varela (1985). [*N.d.C.*]

Paola Gregory

È vero, Maturana e Varela parlavano di autopoiesi riferendosi ai i sistemi viventi, ed eteropoiesi in riferimento alle macchine, cioè le cose prodotte dall'uomo. Però è anche vero che tutta la teoria dell'autopoiesi ha un punto di svolta fondamentale nello sviluppo della vita artificiale: penso per esempio ai libri di Gregory Bateson sul rapporto natura-artificio e sull'organizzazione dei sistemi non viventi.

Certo, le macchine non sono sistemi viventi: ma la soglia tra macchine e sistemi viventi è meno ovvia e chiara di quanto appaia. E il punto è proprio che queste teorie modificano il nostro modo tradizionale di definire il vivente.

Danilo Zagaria

A proposito della relazione tra natura e artificio, mi sembra utile richiamare il libro di Roberto Marchesini, *Posthuman* (2002), che racconta come, mentre in passato gli studi sull'intelligenza artificiale erano condotti con un approccio *top-down*, cercando di ricreare il pensiero nella macchina, ora si tenti di ricostruire le reti neurali partendo dalla base, lasciandole cioè sviluppare secondo un processo *bottom-up*: è chiaro dunque che il limite tra il sistema vivente e la macchina viene così messo in discussione.

Volevo aggiungere due cose sull'analogia. Diciamolo chiaramente, ciò di cui stiamo parlando è ovviamente un'analogia: la teoria dell'evoluzione è svincolata da ogni scopo, non ha una progettualità iniziale. Quindi non possiamo pensarla come un modello da comparare al progetto architettonico, in cui una esiste

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

una finalità e si parte da condizioni date. Nel sistema vivente, non c'è alcuna "consapevolezza", perché non c'è un'intenzionalità che va verso un fine. Non è un caso che la metafora sia quella di un "orologiaio cieco": [3] i processi sono estremamente affinati e raffinati, ma non hanno direzione e progettualità iniziale.

Pensate alle teorie dell'Intelligent design, [4] così diffuse negli Stati Uniti: sono teorie che postulano che alcune strutture (ad esempio l'occhio) siano così complesse che l'evoluzione, da sola, non avrebbe mai potuto generarle, anche in milioni di anni. E quindi ne derivano che esista una progettualità di qualche tipo, "superiore": ovviamente, per un evoluzionista questa ipotesi è priva di senso, che si oppone alle teorie dei sistemi complessi e autopoietici.

Silvia Malcovati

Mi sembra che la questione principale riguardi l'organizzazione, la struttura dei sistemi. E per me, come credo per molti architetti, il termine "struttura" rimanda immediatamente a Cesare Brandi, che nel 1967 scriveva *Struttura e architettura*. L'anno seguente, Enzo Melandri scriveva *La linea e il circolo*, un testo sull'analogia che introduceva, per gli architetti, il concetto di un archetipo strutturale che precede la forma. Questi testi sollevavano il problema dell'autonomia o eteronomia dell'architettura: cioè del capire fino a che punto si rimanga nell'ambito dell'architettura nel momento in cui ci si riferisca a processi che appartengono ad altre discipline, perdendo inevitabilmente un mondo di riferimenti e tradizioni che sono parte strutturante della disciplina architettonica. Se l'architettura è un sistema strutturato con questi riferimenti e tradizioni, può davvero ignorarli per rivoluzionarsi? E qui entra in gioco una seconda questione che oggi è emersa: quella del *formalismo*. Il formalismo percorre tutta la storia dell'architettura, perché sempre l'architetto si chiede la ragione della propria forma.

Certo, l'autonomia dell'architettura è un po' un discorso astratto, tautologico: l'architettura è fatta di certi elementi, e la forma trova la sua giustificazione attraverso una qualche intenzionalità di tipo architettonico. Meno scontato è una visione eteronomica dell'architettura: lì, l'emergenza morfogenetica produce dei risultati che hanno una componente di accidentalità, di casualità rispetto al progetto stesso. Da qui, non dalle premesse ma dai risultati, nasce il problema della valutazione: quando una forma è giusta? E perché è giusta?

Io credo che dovremmo stare molto attenti al fatto che gli strumenti informatici ci consegnano la possibilità di attivare un processo creativo che *prescinde* dalle nostre preferenze, in cui non sappiamo dove arriviamo e se abbiamo

3 Cfr. Dawkins (1988). Il termine riprende la celebre analogia dell'orologiaio, usata da Cartesio, Robert Boyle e soprattutto dal filosofo e teologo William Paley (1802) per dimostrare l'esistenza di Dio, secondo il postulato che l'esistenza stessa di un prodotto implicherebbe un progettista – Dio appunto. Dawkins modifica l'originaria analogia in quella dell'orologiaio *cieco*: in questa versione, la varietà e complessità degli organismi sono dirette conseguenze della raffinatezza dei processi di selezione naturale. Se i processi naturali sono tanto raffinati, in sostanza, porteranno inevitabilmente a risultati molto complessi, rendendo superflua l'esistenza di un disegno intenzionale ad opera di un'entità sovrannaturale: forse Dio ha creato i meccanismi evolutivi, ma poi sono i meccanismi evolutivi che hanno creato il mondo. [*N.d.C.*]

4 L'*Intelligent Design* (disegno intelligente, o progetto intelligente), anche chiamato "creazionismo scientifico", è una corrente di pensiero secondo cui una "causa intelligente" spiegherebbe meglio alcuni elementi e alcune caratteristiche dell'universo, rispetto all'evoluzionismo basato sulla selezione naturale. È una teoria che tendenzialmente vuole dimostrare l'esistenza di Dio, anche se nelle varie interpretazioni ammette cause intelligenti diverse, magari aliene. Cfr. Dembski (2007), Johnson (1991). Naturalmente è una teoria molto controversa e osteggiata dal mondo scientifico in generale. Per una critica sull'argomento cfr. Pennock (2002). [*N.d.C.*]

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

gli strumenti per valutare il punto di arrivo. Riprendo quello che diceva Carlo Deregibus sulla città come sistema dell'architettura: anche la città ha una sua tautologia, fatta della riconoscibilità di spazi che sono portatori di un certo tipo di messaggio, di società, di civiltà. Quindi dovremmo fare molta attenzione a non confondere il piano degli strumenti che la tecnologia ci mette a disposizione con quello degli obiettivi che l'architettura si pone, o si dovrebbe porre.

dall'uditorio

Se però guardiamo a questi processi morfogenetici come a continue valutazioni di risultati e parametri, allora il processo è impostato sulla base di regole che comunque imposto io. E in fondo, la definizione delle regole è esattamente un'operazione progettuale: potremmo dire persino che è il progetto. Quindi non c'è tutta questa rivoluzione, ma solo un cambio di strumenti. A maggior ragione questo varrà nella città, per esempio con le regole del piano regolatore. Io credo che in fondo nel momento in cui stiamo usando un software morfogenetico stiamo semplicemente dando delle regole, da cui ricavare quindi un progetto.

Carlo Deregibus

Mi sembra molto interessante quello che dici. Ma problematico.

Per risponderti parto da lontano. Qualche tempo fa ho lavorato con un ragazzo che si occupava di parametrizzazione e di progetti di vasta scala: non di render del territorio, o di rappresentazione di città, ma di progetto, di definizione delle regole. Proprio come dici tu: teoricamente è possibile impostare una serie di regole morfologiche e di trasformazione, per esempio sugli allineamenti, sulle altezze, sui ribaltamenti ecc, che definiranno la morfologia di una città. Chiaramente, regole come queste sono semplicissime, e non definiscono granché: anche perché bisognerebbe trovare una regola per gli spazi pubblici, per il loro posizionamento, per i percorsi delle persone, e così via. Un simile approccio, in forma semplificata, esiste in tutti i piani regolatori e in tutti i regolamenti edilizi.

Invece, in forma raffinata, esistono sistemi di regole astratte, perfette per definire una città ideale – per esempio le *garden city* di Ebenizer Howard: si basavano su una serie di regole chiare e replicabili. Ma se volessimo un sistema di regole in grado di essere applicato alla progettazione di città reali, un sistema che possa *definirne la forma*, allora ecco che dovremo trovare e definire molte più regole, relative per esempio al luogo, al terreno, all'orientamento, e poi all'esistente, alla cultura locale, agli abitanti – ovviamente fare un nuovo quartiere a Rio de Janeiro è diverso da fare un nuovo quartiere a Torino. Servono molte regole e serve una stratificazione delle regole, cioè una serie di relazioni tra di esse: ed ecco che arriviamo a un sistema complesso, e alla teoria della complessità. Ma quel sistema, ammesso di riuscire davvero a definirlo completamente, varrà solo più in quel caso: le regole cioè diverranno talmente tante da definire la contingenza, la specificità di quel luogo progettuale.

Non stiamo quindi parlando di imporre due o tre regole e vedere come si evolve un'iterazione, ma del fatto che un progetto che sia situato e non astratto richiede una definizione delle regole pari al livello di attori e relazioni potenzialmente includibili nel processo progettuale.

Ora, guardiamo tutto ciò anche alla scala edilizia. Immaginiamo di

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

impostare le "regole" parametriche del progetto. Per esempio potrei dire al software di impostare dei buchi nella superficie tali per cui ci sia una certa luminosità interna; poi potrei richiedere una certa diffusione di quella luminosità; poi però bisognerà impedire che quei buchi coincidano con elementi strutturali, e così imporrò una nuova regola, e così via. Ma attenzione: un conto è dire al programma che un lucernario deve garantirmi una certa luminosità e non deve essere in corrispondenza di un pilastro; tutt'altra cosa è stabilire attraverso queste regole dove precisamente quel lucernario debba essere. Magari, il software lo metterà in un posto che non funziona per altri motivi, o che semplicemente non mi piace – ebbene sì, il progetto deve persino piacere all'architetto. Certo, potrò introdurre ulteriori regole: ma davvero saremo in grado di descrivere analiticamente, prescrittivamente, numericamente, le nostre preferenze su forme e progetti ancora da venire? Io credo piuttosto che il progetto sia anche la *scoperta* di quelle regole, graduale, forse persino inaspettata.

Allora, diciamo che sì, in teoria è possibile immaginare che esista una definizione assoluta delle regole, nonché della gerarchia tra di esse – anzi della relazione tra di esse: ma quella definizione è il progetto. E le regole non sono solo fisiche: afferiscono anche a mondi completamente diversi, sociali, individuali, culturali e così via. Non saranno mai assolute, ma si determineranno solo nella loro relazione. Il vero progetto, parafrasando il pensiero di Luigi Pareyson, di cui vi consiglio davvero di leggere la *Teoria della formatività* (1988), *sarà quello che crea la propria regola durante il suo farsi*, e che alla fine esplicita e rispetta la propria regola: cioè l'unica che lo rende necessario.

Paola Gregory

Che bello questo rimando al pensiero di Pareyson: "fare mentre si inventa il modo di fare". Non esiste qualcosa di predeterminato, e tutto si inventa mentre si fa.

Silvia Malcovati

Insomma possiamo dire che il mondo degli architetti si divide in "brandiani" e "pareysoniani", anche se gli architetti non lo sanno.

Riccardo Palma

E questo è tipico di noi architetti. Tornando al progetto, io mi porrei in questo modo: cosa vuol dire progettare? Vuol dire lavorare su spazi diversi alla definizione di un'unica cosa. Il processo progettuale, da sempre, è costruzione di *spazi* diversi. Lo spazio in cui risolvo il problema delle strutture, che sarà sicuramente diverso dallo spazio in cui risolvo la luce, la circolazione, o ancora di più lo spazio pubblico, e così via. Fare il progetto vuol dire lavorare su spazi incomponibili, irriducibili, paralleli. Allora, oggi stiamo parlando anche di quello: il paradigma della complessità è quello che unisce (o cerca di unire) diversi paradigmi irriducibili attraverso la relazione di relazioni. Però credo che vada sottolineato quello che diceva Carlo Deregibus sull'architettura parametrica: a un certo punto nel processo evolutivo ci si ferma, e bisogna capire qual è il punto in cui l'architetto mette fine al processo.

Perché ci si arresta? Secondo me perché si riconosce "una" forma in una serie di forme in evoluzione: si riconosce l'arcaico, come scriveva Giorgio

Agamben (2008), cioè l'irrompere all'improvviso di qualcosa che impone di fermarsi.

Giovanni Leghissa

Io non credo però che l'arcaico di Agamben abbia molto a che fare con questo paradigma. Vorrei sottolineare una volta ancora che la nostra azione non è mai *al di là* del paradigma della complessità: noi non siamo effettivamente al di là del mondo in cui agiamo. Il nostro agire è sempre *all'interno* del paradigma della complessità.

Il problema non è fare analogie tra quello che fanno i filosofi, i biologi, gli architetti. Questo paradigma ha invece l'aspirazione di dare conto di un sistema più grande, che include *tutte* le discipline. Il filosofo, il biologo, l'architetto, non sono più soggetti separati che fanno cose separate, perché vivono in un mondo influenzato da altri esseri umani, e persino da altre specie viventi e da fattori non viventi. Per questo si può costruire una teoria della società che parte da questo paradigma: la sociobiologia di Edward Osborne Wilson (1975) partiva proprio da questo punto. Ma dal 1975 è cambiato tutto, perché adesso c'è un'interazione tra mondi diversi molto più forte: e parimenti è cresciuta l'influenza della tecnica. Mentre prima le interazioni erano tra umani e non-umani, e per non-umani si intendevano le macchine, ora ci sono molti più soggetti ed elementi relazionali che interagiscono: pensiamo all'influenza dei software di progettazione, o della globalizzazione delle tecniche costruttive.

Il paradigma della complessità, che prima riguardava solamente biologici e sociologi, è ciò che ci permette di comprendere tutto in un'unica chiave concettuale.

Carlo Deregibus

Trovo molto giusto il riferimento, tra i fattori non-umani, a materiali e tecniche. Per esempio, se non potrò usare l'acciaio perché, a causa del boom economico cinese, il suo prezzo è salito troppo, allora dovrò usare un altro materiale da costruzione: ma questo cambierà il progetto, perché il progetto non è "neutro" rispetto ai materiali, non è esclusivamente figurativo. Oppure, costruire volte sarebbe economico, ma se non si trova la manovalanza capace di farlo diventa impossibile: quindi tecniche economiche in certe parti del mondo sono impossibili mentre in altre sono convenienti, e questo di nuovo influenza il progettare.

Allora, credo sarebbe fantastico se riuscissimo davvero a capire il grado di complessità delle interazioni che ci influenzano. Ma, come architetti, temo che non riusciremo più di tanto a farlo: per questo parliamo di teorie o poetiche, e non di "Teoria". E non solo: non viviamo nemmeno bene questa difficoltà, quasi rifuggendola, rifugiandoci in mondi astratti e personali – le poetiche, appunto – senza forse nemmeno più farci tanto caso...

Silvia Malcovati

Ciò che forse ci può salvare è che l'architettura ha comunque un'inerzia: così come noi, in quanto esseri umani, non siamo poi tanto cambiati dal tempo dei Romani, altrettanto poco è cambiata l'architettura, almeno se la confrontiamo con altri aspetti del mondo – pensate alla tecnologia.

Giovanni Leghissa

E questo è un carattere proprio dell'architettura, anche se un'evoluzione c'è: per esempio quella delle tipologie.

Silvia Malcovati

Una evoluzione che racconta in modo perfetto la lentezza dell'architettura.

Giovanni Leghissa

Esattamente. Bisogna tenere sempre conto dell'inerzia nell'evoluzione, che nel caso dell'architettura è un'inerzia autorizzativa, burocratica, oltre che costruttiva. Innovare è un termine da manager, ma che invece riguarda la società umana in tutte le sue parti, e quindi anche l'architettura in tutte le sue parti.

I sistemi in natura hanno un unico scopo: sopravvivere. E un unico modo di raggiungerlo: evolvere. La cellula vuole solo autoriprodursi. Il sistema vuole solo svilupparsi. E allora forse dovremmo davvero chiederci quanto l'inerzia autorizzativa e burocratica frena l'evoluzione, quanto le nostre stesse azioni sociali vanno contro l'evoluzione sociale, e quanto drammatici siano gli effetti di questo rallentamento.

Riferimenti
Edoardo Fregonese

Humberto Maturana, Francisco Varela (1985).
Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente.
Venezia: Marsilio [ed. or. 1980].

La genesi della forma e l'organizzazione spontanea (autonoma) dei sistemi (viventi e non) sono due fenomeni osservati e analizzati da plurime discipline scientifiche. Se si volessero rinvenire i "padri contemporanei" del significato di questi concetti, *Autopoiesi e organizzazione* di Maturana e Varela ci permette di riconoscere nei suoi due autori i genitori di questo concetto. Muovendosi su un terreno disciplinare che sta a metà tra la biologia e la cibernetica, i due neurofisiologi cileni definiscono il concetto di 'autopoiesi' e di 'macchina autopoietica'. La seconda, come scrivono i due autori,

> è una macchina organizzata (definita come unità) come una rete di processi di produzione (trasformazione e distruzione) di componenti che produce i componenti che: (1) attraverso la loro interazioni e trasformazioni continue rigenerano e realizzano la rete di processi (relazioni) che li producono; e (2) la costituiscono (la macchina) come una unità concreta nello spazio nel quale essi (i componenti) esistono specificando il dominio topologico della sua realizzazione in quella rete (p.131).

Questa lunga citazione/definizione che i due autori danno significa che alcuni sistemi sono in grado di "bastare a sé stessi", sono cioè in grado di (ri)generarsi da sé (autopoiesi) – cioè generare e rigenerare i propri componenti a partire dai componenti stessi –, invece che far riferimento a qualcosa di esterno e che sta fuori al dominio dell'organizzazione delle parti della macchina (allopoiesi). In sostanza ciò che i due scienziati ci stanno dicendo è che (1) esistono dei sistemi i quali (2) hanno una determinata organizzazione interna e (3) questa organizzazione interna è resa possibile dal ruolo dei componenti rispetto all'autopoiesi. Un sistema è dunque quel tipo di entità in cui le parti sono relate tra loro (e questa

interazione fra le parti genera le stesse parti che si relazionano tra loro) secondo un qualche principio (funzionale o quale che sia), e tale principio è ciò che le rende delle unità – non delle mere somme di parti. Ed è proprio qua che il discorso sull'autopoiesi di Maturana e Varela si incista: il principio di organizzazione interno del sistema è autopoietico. È infatti l'autopoiesi stessa che definisce il confine e l'estensione del sistema: "il loro [cioè dei sistemi autopoietici] operare specifica i loro propri confini nei processi di auto-produzione" (p. 133).

John Odling-Smee, Kevin Laland, Marcus Feldman (2003).
***Niche Construction: The Neglected Process in Evolution*.**
Princeton (NJ): Princeton University Press.

Cos'è davvero un sistema autopoietico? Se pensiamo alle specie animali o vegetali sembra strano che un individuo di una certa qual specie sia, o possa essere considerato, come autopoietico: piante, alberi, castori e esseri umani necessitano tutti di un qualche apporto "esterno" per continuare a esistere (per esempio gli elementi nutritivi). Dovremmo forse concludere che i sistemi autopoietici sono una invenzione, una farsa? Assolutamente no. Odling-Smee, Laland e Feldman propongono di considerare in due sensi gli individui: da un lato come "portatori di geni" e soggetti alle pressioni selettive, e dall'altro come capaci di modificare il loro ambiente così da influenzare le stesse pressioni selettive che li determinano. Se consideriamo come 'sistema' non solo il singolo individuo, ma questo e l'ambiente in cui si trova, possiamo rendere conto dei sistemi autopoietici tramite – per converso, ciò significa che siamo in grado di descrivere specifici aspetti della realtà tramite la categoria dell'autopoiesi. Prendiamo il caso dei castori: il sistema autopoietico – di cui essi stessi sono parte integrante – comprende sia loro, sia l'ambiente in cui si trovano e che viene da essi modificato (le dighe da loro costruite). Come asseriscono gli autori: «the environment will be viewed here as a changing and coevolving with the organisms on which it acts selectively» (p.3). Nella creazione delle loro "dighe" i castori modificano l'ambiente circostante e tale modifica inevitabilmente influenzerà il comportamento e l'agire dei castori stessi. Se consideriamo la questione diacronicamente, disponendola su un arco temporale lungo

> if organisms modify their environments, and if in addiction they affect, and possibly in part control, some of the energy and matter flows in their ecosystems, then they are likely to modify some of the natural selection pressures that are present in their own local selective environments (p.8).

Questa continua relazione – o meglio, questi fasci di relazioni – che congiungono individuo e ambiente strutturano così il sistema autopoietico che produce e riproduce le sue parti, cioè il sistema stesso, attraverso proprio le sue parti (i castori, il fiume, il legno, ma anche il corredo genetico di questi e l'ambiente naturale, inteso come pressione selettiva, in quanto tale).

Claus Emmeche (1991). *The Garden in the Machine. The Emerging Science of Artificial Life*. Princeton (NJ): Princeton University Press.

Sebbene Emmeche non faccia esplicito riferimento all'autopoiesi in quanto tale, tuttavia *The Garden in the Machine* parla proprio della logica che vi sta dietro, e delle proprietà che la caratterizzano. Uno dei punti salienti del discorso di Emmeche sta nel fatto che il biologo teoretico sposta l'asse del discorso – come è già intuibile dal titolo del suo scritto – dagli organismi alle macchine, chiedendosi se anche queste sono soggette a un qualche tipo di logica da cui derivano «laws, rules, or customs to which all life [artificial life included] is subject» (p.49). E la domanda che viene posta è se un linguaggio formale come quello della matematica riesce a catturare e a esprimere la logica che sta dietro la morfogenesi. Le posizioni analizzate da Emmeche sono molte: da von Neumann a Turing, senza dimenticare il noto esperimento mentale della cosiddetta "scatola cinese". Il linguaggio o la logica è quella della computazione: macchine che si (ri)producono attraverso un processo computazionale a partire da una struttura matematica che consente un processo non semplicemente di input *x* e output *y*, bensì più complesso come nel caso della macchina di von Neumann del 1948 in cui dati i differenti componenti A, B, C, e D di cui si compone la macchina, il risultato del processo è una ulteriore macchina A, B, C e D. Come detto prima, quella di von Neumann non è l'unica macchina auto-riproducente, si potrebbe infatti prendere in considerazione – ed Emmeche lo fa – anche il caso della macchina di Langton (la cosiddetta "formica di Langton"), in cui a partire da un "seme", da una forma embrionale iniziale, e grazie a un programma, la struttura della macchina si riproduce in maniera costante in modo da ottenere un albero in cui tutte le parti sono riconducibili alla struttura originaria – cioè del seme in partenza.

John Frazer (1995). *An Evolutionary Architecture*. London: Architectural Association.

Dove posizionare – e se è lecito farlo – l'architettura nel discorso sull'autopoiesi? È una forma di vita? È una macchina? Se seguiamo quanto detto dai biologi delle popolazioni, l'architettura è un po' la nostra – di *homo sapiens* – nicchia ecologica, il mondo entro cui viviamo. Ma ovviamente questa non è che una "mezza risposta": l'architettura è determinata, se così possiamo dire, da un qualche principio autopoietico? In che modo l'architettura in quanto tale produce e riproduce le sue forme organizzandole e disponendole secondo una certa qual logica? Il testo di John Frazer affronta proprio questi argomenti, in modo radicale: «[il libro] investigates fundamental form-generating processes in architecture, paralleling a wider scientific search for a theory of morphogenesis in the natural world. It proposes the model of nature as the generating force for architectural form» (p.9). Il libro ha intento non solo descrittivo, ma anche programmatico, infatti «the aim of an evolutionary architecture is to achieve in the built environment the symbiotic behaviour and metabolic balance that are characteristics of the natural environment» (p. 9). Architettura evolutiva quindi come forma di vita (artificiale), capace di adattarsi non solo all'ambiente fisico circostante, ma anche alle dinamiche sociali ed economiche (p.103) – che formano anch'esse se vogliamo un certo qual "ambiente" in cui l'architettura si inserisce (e contribuisce a costituire). In breve, l'architettura può essere intesa come output di un processo

computazionale dinamico in cui il controllo da parte del progettista avviene per mezzo della modificazione di parametri, i quali andranno a produrre forme e organizzare spazi.

Makoto Sei Watanabe (2004). *Induction Design: un metodo per una progettazione evolutiva*. Torino: testo & immagine.

Makoto Sei Watanabe, più che un esempio, dà una vera e propria dimostrazione e applicazione della morfogenesi computazionale nell'architettura. Oltre a descrivere il progetto per la stazione della metropolitana Iidabashi a Tokyo, l'autore si impegna infatti in una sorta di storia minimale delle tecniche di progettazione "evolutiva". Ciò che tuttavia è interessante è che, anche nel caso della progettazione, morfogenesi e autoorganizzazione siano due fenomeni "rintracciabili". È il caso per esempio del progetto *Induction Cities* dove il problema non sta nella progettazione *strictu sensu*,

> non si tratta di progettare un hardware, qualcosa come un mangianastri, ma un software, cioè gli algoritmi che permettono alla stessa piastra di suonare ogni tipo di musica. Ciò che volevamo determinare [...] non è se un certo set di valori sia giusto o sbagliato, ma piuttosto, data una serie di valori, come sia possibile creare un programma per il computer che sia in grado di generare soluzioni che li soddisfino nella pratica (p.34).

Il punto è proprio qua: non la creazione di architetture, non la creazione di strumenti per produrre architettura, ma la costruzione di programmi in grado di generare soluzioni. Senza l'intervento diretto del progettista nel disegno vero e proprio. Questo – il progettista – è "relegato" a controllore dei parametri, e una volta inseriti i valori il programma fa (tutto) il resto: genera forma spontaneamente e organizzandole nel migliore dei modi possibili (in base ovviamente alla parametrizzazione di alcuni aspetti progettuali). Questo affrancamento dell'architettura dall'architetto esprime nel massimo grado l'autopoiesi, la generazione di sé a partire da sé: esautorando il progettista l'architettura si fa indipendente, morfogenetica e auto-organizzante. Come il sistema castoro-ambiente e come le macchine che nascono ovviamente a partire da qualcosa, ma che si allontanano sempre di più da ciò che li ha generati, rendendosi indipendenti e autonomi.

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

V. ANTROPOGENESI E COSTRUZIONE DELLO SPAZIO

150
Regimi dello sguardo. Sloterdijk e la metafora spaziale
Roberto Mastroianni

159
Dialoghi pt.1

161
La scrittura del futuro e la promessa del progetto
Alessandro Armando

164
Leggibilità e materialità dello spazio
Daniele Campobenedetto

166
Dialoghi pt.2

171
Riferimenti
Federico Cesareo

Regimi dello sguardo. Sloterdijk e la metafora spaziale

Roberto Mastroianni

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

Da molti anni tento di affinare una prospettiva teorica che abbia una densità applicativa, tentando di utilizzare temi, sguardi e concetti filosofici per spiegare la contemporaneità e le sue forme, come nel caso della ricerca che sto conducendo in seno alle attività della *UNESCO Chair*, in cui cerco di dare una lettura filosofica del metabolismo urbano in relazione ai temi della globalizzazione e dello sviluppo locale, grazie a un finanziamento dal Forum Mondiale sullo Sviluppo Locale (LED Forum 2015) **1** e dell'Amministrazione comunale.

L'anno scorso (nel maggio 2015 *n.d.r.*) è stato realizzato qui a Torino un Forum Mondiale sotto l'egida dell'ONU (attraverso l'UNDP- United Nations Development Programe) con al centro le prospettive e la pianificazione di interventi volti a generare sviluppo locale a livello globale nei prossimi decenni. Il prossimo Forum si svolgerà l'anno prossimo a Capo Verde e molti dei risultati dell'esperienza torinese e della ricerca da noi condotta diverranno elementi di discussione e base per la formulazione di documenti di indirizzo in seno alle attività promosse dalla stessa Agenzia dell'Onu.

Una delle proposte di cui ci siamo fatti portatori all'interno del Forum, è l'idea di una visione ampia e integrativa del rapporto tra metabolismo urbano e città in un'ottica interdisciplinare, che vede il tessuto metropolitano terreno di gioco di complesse relazioni tra il materiale e il simbolico, da spiegare in una prospettiva che tenga conto dei risultati delle scienze umane e delle scienze dure. Attraverso questa prospettiva, che assumo e di cui mi faccio portatore, cerco di realizzare una complessa lettura del rapporto tra attività antropica e contemporaneità,

1 Il Terzo Forum Mondiale sullo Sviluppo Economico Locale ha avuto luogo a Torino tra il 13 il 16 Ottobre 2015. L'evento è stato organizzato dalla Città di Torino, dalla Città Metropolitana di Torino, dall'Unione delle Città e dei Governi Locali (UCLG – *United Cities and Local Governments*), dal Comitato sullo Sviluppo Economico Locale, dal Fondo Andaluso delle Municipalità per la Solidarietà Internazionale (FAMSI – *Fondo Andaluz de Municipios para la Solidaridad Internacional*), dall'Organizzazione delle Regioni Unite (ORU FOGAR – *Organizations of Regions United*), dal Servizio Brasiliano di Supporto per le Piccole e Micro Imprese (SEBRAE – Brazilian Service of Support for Micro and Small Enterprises), dall'Organizzazione Internazionale del Lavoro (ILO – *International Labour Organization*) e dal Programma di Sviluppo delle Nazioni Unite (UNDP - *United Nations Development Programme*). Il Terzo Forum ha rappresentato l'avvio dell'Agenda dello sviluppo ONU post 2015, proponendosi di favorire lo Sviluppo Economico Locale (LED – *Local*

per tentare di rendere ragione di una serie di mutazioni antropologiche e sociali in corso.

Il tema del rapporto tra strutture materiali della realtà ed effetti di senso generati dalla relazione tra essere umano e "cosalità brutale" è fondamentale per ogni tipo di ricerca e attività che conduco. Le cose, infatti, hanno sempre un impatto su di noi e sui sistemi simbolici che "ci parlano", che veicoliamo e implementiamo con le nostre azioni ed è solo in questa relazione tra cosalità e simbolicità che si apre lo spazio per ciò che noi definiamo comunemente realtà. È pertanto necessario, a mio avviso, tenere sempre a mente questo rapporto tra materialità e linguaggio, al fine di spiegare gli effetti di senso attraverso i quali comprendiamo e diamo forma al mondo con attività progettuali come la politica, l'architettura o la pianificazione territoriale.

Economic Development) come mezzo per implementare l'agenda globale e la diffusione e condivisione delle buone pratiche di politiche di governance locale nel mondo indirizzate a uno sviluppo sociale, ambientale ed economico sostenibile, ponendo l'accento sull'importanza delle politiche territoriali in grado di creare una migliore interazione tra il settore pubblico, la società civile e il settore privato come risposta alla crisi economica globale. Per maggiori informazioni sui Forum: http://ledworldforum.org

Lo sguardo che progetta è sempre influenzato da prospettive filosofiche e politiche, poiché è sempre uno sguardo che interpreta e tende alla trasformazione della realtà, orientato da un'intensità capace di tenere assieme la superficie delle cose e la loro profondità e che proprio per questo motivo è sempre filosofico. Concordo con Agamben (2016) nel ritenere che la filosofia, come la politica, non sia una sostanza. Non esiste infatti una cosa che si chiama filosofia, così come non esiste una cosa che si chiama politica, ma esistono due intensità. La filosofia è una forma di intensità, è un *regime dello sguardo* capace di penetrare nelle cose ed è soggetto a una serie di regole sedimentate storicamente. La regola più importante, attorno alla quale gira un'attività che possiamo definire filosofica, è la ricerca di una qualche forma di trascendentale in senso kantiano, ovvero la ricerca delle condizioni per cui una cosa esiste, può accadere ed è collocata nel tempo e nello spazio. Dunque, lo sguardo filosofico è sempre ricerca delle condizioni di possibilità, di esistenza e di sviluppo di un fenomeno. In questa prospettiva, la realtà può essere pensata come formata da effetti unitari di senso che ci coinvolgono in un rapporto. Quello che noi facciamo quando poniamo uno sguardo filosofico sulla realtà è infatti tentare di comprendere qual è il senso e il significato di un processo simbolico e materiale, che può essere concepito come un processo di significazione. Credo che il nostro mestiere di filosofi sia "fare senso", che il nostro compito sia di costruire modelli con cui spiegare gli effetti di senso generati da alcuni fenomeni sulla realtà umana e che venga fatto ciò ponendo delle domande e dando delle risposte, formulando ipotesi interpretative che vengono testate nell'incontro con le cose. La politica è poi un'altra forma di intensità: pone delle domande, trova delle risposte e costruisce le condizioni per cui si materializzino e vengano organizzati quegli effetti unitari di senso di cui parlavo prima, in vista di una trasformazione della società e del mondo o di una sua conservazione.

Perché questo preambolo? Perché l'architettura sta svolgendo in parte, o almeno, si candida a svolgere un ruolo di supplenza rispetto all'interpretazione della realtà e alla generazione di processi di trasformazione del reale. Non è un caso che le grandi discussioni teoriche, per esempio quelle sulla natura, sulla forma e sul destino di quei dispositivi che chiamiamo città, sul futuro delle periferie e delle strutture del nostro vivere comune e privato, siano portate avanti, in questo momento storico, in modo più o meno esplicito, da architetti quali Renzo

Piano che fa del tema del «rammendo delle periferie» una delle sue attività di ricerca e azione principale.

Perché l'architettura si candida a guidare processi teorici e pratici sul tema del nostro vivere comune in relazione al futuro? Perché c'è un vuoto. Se si pensa al secondo dopoguerra in Italia, tale vuoto era riempito da una serie di figure analitiche e operative (politici, intellettuali, artisti) che discutevano sul futuro degli aggregati umani e dei contenitori che li ospitano, le città, e sul modo in cui questi sarebbero stati fonte di sviluppo e generatori delle condizioni sociali per la vita associata nei decenni successivi. Pensiamo al M.A.C., il Movimento d'Arte Concreta che, a partire dalla riflessione sulla ricostruzione della Milano post-bellica, ha imposto un dibattito intenso sulla relazione tra spazio urbano, costruito, materiali e dimensione sociale e ha in qualche modo delineato il contorno delle tematiche centrali per l'urbanistica, la politica e l'amministrazione dello spazio pubblico nei decenni successivi in Italia. Dunque, gli architetti riempiono un vuoto, grazie alla loro capacità di incarnare in modo operativo una "cultura del progetto", attenta ai presupposti e agli effetti delle loro attività. Per questi motivi, ho provato un bisogno profondo di confrontarmi con l'architettura, l'urbanistica: queste attività cercano di rendere ragione di alcuni fenomeni socio-storici attraverso gli strumenti della filosofia e delle scienze umane, testando una prospettiva applicativa per la filosofia, al fine di rendere ragione degli effetti e dei processi di significazione generati da una dimensione progettuale che vede nel tessuto metropolitano il suo campo privilegiato di indagine.

Per quanto riguarda le prospettive metodologiche, i presupposti teorici che mi muovono sono ascrivibili a una *koinè* post-strutturalista, utilizzando gli strumenti filosofici e intendendoli, come avrebbe detto Foucault, come «una piccola scatola degli attrezzi concettuali» per lavorare su una serie di temi di rilevanza teorica e politica, inserendo prospettive multidisciplinari in un alleggerimento del discorso filosofico che vada oltre i linguaggi specialistici. Questo dell'alleggerimento è un paradigma che faccio mio a partire da due riferimenti teorici: Italo Calvino e Hannah Arendt. L'operazione che tento di portare avanti è simile, infatti, a quella che la Arendt (2012) fa quando decide di utilizzare il termine "teoria politica" al posto di "filosofia politica", alleggerendo in questo modo la tradizione della filosofia politica, utilizzando gli strumenti della tradizione filosofica per spiegare i fenomeni fondamentali della sfera degli affari umani, non accettando la pesantezza dei linguaggi e delle argomentazioni ereditate dalla tradizione disciplinare. Stessa operazione che Calvino (2002) conduce alleggerendo letteratura e scrittura in relazione con fenomeni culturali di varia natura, così come teorizza esplicitamente nelle sue *Lezioni americane*. Questa idea di una koinè post-strutturalista permette di abbracciare e integrare diverse impostazioni teoriche ed è in qualche modo il presupposto di una svolta ampiamente diffusa negli ultimi decenni in ambito filosofico, che in modo emblematico è incarnata nell'interesse verso una filosofia dello spazio, che integri e superi i risultati dell'heideggerismo, dello strutturalismo, della semiotica, dell'antropologia e delle scienze umane in genere.

Il primo vero teorico di questa *Spatial Turn* è Peter Sloterdijk. La filosofia dello spazio da lui elaborata è estremamente interessante. A un certo punto dei suoi studi su Heidegger e sull'allora imperante attenzione per la temporalità, Sloterdijk matura infatti un maggiore interesse per i problemi legati allo spazio che si fanno filosofia della globalizzazione e filosofia delle sfere. Queste due prospettive si integrano all'insegna di una *metaforologia*, che intende la sfera come

una metafora onto-antropologica e come elemento primario della relazione tra l'io e il mondo. Prima di Sloterdijk, la globalizzazione era intesa semplicemente come fenomeno sociologico ed economico: la retorica analitica della globalizzazione era legata allo sviluppo dell'*information technology*, agli effetti della comunicazione, alle tecnologie dei trasporti e alle retoriche economicistiche. L'irrompere del filosofo tedesco nel dibattito filosofico e in quello pubblico ha dato dignità filosofica al fenomeno della globalizzazione, spiegando le trasformazioni antropologiche e ontologiche prodotte dalla globalizzazione terrestre. Ne *Il mondo dentro il capitale* (2006), grande summa delle sue teorie sulla globalizzazione, come in tutto il progetto *Sfere* (2014a, 2014b, 2015), il filosofo individua alcuni punti fondamentali per rendere ragione dei processi in corso, della loro durata e genesi.

Particolarmente importante è l'interpretazione della globalizzazione come storia dello sviluppo tecnico culturale che ha reso praticabile la percorribilità della Terra che si fa così globo a partire dalla scoperta dell'America, dalla nascita della cartografia moderna e dalla comparsa di quell'effetto di ritorno che è consustanziale alla stessa idea di viaggio nella modernità. Infatti, dopo la scoperta dell'America, sia le visioni dello spazio e del tempo, sia gli effetti di senso tipici di alcune parti del mondo si dimostrano parziali ed entrano in crisi. Per esempio, le società di partenza dei *conquistadores*, cioè il mondo tardo medievale e mercantile premoderno dell'Europa, così come il mondo degli Aztechi e dei Maya, collassano nei loro presupposti simbolici e produttivi, ossia nel rapporto con lo spazio, il denaro, lo status, la ricchezza, nel rapporto con la dimensione simbolica e materiale in senso ampio. I collassi di queste ontologie di partenza producono degli effetti di senso, degli effetti di produzione simbolica e materiale che portano all'innescarsi di questo "effetto lungo" che è la globalizzazione: il collasso delle ontologie locali, incontrandosi con altre ontologie locali, va in crisi e queste vengono integrate in una visione di insieme, globale, dell'umanità. La terra diventa, pertanto, quella che Sloterdijk chiamerà propriamente ultima sfera. Il mondo è una sfera percorribile, un'ultima sfera, che può essere osservata anche da lontano da quando l'uomo è atterrato sulla luna, vedendo così la terra da un punto esterno: questo è uno degli elementi che cambiano definitivamente la nostra condizione antropologica, poiché la terra diventa un luogo su cui si fa ritorno.

Tutto ciò ha degli effetti sulla psico-semantica individuale e sulle visioni collettive, portando alla comparsa di un nuovo tipo umano, il capitalista. La globalizzazione è tale, dopo la scoperta dell'Americhe, proprio in quanto il pianeta diventa percorribile, si può fare ritorno allo stesso punto di partenza dopo aver affrontato un viaggio non solo di scoperta, ma anche di razzia, di commercio e di conquista. La modernità, che tende a coincidere con la globalizzazione terrestre, si accompagna dunque a una psico-semantica determinata da quella che Sloterdijk definisce la logica del *return of investment*, cioè dall'idea che l'andata verso un luogo, il rischio e l'investimento necessario per effettuare il viaggio possa essere ricompensato dal ritorno a casa, nel vedere cioè accrescere il proprio capitale iniziale di conoscenze, risorse economiche e sociali. La psico-semantica generata da questo movimento di andata e ritorno porta con sé la nascita di un tipo umano diverso da quello precedente: il pirata, il commerciante, il capitalista e e più in generale tutte le varie figure umane che si collocano legate in qualche modo alla figura dell'avventuriero, che diviene modello antropologico della prima modernità. Per Sloterdijk, l'idea di struttura economica del capitalismo contemporaneo deriva dall'idea che il mondo sia una piccola sfera percorribile e che

sia percorribile da un insieme di materie, mercanzie, personaggi in visita, capitali, armi. Il fallimento, in un'ottica di etica del capitalismo, come ci ha ben insegnato Weber, significherebbe una tragedia di enormi dimensioni etiche, sociali, politiche e spirituali: la società economica contemporanea nasce quindi dalla parcellizzazione del rischio, dal ritorno dell'investimento e si accompagna alla psico-semantica dell'avventuriero.

Importante è, dunque, la metaforologia di Sloterdijk attraverso la quale egli costruisce un modello basato sull'idea di *sfere*, di *bolle*, di *schiume*, utili a spiegare concetti come quello di globalizzazione e che allo stesso tempo si presentano come metafora onto-antropologica. Ontologica in quanto, attraverso i giochi linguistico-simbolici, l'umano mette in forma lo spazio e antropologica perché, permettendo la messa in forma dello spazio che l'uomo ha attorno, mette in forma gli stessi esseri umani, singoli e associati, attraverso processi ontogenetici e filogenetici. È così possibile rendere ragione di tutta una serie di eventi, spiegando la prima grande ecumene dell'umanità nell'antichità, la globalizzazione, ma anche il rapporto con cui noi leghiamo spazio e tempo e la nostra realtà umana, il nostro corpo, come *medium* primario. L'essere umano è un essere biologicamente incompleto, la sua seconda natura culturale è in realtà la sua vera natura profonda. Gli effetti di ritorno socio-culturali che da essa scaturiscono si imprimono sia sotto il profilo biologico, sia dal punto di vista dell'evoluzione della specie, sia dal punto di vista dell'evoluzione individuale. La nostra crescita è pertanto prodotta in larga misura dalla simbolizzazione con cui mettiamo in forma noi stessi e il mondo: non esiste il mondo se non sottoforma di datità assoluta, brutale, che noi modifichiamo simbolicamente, semiotizzando la realtà e trasformandola così in un insieme di tracce. Trasformiamo le cose naturali o artificiali in elementi semplici, in segni, che, come sappiamo dai tempi di Sant'Agostino, diventano *aliquid pro aliquo* ovvero rimandano sempre a qualcos'altro. La catena di segni e tracce, che noi associamo alla realtà e di cui la realtà è costituita, ci permette di istituire un mondo dotato di senso. Se prendiamo in considerazione l'esempio precedente, quello degli uomini che partono per l'America in un percorso di andata e ritorno, si può dire che questi uomini semiotizzano il mondo, ma, al contempo, semiotizzano se stessi permettendo l'emersione di un nuovo tipo umano che prima non esisteva (in quel caso, il capitalista).

Questa fase della globalizzazione, da molti chiamata post-modernità, ma che io invece ritengo solo una fase di modernità tarda e avanzata, si sta organizzando attorno a nuclei aggregatori di umanità: *le città*. Le città diventano il luogo principale del vivere associato e, nei prossimi decenni, assumeranno sempre di più la forma di grandi megalopoli per l'aumento e l'impatto antropico collocato nelle strutture dell'abitare e del produrre. I contesti metropolitani diverranno sempre più degli snodi di una grande rete di comunicazione globale, il *medium* privilegiato dello scambio simbolico e materiale, dello scambio di capitali, merci e personaggi in visita. Le città, infatti, sono dei grandi dispositivi di trasformazione materiale e simbolica, luoghi di commercio, della produzione dell'abitare e del pensare, con dei propri metabolismi specifici, che consumano energia e producono scarti e sono strutture attraversate da risorse che per la maggior parte vengono gestite e sedimentate, in vista del mantenimento della città stessa

Il tema del metabolismo urbano diventa dunque tema filosofico, proprio perché su di esso viene posto quello sguardo "intenso" di cui parlavo all'inizio di questa conferenza, che permette di problematizzare le condizioni di possibilità

ed esistenza di un fenomeno, cercando di comprenderne genesi e sviluppo futuro. Questo dispositivo ha un suo "metabolismo", incentrato su un grande consumo di risorse, spesso prodotte e importate da un'altra parte: ci sono prodotti consumati in una città da persone che non abitano quel luogo, ma che sono solo in visita e che possiedono un cosiddetto "capitale metabolico", prodotto ancora da un'altra parte. A questo punto la città diventa un enorme centro di produzione di rifiuti e ciò è estremamente interessante poiché ha a che fare con le strutture profonde della società e le modalità con le quali gli umani si relazionano ai propri scarti e i processi possibili di riciclo e riuso della materia. Allo stesso tempo la città è anche caratterizzata da una specie di epidermide, che fa della superficie del paesaggio costruito una "protesi comunicativa" dotata di senso e significato. Il dispositivo metropolitano è quindi sorretto dall'energia e dalla materia consumata e trasformata, ma nello stesso tempo si presenta come un *testo* (Volli, 2009), un *tessuto* di complicati rapporti materiali e simbolici che possono essere letti. Gli esseri umani sono guidati nel decifrare questo dispositivo comunicativo da una competenza semiotica "ingenua" che permette loro, per esempio, di distinguere se l'edificio sia un centro commerciale o una chiesa. Anche la toponomastica dice molto sul rapporto degli abitanti con le loro strutture e con il loro passato, diverso da una città da un'altra. Nello stesso modo, possono essere letti i processi di recupero, riciclo e riuso architettonico (come la trasformazione di un monastero in una caserma), che in questa prospettiva diventano fenomeni di risemantizzazione profonda del testo metropolitano. In questo senso, la città può essere letta come un testo in quanto spazio semiotizzato soggetto a letture, scritture e ri-scritture ingenue o professionali come quelle degli architetti, degli urbanisti, dei filosofi. Tutte le attività antropiche, infatti, hanno natura comunicativa ed entrano in relazione con una serie di "protesi comunicative", rappresentate dal paesaggio costruito.

Quali sono gli elementi della città che ne fanno un testo? Il primo è che un testo è sempre immerso in un contesto: la città è immersa in un contesto, per esempio l'urbanizzazione, la nazione di riferimento, la cultura dominate, i rapporti economici e produttivi. Il secondo è che un testo è sempre stratificato, cioè è frutto di scritture e riscritture successive, che diversi attori hanno concorso a delineare: che si immagini la città come un palinsesto, o come una sorta di trattato militare o commerciale, girando per il centro di una città troveremo sempre delle scritture, delle riscritture prodotte dalle istituzioni, dalle soggettività egemoni o subalterne. La città è, inoltre, sia il luogo di una sincronia, sia quello della diacronia, e questi due vettori temporali concorrono alla stratificazione di diversi elementi scritturali sul sostrato materiale della testualità urbana. Il terzo elemento che rende la città un testo è che è prodotta da elementi e forze conflittuali, oppositive, antagoniste, che entrano in gioco come poteri capaci di produrre tracce urbane del loro passaggio e della loro esistenza e che ne delineano una fisionomia. Inoltre, la città è un testo perché proietta sempre alle nostre spalle un discorso ed il discorso è tale perché proietta alle spalle un testo: noi leggiamo la continuità di un testo attraverso quelli che, in semiotica, sono chiamati gli "effetti di senso", che sono sempre il prodotto di pratiche discorsive che si danno in forma micro o macro testuale. Sono queste le pratiche antropiche, sempre linguisticamente organizzate, capaci di tenere assieme il rapporto simbolico-materiale, sia nella dimensione comunicativa *face to face*, uno a uno, sia in quella uno-molti, che in quella molti-uno. Queste dinamiche danno forma a una "spazialità discorsiva", che proietta sempre tracce che potremmo definire testuali: se si prende a

oggetto di analisi la città enunciata, è comprensibile per un architetto confrontarsi con scelte urbanistiche, politiche e sociali che vanno a incarnarsi o in quel discorso costruito che è la città stessa; la città però è anche enunciante, ovvero attraverso le scelte urbanistico-architettoniche, si dà forma a un testo – discorso, che vuole esprimere precisi rapporti di forza, potere o affermare uno specifico progetto sociale.

Quanto detto finora avviene in uno spazio che noi chiamiamo *ambiente comunicativo*. Con "noi" intendo una precisa impostazione filosofico comunicativa, che si sta sviluppando negli ultimi anni, articolandosi attorno ai testi di alcuni filosofi come Sloterdijk, Habermas, Foucault, di alcuni semiotici, sociologi e antropologi che potremmo tutti riportare a quella *koiné* post-strutturalista di cui vi parlavo prima. Gli ambienti comunicativi (Volli, 2008), sono delle forme della spazialità di valore onto-antropologico, che integrano in modo linguisticamente organizzato la parte simbolica con quella fisicale, che, come sfere sloterdijkiane, sono utili a spiegare il valore comunicativo, ontologico e antropologico di quelle pratiche che concorrono a costruire un paesaggio metropolitano dotato di senso. Questi ambienti comunicativi hanno una serie di regole che ne delineano la fisionomia e il valore onto-antropologico. La prima regola è che la spazialità esiste ed è prodotta dai miei atti di linguaggio/azione. Infatti, il linguaggio è qualcosa che esiste insieme allo spazio ed è proprio l'effetto di azione del linguaggio che crea la spazialità: si parlare di linguaggio spazializzante, il linguaggio semiotizza lo spazio. Per esempio, la conversazione informale che stiamo avendo in questa sede, sarebbe diversa se dovesse avvenire in un tribunale, in un'aula del parlamento o in un contesto militare. Inoltre, tutti gli ambienti comunicativi, sono sempre soggetti a tre dinamiche: la prima è quella di inclusione/esclusione, c'è chi può parlare e chi no; la seconda è l'apertura, poiché le sfere comunicative per esistere devono avere una certa apertura verso l'altro; la terza, che è fondamentale, è la titolarità, che consiste nell'inscrivere sul proprio corpo degli elementi che legittimano la propria presa di parola: per esempio, se fossi un giudice avrei una toga, invece se fossi un militare avrei una divisa (Volli, 2008).

Dunque, la spazialità si dà agli esseri umani attraverso processi profondi e stratificati di semiotizzazione e simbolizzazione linguisticamente organizzata, come ci insegna Sloterdijk, e allo stesso tempo alcune spazialità particolari, come le città, diventano emblema di questa struttura narrativa, testuale e discorsiva che istituisce e implementa lo spazio, dando forma a dispositivi particolari adatti a ospitare l'attività antropica, organizzandola e rendendola stabile e duratura. La messa in forma dello spazio è sempre una forma di relazione tra soggettività e cosalità, lascia dietro di sé delle tracce che possono essere analizzate, studiate e prodotte consapevolmente. In questa prospettiva, ci si può immaginare che ogni forma di scrittura e riscrittura metropolitana abbia sempre a che fare con "macro" e "micro" fisiche del potere, che prendono una porzione di territorio e lo trasformano in un paesaggio metropolitano.

Ho cercato in questo modo di offrirvi una cornice teorica con cui delineare una concezione semio-filosofica della città, intesa come testualità aperta e in continua trasformazione. La città, infatti, è una tecnologia umana antica e complessa, che si presenta come luogo dell'abitare, del commercio e del lavoro, del produrre e del trasformare, materialmente e simbolicamente, elementi fisici in strutture complesse e dense di significato e valore per la vita singola e associata, ma soprattutto la città può essere raccontata in molti modi (Volli, 2009): come una «macchina per l'abitare» secondo una dilatazione della metafora

funzionalista di Le Corbusier, oppure come un «organismo» (Lucarelli, 2006) , un fatto etologico, una «concentrazione ecologica» (Guccione-Paolinelli, 1996), un fenomeno economico, una macchina per produrre, ma sicuramente prima di ogni altra cosa deve essere considerata come uno spazio della trasformazione materiale e simbolica e del vivere associato. La città, inoltre, come abbiamo sottolineato, è una complessa macchina comunicativa: oggetto di linguaggi e forme, che parlano di essa, la analizzano e la interpretano, conferendole consistenza e personalità e, nello stesso tempo, soggetto di linguaggi, produttrice di una cultura e di identità specifiche. Lo spazio urbano è un paesaggio che cambia continuamente nel suo sostrato materiale e nei processi di significazione, che genera, incorpora e proietta al di fuori di sé, ed è caratterizzato da alcuni elementi peculiari: la stratificazione, la complessità, la conflittualità, la personalità, la leggibilità e la stabilità dinamica. [2] Questo stratificarsi di elementi eterogenei è un fenomeno cronologico, materiale, ideologico e conflittuale, che vede relazioni di egemonia e subalternità confrontarsi in modo oppositivo o cooperativo, al fine di segnare il sostrato materiale dello spazio urbano in modo gerarchico e apparentemente stabile. La conflittualità del testo urbano è dunque il risultato di azioni e pratiche dalla differente profondità e durata, che vede gli apparati del potere segnare il tessuto urbano (i piani regolatori, l'architettura, la toponomastica) e confrontarsi con scritture e riscritture antagoniste o parassitarie più superficiali come il riuso, il graffitismo, le affissioni pubblicitarie. La città è sempre un luogo di incontri di spazialità e tensioni socio-antropologiche, che si presentano come strati architettonici e urbanistici sovrapposti che convivono e si scontrano, amalgamandosi in infinite tensioni urbane. Tutto ciò è molto evidente nelle metropoli contemporanee dove la frammentarietà del tessuto urbano implica un rinnovato rapporto tra manufatto architettonico e struttura urbanistica: relazione che si esprime al massimo delle sue potenzialità inserendosi nella discontinuità suburbana, in quei luoghi e spazi sottoposti alla perdita di significatività e rappresentatività dovuta alle trasformazioni post-fordiste. L'architettura contemporanea trova infatti il proprio luogo ideale di applicazione in quelle *terrain vague*, dove si verifica un'interruzione, una frattura, una sospensione del tessuto e del metabolismo metropolitano che impone forme di ricucitura, di rammendo. Le periferie e i vuoti urbani diventano pertanto la sede privilegiata di operazioni di ri-funzionalizzazione del costruito o dello spazio metropolitano o di nuova progettualità architettonica, attribuendo nuova centralità a luoghi in declino sociale e urbanistico, garantendo al contempo alla stessa architettura e alla città di esistere in quanto tali, presentando se stesse con nuova forza, funzionalità e valore. L'atto progettuale diventa così l'unico modo per garantire trasformazioni innovative dello spazio e dei valori ambientali preesistenti, attribuendo senso e significato a luoghi caratterizzati dalla crisi e dalla perdita di significato.

2 Cfr. Marrone-Pezzini (2006; 2008) e Volli (2005).

Per concludere, vorrei mostrarvi due esempi diversi di scrittura metropolitana, che in modo esemplare possono illustrarvi l'approccio che vi ho raccontato. Il primo è inerente al *graffiti writing*, inteso come fenomeno di riscrittura e rigenerazione del tessuto di tipo sociale, subalterno e orizzontale. Si tratta di un'operazione che ho curato con alcuni writer torinesi nella zona dell'ex-zoo di Torino, il Parco Michelotti, in cui un'operazione di rigenerazione urbana spontanea è stata portata avanti attraverso la realizzazione di settanta graffiti, realizzati con l'esplicita volontà di riportare colore e vivibilità all'interno del parco,

utilizzando come contest "riportare gli animali dentro lo zoo". Il *graffiti writing* si presta molto bene per essere oggetto di studio perché è un fenomeno di riscrittura materiale della superficie, che quasi sempre parte dal basso, con fenomeni di normalizzazione, di istituzionalizzazione, di *underground* che diventa mainstream. La pratica di riscrittura di un parco nasce dalla volontà di rigenerazione urbana per rianimare uno spazio abbandonato, affidandolo a degli artisti che si fanno essi stessi ri-generatori, ponendo così in luce la stessa dinamica strutturale della scrittura simbolica che si mette in moto nel momento in cui le soggettività lasciano tracce sul tessuto metropolitano. A tal proposito, vorrei menzionarvi un testo, *Writing the city. Scrivere la città. Graffitismo, immaginario urbano e street art* (Mastroianni, 2013), che ho curato e che affronta il tema del graffiti-writing, al fine di spiegare fenomeni di scrittura e riscrittura del tessuto metropolitano da parte di soggettività subalterne che si fanno nel tempo cultura *mainstream*. Il secondo, invece, è inerente a un processo di riqualificazione di un'area, un tempo industriale, sita a Settimo Torinese e promosso da Aldo Corgiat, ex sindaco della città. Ho raccontato questo progetto "Laguna Verde" in una mostra dal titolo "Rinascimenti" (novembre 2015 - febbraio 2016), ospitata dalla Biblioteca Multimediale Archimede di Settimo Torinese e anche in un catalogo, *Rinascimenti, Michelangelo Buonarroti incontra Renzo Piano, Pier Paolo Maggiora, Kengo Kuma, Claudio Silvestrine Cino Zucchi* (Mastroianni, 2015). La mostra poneva la propria attenzione sulle attività di rigenerazione urbana condotte da progettisti contemporanei, mettendoli in relazione con l'architettura di Michelangelo Buonarroti, a partire dal progetto di trasformazione – "Laguna Verde" – di una periferia post industriale, che fino a pochi anni prima ospitava gli stabilimenti Pirelli. La mostra si inseriva nel solco di altre esposizioni sulle architetture del grande maestro rinascimentale [3] e per la prima volta poneva in relazione quattordici disegni architettonici di Michelangelo con i progetti di alcuni architetti contemporanei.

3 Cfr. Altavista-Mussolin (2009) e Ruschi (2011).

Dialoghi pt.1

Roberto Mastroianni

Prima di procedere con gli altri interventi, vorrei introdurre Aldo Corgiat, che come ex-sindaco di Settimo Torinese ci può raccontare un'esperienza reale e interessante, cioè Laguna Verde. Secondo me è un esempio interessante e virtuoso, e credo contribuirà alla discussione approfondirlo in modo "preventivo" anche rispetto agli altri interventi.

Aldo Corgiat

Beh, ringrazio Roberto per l'invito, ovviamente. Io sono stato sindaco di Settimo Torinese dal 2004 al 2014, e sono quindi un post-politico. Credo che parlare della città e della sua trasformazione abbia a che fare soprattutto con tre parole chiave: significato, progettazione, mercato.

Vi faccio un breve esempio parlando dell'intervento di Laguna Verde, un progetto che ha avuto molta visibilità. Settimo è la piattaforma industriale più grande attorno a Torino: una città esplosa in pochi anni da 16.000 a 44.000 abitanti, in cui la ragione industriale ha formato tutto, dai servizi all'urbanizzazione. Ora tutto sta cambiando: le industrie se ne vanno, e trattenerle sembra impossibile. Molte città cercano di convertire a *retail park* tutte le aree industriali, ma anche questo ha dei limiti, e non può essere una riconversione completa. Quindi abbiamo provato a stimolare Pirelli, che è l'industria più importante di Settimo e che, come poi avremmo saputo, si sarebbe trasferita in Spagna. Abbiamo proposto un'alternativa, quella di un nuovo polo, partendo proprio dai rapporti di forza in relazione al territorio: Settimo è, diciamo così, a metà tra Rho e il Lingotto, perché ci vanno 50 minuti per raggiungerli. Quindi è in qualche modo una centralità su un asse Torino-Milano, anzi su un asse Torino-Milano-Genova: partendo da questo abbiamo provato a immaginare un nuovo futuro, con un nuovo significato per quel luogo.

Ma come progettare questo significato? L'urbanistica definisce le regole, ma quando sorge l'urbanistica, prima o dopo l'idea? La influenza, la determina,

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

la attua solo? Ciò che davvero è difficile è esattamente trovare la mediazione tra le regole ed il significato, ma prima deve venire il significato: per questo abbiamo creato un masterplan, "Laguna Verde" appunto, per rappresentare un principio di idea.

Certo, eravamo negli anni 2006-2008: pensavamo a un intervento *Smart ante-litteram*, innovativo. Ora tutto è cambiato: per questo la terza parola, dopo significato e regole, è "mercato". I progetti non si fanno una sorta di laboratorio virtuale in cui si riuniscono le persone mediamente tagliate fuori dal mondo (politici, architetti, eccetera) che vivono una vita tutta loro e che, soddisfatti del loro lavoro, elaborano una progettualità: altrimenti questa progettualità, formalmente codificata, sarà poi data in pasto al mercato con risultati disastrosi. È il mercato che di solito decide vincitori e vinti.

Bene, io credo che lo sforzo sia quello di mettere assieme una ricerca di significato con un mercato che varia nel tempo.

Giovanni Durbiano

Secondo me Laguna Verde è un'ottima cartina tornasole per discutere di altro. Nel senso che è un intervento di cui tutti sanno tutto, famoso, di cui i render sono girati e conosciuti anche da chi è lontanissimo dall'architettura. Ma dobbiamo fare attenzione a distinguere quello che è il progetto da quello che è la comunicazione del progetto: se differenza c'è.

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

La scrittura del futuro e la promessa del progetto

Alessandro Armando

Secondo me stiamo discutendo di tre problemi, che sono sì strettamente connessi, ma che si riferiscono, nella mia percezione, a tre scale diverse.

La prima scala, quella più grande, diciamo "macro", è quella che Roberto Mastroianni ci ha raccontato partendo da Sloterdijk, parlando di antropologia filosofica, di genealogia dell'uomo come essere sociale che costruisce uno spazio mediato tra il mondo e la propria possibilità di generare una realtà sociale. Parlando cioè della possibilità che esistano delle condizioni invarianti che consentono all'*uomo* di essere ciò che è, di essere semioticamente determinato e determinante. Questo è il tema di fondo, e potrebbe essere la condizione genealogica di tutti i discorsi che facciamo sulle referenze, per esempio, di ordine ideologico o di ordine sociale. O almeno su quelle che riguardano il ruolo specifico dell'architetto.

Un secondo tema, secondo me centrale, è la lettura della testualità urbana, intendendo la città in un discorso molto ampio, cioè come condizione dell'antropizzazione dello spazio. In questa "mesoscala", ci sono ovviamente alcune questioni che riguardano le pratiche di lettura e scrittura del testo-città: un testo che sembra riferito alla dimensione materiale, fisica dello spazio. Perché la città, in questa accezione, sembrerebbe (ma non è così) un testo che noi possiamo costruire e modificare agendo direttamente sullo spazio fisico.

E poi ci sono anche i testi-mappe: qui emerge un problema geografico, delle tecniche di referenza, del rapporto tra mappe e territori, su cui tanto ha scritto Franco Farinelli (1998; 1992; 2003; 2009). La questione delle mappe ci dà tutta una serie di indicazioni specifiche su questa, diciamo, "committenza virtuale" che si occupa della città, che è fatta di corrispondenze, di falsificazioni, di pratiche del costruire significati, eccetera. Questo è l'inizio della "microscala", che non riguarda più la testualità urbana come problema in sé (ovvero a quali condizioni la città è leggibile come un testo diretto o come una mappa). Parliamo della microscala delle pratiche testuali, di che cosa si fa quando si produce un testo che dovrebbe avere un effetto sulla città: e per questo si accennava al lavoro sulla *street art*, mostrando come si imposta, questo in modo quasi letterale, l'azione di scrittura.

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

Sulla prima scala, quella dell'antropogenesi, io, francamente, non ho molto da dire: ho solo da ascoltare, e mi interessa quella divisione tra natura e cultura, che potremmo utilizzare a nostro uso e consumo – un po' come il modello della caverna platonica manipolato da Bruno Latour (2000) – ed avremmo così delle risonanze con Sloterdijk. Invece, sulla testualità urbana e la "mesoscala", non posso esimermi dal fare una puntualizzazione che riguarda i progettisti. Io faccio l'architetto ed il problema dei progettisti è che hanno, sulla città, la stessa competenza semiotica degli altri, in termini filosofici. È una provocazione, ma in termini di lettura e di interpretazione dei segni del testo urbano, sono nella stessa condizione di tutti quelli che la abitano, la descrivono, la percepiscono a qualche titolo. Per cui di fronte alla teoria, o alle teorie possibili dell'architettura (e non del progetto architettonico), non solo non sono più bravi, ma non ne sanno di più degli altri.

Che cos'è che definisce, forse, una specifica competenza del progettista? Il fatto che i progettisti scrivano dei testi sui testi. In realtà, quindi, è una competenza di secondo grado, o anche di terzo: perché se al primo grado mettiamo il testo-città materiale, al secondo grado ci mettiamo i cartografi che sono quelli che fanno le mappe delle città, presenti e passate, gli architetti hanno, allora, una distanza in più, nel senso che producono dei testi, delle mappe, al futuro. Per cui i progetti sono delle mappe del futuro che si appoggiano sulle cartografie del presente. I testi degli architetti progettisti non solo non "scrivono" direttamente i muri, ma non scrivono nemmeno le mappe dei muri esistenti (che è il mestiere dei cartografi). Piuttosto, i progetti scrivono delle carte su come le carte riguardo ai muri potrebbero diventare, forse, se mai si facesse un nuovo muro. E fanno delle *promesse*.

E questo è un problema specifico, invece, del nesso che ci può essere tra la propria competenza di produzione di scrittura al futuro e questi tre ordini di testi, che forse sono, non so se funziona, concentrici, uno dentro l'altro: la città materiale, le sue mappe presenti e passate, le sue promesse future. Ecco lì bisogna capire dove il progetto, o la conoscenza, si deve situare. È un problema nostro, ma è importante per collocarsi nello spazio filosofico. E qui, poi, mi interessava molto "atterrare" sull'ultima parte, che mi è sembrata del tutto pertinente, del racconto che ci ha fatto Aldo Corgiat sulla vicenda di Laguna Verde, con tutto il processo di trasformazione urbana di Settimo. Perché, effettivamente, anche in questo caso, Corgiat ci ha raccontato di un modello di azione in cui prima deve venire il senso e poi le regole. Quindi prima ci deve essere un "significato", che io intendo come rappresentazione politica, un'intenzionalità chiara, una volontà di chi ha la responsabilità, ma anche il potere – potere di cui poi mi piacerebbe capire se è vero il potere o no: diciamo, la volontà alla trasformazione. Questo è il significato. In base a questa volontà condivisa, si costruiscono le regole, le regole urbanistiche, diciamo, in senso lato. E poi, dopo le regole, bisogna lasciare che le cose vadano al mercato. Quindi il significato, poi le regole, poi il mercato.

Questa transizione, che è anche una transazione, sembra qualcosa di implacabile, e forse lo è. Corgiat ci ha detto una cosa importantissima, cioè che probabilmente da qualche parte il nesso tra le regole ed il mercato – la leva economica per esempio, la rendita fondiaria, quello che la norma consentiva, data la regola, di arrivare alla trasformazione – è saltata. È saltata proprio dappertutto, perché non siamo più nelle condizioni in cui eravamo fino a pochi anni fa. Un tempo bastava mettere un retino ed il giorno dopo ci sarebbe stata la fila, fuori dall'ufficio tecnico, di gente che avrebbe voluto costruire. Quindi quella

pressione si poteva, se si era capaci e lo si voleva, governarla. Era una questione di azione, di scrittura del testo fisico. Allora la testualità e la referenza al futuro del testo del progetto, per usare i termini di prima, rimaneva garantita da questa pressione costante. Adesso, quella pressione è venuta meno, in qualche modo: cioè il fatto che, data Laguna Verde come progetto approvato (o mappa al futuro), si possa costruire Laguna Verde come città materiale – in quanto operazione che comunque produrrà dei redditi, dei profitti – non è più garantito, anzi è improbabile o impossibile. È un presupposto che è saltato in tanti ambiti. Cioè la produzione edilizia, e quindi la trasformazione territoriale, non produce più reddito, non è conveniente, o non è più *così* conveniente. Qual è allora il problema del progettista non avendo più i connettori che lo portano all'effetto fisico finale? Deve trovare delle altre strade per riconnettersi all'effetto sulla costruzione fisica. E cosa vuol dire questo? Vuol dire che si deve sostituire a Corgiat? Vuol dire che deve fare la rivoluzione per avere un'economia di stato? Vuol dire, all'opposto, che deve diventare un imprenditore immobiliarista? Vuol dire che deve sparire perché non esiste più la sua figura, che era garantita da un certo collettivo fatto in un certo modo? Questo è un problema. Allora è chiaro che in questo problema vedo tutte le differenze sulla testualità di ordine fisico, della mappa al presente e della mappa al futuro.

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

Leggibilità e materialità dello spazio

Daniele Campobenetto

Vorrei proporre di guardare alla questione del progetto della città da un punto di vista che tenta di smontare il progetto, e, da quello che ho capito, l'obiettivo di questo seminario è proprio questo. Smontare vuol dire prendere un oggetto (fisico o sociale che sia) e comprenderne il funzionamento. Quando disegniamo qualcosa lo stiamo in realtà smontando perché nell'atto di progetto al tempo stesso ne descriviamo il funzionamento, evochiamo tecnologie per la sua realizzazione, imbocchiamo strade burocratiche che ci porteranno più o meno velocemente verso la sua realizzazione. Alcune di queste implicazioni saranno controllate dal progettista, altre no e dovranno essere gestite attraverso modifiche del progetto che le tengano in considerazione una volta che si mostrano.

Questo atto di smontaggio crea delle enunciazioni e dei racconti di un futuro desiderabile che non sono altro che dei punti di vista sulla realtà stessa. Si viene a formare così una narrazione compiuta che in qualche modo costruisce di fatto il risultato del lavoro del progettista, tanto più se in ambito urbano. La rappresentazione di una visione di futuro diventa lo strumento negoziale attraverso il quale si potrà passare tra le mille peripezie che separano il progetto dalla sua realizzazione, e potrà al limite essere esagerata o modificata per ottenere un risultato diverso da quello che viene narrato nel progetto stesso. Allora la domanda potrebbe essere: come misurare i limiti e le potenzialità di questo atto narrativo?

Nel dibattito di oggi secondo me questo aspetto è stato messo in secondo piano, rispetto all'attenzione dedicata al risultato del processo progettuale. In altre parole, se si considera la città come una costellazione di narrazioni, a me piacerebbe capire come leggere queste narrazioni, e utilizzarle per disegnare un progetto che possa provare a controllare non solo i suoi effetti materiali, ma soprattutto il percorso necessario a giungere sino a questi.

Per effetto del mio percorso, che è passato e passa ancora attraverso la storia, ho la tendenza a vedere la materialità della città come effetto delle relazioni tra persone e dei rapporti di forza tra esse. [1] Le case, le vie e le piazze non sono quindi solamente un insieme di strutture, apparati decorativi, componenti

1 Cfr. Ginzburg (2014).

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

e reti tecnologiche, ma sono soprattutto un insieme di relazioni. Questo punto di vista, se adottato nel guardare alla città, porta all'indebolimento del ruolo del progettista, immerso in un mare di altri attori. [2] Da questo punto di vista, dal quale i processi e gli oggetti processuali (come le regole, le leggi, i piani) che informano i progetti, hanno un'importanza maggiore, faccio fatica a discutere di una visione di città (di un progetto), senza parlare di processo.

Provo inoltre ad accennare a un altro aspetto della questione, fuori controllo del progettista. Abbiamo parlato di progetti di una parte di città, e di "fare città", ma forse questo è un obiettivo che va al di là della sfera d'azione del progettista. Già Weber (2016) ricordava come lo statuto di città sia stato assegnato a oggetti spaziali molto diversi, spesso in maniera indipendente dalla grandezza di questi insediamenti. Nell'Europa paleocristiana città era la cattedra del vescovo; nella Francia medievale, città era l'insediamento dotato di mura difensive; in medio oriente era il luogo del mercato (e si potrebbe proseguire). Questo retaggio di differenze nel definire che cos'è città rimane ancora oggi nelle lingue europee ed è stato restituito in maniera molto chiara da Christian Topalov (2010) attraverso la sua analisi del significato della parola "città". Mi sembra quindi che la questione del progetto della città esca al di fuori dei confini della discussione sul risultato di una trasformazione urbana: esce la questione del progetto perché potrebbe essere riferita soprattutto al processo, più che al risultato o alle azioni del progettista; esce la questione della città, se se ne guarda la manifestazione spaziale come risultato di forze e regole che vanno oltre lo spazio. In questo contesto ritrovo le questioni già poste da Alessandro Armando: che ruolo ha il progettista? Forse si può ricostruire un percorso per tentare qualche risposta se si guarda il progetto come oggetto negoziale di scambio, attore fra altri attori, di una trasformazione controllabile solo in parte dal progettista.

2 Su questo confronta dello stesso autore *Paris les Halles. Storie di un futuro conteso* (2017), dove si tenta di analizzare il ruolo di soggetti anti-autoriali, come le burocrazie pubbliche, nel caso della trasformazione novecentesca della Halles di Parigi.

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

Dialoghi pt.2

Roberto Mastroianni

Vorrei rispondere subito ad Alessandro Armando. Hai messo in evidenza davvero molte questioni, proverò a rispondere a tutte. In primo luogo, in merito a quella che definisci dimensione "macro". Avrei potuto soffermarmi molto a lungo sul tema della genealogia e dell'antropogenesi e su tutte le conseguenze che comportano. Tuttavia mi preme precisare che tutti e tre i temi affrontati questa mattina sono collegati tra loro. Quando parlo di condizioni di possibilità onto-antropologiche mi riferisco al fatto che noi siamo prima di tutto degli esseri umani, ovvero degli animali che giocano la loro sopravvivenza sulla possibile costruzione di un mondo. Sono molti gli autori che possiamo chiamare all'appello per avvalorare questa posizione: da Gehlen fino a Sloterdijk, da Foucault fino a Latour, senza dimenticare Farinelli e Luhmann.

Quello che a me interessava sottolineare con il mio intervento è che noi umani aspiriamo sempre a compiere quello che potrei definire un "salto trascendentale". Cioè comprendere fino in fondo quali sono le condizioni di possibilità del nostro agire per poter rispondere alla domanda che più ci caratterizza, quella relativa al senso.

Una delle condizioni di possibilità primarie, per chi come noi tenta di indagare le problematiche connesse all'architettura e al progetto, consiste nella constatazione che l'essere umano è un animale che non è in grado di fare a meno di uno spazio abitativo concreto. Questa necessità porta con sé una posizione radicale: l'esperienza che facciamo dello spazio e degli elementi in esso presenti è quella della presenza bruta dell'oggetto, che si mostra a noi prima di tutto come ostacolo, come elemento di attrito ineludibile. Ma dire questo non basta. Il nostro modo di abitare il mondo e di comprenderlo necessita di un secondo passaggio: perché l'oggetto contro cui ho sbattuto diventi un fatto degno di nota per me è necessario che io mi interessi a lui, che provi a interpretarlo, a nominarlo, a collocarlo all'interno del mio orizzonte come elemento dotato di senso.

Ciò è particolarmente evidente quando ci confrontiamo con contesti culturali differenti dal nostro, in queste occasioni è frequente sperimentare

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

discrepanze nella considerazione di oggetti, azioni o comportamenti. Il senso è dunque una costruzione materiale e simbolica, ecco perché è importante tenerne conto quando si riflettere sullo spazio e sulla sua organizzazione. Prendiamo ad esempio il paesaggio. Con questo termine non facciamo riferimento a qualcosa di reale, di empirico, ma a un particolare regime dello sguardo, quello del *landlord* inglese, che tra la fine del Seicento e la seconda metà del Settecento muta il modo di considerare i suoi possedimenti. Il suo modo di vedere quel territorio si trasforma e ora la campagna sotto il suo sguardo, complici le trasformazioni in atto durante la Seconda rivoluzione industriale, da proto-paesaggio diviene *landscape*. Per il servo che lo accompagna invece questo non accade, non c'è il paesaggio, c'è solo una collina da arare, c'è la terra, c'è il proto-paesaggio. Tornando a Sloterdijk, la sfera assume proprio questa funzione: si tratta di una metafora particolarmente efficace per spiegare la realtà e per costruirla, dall'intimità personale alla complessità propria della città.

Che poi il progettista possieda capacità di secondo o terzo livello, mi trova d'accordo, ma rimane il fatto che, avendo noi un regime dello sguardo storicamente collocato e sedimentato, siamo sempre assoggettati da qualcosa che ci ha preceduto e che ci pervade. Solo chi è in grado di maturare questo tipo di consapevolezza avrà competenze semiotiche maggiori di altri e sarà proprio questo che gli permetterà di immaginare efficacemente quello che sarà. Ma il suo immaginare non è mai calato dall'alto, non si dà mai come atto puramente creativo, è semmai l'espressione di un confronto, di un vero e proprio conflitto tra tutte le parti in gioco, presenti e passate a cui viene data una "formulazione" del tutto nuova nel suo significato. Non sempre questo accade, naturalmente. Pensiamo a tutti quei casi in cui l'archi-star di turno viene chiamata a progettare nel "vuoto". Ecco quel vuoto è esattamente il frutto dell'eliminazione coatta di qualsiasi confronto, l'annullamento della stratificazione storico culturale di un luogo o di una comunità.

Aldo Corgiat

Faccio solo una precisazione in relazione al termine "mercato", che può essere facilmente frainteso. Chiamare in causa il mercato può, certo, essere frutto di un atteggiamento realista che non dimentica le logiche dell'incontro tra domanda e offerta, tipiche delle società contemporanee. Però non dobbiamo dimenticare che il mercato non è neutro ma spesso è regolato da rapporti di forza extra-economici di cui dobbiamo essere consapevoli. Il grattacielo Sanpaolo di Torino, per esempio, è la tipica dimostrazione di un rapporto di forza dall'alto verso il basso, in cui una grande banca risarcisce il suo territorio per il cambio di sede, imponendo una trasformazione urbana e ingaggiando un archi-star per legittimarla.

Tuttavia esiste anche un altro modo di vedere il mercato: se assumiamo il fatto che le città sono attori dialoganti, e se ci rendiamo conto di non trovarci a occupare una posizione di forza, allora saranno necessari strumenti diversi per provare a reinterpretare il proprio ruolo nella società. Il mercato a questo punto dev'essere introdotto come variabile critica, non come luogo di regolazione autonoma. Bisogna cioè passare dal subire il mercato alla consapevolezza dei rapporti di forza che lo abitano, tra cui il senso di sé che una comunità ha maturato, il suo desiderio di continuare o meno di esistere in un certo modo, la percezione di quali sono i propri punti di forza e quali i punti debolezza, e magari la consapevolezza che da soli non si può andare da nessuna parte.

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

dall'uditorio

Vorrei fare due considerazioni relative all'importanza di una lettura semiotica della città, argomento che prima di quest'occasione non avevo mai affrontato seriamente.

Ho avuto modo di leggere *Senso e Metropoli. Per una semiotica post-urbana* (Marrone-Pezzini, 2006). Dalla loro prospettiva si evince che la città può essere intesa come fosse un testo, anche se di fatto non lo è, sia in senso grammaticale/sintattico, sia in senso in attoriale/narrativo. Da un lato gli elementi che la compongono formano una sorta di "grammatica della città" e ne costituiscono la trama testuale, mentre dall'altro questa trama può essere letta in senso complessivo come un racconto popolato da molteplici attori impegnati in differenti ruoli, che ne compongono le vicende. In entrambi i casi, però, c'è sempre uno scostamento tra significato e significante: qualunque sia la nostra lettura della città sarà sempre parziale.

A questo potremmo aggiungere che la città, citando Bernardo Secchi, in fondo è fatta solamente di tanti frammenti. 1 Alla luce di tutto ciò non si corre il rischio che la città diventi una cacofonia? Un testo scritto da molti che, sotto lo pseudonimo di un solo autore inesistente, operano attraverso un caotico *brainstorming* da cui si può ricavare solo la massima: "la morale c'è se la sai trovare"?

La seconda considerazione, invece, riguarda l'aspetto diacronico. Abbiamo detto che la città è luogo della dimensione sincronica, ma anche di quella diacronica. Soprattutto alla luce del fatto che le continue risemantizzazioni dello spazio metropolitano avvengono con il tempo, e in base ai *media* che il proprio tempo si portano dietro, come il cinema o la pittura. Addirittura secondo Mauro Ferraresi (2009), lo spazio è oggi articolato secondo tre ordini, quello interno del soggetto, quello esterno fisico e quello virtuale. Sono tre spazi che non generano automaticamente un luogo, ma è l'attribuzione di senso, che è funzione del tempo, che lo genera. Ma se, allora, tutto è luogo, poiché per esserlo basta attribuirgli un senso qualunque, come si fa a elaborare un senso univoco dello spazio?

1 Era questa in effetti la posizione di Bernardo Secchi nei suoi testi degli anni '90, come *Un ampliamento dello sguardo, Rassegna*, 42 (1990). Un'ipotesi che seguiva da vicino le suggestioni di Rem Koolhaas in *Delirious New York* (2001). Già in *Prima lezione di urbanistica* (2000) Secchi spostava l'attenzione verso un territorio inteso come «immenso deposito di segni e di pratiche», in cui quindi la logica del frammento convive con linee di continuità che consentono la costruzione di un'antropogeografia. [*N.d.C.*]

Roberto Mastroianni

Queste sono tutte considerazioni che prendono le mosse da un'unica prospettiva di fondo. A mio parere quello che ognuno dovrebbe fare è abbandonarle tutte. Sono d'accordo in merito alla necessità di stabilire come leggere la città. Ognuno dei frammenti che la costituiscono possono essere utilizzati, come da una scatola degli attrezzi, per costruire sensi sempre nuovi. Per evitare la confusione che potrebbe derivarne l'unica cosa che possiamo fare è, a un certo punto, seguire un filo rispetto agli altri. Città enunciata, città enunciante. Secondo me il vostro compito è, nei limiti dati dal linguaggio, quello di focalizzarsi sul problema di spazi e relazioni umane, soprattutto sulle relazioni umane. Il problema fondamentale è capire quali sono gli spazi decisivi per l'esistenza umana e seguirli. Semplificare non serve.

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

Alessandro Armando

Se è vero che in un certo senso siamo già "parlati" dalla miriade di intrecci politico-sociali, culturali ecc. che caratterizzano la nostra posizione all'interno dello spazio urbano, non si rischia forse di svalutare la figura dell'architetto, inteso come quel soggetto che grazie alle sue specifiche competenze è in grado di far pesare le sue decisioni più di altri nella progettazione di ciò che verrà?

Roberto Mastroianni

Quando l'immaginario si incarna, io stesso mi rivelo. Così anche la mia competenza si manifesta, quindi è vero che l'immaginario parla, però è anche vero che gli uomini agiscono sempre a partire da capacità specifiche, caratteristiche personali e così via. Ritengo che ci sia un processo di formazione continua che definisce la capacità e il peso dell'architetto mentre prova a far pesare la sua competenza. È sempre capacità di innovazione, e bisogna essere in grado di riconoscerla.

Giovanni Durbiano

Nelle tue parole, nell'ultima risposta che hai dato, c'è un assunto che mi insospettisce: tu parli di innovazione, come se l'innovazione fosse di per sé un valore.

Roberto Mastroianni

No. Mi riferivo al fatto che ciò che riteniamo degno di valore si trasforma continuamente, indipendentemente da noi, dalle nostre competenze di architetti professionisti. Ecco per perché ho parlato di innovazione. Se dieci o venti anni fa qualcuno di voi avesse sostenuto che il futuro dell'architettura sarebbe stata la ri-funzionalizzazione degli spazi e non più le grandi opere, probabilmente qualcuno vi avrebbe guardato strano. Oggi invece pare una posizione e ovvia a partire dalla maggiore consapevolezza ecologica. Tutto ciò è possibile perché il valore si impone attraverso le nostre continue negoziazioni, potremmo forse dire che emerge, parla, ed è parlato, in uno scambio continuo, in una interazione continua.

dall'uditorio

Ma allora qual è il limite del progettista? Come possiamo riconoscere la crucialità del suo ruolo all'interno di un processo così complesso?

Giovanni Durbiano

La questione importante è come far funzionare questo processo, forse ce lo dovevamo chiedere prima. Come gestire un sistema complesso è un tema fondamentale per i progettisti, senza dimenticare il dilemma rappresentato dalla necessità di comunicare un progetto di cui noi non conosciamo bene gli effetti.

In questo, il discorso sul valore che state facendo è centrale: perché a me sembra proprio che noi architetti abbiamo un problema rispetto al valore. Se il "valore" è qualcosa che riguarda il singolo progettista, è deciso da lui, è trovato da lui – un po' come si diceva parlando di fenomenologia trascendentale e architettura – allora la posizione di un architetto è abbastanza chiara. Ma se non è

quello? I valori non sono assoluti, ma frutto di una continua contrattazione "politica": se da noi possiamo dire che la realtà è rappresentata dal mercato, in un Paese comunista dovremmo dire che è rappresentata dallo Stato. Allora, il punto è che per operare dobbiamo in qualche modo tracciare delle mappe dei valori, e più il progettista è in grado di riconoscere questi valori, più è operativo.

dall'uditorio

Ecco ma dov'è che il progettista ha un ruolo specifico che merita attenzione? Qual è il ruolo dell'architetto nella città? Qual è il ruolo della disciplina? Il ruolo dell'architetto, il ruolo del progettista... forse dovremmo ammettere che il ruolo dell'architetto è anche quello di capire e anticipare gli effetti che possono scaturire dal progetto che propone.

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

Riferimenti
Federico Cesareo

Peter Sloterdijk (2014). *Sfere I. Bolle*.
Milano: Raffaello Cortina [ed. or. 1998].

Opera fondamentale nel definire il carattere fondamentale della relazione tra uomo e spazio. Un carattere eminentemente immunologico, volto alla protezione degli individui, che emerge ponendo in continuità il percorso dell'uomo da uno stadio prenatale fino alla relazione che gli altri soggetti instaurano con l'assenza generata dalla sua dipartita. La funzione antropologica diventa allora descrivibile attraverso due variabili: il *tempo* e la *tecnica*. Due variabili dipendenti che permettono di decifrare la natura abitativa dei rapporti relazionali, tanto intrauterini quanto atavici. L'uomo, in essi, si forma e si protegge, abita uno spazio microsferico, dedicato alla scoperta di sé e di caratteristiche andate irrimediabilmente perse alla nascita. Così, l'interruzione del rapporto materno prenatale e la separazione del feto dalla placenta generano lo spazio antropologico. Generano, cioè, l'intreccio tra una moltitudine di microsfere che tentano di scacciare i fantasmi di un'interiorità inespugnabile e incomunicabile. Nello spazio antropologico, ogni individuo è contenente e contenuto, condizionando ed essendo condizionato dalla natura co-soggettiva di questa dimensione.

Peter Sloterdijk (2014). *Sfere II. Globi*.
Milano: Raffaello Cortina [ed. or. 1999].

In questo libro Sloterdijk fornisce strumenti e modelli interpretativi per la lettura dello spazio antropizzato. Uno spazio caratterizzato da una duplice natura, di costrutto fisico e sociale. Nel primo volume, tempo e tecnica si costituiscono come variabili per la descrizione di una micro-cosmologia dell'essere, trasversale alla storia del genere umano. In questo secondo volume invece le stesse variabili permettono di leggere anche un movimento parallelo a essa. Un movimento socioculturale dalle caratteristiche ben definite, nonostante le sue differenti manifestazioni etnologiche. Un movimento che oggi prende il nome di *globalizzazione*, ma che, secondo Sloterdijk, è frutto di un processo di emersione costante

e coerente nella storia: qualunque sia stato il parametro attribuito alla variabile temporale, la tecnica ha sempre assunto il valore necessario alla costruzione di uno spazio sferico immunologico, di un dispositivo di protezione per gli individui in esso contenuti. La finalità di ricostruire le condizioni andate irrimediabilmente perdute alla nascita, porta le società a essere degli utopici progetti utero-tecnici. Lo spazio diventa, allora, il supporto necessario per dare testimonianza di questa assenza sempre presente con la quale siamo costretti a confrontarci, sia esso un agostiniano "*intimo meo*" oppure un *competitor* lontano. Secondo Sloterdijk, l'odierno indebolimento del rapporto tra la società e i propri luoghi è sintomatico di una perdita di questa funzione immunologica dello spazio antropizzato. Quelle che un tempo erano spesse mura capaci di separare nitidamente lo spazio interno da quello esterno, oggi sono diventate linee sottili su una rappresentazione cartografica di quello stesso spazio. Con questo progressivo assottigliamento delle pareti contenitive, è diminuita anche la capacità delle istituzioni nazionali di garantire una protezione alle popolazioni al loro interno (pensiamo alla venir meno del *welfare state*). Meno protette, le popolazioni iniziano a separarsi dai propri spazi, grazie a una tecnica che permette loro una mobilità senza precedenti. Si generano, così, fenomeni di luoghi senza identità: i non-luoghi, per dirla alla Augé. Si tratta di spazi di transito che non trattengono chi passa, se non per la durata dell'espletamento di un servizio. Essi non hanno abitanti, ma solo lavoratori e clienti.

Ugo Volli (2005). Per una semiotica della città.
In Id. *Laboratorio di semiotica*. Roma-Bari: Laterza.

In questo saggio Volli mette in luce la capacità del tempo e della tecnica sia di scrivere sia di descrivere il supporto spaziale presentato da Sloterdijk; queste variabili permettono sia la costruzione dello spazio, quale dispositivo immunologico, sia la lettura dei fenomeni di tensione di volontà che lo hanno generato. Città e territori diventano allora leggibili come testi, o meglio, ci suggerisce Volli, come dialoghi. Dialoghi sincronici tra intenzionalità divergenti e conflittuali, capaci, attraverso la loro tensione, di generare senso; ma anche diacronici per via della messa in discussione, da parte di qualunque progetto urbano, delle gerarchie di valori associate alle stratificazioni di significati del tessuto su cui si interviene. Agendo sulla sua sintassi, allora, tempo e tecnica risemantizzano il discorso urbano. Una risemantizzazione che, oggi, è sempre più spesso frutto di una tecnica massmediale, animata da caratteristiche non locali. Da caratteristiche, cioè, di luoghi senza identità. Le città perdono così l'ambizione simbolica a favore di quella consumistica, trasformando i significati dei cittadini in usi per i clienti. Decade la funzione di significante sociale per le stratificazioni ereditate, mentre simulacri decontestualizzati tentano di acquisirla. Coerenza e coesione del discorso urbano diminuiscono, mentre la sfera immunologica urbana si espande fino a dissolversi in una schiuma metropolitana cacofonicamente indifferenziata.

Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini (2006). *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*. Roma: Meltemi.

In che modo, allora, il tempo e la tecnica incidono sul supporto spaziale? Nel volume curato da Marrone e Pezzini si cerca di rispondere illustrando un processo, di matrice tecnica, di secolarizzazione dei valori urbani, la cui legittimazione è

avulsa dalla dimensione sociale e simbolica della città. In questo modo, concetti come la sostenibilità, o la città *smart*, spostano l'attenzione dal significato al significante: mentre le scienze dure producono formule descrittive e prescrittive, le scienze deboli rincorrono, tentando di interpretare i significati ed i valori connessi a fenomeni tecnici dilaganti. Così, nella schiuma metropolitana, la tecnica diventa competenza senza comprensione. Attribuire un senso alle tecnologie ed alle trasformazioni contemporanee è, quindi, ancora più importante. Partendo da questa finalità, i testi raccolti indagano la fenomenologia delle relazioni tecniche tra i tessuti urbani ed i loro significati: le città, in quanto oggetti semiotici poliedrici, possiedono un prospettivismo sincronico che è reso esplicito dai poteri che le trasformano, dai modi d'uso dei soggetti che le abitano, dagli strumenti che le rappresentano; tuttavia, questi processi di riscrittura non alterano mai completamente il valore semantico dello spazio urbano, fatto di preesistenze e tracce che si oppongono al fluire del tempo. Il testo urbano si definisce tale proprio per l'eccesso di significati che produce, un eccesso rispetto a quelli delle singole parole che lo costituiscono. Ne consegue una complessità della relazione tra spazio esperito e sue descrizioni. Descrizioni che ci permettono, sì, una conoscenza della città, ma che la condizionano sulla base dei media che utilizziamo per l'analisi. Così, se la tecnica ci permette di descrivere i fenomeni urbani, l'occhio analitico è alla ricerca costante di invarianti che, tuttavia, sono il frutto di politiche, pratiche d'uso e rappresentazioni le cui interpretazioni affogano in un mare intenzionale diacronicamente denso di significati.

Gianfranco Marrone, Isabella Pezzini (2008). *I linguaggi della città: Senso e metropoli II. Modelli e proposte d'analisi*. Roma: Meltemi.

Sebbene gli sforzi ermeneutici sul testo urbano siano intrinsecamente parziali, non significa, però, che siano vani. Lo scopo di questa raccolta di saggi, infatti, è di dare testimonianza di un approccio metodologico operativo. Sì, tempo e tecnica condizionano la lettura, ma, attraverso di loro, è possibile anche un altro tipo di sguardo: analizzare i processi di spazializzazione contemporanei vuol dire leggere la trasformazione dello spazio geometrico, ma anche, e soprattutto, capire la sua poiesi in spazio antropologico. Non basta la lettura del testo rappresentato, è necessario anche cogliere il significato culturale sotteso. Ecco che allora, come nella trilogia di Sloterdijk, concetti come centro, confini e zone, possono assumere un significato diverso e diventare strumenti cognitivi per l'indagine della realtà sociale. Una realtà densa di prospettivismi sincronici e diacronici, di pluralismi intenzionali generatori di senso. Indagando questa realtà si indagano i confini semiotici urbani. Si indaga la capacità di trasformare la città trascendendone la matericità.

Roberto Mastroianni (2015). *Rinascimenti. Michelangelo Buonarroti incontra Renzo Piano, Pier Paolo Maggiora, Kengo Kuma, Claudio Silvestrin e Cino Zucchi*. Torino: Allemandi.

Se da una parte la tecnica rivela la natura antropologica, essendone manifestazione anticipatrice, dall'altra parte è attraverso una preliminare comprensione della dimensione sociale del tessuto urbano che la tecnica può esprimere il suo potenziale. Indebolendo la sua legittimazione di razionalità assoluta, la tecnica torna ad essere uno strumento per l'azione simbolica. Questo sembra, in sintesi,

il messaggio di Roberto Mastroianni nel volume da lui curato. Subordinare la tecnica al recupero di un'ambizione sociale permette di rintracciare nuovi impulsi per le trasformazioni urbane che, sotto mentite spoglie sociali, troppo spesso muovono da logiche economico-speculative (è celeberrimo il paradigma del recupero attraverso il *retail park*). Questa ricerca diventa doppiamente importante oggi che il fattore monetario non è più così capace di innescare le trasformazioni come un tempo. Così progetti come Laguna Verde, a Settimo Torinese, mirano a diventare nuove centralità non per un corretto posizionamento geografico capace di generare introiti, ma per l'eccesso di significato prodotto rispetto alla sintassi degli edifici di progetto. Tuttavia, da ogni ermeneutica deriva una narrazione: la capacità di un intervento di poter generare esternalità positive non è qualcosa di aprioristicamente determinabile; la bontà degli esiti di progetto è, allora, vincolata alla narrazione associata ed alla possibilità di diventare una profezia autoavverante. Quando ciò accade, la legittimazione dei valori e degli scenari passa attraverso processi negoziati e non attraverso la capacità interpretativa di progettisti o visionari. Sviluppare trasformazioni condivise vuol dire, quindi, ammettere la pluralità degli attanti che semantizzano il testo urbano.

Roberto Mastroianni (2013). *Writing the city. Scrivere la città. Graffitismo, immaginario urbano e street art*. Roma: Aracne.

In questo libro Mastroianni indaga, invece, le condizioni di possibilità e la natura dei fenomeni di scrittura del testo urbano. L'attenzione principale è posta agli elementi comunicativi della realtà sociale. Elementi capaci di configurarsi come attanti dotati di uno specifico significato culturale nello spazio antropologico. Anche quando legittimati, la loro manifestazione è spesso sinonimo di una conflittualità tra soggetti ed istituzioni, tra linguaggi e poteri. Essi sono causa e conseguenza di processi di semantizzazioni urbane. Semantizzazioni, talvolta, materialmente scritturali come nelle pratiche di *graffiti writing*. Questi fenomeni, ma non solo, danno testimonianza della persistenza della natura antropica alla tecnica banalizzante e generatrice di esclusione e marginalizzazione. Tuttavia, danno anche testimonianza di un utilizzo diverso della tecnica stessa. Un utilizzo strumentalmente teso ad una riappropriazione dello spazio pubblico e ad una ricerca valoriale, sebbene limitata alla portata estetica.

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

VI. POTERE E SPAZIO CONTEMPORANEO

176
Genealogie dello spazio contemporaneo. Utopie moderne e nascita dell'urbanistica
Luigi Giroldo

195
Dialoghi

206
Riferimenti
Andrea Canclini

Genealogie dello spazio contemporaneo. Utopie moderne e nascita dell'urbanistica

Luigi Giroldo

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

1.

Per iniziare due parole su Foucault, per evitare fraintendimenti. Foucault è un pensatore di difficile collocazione politica, ritengo sia un filosofo che ha tentato di andare oltre la dicotomia tra socialismo e liberalismo, tipica del pensiero politico novecentesco, provando a comprenderne i presupposti comuni. Pur avendo letto Marx egli ha sempre guardato con sospetto il marxismo, sospetto in larga parte dovuto alla pretesa di questa corrente di porsi come portatrice di una verità scientifica lasciando inindagato il nesso problematico che la definizione di scienza pone tra la verità e il potere – nesso che, come vedremo, è al centro delle preoccupazioni foucaultiane. Foucault in quanto filosofo ha sempre preso una posizione in merito ai temi di cui si è occupato e ha sempre teorizzato a partire da quella specifica posizione utilizzando la filosofia come approfondimento teorico e pratico di ciò che stava facendo. Per esempio, quando parlava di follia, lavorava in un ospedale psichiatrico, durante la stesura di *Sorvegliare e Punire* (1977) era all'interno del Gruppo Informativo sulle Prigioni, gruppo che si impegnava nel raccogliere e trasmettere all'esterno le rivendicazioni e le condizioni di vita dei detenuti, visto che in quegli anni vi erano state parecchie rivolte nelle carceri francesi. Perciò, per quanto possa essere difficile collocarlo in un panorama politico generale, egli non ha mai avuto la pretesa di produrre un pensiero oggettivo, nel senso di neutrale, ha sempre parteggiato, convinto che la verità non fosse altro che il risultato di una lotta tra posizioni avverse.

Foucault applica la filosofia a diversi campi del sapere, interrogandoli a partire da una semplice domanda "chi siamo?", chi è il soggetto che parla in questo determinato discorso? E in che rapporto è con la verità? Ma quando pone questa domanda, squisitamente filosofica, non la pone a un soggettività "neutra" o "pura", come potrebbe essere la soggettività fenomenologica oppure a una "soggettività assoluta" di stampo hegeliano, bensì a una serie di figure, oggetti e soggetti di specifici campi del sapere, che deviano dalla norma sociale, che hanno qualcosa da dire *al* e *sul* soggetto normale. É centrale comprendere l'importanza dei concetti di norma e di normalità nel pensiero foucaultiano, concetti che

ripresi da uno dei suoi maestri, Gilles Canguilhem, autore dell'importante saggio di epistemologia e storia della medicina *Sul normale e il patologico* (1998), nel quale dimostra come il concetto di normale esista e si mantenga solo in rapporto al concetto di patologico; in questo senso il patologico è teoricamente sempre primo rispetto al concetto di normale. Il normale non è, quindi, un concetto dotato di un contenuto ontologico forte quanto piuttosto un concetto che si definisce in rapporto a cosa si intende per "malato" e per "patologico".

É in quest'ottica che possiamo comprendere l'interesse di Foucault per gli anormali che, se abbiamo compreso quanto detto sopra, sarebbe scorretto chiamare "deviati" poiché non sono loro che deviano da una supposta norma ma è la loro anormalità a fare da supporto alla definizione di normale; in questo senso egli circoscrive questi soggetti in un campo privilegiato di analisi, per il loro peculiare rapporto con la verità delle scienze umane.

2.

Detto questo torniamo al tema principale dell'intervento, iniziamo dal titolo *Genealogie dello spazio contemporaneo. Utopie moderne e nascita dell'urbanistica*. Le utopie sono un genere letterario che fa parte della storia della filosofia, da Platone in poi, passando per Campanella, Moro fino ad arrivare alle utopie moderne del Settecento. L'utopia è il racconto di una città dotata di un'organizzazione perfetta che produce per questo una società felice. Il termine "utopia", di origine greca, può avere due significati: *u-topia*, che significa "non luogo", ovvero privazione del luogo, un luogo ideale che non può esistere nella realtà ma a cui la realtà dovrebbe tendere, oppure *eutopia*, un luogo buono. Le utopie moderne rispondono maggiormente al concetto di *eutopia* poiché sia Bentham, che Fourier, che Owen, che Cabet hanno tentato di mettere in pratica le loro visioni utopiche: prima le hanno scritte e poi hanno cercato di costruirle. Inoltre, le utopie moderne hanno tre aspetti innovativi rispetto a quelle antiche:

1) L'architettura è la manifestazione e l'essenza di un progetto politico: la felicità delle persone passa attraverso la progettazione di edifici. Owen, Fourier, Bentham hanno progettato edifici non come architetti, ma in quanto teorici della politica.

2) La costruzione dello spazio ha come obiettivo quello di modificare i comportamenti umani: la collocazione di muri provoca un cambiamento nel comportamento degli esseri umani. Quest'idea è la conseguenza di una concezione antropologica tipicamente moderna, di stampo empirico-materialista, secondo cui le idee nascono dalle percezioni; quindi cambiando le percezioni, per esempio occludendo o favorendo un determinato sguardo, si cambieranno anche le idee e di conseguenza i comportamenti umani. Quindi con muri diversi avremo comportamenti diversi.

3) L'obiettivo delle utopie moderne è quello di rendere il lavoro produttivo un qualcosa di attraente. Questo è lo scopo cosciente della razionalità della tecnica architettonica impiegata. Siamo, qui, nel contesto storico della prima rivoluzione industriale in cui si manifesta per la prima volta la grande forza delle classi lavoratrici, una forza intesa dagli utopisti moderni, e non solo da loro, in maniera ambivalente: da imbrigliare per produrre, da mettere al lavoro, ma anche da gestire come problema di ordine politico e di potere.

Vi starete chiedendo perché ho usato la parola "genealogia" e non "storia" nel mio titolo. A differenza della storia tradizionale, che vorrebbe essere "una"

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

e capace di tracciare rapporti chiari di causa-effetto tra gli eventi storici, la genealogia si propone di narrare gli eventi senza pretendere di essere l'unico discorso con cui spiegare il presente; essa si presenta, come una delle tante traiettorie con cui descrivere il campo di possibilità storiche che ha generato il presente. É stata teorizzata per la prima volta da Nietzsche nella seconda metà dell'Ottocento, nel famoso libro dal titolo *Genealogia della morale* (Nietzsche, 1968). In quest'opera egli affermava che la storia non è un campo in cui si cercano delle continuità, una supposta origine con cui si giustifica il percorso storico che conduce al presente, intendendo la storia come una necessità cioè come svelamento di un destino, ma essa deve rendere ragione delle lotte, dei conflitti che hanno portato a una attualità attraversata da posizioni opposte e contraddittorie, intendendo, quindi, la storia come libertà e il suo percorso come lotta. Nietzsche ha così analizzato la storia dei concetti chiave della morale, il bene e il male, criticando l'idea che questi posseggano un contenuto o una fondazione metafisica mostrando come la loro definizione sia piuttosto legata agli interessi delle istituzioni, in particolare ecclesiastiche, e al rapporto tra dominanti e dominati.

Torniamo ora a Foucault, egli precisa il senso del termine genealogia nel testo *Nietzsche, la genealogia e la storia*, coevo a *Sorvegliare e Punire*, edito in Italia all'interno del volume *Microfisica del potere* (Foucault, 1996). In questo testo Foucault distingue e definisce tre termini: origine, provenienza ed emergenza. La storia tradizionale si occupa di trovare un'*origine* ai fenomeni storici; dopo aver individuato questa origine, la storia si occupa di narrare e di giustificare tutti gli avvenimenti a partire da questa origine, valutandoli positivamente o negativamente a seconda della fedeltà o del tradimento a questa pretesa fondazione. La *provenienza*, distinguendosi dall'origine, è invece il luogo dove un determinato concetto è nato e la storia delle sue migrazioni da un sapere all'altro, anche in rapporto alle istituzioni che si sono occupate di trasmettere questi saperi; mentre il concetto di *emergenza*, definisce le modalità con cui un concetto è emerso, indicando quando e a quali condizioni è stato giudicato vero. Non si cerca, quindi, con i concetti di provenienza e di emergenza di individuare una coerenza nella storia, poiché a differenza dell'origine, gli accadimenti possono essere anche frutto del caso o molto più spesso emergere come risultato di una vittoria in una lotta i cui i pronostici non erano per nulla scontati.

In questo senso utilizzando il lemma *Genealogie dello spazio contemporaneo* intendo affermare che le strutture spaziali della città contemporanea non sono il risultato di una progressiva razionalizzazione delle tecniche architettoniche e urbanistiche, la cui origine debba essere cercata nelle intuizioni degli utopisti moderni, bensì il risultato di lotte e conflitti che hanno modellato la città rendendo la disciplina urbanistica un campo quantomeno controverso. A dimostrazione di ciò cito un testo importante di Leonardo Benevolo riportato in *Le origini dell'urbanistica moderna* (1963). Qui l'utilizzo del termine origine è quanto mai significativo: l'utopia moderna, in intende, è il luogo di gestazione della disciplina urbanistica poiché è in essa che nasce per la prima volta l'idea che lo spazio possa essere uno strumento utile alla trasformazione della società. Tale origine secondo Benevolo è stata col tempo tradita, in particolare dopo i moti del 1848. Dopo quegli anni tumultuosi la disciplina urbanistica sarebbe diventata sempre più tecnica, tralasciando l'aspetto politico della trasformazione sociale, affidandosi ai progetti delle istituzioni statali, delegando a loro il compito di riempire di contenuto politico la disciplina, fino ad arrivare al punto di non averne neanche più la consapevolezza. Io ritengo che non sia andata proprio così, penso

invece che vi sia una continuità tra le utopie moderne e l'urbanistica, una continuità nella razionalità di fondo e più precisamente nella convinzione che si debba, o si possa, trasformare il comportamento umano attraverso l'organizzazione dello spazio. Il mio intento è criticare questa idea da un punto di vista etico, mostrando come le resistenze che si sono sviluppate storicamente contro l'urbanistica dall'Ottocento in avanti abbiano finito per modificare la disciplina urbanistica stessa in senso disciplinare. Insomma vorrei mettere in discussione l'idea che l'urbanistica debba o possa avere un valore *terapeutico*. Questi sono i motivi che mi hanno portato ad analizzare e a mettere in relazione i testi scelti per questo seminario.

3.

Iniziamo con *Sorvegliare e punire*. Apparentemente è un testo che tratta di carceri, in realtà analizza un nuovo modo di trasmissione e gestione del potere, quello che Foucault chiama «dispositivo disciplinare» – di cui il carcere è solo la prima realizzazione estremizzata ma che da questo luogo si è poi diffuso a tutta la società. Il progetto fisico in cui meglio si esemplifica la forma del potere disciplinare è il Panottico. In questo discorso lo spazio gioca dunque un ruolo fondamentale. *Sorvegliare e punire* prende le mosse da una domanda precisa sul senso e sul ruolo degli strumenti punitivi nella società: come mai quando il Cristianesimo e la chiesa cattolica erano il centro del potere politico i corpi venivano puniti mentre le anime venivano lasciate a loro stesse? Partendo chiaramente dall'idea che il Cristianesimo ha come principale intento la salvezza delle anime e che dovrebbe, quindi, esercitare il potere terreno solo in vista di questa salvezza futura. La risposta a questa domanda non può che scaturire da una ricerca sul senso e sulla storia del supplizio. Il supplizio consisteva in una punizione esemplare, cruenta, da svolgersi in luoghi pubblici a cui il popolo era costretto a partecipare. Torture e condanne a morte, da svolgersi in pubblica piazza, erano innanzitutto forme di manifestazione del potere sovrano. Secondo Foucault si è creata una singolare inversione nel momento in cui la società si è secolarizzata: si è passati dalla punizione corporale in uno spazio pubblico alla punizione in un luogo privato, il carcere, il cui senso non è solo quello di fungere da deterrente per gli altri membri della società ma ha come obiettivo il singolo individuo da rieducare. Il carcere, che è prima di tutto una forma di segregazione fisica e spaziale, trova, però, il suo senso e la sua giustificazione in ciò che può fare all'anima del detenuto. Ma com'è fatta quest'anima di cui stiamo parlando? Non è certamente l'anima immortale del cristianesimo ma piuttosto un materia malleabile, plastica. Ecco come la descrive Foucault (1977):

> Se il supplemento di potere dalla parte del re provoca lo sdoppiarsi del suo corpo, il potere eccedente che si esercita sul corpo sottomesso del condannato non ha forse suscitato un altro tipo di sdoppiamento? Quello di un incorporeo, di un"anima', come diceva Mably. La storia di questa 'microfisica' del potere punitivo sarebbe allora una genealogia o un elemento per una genealogia dell' 'anima' moderna. Piuttosto che vedere in quest'anima i resti riattivati di un'ideologia, vi si riconoscerebbe il correlativo attuale di una certa tecnologia del potere sul corpo. Non bisognerebbe dire che l'anima è un'illusione, o un effetto ideologico (p. 32).

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

Se, come vedremo meglio più avanti, quest'anima è il prodotto di un determinato spazio, o meglio di una determinata strutturazione degli spazi, che nel carcere si manifesta con la segregazione e l'isolamento; l'esistenza di questo genere di spazi dimostra la realtà di quest'anima.

> Ma che [quest'anima] esiste, che ha una realtà, che viene prodotta in permanenza, intorno, alla superficie, all'interno del corpo, mediante il funzionamento di un potere che si esercita su coloro che vengono puniti - in modo più generale su quelli che vengono sorvegliati, addestrati, corretti, sui pazzi, i bambini, gli scolari, i colonizzati, su quelli che vengono legati a un apparato di produzione e controllati lungo tutta la loro esistenza. Realtà storica di quest'anima, che, a differenza dell'anima rappresentata dalla teologia cristiana, non nasce fallibile e punibile, ma nasce piuttosto dalle procedure di punizione, di sorveglianza, di castigo, di costrizione. Quest'anima reale e incorporea, non è minimamente sostanza; è l'elemento dove si articolano gli effetti di un certo tipo di potere e il riferimento di un sapere, l'ingranaggio per mezzo del quale le relazioni di potere danno luogo a un sapere possibile, e il sapere rinnova e rinforza gli effetti del potere. L'uomo di cui ci parlano e che siamo invitati a liberare è già in se stesso l'effetto di un assoggettamento ben più profondo di lui (p. 33).

Con «uomo», qui Foucault intende sia l'oggetto proprio delle scienze umane sia l'uomo inteso come il contenuto dei progetti di emancipazione moderni come le utopie.

> Un'"anima' lo abita e lo conduce all'esistenza, che è essa stessa un elemento della signoria che il potere esercita sul corpo. L'anima, effetto e strumento di una anatomia politica; l'anima, prigione del corpo (*Ibidem*).

C'è un'inversione totale, qui, del *leit motiv* della filosofia occidentale, dai pitagorici in poi, che recitava: «il corpo, prigione dell'anima». Più avanti cercherò di spiegare il rapporto che lega quest'anima al concetto di finzione benthamiano, per ora ci basti dire che potremmo definirla come il condizionamento, l'influenza che un determinato spazio produce sui desideri e le aspettative di un individuo. Quest'anima è prodotta da uno spazio, di cui il *Panopticon* è uno diagramma astratto, uno schema generale di come dovrebbe essere strutturato uno spazio per produrre quel tipo di anima. Qui, chiaramente, intendiamo la soggettività non come qualcosa di puro che è lì da sempre, in attesa di essere scoperta, quanto piuttosto il prodotto di una politica ragionata degli spazi. E a questo punto vorrei citare di passaggio una piccola osservazione di Bruno Zevi, in apparenza banale, ma se collegata a quanto detto sopra, fertile di riflessioni:

> Le persone che vivono nella città si occupano di moda, di pittura, di musica, di scultura e di letteratura ma non di architettura, eppure ognuno è padrone di spegnere la radio e di disertare i concerti, di aborrire il cinematografo e il teatro e di non leggere alcun libro. Ma nessuno può chiudere gli occhi di fronte all'edilizia che forma la scena cittadina» (1948, p.).

Questo per sottolineare come il problema dello spazio e dell'architettura sia un problema non aggirabile per la filosofia, nonostante sia stato negletto per tutto il Novecento dove il tempo rappresentava il problema principale. Pensate a Bergson, a Heidegger oppure alla dialettica marxista, pur nelle loro differenze il tempo e la storia erano al centro delle riflessioni. Il pensiero sullo spazio era reputato reazionario. Foucault afferma che lo stesso problema dell'esistenza umana, che è stato spesso inteso come il problema della sua finitudine temporale, quel famoso essere-per-la-morte di heideggeriana e sartriana memoria, andrebbe invece compreso a partire dall'essere individuo in quanto *corpo*. In tal modo il problema dell'individui diviene un problema di collocazione in una determinata posizione nel mondo, l'"essere questo e non altro" inteso come "essere qui e non altrove"; il problema, cioè, della singolarità e del luogo da cui si parla; l'unico luogo da cui, quel corpo singolo, può accedere alla verità.

Vi leggo questa citazione tratta dall'intervista a Foucault contenuta nell'introduzione al *Panopticon* (1983) di Bentham:

> Tra tutte le ragioni che hanno indotto per cotanto tempo una certa negligenza riguardo agli spazi, ne citerei una sola, che concerne il discorso dei filosofi. Nel momento in cui cominciava a svilupparsi una politica ragionata degli spazi, le nuove acquisizioni della fisica teorica e sperimentale sloggiavano la filosofia dal suo antico diritto a parlare del mondo, del *cosmos*, dello spazio finito o infinito. Questo doppio investimento dello spazio da parte di una tecnologia politica e di una pratica scientifica ha rigettato la filosofia su una problematica del tempo. Da Kant, ciò che la filosofia deve pensare, è il tempo. Hegel, Bergson, Heidegger. Con una correlativa disqualificazione dello spazio che appare dal lato dell'intendimento, dell'analitica, del concettuale, del mondo, del fisso, dell'inerte (p. 193).

Ecco un'altra esigenza filosofica foucaltiana: criticare l'esclusività che i saperi tecnici si sono arrogati sulla verità dei discorsi, e aggiunge poco dopo:

> mi ricordo di aver parlato, una dozzina di anni fa, di questi problemi di una politica degli spazi, e che mi è stato replicato che era molto reazionario insistere tanto sullo spazio, giacché il tempo, il progetto, era la vita, il progresso. Bisogna dire che questo rimprovero veniva da uno psicologo – verità e vergogna della filosofia del XIX secolo (p. 195).

Psicologo inteso come colui che si occupa proprio di quell'anima di cui abbiamo parlato prima; lo si vede spesso, infatti, nel ruolo del rieducatore, che tratta quest'anima come un oggetto separato, dato, senza confrontarsi con gli spazi in cui è prodotto e in cui, volente o nolente, abita.

Questa parentesi era fondamentale per mettere in evidenza la posta in gioco filosofica dei discorsi sul *Panopticon*.

4.

Che cos'è il *Panopticon*: non è un progetto di carcere, chi lo afferma non ha mai letto il testo originale di Bentham, è un progetto che si può utilizzare per ogni

tipo di funzione e attività, è una forma di gestione del potere che può essere esercitata indipendentemente dal suo contenuto specifico, il suo fine può essere sia la produzione, che la terapia, che l'educazione o la rieducazione.

L'ispirazione al progetto è stata data a Bentham dal fratello, egli voleva costruire una nuova fabbrica in Russia a causa di una serie di problemi nella gestione degli operai, per questo motivo abbozza un progetto simile al *Panopticon* con l'obiettivo di poter sorvegliare meglio il loro lavoro. Il nostro filosofo inglese dopo aver osservato questa bozza si rende conto che la medesima struttura poteva essere applicata anche ad altri fini. Anche per questo motivo le lettere che compongono il testo di Bentham parlano poco di prigione e tanto di lavoro. Sul come, il quando e il quanto le persone debbano lavorare dentro il *Panopticon*.

Per questioni di chiarezza meglio descrivere in maniera sintetica la composizione del *Panopticon*. Si tratta di un edificio di forma circolare costituito da tre anelli concentrici: in quello più esterno vi sono le celle dei carcerati suddivise a raggiera, l'anello intermedio originariamente è vuoto, ma in alcuni progetti successivi contiene una passerella per le ronde, mentre nell'anello centrale vi è una casa, chiamate anche torre, ovvero la dimora del sorvegliante. I piani della casa del sorvegliante sono sfasati rispetto ai piani delle celle, in modo tale che l'ispettore possa in ogni momento controllare i carcerati senza che questi sappiano quando sono sorvegliati. Questa è la macchina benthamiana, quella che un famoso interprete di Bentham, Pellegrino, ha chiamato *La fabbrica della felicità* (2010). L'effetto che si vuole produrre è che tutti siano convinti di essere sorvegliati costantemente e l'espediente attraverso cui si ottiene questo risultato è l'impossibilità di verificare la sorveglianza. La non-verificabilità è un prodotto specifico dell'architettura e dell'interpretazione che di questa possono avere coloro che vi sono rinchiusi; ecco il famoso surplus d'anima di cui si parlava prima. Difatti ciò che è in gioco qui non è solo la struttura materiale dell'edificio, ma anche l'interpretazione che di questa possono avere gli attori coinvolti, a seconda del ruolo che occupano, o possono occupare, nello spazio. È inoltre cruciale la visibilità, vi è infatti un attento studio delle finestre esterne e interne, che creano dei giochi di luce al fine di rendere invisibile il sorvegliante e visibili i sorvegliati. Foucault la definisce una trappola della visibilità. E, sia detto di passaggio, la centralità della luce in questo progetto, per essere compresa fino in fondo, non dovrebbe ignorare l'importanza che la metafora della luce ha nella caratterizzazione del concetto di verità in particolare con il senso del termine "illuminismo".

Un altro aspetto che vorrei sottolineare in questa analisi è quello della finzione, come ho già detto non è la struttura reale che produce l'effetto di potere ma la sua rappresentazione. Provate a immaginare: potrebbe anche non esserci nessun ispettore ma i carcerati non se ne accorgerebbero neanche, questo perché hanno una rappresentazione dello spazio che gli impedisce di formulare giudizi di verità autonomi sulla realtà, l'unica maniera per formulare tali giudizi sarebbe quella di violare qualche regola e verificare, con l'arrivare o meno della punizione, se sono effettivamente sorvegliati o no. C'è quindi una forma di verificabilità ma che è, paradossalmente, in relazione con l'errore e la punizione.

Questa macchina perfetta che è autonoma rispetto all'esterno, che non ha nessun rapporto con l'ambiente circostante, che è un campo chiuso, è radicalmente in rottura con la concezione classica dello spazio pubblico inteso come spazio della manifestazione del potere. Questa rottura è ravvisabile anche all'interno della biografia intellettuale di Bentham, egli infatti in *Fragment on Government* (1990) propone la sua teoria del diritto utilitaristica dove sostiene

che le pene per i delinquenti debbano essere utili e proporzionali. Egli reputa adeguata ogni pena che superi la rappresentazione del bene che un criminale immagina di ottenere compiendo un determinato reato. Per questo motivo nel periodo precedente al *Panopticon* egli prescrive semplici ricette di carattere estetico sulle prigioni: esse devono apparire all'esterno molto tristi, con sculture aberranti e devono essere collocate al centro della città, al fine di provocare nei potenziali criminali rappresentazioni talmente negative da farli desistere dai loro intenti. É in questo senso che si può valutare, a mio avviso, quanto sia radicale la cesura tra una prospettiva simbolica del potere e una razionale. Da una parte quindi abbiamo la sovranità che instaura un rapporto simbolico tra il sovrano e il suddito sotto forma dello spettacolo del supplizio, dall'altra la disciplina che instaura invece un rapporto molto più concreto tra i due poli, con l'obiettivo di regolamentare i singoli comportamenti dei sorvegliati.

Per chiarire questo passaggio cito un altro brano da *Sorvegliare e punire* (1977):

> Pochi anni dopo Bentham, Julius redigeva il certificato di nascita di questa società [disciplinare]. Egli, parlando del principio panoptico, diceva che vi era in esso ben più di una ingegnosità architettonica: era 'un avvenimento nella storia dello spirito umano'. In apparenza non è che la soluzione di un problema tecnico; ma attraverso di essa si disegna tutto un tipo di società nuovo. L'antichità era stata una civiltà di spettacolo. 'Rendere accessibile a una moltitudine di uomini l'ispezione di un piccolo numero di oggetti': a questo problema rispondeva l'architettura dei templi, dei teatri, dei circhi. Con lo spettacolo, predominavano nella vita pubblica le feste. In questi rituali, dove colava il sangue, la società ritrovava vigore e formava per un istante come un grande corpo unico. L'età moderna pone il problema inverso: 'Procurare a un piccolo numero, o perfino a uno solo, la vista istantanea di una grande moltitudine'. In una società in cui gli elementi principali non sono più la comunità e la vita pubblica, ma gli individui privati da una parte e lo Stato dall'altra, i rapporti si possono regolare solo in una forma che sia esattamente l'inverso dello spettacolo: 'É ai tempi moderni, all'influenza sempre crescente dello Stato, al suo intervento di giorno in giorno più profondo in tutti i dettagli e in tutte le relazioni della vita sociale, che era riservato l'aumentarne e perfezionarne le garanzie, utilizzando e dirigendo verso questo grande fine la costruzione e la distribuzione di edifici destinati a sorvegliare nello stesso momento una grande moltitudine di uomini'. Julius leggeva come un processo storico compiuto ciò che Bentham aveva descritto come un programma tecnico (p. 250).

Per comprendere meglio il significato politico di questo nuovo rapporto descritto nella citazione, cioè tra l'individuo privato e lo Stato, e di come quest'individuo privato non sia qualcosa di dato ma qualcosa di prodotto dai meccanismi disciplinari, vorrei proporvi un'altra citazione dal *Panopticon* di Bentham. In queste frasi si scorge con precisione come quest'individuo isolato, interessato solo al proprio utile, non sia altro che quell'anima di cui *Sorvegliare e punire* (1983) cercava di fare una genealogia:

> Nella condizione dei nostri prigionieri, così li chiamerò per brevità, perché poteva chiamarli malati, bambini ecc., potete vedere realizzato in modo nuovo il paradosso dello studente 'mai meno solo che quando è solo', agli occhi del guardiano una moltitudine ma non una folla, ai loro propri occhi individui solitari e sequestrati (p. 104).

Notate lo sdoppiamento e il paradosso tra i due piani? Che corrispondono poi ai piani dell'utile individuale e dell'utile collettivo: il panoptismo è un dispositivo che condiziona e modifica ogni singolo utile individuale mentre l'utile collettivo, lungi da scaturire da un accordo tra gli individui oppure da una composizione tra diversi utili individuali, è il prodotto della libera volontà del sorvegliante. Ed è proprio attraverso il principio di sorveglianza, che costringe i singoli individui a interiorizzare l'utile collettivo come proprio, che il panoptismo spinge i sorvegliati ad accettare la felicità loro imposta come l'unica possibile. C'è una confusione quindi tra il diritto, che nella sua definizione è qualcosa che io posso violare o meno avendo coscienza delle sanzioni in cui incorrerò, e la norma sociale che invece non può essere violata perché compresa all'interno di una sfera di rapporti che si riferiscono direttamente ai criteri di normale e patologico, uno spazio cioè governato da leggi proprie. Provate a pensare seguendo la logica benthamiana: se un individuo infrange qualche regola all'interno del panottico è perché ha una rappresentazione sbagliata del luogo che occupa nello spazio, di conseguenza non è cattivo ma malato. Insomma rientra in una sfera che in gergo filosofico si direbbe governata dalla necessità e non dalla libertà; una sfera antitetica a quella del principio liberale secondo cui il diritto esiste per garantire la libertà. Una situazione questa che è conseguenza di una precisa organizzazione dello spazio. Nell'utopia di Bentham lo spazio funziona dunque come un sotterfugio, come una finzione per aggirare il problema della libertà, per sfuggire a ogni considerazione etica o morale sul problema della libertà.

Per concludere questa parte dell'intervento e spiegare meglio ciò che ho detto ora citerei un altro passaggio a mio avviso fondamentale per capire quali sono le problematiche del liberalismo in rapporto al potere disciplinare. Questo passo è contenuto nell'ultima lettera del *Panopticon*, quella sulle scuole, una lettera rivolta a un personaggio fittizio che si cerca di convincere ad adottare il principio panottico nella sua scuola. Il discorso verte sulle aspettative dei genitori degli scolari, aspettative spesso molto severe riguardo i controlli degli insegnanti; quando però il controllo della scuola risulta efficace, paradossalmente le preoccupazioni dei genitori si invertono poiché si suscita in loro il timore che il loro potere genitoriale possa essere spodestato da quello educativo. Così Bentham si chiede retoricamente se un giorno questi genitori potranno accettare questo potere che in fondo si rivela più dispotico di quello della potestà del padre, o se invece si lamenteranno nuovamente per aver tolto loro una parte di libertà nel disporre dell'educazione dei figli, e ancora se il risultato di un processo così elaborato non possa produrre una serie di macchine sottoforma di uomini. Dunque, l'ultima preoccupazione di questi padri sarebbe quella di veder negato il frutto del loro impegno, come padri hanno creato uomini ma l'educatore li sta trasformando in macchine:

> per dare una risposta soddisfacente a questi sottili dubbi, nessuno dei quali peraltro va veramente a fondo della questione, sarebbe necessario

> andare col pensiero ai fini dell'istruzione. La felicità sarebbe più probabilmente aumentata o diminuita da questa disciplina? Chiamateli soldati, chiamateli nemici, chiamateli macchine se dovessero essere tali ma felici non mi interesserebbe. Guerre e tempeste son belle da leggersi ma pace e calma son meglio da godersi. Non abbiate paura, mio caro, che io voglia intrattenervi con un corso di filosofia morale: la felicità è una bella cosa da godere ma un arido soggetto di conversazione. Dunque potete spianare la fronte perché non dirò più nulla sull'argomento. Aggiungerò solo una cosa: che chiunque fondi una scuola d'ispezione fedelmente basata su questo principio dovrebbe essere ben sicuro del maestro poiché così come il corpo del figlio è figlio di suo padre così la mente sarà figlia del maestro, con nessun altra differenza che quella esistente tra una autorità da una parte e la sottomissione dall'altra (1983, p. 130).

Ecco il rapporto tra libertà e felicità e tra autorità e sottomissione, a mio parere i chiasmi del pensiero moderno. Da una parte il sistema liberale produce le leggi per garantire la libertà e dall'altra invece toglie la libertà per garantire la felicità, il benessere. Questione più che mai attuale, si pensi alle norme anti-terrorismo, ma si potrebbero fare molti altri esempi poiché queste questioni sono al centro del pensiero liberale, rappresentano il suo cortocircuito che, a mio avviso, risulta irrisolvibile.

5.

Concluderei così la parte di analisi sulle strutture moderne e se c'è il tempo vorrei lanciare una serie di spunti, di intuizioni, di traiettorie possibili. Lo ripeto, la bellezza del metodo genealogico è proprio quella di liberare la storia dalle costrizioni della necessità, di liberare anche i soggetti dal "dover essere qualcosa" cioè di mostrare la costruzione paradossale e controversa di ciò che "noi siamo oggi" per mostrare la possibilità di essere "altrimenti" domani. Non ho la presunzione di essere esaustivo, né di fornirvi una storia dell'urbanistica che sia "autentica", è una traiettoria quella qui vi propongo.

Ritorniamo dunque al testo di Benevolo. Secondo l'autore da una parte c'è l'utopia moderna, che chiaramente non è solo quella di Bentham ma anche quella, tra gli altri, di Fourier e di Owen. Faccio una piccola parentesi su Owen: fervente socialista aveva costruito delle comunità in cui il lavoro produttivo sarebbe dovuto essere attraente e uno degli azionari di queste comunità era proprio Bentham. Al di là delle divergenze politiche, quindi, si conoscevano e riconoscevano ciò che vi era di comune nei loro progetti; io sostengo che tale elemento fosse una precisa forma di razionalità, che è quella cercherò di mostrarvi. Abbiamo quindi da una parte l'utopia moderna impegnata nella trasformazione radicale della società a partire dalla progettazione *ex nihilo* di edifici e comunità al di fuori delle città esistenti, mentre dall'altra troviamo l'urbanistica "post quarantottina", dove la presa di coscienza delle condizioni miserevoli delle città spinge i riformatori a lavorare soprattutto sui quartieri esistenti, al fine di renderli più igienici e dignitosi, impegnandosi a migliorare le condizioni di vita delle persone risolvendo tutta una serie di problemi tecnici. Secondo Benevolo, questa seconda tendenza evidenzia l'abbandono dell'utopia inteso come progetto di trasformazione politica, provocato dalla sconfitta delle istanze emancipatrici rivendicate

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

durante i moti del '48. Io contesto questa conclusione, certo una rottura nel pensiero urbanistico c'è stata, sono d'accordo con Benevolo, ma la rottura non è avvenuta a partire dalla sconfitta delle classi lavoratrici ma dal timore che le insurrezioni del 1848, del 1871 hanno suscitato nella classe dirigente, soprattutto francese ma non solo.

I pensatori utopici andrebbero letti alla luce delle considerazioni di Marx, che è anche colui che ha coniato il termine "socialismo utopico" proprio per distinguere il suo pensiero da quello dei socialisti precedenti. Egli definisce utopisti questi pensatori, utilizzando il termine utopico come sinonimo di ingenuo, essi infatti non hanno compreso che la società è fatta soprattutto di lotte e conflitti, questo è il fallimento dell'utopia: immaginare una società senza conflitto. Per questo anche il *Panopticon* risulta utopico: ci si immagina che gli individui siano materia pura da modellare, che instillando in loro la paura di una punizione sicura ed efficace, essi rispettino le regole a loro imposte, ma gli individui hanno sempre resistito alle tecnologie panottiche ed è proprio questa resistenza che deve essere problematizzata, ed è anche ciò che, dopo il 1848, deve essere incorporato nella razionalità urbanistica. Il mio è il tentativo quindi quello di costruire una genealogia che parta proprio dal problema della libertà, intesa innanzitutto come ribellione, come ciò che è rimasto sia impensato nel progetto utopico. Vorrei dunque provare a rintracciare la nascita di una tecnica urbanistica che abdichi al compito di comporre il conflitto, di eliminarne le cause fondamentali, ma che si preoccupi invece di prevenirlo. Tra l'altro il Panottico non ha mai avuto una diffusione pratica così estesa, evidentemente funzionava benissimo come orizzonte teorico ma nella concretezza della realtà meno. Provate a immaginare cosa comporti il fatto che una sola persona ne sorvegli cento, fin quando è tutto tranquillo, va tutto bene, ma quando tutti e cento iniziano a dar fuoco alle celle, a spaccare tutto, occorre chiaramente tutta un'altra presenza numerica dei sorveglianti e, come dimostrerò più avanti, anche tutta un'altra conformazione spaziale per far regnare l'ordine. Ma c'è comunque una continuità tra queste razionalità: l'idea, appunto, che l'urbanistica abbia qualcosa in comune con la terapia e con la volontà di guarire le malattie urbane.

Per comprendere meglio l'orizzonte di questi problemi torno alla conclusione di *Sorvegliare e punire* dove Foucault tenta di tematizzare il Panottico in una scala più ampia del singolo edifico, di darne una rappresentazione più complessa e articolata nel campo del progetto urbano generale. Nel 1836, siamo quindi a cinquant'anni dalla pubblicazione del *Panopticon*, su una rivista fourierista appariva questo testo anonimo:

> Ecco il piano della vostra Parigi messo a punto, ecco il piano perfezionato in cui tutte le cose simili sono riunite: ospedali per tutte le malattie, ospizi per tutte le miserie, case per i pazzi, prigioni, bagni, per uomini, donne, bambini (1977, p. 273).

Notate all'opera il sistema a raggiera con gli individui separati gli uni dagli altri per tipi e generi.

> Attorno alla prima cinta, caserme, tribunali, case di polizia, dimore di aguzzini, aree per patiboli, abitazione del boia e dei suoi aiutanti. Ai quattro angoli, camera dei deputati, camera dei pari, Accademia e Palazzo del

> Re. Al di fuori, ciò che alimenta il recinto centrale, il commercio, le sue furberie, le sue bancarotte; l'industria e le sue lotte furiose; la stampa, i suoi sofismi; le case da gioco; la prostituzione, il popolo morente di fame o avvoltolato nella corruzione, sempre pronto alla voce del Genio della Rivoluzione; i ricchi senza cuore... infine la guerra accanita di tutti contro tutti' [...] Siamo ora molto lontani dal paese dei supplizi, disseminato di ruote, di patiboli, di forche, di pali; siamo anche lontani da quel sogno che, cinquant'anni prima, i riformatori accarezzavano: la città delle punizioni dove mille piccoli teatri avrebbero dato senza posa la rappresentazione multicolore della giustizia. La città carceraria, con la sua 'geopolitica' immaginaria, è sottomessa a principi del tutto diversi. Il testo di 'La Phalange' ne richiama alcuni fra i più importanti: che nel cuore di questa città e come per farla resistere vi è non il 'centro del potere', non un nodo di forze, ma una rete multipla di elementi diversi - muri, spazio, istituzioni, regole, discorsi; che il modello della città carceraria, non è dunque il corpo del re, coi poteri che ne emanano, e neppure la riunione contrattuale delle volontà da cui nascerebbe un corpo individuale e insieme collettivo, ma una ripartizione strategica di elementi di natura e livello diversi. Che ciò su cui questi dispositivi si applicano, non sono le trasgressioni rispetto a una 'legge centrale', ma, attorno all'apparato di produzione - il 'commercio' e l'"industria'-, tutta una molteplicità di illegalismi, con la loro diversità di natura e di origine, il loro ruolo specifico nel profitto, e la sorte differente a loro riservata dai meccanismi punitivi. E che infine ciò che presiede a tutti questi meccanismi, non è il funzionamento unitario di un apparato o di un'istituzione, ma le necessità di un combattimento e le regole di una strategia" (p. 257).

Ecco, l'urbanistica è uno dei saperi di questo nuovo campo, il cui obiettivo è pensare alla città come un'insieme di dispositivi che regolino questa guerra, di fronte a un nemico che è sempre più interno. Pensate alla diversa funzione dei muri della città in questa citazione, essi non definiscono più una cerchia interna di difesa dall'esterno, il muro inteso come difesa dall'invasione straniera, ma il muro, nella conclusione di *Sorvegliare e punire*, è piuttosto l'elemento architettonico che perimetra il campo in cui concentrare la popolazione per sorvegliarla, disciplinarla, metterla al lavoro producendo una sorta di nemico interno. Ne sarebbe testimonianza e prova, tenendo fede all'analisi genealogica, l'emergenza di un nuovo concetto specifico della disciplina urbanistica.

6.

La città biopolitica di Andrea Cavalletti si occupa proprio della nascita di questo neologismo, il termine *urbanizzazione*. Utilizzato per la prima volta nel 1867 Cerdà i Sunyer nel suo *Teoria generale dell'urbanizzazione*, questo nuovo termine è stato coniato per rendere ragione di questa nuova relazione, di questo nuovo combattimento, di questa nuova strategia da mettere in campo. Cavalletti, infatti, si chiede come mai Cerdà abbia sentito l'esigenza di coniare un nuovo termine quando davanti a sé, nella lingua spagnola, aveva a disposizione molti altri termini come il *pueblo, ciudad e población*. Perché crearne uno nuovo? *Urbanización*. La risposta si può trovare leggendo direttamente le parole di Cerdà:

> per prima cosa, mi si è presentata davanti la necessità di dare un nome a questo *mare magnum* di persone, di cose, di interessi di ogni genere, di mille elementi diversi che sembravano a prima vista funzionare ognuno nella sua maniera e indipendentemente l'uno dagli altri mentre osservando con attenzione e spirito critico si nota che essi talvolta, esercitando l'uno sull'altro un azione molto diretta, sono in costante relazione ed essi formano di conseguenza un'unità(1867, I, p. 29).

Qui non c'è più la distinzione tra lo spazio fisico e la popolazione da ripartire in esso, come nel caso del Panottico inteso come un campo chiuso, ma c'è invece in gioco una interazione reciproca tra spazio e individui, una relazione talmente stretta da necessitare l'utilizzo di un termine nuovo, urbanizzazione, che dovrebbe rendere in termini spaziali l'idea della popolazione intesa non come una semplice addizione degli individui che la compongono quanto piuttosto come un entità dotata di caratteristiche proprie. Dovremmo, seguendo le indicazioni di Cavalletti, pensare al termine urbanizzazione nella sua duplice accezione di processo di popolamento e di intervento su uno spazio, che a differenza di quello pensato da Bentham, è già popolato.

Cercando di tirare le fila al discorso fatto finora, riassumerò una distinzione fatta da Foucault sul modo di intendere le città per spiegare cosa distingue una città in cui si esercita il potere sotto la forma del supplizio, da una in cui lo si esercita sotto la forma della sorveglianza e infine da una in cui si è imposta questa nuova razionalità urbanistica, che ha incorporato al suo interno il combattimento sociale e che potremmo definire *biopolitica* o *di sicurezza* poiché in essa il potere è esercitato sotto la forma del controllo delle condizioni di vita della popolazione. Quest'ultima città "urbanizzata", non è altro che l'orizzonte per la comprensione dello spazio contemporaneo. Foucault tratta di questi 3 diversi tipi di città nel corso universitario del 1978 poi trascritto e pubblicato con il titolo *Sicurezza, territorio, popolazione* (2005, pp. 22-29):

1) La città della sovranità esemplificata dal progetto di Le Maître in cui si definisce la città come chiave del territorio. Vi è un territorio molto grande e il problema della razionalità urbana è quello di una teoria dell'insediamento del sovrano nel territorio. Una teoria della centralità della città intesa come capitale di uno stato, luogo da cui il territorio intero viene irrigato. La città stessa poi è intesa come luogo specifico delle manifestazione simboliche del potere, una città monumentale in cui vive la corte del sovrano, ecc..

2) Il secondo esempio è la città di Richelieu che ha come modello l'accampamento militare: è una città artificiale costruita su uno spazio vuoto e, come il progetto panottico, è un campo chiuso verso l'esterno. Non è, quindi, una città in rapporto con un territorio più grande, come il modello precedente, ma è piuttosto un progetto di città attento ai rapporti interni, alle proporzioni e agli elementi compositivi. Al centro del modello vi è la griglia, che divide gli spazi in modo funzionale; si parte da un elemento compositivo piccolo, il quadrato o il rettangolo, e si compone il piano urbano in funzione della sorveglianza e della circolazione attraverso dei giochi di simmetria e asimmetria.

3) Il terzo esempio è quello della ristrutturazione della città di Nantes agli inizi dell'Ottocento: non vi è più la necessità di creare una città dal vuoto, ma di confrontarsi con una città esistente che ha una serie di problemi conseguenti alla demolizione delle mura cittadine, problemi legati alla delinquenza, all'igiene,

al sovraffollamento. L'intervento qui è pensato attraverso la costruzione di nuove linee direttrici che facilitino la circolazione e che allo stesso tempo permettano di immaginare uno sviluppo futuro.

> Al di là dei dettagli della strutturazione prevista il progetto è importante e significativo per diverse ragioni: primo non si tratta più di costruire all'interno di uno spazio vuoto o svuotato come nelle città disciplinari, la sicurezza invece si baserà su alcuni elementi materiali come l'ubicazione, lo scolo delle acque ecc... In questo senso sfrutta elementi già esistenti, secondo non si tratta di ricostruire questi elementi per raggiungere una perfezione (p. 29).

Ecco quanto dicevo prima, non si tratta infatti di progettare una città in cui non ci sarà resistenza «occorre soltanto cercare di ottenere il massimo degli elementi positivi, per circolare meglio e minimizzare al contrario i rischi e gli inconvenienti come il furto o le malattie. Non si lavora dunque solo su dati naturali ma su quantità che sono relativamente modificabili sebbene non del tutto, è proprio questa impossibilità di risoluzione definitiva del problema fa sì che la sicurezza operi sulla probabilità. Terzo, la strutturazione della città ha bisogno di elementi che spicchino soprattutto per la loro versatilità» (*Ibidem*), per la loro possibilità di essere aperti all'aleatorio, al futuro. É così che partendo dai testi di Foucault ci si apre ai problemi posti dal concetto di urbanizzazione. L'urbanizzazione deve essere intesa come mezzo di governo biopolitico dove i termini spazio e popolazione vanno letti sempre come un tutt'uno cioè come uno spazio-popolazione nella misura in cui la popolazione è già sempre in uno spazio. Si crea, quindi, una distinzione tra un'"urbanistica spontanea", che è quella che potremmo definire connaturata alla popolazione ma che ha dei problemi, e uno *spazio-popolazione*, invece definito come "urbanistica progettata" che deve progettare in questo spazio già popolato, uno spazio-popolazione nuovo. Quest'idea, che è al fondo della razionalità urbanistica, andrebbe problematizzata fino in fondo, in particolare domandandosi che cosa si intende per "urbanistica spontanea" oggi, quali miopie produca sopratutto nell'analisi delle grandi megalopoli del Sud del mondo, dove i movimenti di concentrazione di popolazione sono spesso dati per scontati senza indagare a fondo sulle cause strutturali di queste grandi migrazioni.

Il fatto che la cosiddetta città sicuritaria non voglia giungere a una perfezione non gli impedisce però di essere caratterizzata da una forte tonalità utopica e ideale, essa però non corrisponde più alla società retta, ordinata e trasparente propria della città disciplinare ma piuttosto all'idea del benessere inteso come popolazione sana che dovrebbe sostituirsi alla popolazione esistente. A questo punto si apre chiaramente un panorama vasto e per certi versi ancora poco indagato, ma per spiegare meglio questa differenza tra sicurezza e disciplina voglio farvi due esempi. Il primo esempio è la relazione tra due personaggi storici francesi di fine Ottocento: il maresciallo Bugeaud e il prefetto di Parigi Haussmann.

Bugeaud è un maresciallo dell'esercito francese che ha lavorato in Algeria durante le rivolte del 1848 e ha scritto un libro, che all'epoca è circolato informalmente in cinquecento esemplari destinati all'èlite politica ed è stato pubblicato solo recentemente, nel 1997, e non ancora tradotto in italiano, il testo si intitola *La guerre des rues et des maisons*. Qui per la prima volta un militare

di professione si confronta con il tema dell'urbanizzazione. Egli infatti si accorge dei problemi, sia teorici che pratici, che il fenomeno della concentrazione di popolazione pone ai professionisti dell'ordine pubblico. Strade strette, scarsa conoscenza del territorio, difficoltà di distinguere tra alleati e nemici. Bugeaud sostiene che per sedare le rivolte cittadine è necessario immaginare un nuovo modo di ristrutturare lo spazio e propone così tutta una serie di prescrizioni da mettere in pratica nella città di Algeri, senza successo. Nonostante ciò l'acutezza di queste considerazioni verranno notate da Haussmann che le seguirà alla lettera per la ristrutturazione di Parigi. Apertura di grandi viali all'interno dei quartieri proletari al fine di disarticolarli, costruzione di una cintura esterna di caserme ben connesse ai grandi viali al fine di agevolare il movimento dall'esterno verso l'interno. Notate, quindi, che non si tratta più di immaginare un centro da cui si trasmette il potere ma piuttosto quello di immaginare un'articolazione strategica di nodi di una rete da imporre sopra la città.

Il progetto di Haussmann è molto noto – meno conosciuta è forse la sua provenienza, questo piccolo pamphlet di un maresciallo francese in servizio nelle colonie d'oltremare – e uno dei suoi maggiori interpreti è Walter Benjamin che nel volume "*I passages. Parigi, capitale del XIX secolo*" (2010) gli dedica un capitolo intitolato "*Haussmann e le barricate*". Benjamin definisce il progetto haussmaniano un «imbellimento strategico» poiché insieme a tutta una serie di accorgimenti tecnici di tipo controinsurrezionale – tra cui il cambiamento della pavimentazione dei viali, fatti non più di porfido ma composti da grandi lastroni difficili da divellere per erigere le barricate, o dell'angolatura degli incroci tra le strade e i viali per permettere ai cannoni di sparare d'infilata protetti dagli angoli degli edifici – abbiamo anche tutta una serie di elementi estetici celebrativi dell'Impero e del nuovo stile di vita della capitale parigina. Ciò che è interessante è proprio questo: l'impossibilità di disgiungere l'elemento estetico da quello strategico nella comprensione del piano.

Ma torniamo al rapporto tra Bugeaud e Haussmann. Come abbiamo mostrato è incontestabile il rapporto di filiazione del progetto parigino dal testo *La guerre de rues et des maisons* ma il fatto che il progetto parigino si ponga anche delle preoccupazioni di carattere estetico segna una discontinuità significativa. Per Bugeaud le città come Algeri e come Parigi sono un problema in se stesse. Andrebbero demolite, se questo non fosse possibile egli prescrive, appunto, tutta la serie di accorgimenti che abbiamo descritto. Siamo ancora nel campo dell'utopia moderna, di un pensiero, cioè, antiurbano. Per Haussmann invece l'apertura dei viali non è solo un mezzo di disarticolazione dei quartieri problematici ma è anche un'occasione di sviluppo, vede i viali anche come il luogo dell'iniziativa di stato, di promozione economica. Egli incentiva il trasferimento dei commercianti, di parti della piccola borghesia nelle zone ristrutturate operando già nel campo della razionalità securitaria. Haussmann infatti concepisce la rivolta come malattia endemica dell'urbano ma su essa svolge un calcolo economico; cerca di massimizzare gli effetti positivi e di minimizzare quelli negativi.

7.

Il secondo esempio che voglio portarvi ci conduce all'interno dell'orizzonte degli spazi contemporanei, mi riferisco al libro *Arcipelaghi ed enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo* (2007) di Alessandro Petti. Un libro che parla di Israele e Palestina e che trae spunto da un altro libro interessante

scritto da un architetto israeliano Eyal Weizman dal titolo *Architettura dell'occupazione. Spazio politico e controllo territoriale in Palestina e in Israele* (2005). Entrambi utilizzano gli strumenti dell'analisi architettonica per comprendere come si sostanziano nello spazio i progetti geopolitici degli stati contemporanei.

La diagnosi di Petti è sicuramente schematica ma ci permette di orientarci più agevolmente nelle coordinate spaziali contemporanee. Egli suddivide la sua analisi spaziale in tre categorie: frammentazione, connessione/disconnessione, spazi di sospensione, che potremmo anche definire spazi d'esclusione. Caratteristica dello spazio contemporaneo è quella di non produrre più un spazi uniformi, come quelli della sovranità e della disciplina, piuttosto generare degli spazi frammentati e disomogenei. I muri, per esempio non vengono eretti per distinguere un interno da un esterno ma vengono progettati all'interno di un territorio omogeneo per frammentarlo. Questa definizione di frammentazione è molto importante perché problematizza una delle asserzioni che reggono il dibattito contemporaneo sugli spazi urbani, l'idea secondo cui è difficile comprendere la città oggi a causa della sua frammentazione, confusione, dispersione come se questa frammentazione fosse un prodotto spontaneo delle dinamiche di popolamento. È su questo punto che Petti chiarisce una cosa importante, questa frammentazione è costantemente prodotta da una serie di soggetti – politici, tecnici, attori sociali di vario genere – consapevolmente per ottenere uno scopo. L'effetto principale di questa frammentazione è quella di distinguere gli spazi gerarchicamente a partire da una loro proprietà fondamentale: essere connessi o meno. Alcuni di questi spazi frammentati, infatti, sono ben collegati agli altri mentre altri sono significativamente disconnessi.

Ci allontaniamo così dal paradigma modernista che intende le infrastrutture come mezzi per l'apertura di spazi. Petti fa notare il fatto che le infrastrutture connettendo due punti, escludono invece ciò che sta nel mezzo finendo per funzionare come dei muri. Per spiegare questo fenomeno ci propone un esperimento, elaborato anche sottoforma di installazione visiva, intitolata *Multiplicity* (2007): prendiamo due punti, A e B, entrambi nei territori israelo-palestinesi e proviamo a percorrerli seguendo due itinerari diversi: il primo attraverso il territorio israeliano da una colonia ebraica a un altra, sull'autostrada preclusa ai palestinesi, il secondo in territorio palestinese. Medesima è la quantità di chilometri da percorrere e identica è la latitudine delle due località. Nel caso del percorso israeliano Petti ha impiegato un'ora e cinquanta minuti poiché essendo sull'autostrada israeliana era in possesso di by-pass, i check-point incontrati li ha attraversati in in via preferenziale perché giungeva da itinerari sicuri. Il secondo percorso, in territorio palestinese, è durato più di cinque ore poiché ha dovuto attraversare diversi check-point: alcuni fissi, altri invece temporanei, inoltre alcune strade risultavano bloccate senza alcuna comunicazione di preavviso. Questo esperimento ci consente di sottolineare un elemento imprescindibile per chi oggi voglia intraprendere uno studio serio sulla geografia del potere:

> Se ci limitassimo, quindi, a una pura analisi territoriale o cartografica [di questi due percorsi N.d.R.] non scorgeremmo i complessi meccanismi di esclusione che funzionano come diaframmi, selezionando la popolazione indesiderata da quella utile. Queste due popolazioni non risiedono, quindi, in due luoghi separati ma il loro movimento è ristretto in percorsi differenti (Rahola–Guareschi, 2010, p. 33).

A questo proposito si potrebbe richiamare il caso delle *Poor doors*, un fenomeno che si sta sviluppando nei centri e nei quartieri semi-periferici di New York e Londra. Poiché in queste due città è stato completamente abbandonato ogni progetto di edilizia residenziale pubblica, per supplire al problema degli alloggi è stato previsto che in ogni progetto residenziale privato compaia una quota di alloggi ad affitto calmierato. L'espediente utilizzato dai costruttori è stato quello di separare gli ingressi dell'edificio: da una parte l'entrata riservata ai proprietari o affittuari benestanti e dall'altra quella destinata a chi risiede negli alloggi ad affitto calmierato. Due ingressi che si distinguono anche esteticamente. Anche qui ci troviamo davanti a un luogo apparentemente omogeneo ma in realtà frammentato e diviso nei percorsi, nelle possibilità ecc..

> Da questo punto di vista la cartografia, in quanto sapere moderno, non è loro di alcuna utilità. La geografia nella quale si muovono, infatti, è costituita da itinerari stabiliti in funzione dei tempi di spostamento, della localizzazione di ostacoli aleatori e non di distanze e vie predefinite (*Ibidem*).

É indubitabile che oggi servano nuove mappe per rendere evidente questa violenza spaziale che risponde a nuove forme di camuffamento, che produce spazi fittizi ma diversi da quelli panottici; nuove mappe che ci servano anche a capire di cos'è fatta la nostra anima, oggi, così simile ma così differente da quella prodotta dai poteri disciplinari. Affermo questo per fissare un possibile punto fermo degli orizzonti di ricerca filosofica. Se prese sul serio queste conclusioni mettono in luce tutta una serie di cortocircuiti incorsi nella progettazione modernista, mostrandoci come gli elementi architettonici non possano mai essere di per sé trasparenti ma sempre soggetti a interpretazioni. Prendiamo come esempio la prescrizione riguardante la separazione tra diverse funzioni, in particolare quella della circolazione, che come abbiamo visto funziona non come mezzo per uniformare il territorio ma come mezzo di esclusione. Petti illustra nel suo testo anche l'esempio della città di Istanbul in cui l'anello autostradale riservato ai veicoli privati funziona come una sorta di cordone sanitario precludendo alla popolazione delle periferie l'ingresso nel centro, non è raggiungibile né a piedi né con i mezzi pubblici. Un altro esempio che vi porto è quello della reinterpretazione del modello delle città-giardino: da un momento all'altro a San Paolo in Brasile gli urbanisti hanno ricominciato a parlare di città di giardino e l'hanno fatto per un motivo ben preciso: far funzionare gli spazi verdi come spazi cuscinetto che rendessero possibile il controllo dello spazio dai palazzi dei quartieri benestanti e che allo stesso tempo separassero questi dalle numerose *favelas* della città. Tutto ciò per mostrarvi che, a dispetto delle intenzioni moderniste rivolte alla chiarezza e alla trasparenza, l'univocità del gesto architettonico è un argomento quanto mai problematico e ambiguo. Per costruire le nuove mappe di cui avremmo bisogno è necessario ritornare e approfondire diversi concetti che sono stati trattati in questo seminario, interrogandoli a partire anche dai rapporti di potere che li supportano e che li favoriscono. Tentare di uscire da una rappresentazione cartografica bidimensionale degli spazi urbani significa anche capire come, per esempio, un viadotto nella sua tridimensionalità funzioni come spazio di esclusione oppure comprendere a fondo i processi e le ragioni che determinano la frammentazione contemporanea degli spazi urbani. Tutto ciò significa anche tentare, come è stato ripetuto più volte in questi giorni, di uscire da una impostazione del pensiero

che immagina lo spazio come qualcosa di fisso, di inerte, di muto. Su quest'ultimo punto vorrei lasciarvi con una citazione che a me ha dato molto da riflettere e che dimostra l'urgenza e l'importanza di questi studi. La citazione è tratta da *War and the city* un documentario di Nadav Harel e Eyal Weizman proiettato nel 2004 a Tel Aviv, in cui il Generale di brigata Aviv Kochavi (comandante dell'Otzvat Esh, una formazione d'élite) fornisce un resoconto della battaglia nel campo profughi Balata a Nablus dell'aprile 2002. La tecnica cosiddetta del "*mouse hole*" (della trappola per topi), che consiste nell'utilizzare brecce nei muri degli edifici per far muovere l'esercito piuttosto che utilizzare le strade ritenute troppo pericolose – tecnica ideata proprio da Bugeaud! – si trasforma per l'esercito israeliano nella cosiddetta "strategia dei vermi". Ecco cosa dice Aviv Kochavi:

> Il significato del territorio non ha più alcuna importanza, non c'è più nessun valore nel dichiarare: 'Ho vinto', la realtà e lo spazio sono suscettibili d'interpretazione. Non vogliamo più conformarci ai vicoli, alle strade, o alla città. Non vogliamo più conformarci all'interpretazione per essi prevista dagli architetti o urbanisti quando li hanno progettati, noi interpreteremo lo spazio nella maniera che ci conviene: se il vicolo è un luogo in cui passare, allora il vicolo sarà un luogo dove è proibito passare, e porte e finestre diventeranno posti attraverso cui non si può passare [...] Noi non interpretiamo lo spazio urbano nella maniera classica ma in modo totalmente nuovo. Questo è il motivo per cui abbiamo scelto il metodo di passare attraverso i muri, come un verme che si fa strada e finisce ogni volta in un posto diverso. L'idea di passare attraverso i muri potrebbe non essere nuova, ma per la prima volta siamo noi che abbiamo preso questa tattica, questa microtattica, e trasformata in un metodo. [...] È questo che ci permette una reinterpretazione dello spazio. Questo è ciò che insegniamo ai nostri soldati – non ci sono più passaggi attraverso vicoli, strade, tetti. Il movimento avviene solo attraverso i muri [...] La realtà è un'interpretazione di chi attacca e di chi difende. Qualcuno potrebbe dirmi, un momento, ma questo che significa? – una casa è una casa e un vicolo è un vicolo; ma io risponderei, no way, è soltanto un'interpretazione" (cit. in Weizman, 2005, pp. 119-223).

Vedete in questo testo ci troviamo di fronte una concezione teorico-pratica particolarmente interessante, in esso lo spazio è inteso in tre accezioni differenti: la prima è lo spazio come movimento, la seconda è lo spazio come relazione tra chi attacca e chi difende, la terza è lo spazio inteso come stratificazione delle interpretazioni e dei discorsi che su di esso sono stati fatti. Vediamo come questa teoria sulla città presentata dal generale israeliano non affatto ingenua e proviamo a immaginarci le conseguenze della sua applicazione nella pratica. Ora concludo per davvero, con un'ultima citazione:

> La storia della città e del territorio, di qualsiasi città e di qualsiasi territorio, può essere narrata in modi diversi, come storia delle sue architetture e delle sue forme insediative, dei modi di occupazione e uso del territorio, delle diverse tecniche che hanno contribuito e condizionato la loro costruzione e modifica, come storia dei loro abitanti, della loro cultura e dei loro conflitti, ma può essere raccontata anche come storia della

> costruzione del supporto di alcune grandi visioni e azioni geopolitiche e come loro risultato. Ciò che cambia lungo questa storia non è tanto il catalogo dei dispositivi istituzionali, giuridici, economici e spaziali impiegati entro le diverse visioni geopolitiche, quanto il senso e utilizzo, i loro accostamenti e composizioni, l'importanza che sia sul piano funzionale, su quello simbolico, viene loro assegnata. Un muro è un muro, ma il suo senso, uso e ruolo sono diversi quando serve a proteggersi dalle intemperie, a delimitare un giardino o un terreno coltivato, a separare gli appestati dal resto della città, a recingere un ghetto o una gated community, a separare due regimi politici o due aree entro le quali vengono fatti valere principi giuridici differenti. L'ambizione di ogni paradigma geopolitico che si sostanzia nello spazio è infatti quello della sua naturalizzazione, essere inteso da ogni soggetto come la conseguenza dello svolgimento naturale delle interazioni spaziali e sociali (Petti, 2007, p. 10).

É qui in questa naturalizzazione che rivediamo quella strana anima foucaultiana, la prestazione cioè propria degli spazi nella costituzione delle soggettività.

> La figura della continuità costruisce l'immagine di una possibile, naturale e disciplinata ascesa verso il centro, nella quale si rappresenta una ordinata mobilità sociale. Essa domina l'immaginario della città moderna e di chi nostalgicamente vorrebbe ritornarvi, perché è allo stesso tempo figura dello spazio urbano e figura dello spazio sociale (*Ibidem*).

Quello che abbiamo cercato di fare oggi seguendo lo sviluppo che porta dalle utopie moderne all'urbanistica contemporanea è stato proprio la messa in discussione di questa congruenza tra spazio urbano e spazio sociale, congruenza vista dapprima come ideale delle utopie moderne di una società felice e ordinata e messa in discussione dalla frammentazione e dalle logiche securitarie dell'urbanistica contemporanea.

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

Silvia Malcovati

Uno dei temi di maggior interesse, secondo me, è quello della trasparenza dello spazio: la trasparenza come caratteristica potenziale di uno spazio che diventa luogo privilegiato per la pratica del dominio, grazie alla possibilità del controllo totale. Se tutto fosse trasparente, il controllo sarebbe totale, assoluto. Così, possiamo usare questa caratteristica per "misurare" carceri, ospedali, accessi alla città: nel senso che tutti gli spazi possono essere guardati come strumenti di controllo di diverso grado.

Ma quale rapporto c'è tra il mito della trasparenza e il problema del controllo e del dominio attraverso lo spazio?

Luigi Giroldo

In senso generale, la trasparenza riprende direttamente la metafora della luce: e il rapporto tra verità e luce (e quindi tra verità e trasparenza, di conseguenza) è antico quanto la storia della filosofia. Credo che sarebbe davvero interessante fare un confronto tra il mito della caverna di Platone (*Resp.* 514a-520a), con le sue ombre, e le ombre dei sorvegliati di Bentham: cioè due modi di guardare al rapporto tra luce e verità, e al concetto di trasparenza come visione completa. Ma questo è un mito della *ragione*, non dobbiamo dimenticarlo: e rispetto a Foucault questo è fondamentale, perché egli afferma che è proprio dentro i discorsi razionali che si trovano delle forme d'ombra, e che le irrazionalità più grandi sono state fatte proprio a partire da discorsi razionali. [1] Quindi, Foucault in realtà si lancia *contro* la trasparenza assoluta, non solo nel campo dell'analisi architettonica ma anche nella concezione della verità, perché è necessario avere sempre una cultura del sospetto nei confronti di tutte quelle teorie che si vogliono cogliere come visione completa, pura e trasparente. Credo che questo vada tematizzato anche

1 «Non bisogna dimenticare [...] che il razzismo fu formulato sulla base della razionalità sfavillante del darwinismo sociale, divenendo così uno degli ingredienti più duraturi e persistenti del nazismo. Si trattava di un'irrazionalità, certo, ma di un'irrazionalità che, al tempo stesso, costituiva una certa forma

in architettura: poiché in effetti la trasparenza assoluta non esiste, anche gli effetti prodotti dalle architetture "trasparenti" nei rapporti sociali non sono valutabili in modo completo e assoluto.

di razionalità [...]. Se gli intellettuali in generale hanno una funzione, se il pensiero critico stesso ha una funzione, se la filosofia ha una funzione all'interno del pensiero critico, è esattamente quella di accettare questa sorta di spirale, questa specie di porta girevole della razionalità che ci rinvia alla sua necessità, a ciò che essa ha di indispensabile, e al tempo stesso ai pericoli che contiene» Foucault (2001, pp. 183-184). [*N.d.C.*]

dall'uditorio

C'è un libro che credo sia importante segnalare, uno dei capostipiti delle distopie letterarie, che credo si intitoli *Noi,* 2 in cui tutti possono controllare tutti – eccetto che in alcuni particolari momenti – proprio grazie alle strutture degli edifici, che sono completamente trasparenti. E lì, nel momento della paura, quando c'è la ribellione, tutti controllano tutti: quella è la trasparenza assoluta, direi.

2 Evegnij Ivanovič Zamjatin (2013). *Noi*. Roma: Voland, edizione originale *Мы*, 1921. Non solo le abitazioni, in realtà, ma tutti gli oggetti erano trasparenti. Il libro, che costrinse l'autore ad emigrare a Parigi, era ben conosciuto da George Orwell, che certamente ne fu influenzato durante la scrittura del suo *1984*, quasi trent'anni dopo. [*N.d.C.*]

Luigi Giroldo

È in qualche modo paradossale che il romanzo distopico in realtà narri la nascita del concetto di società: cioè la società come entità autonoma, generata dalla fede liberale nelle opinioni. Perché il fatto che tutti possano controllare tutti significa in effetti che esiste un'opinione "pubblica" che vigila sul rispetto delle regole che la società stessa si impone: e che si suppone tutti debbano rispettare.

Certo, stiamo sempre parlando di finzione. Ad esempio, un libro scritto da un urbanista americano, *Defensible space,* 3 parla della sorveglianza collettiva dello spazio, portando il caso di case popolari ormai fatiscenti, non più abitabili per questioni di sicurezza, e delle strategie per gestire collettivamente gli spazi disponibili. Lo spazio diventa difendibile e difeso perché collettivamente lo si sorveglia: si chiama sorveglianza dinamica. Ma se finissero per abitarci sono delinquenti, con una strategia simile staremmo dando loro una mano? Alla fine, tutto dipende sempre dall'effettivo uso di quegli spazi (per viverci al sicuro o per compiere reati, ad esempio) e da come i rapporti sociali riguardino gli spazi.

3 Oscar Newman (1972). *Defensible Space. Crime Prevention Through Urban Design*. Basingstoke: Macmillan Pub Co. Il testo, per certi versi leggendario, ha ispirato molte pubblicazioni e ricerche. Nel 1996, Oscan Newman ha pubblicato *Creating Defensible Space*. New Brunswick: Center for Urban Policy Research. Rutgers University Press, che guarda al tema dal punto delle proprie esperienze come consulente per enti pubblici. [*N.d.C.*]

La sorveglianza dinamica ha molto a che fare con il meccanismo disciplinare di controllo, cioè il fatto di avere sì punizioni per chi sbagli, ma libertà assoluta finché non si sia scoperti a sbagliare. La prima volta che è stata applicata la sorveglianza dinamica è stato in Germania, sui militanti della Raf arrestati. Essi potevano fare delle assemblee, dei comunicati politici, potevano muoversi in uno spazio molto ampio, ma erano sorvegliati dalla mattina alla sera e le loro condizioni di vita erano completamente controllate: erano liberi, ma privati delle loro capacità di decidere. La sorveglianza dinamica lascia una libertà che non si avrebbe nel meccanismo disciplinare (perché in un carcere non ci si potrebbe muovere, non si potrebbero fare assemblee ecc.), ma allo stesso tempo toglie le possibilità di decidere sulla propria vita: e aria, luce, acqua, cibo vengono regolati in modo che non ci si tolga la vita, togliendo così anche questo briciolo

di autonomia. In Foucault, il problema è proprio il rapporto tra questi poteri e la soggettività: cioè cosa questi poteri dicano di noi, di cosa siamo in quanto soggetti, come queste cose ci influenzino, ci trasformino, e condizionino i nostri progetti di libertà.

dall'uditorio

Però, al di fuori dell'utopia, in effetti il controllo è strettamente collegato alla tecnologia, alla possibilità di avere telecamere di sorveglianza sempre più piccole, di registrare i movimenti, le conversazioni, le telefonate. Mi chiedo quale sia il rapporto con la libertà e con la sorveglianza.

Luigi Giroldo

Il rapporto non è ovvio. Orwell non contrappone i due termini, difatti nel *Grande Fratello* si smette anche di andare incontro al desiderio di libertà. Per Bentham invece il discorso riguarda la *felicità*, indipendentemente che si tratti di una macchina o di un bambino, poiché la libertà se non è mai stata conosciuta non si sa neanche cosa sia. Foucault invece si preoccupa di parlare del soggetto, di un soggetto in cui qualcosa costantemente eccede la sorveglianza: questo "surplus di anima" è la libertà, è la pratica, è la resistenza; bisogna sempre guardare alla sorveglianza in relazione al soggetto, a quali resistenze alla sorveglianza si creino e quindi quali tipi di soggetti si intravedano.

Un tempo, a Parigi, quando i funzionari di polizia andavano a numerare le case o dare i nomi alle vie, venivano bersagliati di pietre perché la gente non voleva alcun numero civico: averli avrebbe significato la possibilità di essere identificati dalla polizia, e avrebbe dato una conoscenza del territorio da parte della polizia che la popolazione non voleva. Il rapporto con le tecnologie è lo stesso: le tecnologie ci controllano, ma ci servono, ci danno nuovi flussi di soggettività. Poi c'è chi resiste e ci fa vedere che non sempre è così. L'uomo è un concetto dinamico, non statico, ed è proprio nelle resistenze che ci fa vedere queste possibilità di trasformazione.

dall'uditorio

Però è vero che c'è un controllo inconscio, nel senso che ad esempio nei centri commerciali gli individui credono di non essere sorvegliati, di vivere liberamente, mentre invece vengono tenuti continuamente sotto controllo. Possono agire fintantoché non fanno qualcosa che non devono. Per cui c'è una forte influenza.

Luigi Giroldo

Sì, ma comunque dobbiamo guardare al quel surplus di anima che a un certo punto entra nella soggettività. Nel senso che si ha comunque una consapevolezza di sentirsi costantemente sorvegliati o che molti degli strumenti che utilizziamo possano essere utilizzati contro di noi: chiunque ce l'ha, solo che ce l'ha in modo diverso. E questa differenza è la parte essenziale della mia soggettività.

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

dall'uditorio

Cosa significa "prestazione biopolitica del liberalismo"? È un termine che non capisco del tutto...

Luigi Giroldo

Significa che la libertà non può mai essere assoluta: nel momento in cui cerchiamo la garanzia della libertà, la trasformiamo nella garanzia di stare bene. Quindi, per poter stare bene, ed avere la propria libertà, bisogna cederne un po' agli altri, al tempo stesso togliendone un po' agli altri: la libertà mediata o il controllo mediato sono la garanzia dello star bene in una società, e da qui il problema del controllo.

Carlo Deregibus

Vorrei tornare un secondo sulla questione della tecnologia. Il punto interessante è che se anche abbiamo percezione del controllo, noi effettivamente non sappiamo davvero *quanto* siamo soggetti a controlli. Penso ad alcune cose specifiche, a volte considerate leggende metropolitane: per esempio che ogni volta che vengano pronunciate certe frasi le conversazioni vengano automaticamente analizzate, con decine di parole sensibili – da bomba a morte a terrorismo; che se si potesse disporre delle immagini di tutte le telecamere esistenti non ci sarebbe alcuna zona "franca" in tutto il mondo sviluppato; che i satelliti siano ormai in grado di riprendere ogni cosa di noi, con un livello di dettaglio tale da non avere più alcuna privacy; che grazie ai droni le possibilità e l'oggettività dei controlli siano esponenzialmente aumentate – pare stiano iniziando a usarli per scoprire abusi edilizi, peraltro. Non è un caso se film come *The Truman Show* o *Nemico Pubblico*, raccontino esattamente questi "sistemi di controllo", e buona parte del cinema d'azione – dai film di *007* a *Mission Impossible*, a *Fast and Furious*, ai vari *Die Hard* ecc. – sia basata su queste possibilità di controllo, per cui reperire le informazioni su qualcuno è questione di attimi, grazie al web. Al tempo stesso però, è interessante lo sviluppo del web come dimensione della fuga dalla realtà, cioè come *dimensione della libertà*: si può scrivere ciò che si vuole sul web, quindi vengono scritte le peggiori cose. Ma ovviamente, tutto è potenzialmente controllato sul web: che non venga perseguito, è un'altra questione: intanto, è certamente controllato o controllabile. Per cui, la tecnologia ci dà gli strumenti per il controllo, ma anche gli strumenti per una fuga (illusoria) dal controllo. Così si realizza il Grande Fratello orwelliano: non con l'annullamento della libertà, ma con l'annullamento della consapevolezza del controllo.

Comunque, nella normalità, io posso essere in qualche modo consapevole che c'è un condizionamento: quindi sia che la mia libertà non sia completa – perché quando compro un prodotto e lo scelgo sono stato influenzato inconsciamente da chissà cosa (e ricordo le leggende metropolitane sui messaggi subliminali in pubblicità), sia del mio spazio di libertà. In questo senso, riprendendo il discorso della libertà "contrattata", diciamo così, che Luigi Giroldo faceva poco fa, mi colpisce una cosa, un pregiudizio che tutti abbiamo per ora adottato. Cioè che consideriamo il controllo in senso negativo: forse istintivamente, forse perché abbiamo la coda di paglia. Voglio fare un esempio effettivo di controllo e di trasparenza, tornando al primo tema, che però è positivo.

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

A Hiroshima c'è un inceneritore, modernissimo e bellissimo, costituito da un grosso scatolone industriale, metallico, letteralmente attraversato da un grande corridoio vetrato – un piccolo gioiello di architettura. Il corridoio ha accesso libero, sempre, per tutti. Non c'è contatto diretto con gli spazi e i lavoratori dell'inceneritore: ma li si può controllare. Chiunque, in sostanza, può andare lì e controllare (o semplicemente vedere) cosa avvenga. I lavoratori lo sanno, ma lavorano tranquillamente, senza ansia da prestazione – o almeno, così mi è parso. Inutile dirlo, tutto è perfetto, pulito e in perfetta efficienza. Ma il meccanismo non è quello "ho paura del controllo allora faccio": al contrario, chi lavora nell'inceneritore è orgoglioso di stupire chi lo guardi, di colpirlo positivamente. Il controllo diventa invece occasione di mostrare il merito: e la non-indifferenza ovviamente ha un effetto positivo. Certo questo è molto pregno della cultura giapponese: in cui ogni lavoro ha una sua dignità perché necessario al tutto. Quindi anche uno spazzino può essere legittimamente fiero del suo lavoro, perché contribuisce a un benessere comune: mentre da noi questi lavori sono detti, non a caso, "umili", e non come complimento.

Questo secondo me ha a che fare con un'utopia, più che con una distopia: non rimanda cioè alla parte più brutta della società umana, alla ricerca di un'infrazione di una norma, della malattia, del marcio nella società. Verrebbe da chiedersi perché parliamo di utopie moderne e non contemporanee: dove invece abbondano le distopie. Ma anche solo parlando di utopie del moderno, secondo me un pizzico di utopia non può non esserci nel progetto di architettura. Magari in modo inconsapevole e molto annacquato, ma ci sarà sempre. E non sto parlando delle città ideali e irrealizzabili, ma di quelle costruzioni che comunque, nell'essere ispirati da ideologie, pur non essendo edifici utopici in forma compiuta, sono tuttavia da quelle utopie influenzati.

Luigi Giroldo

Secondo me è molto interessante questo esempio sull'inceneritore e sul diverso valore del controllo, cioè sul punto di vista sul controllo. Anche se non elimina il concetto di devianza, che è insito nel concetto stesso di società.

dall'uditorio

Secondo me il problema è che comunque c'è un sistema calato dall'alto: il progetto all'interno della città, che è stratificata ed è stata costruita secondo una strategia diversa da quella di oggi, porta per forza a una resistenza, perché è come una sua rioccupazione, una sua modifica forzata e imposta. Così non ci si sente più parte della città. Allora mi viene in mente ciò che diceva Walter Benjamin nei suoi *Passage*, cioè che bisogna riappropriarsi dell'esperienza accumulata, come fa chi cammina per la città. Certo, è una pratica desueta, nel senso che è ancorata a una città di fine '800, ma la resistenza e l'appropriazione dell'urbano è l'unica cosa che può andare oltre il controllo e liberarci, secondo me, da queste visioni distopiche.

Luigi Giroldo

Attenzione, però, io non ho mai parlato di distopia, ma di utopia di una società felice.

È importante capire la differenza. Noi parliamo della normalità (cioè dell'assenza di devianza) e del concetto di benessere: e per esser felici, bisogna che ci sia qualcuno che controlla. Certo, se ci fosse la felicità, non ci sarebbe neanche più bisogno di discutere sulla libertà: ma poiché non c'è, dobbiamo discuterne. Spesso il problema del benessere viene scambiato per quello della libertà: ma non sono la stessa cosa. Bentham lo spiega secondo me abbastanza bene: una società del libero mercato è "libera" e ha tante cose, ma non è detto che sia felice, perché la felicità è un'altra cosa. È quello che dice anche Foucault, cioè che c'è qualcosa che eccede. In ogni caso, anche Benjamin non diceva che non devono esserci sorveglianti, ma che tutta la società dovrebbe sorvegliare: il sorvegliante sarebbe così, per così dire, non un soggetto terzo che s'impone sulla società, ma l'incarnazione dell'opinione pubblica, e quindi della normalità che non ammette devianza. Questo è un concetto che deriva dal pensiero medico, psichiatrico, dal concetto di malattia opposta alla sanità. Il punto invece è che dobbiamo uscire dall'ottica che gli interventi pubblici, politici oppure urbanistici, servano per guarire un corpo malato: anche perché forse questo è quello che fa sì che si guardi a Bentham come a una distopia.

Rispetto al *flaneur*: quando ho parlato degli Israeliani, avevo in mente la figura del *flaneur* in senso lato, cioè di qualcuno che passa attraverso i muri ma anche che fa *parcour* sopra i muri. È una figura liberatoria nel senso teorico, che libera lo spazio da qualcosa che era fisso.

dall'uditorio

Forse al centro di tutto questo troviamo l'esigenza di una partecipazione maggiore, no? Credo che il punto sia, quando parli dei progetti urbanistici che non devono porsi come cure per malati, che invece devono essere prima di tutto progetti di inclusione. Mentre invece il progetto si basa ancora sull'illusione del ruolo fondante e fondativo dell'architetto, che "vede" la città contemporanea. Io credo assolutamente che invece la svolta possa avvenire solo quando ci sarà una partecipazione molto maggiore: e peraltro questo è il contrario di quanto si dice si impara a livello scolastico.

Paola Gregory

Beh, ci sono vari progetti di inclusione: mi viene in mente Sandi Hilal e Alessandro Petti che hanno da poco inaugurato una scuola per ragazze realizzata nel campo profughi di Shu'fat, in Palestina: in un luogo chiuso, un territorio che non è né dentro né fuori Gerusalemme, e che ospita oggi circa 1.000 persone. Cioè ci sono architetti che fanno dell'inclusione la materia prima dei loro progetti.

Carlo Deregibus

Però stiamo attenti, se no cadiamo in facili slogan sulla partecipazione, che sorprendentemente era rimasta piuttosto implicita, finora. Certo, come chiunque progetti oggi, io posso solo invidiare la condizione del professionista di qualche decennio fa, un po' perché c'era un sacco di lavoro, un po' perché le implicazioni del lavoro erano meno logoranti, ma anche perché l'autorità del professionista era molto diversa. Ma questo vale per tanti strati della società (pensate agli insegnanti) e allora dobbiamo chiederci se aver ceduto un po' di "autorità esclusiva"

non sia in effetti un passo necessario verso quella condizione condivisa che vedevamo prima per la libertà.

In ogni caso, vedo una pericolosa equivalenza tra autorialità ed esclusività (o non inclusività): ma mettiamo le cose in chiaro. Non è che ci siano solo *archi-star* che se ne fregano delle persone, e buoni architetti sono quelli che fanno tanta partecipazione: i buoni architetti sono tutti quelli che fanno *buoni progetti*. Cioè il valore si valuta sui risultati.

Ad esempio: io credo che la massima operazione di inclusione sociale effettuata a Torino negli ultimi cinquant'anni, anzi forse anche di più, sia stata la demolizione della sopraelevata di corso Principe Oddone. Perché, al di là di qualunque effetto sul traffico o la circolazione, ha immediatamente reso percettibile a tutti che la grande zona a nord, il Parco Dora, tutta la zona di Via Livorno, ecc. non era una terra lontana, isolata, difficile da raggiungere, cioè un luogo alieno, ma anzi un luogo vicino al centro, potenzialmente bello perché raggiungibile, perché visibile. Ha cioè avuto come effetto il contrario esatto della ghettizzazione. E stiamo parlando della percezione sugli esiti di un progetto che viene da una delle penne più autoriali del dopoguerra italiano, cioè Vittorio Gregotti. Partecipazione? Davvero credete che qualcuno, venticinque anni fa, avrebbe scambiato disagi, rumore, caos, cambi di viabilità per cinque lustri, con la promessa di questa "inclusione"? Spero non siamo così ingenui da crederlo. Il fatto è che qui c'era una visione che si è dimostrata vera: e questo è il problema, che possiamo saperlo solo col senno del poi. Allora, non facciamoci incantare dagli architetti *life-stylist*, ok: ma non facciamoci incantare nemmeno dalle retoriche della partecipazione, che sono troppo spesso specchietti per allodole.

Daniele Campobenedetto

Io credo che sia necessario trovare un minimo comune denominatore del discorso che stiamo facendo: e credo che questo minimo comune denominatore sia il termine "distribuzione". Quando nel Panopticon Bentham descrive l'edificio, utilizza un principio distributivo per spiegare come e quanto le persone siano influenzate dagli spazi. È una questione distributiva che va al di là dell'essere ricchi, o felici, ed è il tratto essenziale della città. La città tradizionale è la città contrattata, in cui la facciata ha una certa dimensione perché ottimizza lo spazio della bottega, sopra cui vivo per questioni economiche, in cui ogni spazio è frutto di una serie di contrattazioni in cui i diritti sono distribuiti in vario modo. Il progetto della città è il progetto di tutte queste interazioni. E noi architetti abbiamo un potere, quando progettiamo, che è sostanzialmente la distribuzione, cioè la distribuzione dei diritti. Pensiamo a quando si recupera un pezzo di città: si ridistribuiscono essenzialmente diritti, secondo principi che è il progettista a proporre se non a decidere. E lo fa distribuendo edifici, funzioni, spazi.

Luigi Giroldo

Sono completamente d'accordo, anzi questo mi fa notare che comunque ho tralasciato tutta una parte del discorso, cioè appunto la questione della distribuzione: e soprattutto della scoperta liberale che il potere non è una sostanza, non è un'entità metafisica che viene data al re, ma qualcosa che si trasmette, che ha che fare con le persone e che viene distribuito anche all'interno dell'edificio. Per cui il potere *sta* esattamente nella distribuzione.

Quando Bentham parla di diritto, non si riferisce a qualcosa di esterno che ha fondamento nell'idea di *giusto*, ma a un'altra cosa – né peraltro parlerei di diritti con Foucault, che è contro una filosofia biopolitica basata sui diritti (cioè basata sul concetto di sovranità). Infatti la distribuzione panottica prevede delle profonde asimmetrie nella distribuzione: ed è questo il centro della questione del potere. In sé, la parola potere non ha alcuna accezione negativa, o non dovrebbe averla, perché implica anche la possibilità di fare del bene: ma nel momento in cui c'è un'asimmetria, allora si crea un problema.

Per quanto riguarda il tema della partecipazione, io penso che Foucault sia molto chiaro su certe illusioni. Noi siamo dentro ai discorsi: la partecipazione può essere un rapporto di potere o una maniera ideologica di far passare delle cose. Io non penso che sia solo una modalità decisionale di un progetto, ma che abbia a che fare con altre questioni, per esempio con il tema della riconversione. Faccio l'esempio di Alessandro Petti, Sandi Hilal ed Eyal Weizman, [4] impegnati nel progetto "decolonizzare l'architettura": cioè sul riappropriarsi di alcuni appezzamenti di terra per farci qualcosa di nuovo. Anche su temi spinosi come i campi di concentramento. Un altro tema è la distruzione, che io credo sia parte dell'architettura...

4 Nel loro studio con sede in Palestina, *Decolonizing Architecture Art Residency* (DAAR), in realtà un collettivo di architettura che è anche residenza artistica, Petti, Hilal e Weizman sviluppano progetti che potrebbero essere letti come programma per una *Decolonizzazione Architettonica della Palestina*, in alternativa al linguaggio politico e alle modalità "risolutorie" della politica. [*N.d.C.*]

Paola Gregory

Beh, pensiamo alle distruzioni di Roma, all'Altare della Patria, a come una memoria ne sostituisce un'altra, o prova a farlo. La demolizione è assolutamente una delle possibilità che l'architetto ha per fare architettura e, che costruisca o meno, per dare una nuova identità ai luoghi.

Luigi Giroldo

Sì, l'identità dei luoghi, secondo me, è la questione principale del problema delle riconversioni e del riappropriarsi degli spazi: ma l'identità è in ogni caso un tema che dipende dal soggetto. Faccio due esempi per raccontarlo. Il primo riguarda una persona che ha lavorato per quarant'anni al Lingotto, in fabbrica: dopo l'attuale riconversione a centro polifunzionale, con spazi commerciali ecc., non ha mai più voluto entrarci. Non accetta ciò che il Lingotto è diventato, e non va nemmeno agli eventi che lì si organizzano. Il secondo esempio è un fatto avvenuto durante la guerra spagnola, quando il sindacato anarchico prese possesso di Barcellona, e i suoi edifici istituzionali – perché le Istituzioni sono in realtà edifici, il potere è anche questo – vennero dati a dei collettivi per riusarli. A un collettivo di donne fu assegnato un carcere: dopo sei mesi di discussioni, si decise di demolirlo e lasciare un giardino. Sono modi della memoria, riconversioni, ritenute, che si legano al modo in cui le persone hanno vissuto e quindi guardano i luoghi.

dall'uditorio

Volevo tornare sulla militarizzazione dello spazio contemporaneo di cui ci hai parlato, ad esempio riguardo ai palestinesi: cioè sulla possibilità che la costruzione

implichi il condizionamento di intere città – segnando quindi una differenza tra spazio come sguardo interpretativo e spazio come possibilità costruttiva. Mi è venuto da pensare che in effetti questa visione "militarizzata" dello spazio nasce già in epoca medievale, anzi persino romana: non è cioè una cosa nuova, quella di trattare un fatto urbano con uno sguardo di violenza che, per intraprendere degli obiettivi, modifica lo spazio, o abbatte i muri. Dovremmo guardarlo come l'altra faccia dell'urbanistica: cioè vedere l'urbanistica come un potere della società umana.

Ma questo secondo me mette in evidenza la questione dell'intenzione costruttiva, cioè: quanto è possibile prescindere dalla interpretazioni dello spazio, per le intenzioni costruttive? Costruire strade implica anche certi comportamenti, perché una strada è un collegamento tanto quanto un muro è un limite. Ma allora l'architetto può davvero progettare un uso militarizzato che prescinde completamente dai condizionamenti precedenti? E ancora: l'architetto deve essere meramente interprete tecnico della volontà militare di trattamento dello spazio, oppure deve comunque guardare al passato e a ciò che comunque questo porta?

Luigi Giroldo

Dunque, l'obiettivo del pensiero foucaultiano è quello dello sguardo, del domandarsi, oltre a chi si è, anche da dove si arriva: così da mettere in discussione la propria figura, il come ci si vede. È la filosofia come discorso sulla verità. La storia è una questione di punti di vista: per cui, a seconda del punto di vista sulla questione, ci si può porre la domanda sulla trasformazione dei luoghi e sulla sedimentazione della storia in modo diverso. La trasformazione ha in fondo a che fare anche con chi vince o perde: pensate con un diverso vincitore della Seconda Guerra Mondiale cosa sarebbe accaduto. Ma questo vale anche nella piccole grandi lotte quotidiane, in cui ci sono rapporti di potere e quindi vincitori e vinti, che determinano la trasformazione.

Dopodiché, rispetto all'architetto che interpreta le intenzioni, o si fa carico del condizionamento del passato: mi chiedo, perché l'architetto dovrebbe avere l'intenzione di modificare lo spazio e con esso influenzare i comportamenti degli individui? Secondo me dovrebbe rispondere alle esigenze delle persone, non capisco perché dovrebbe avere la convinzione di sapere meglio delle persone stesse come dovrebbero vivere. È un approccio terapeutico alla teoria come guarigione che per me è sbagliato.

Paola Gregory

In realtà però il livello architettonico non è in contrasto con la volontà di vivere, anzi esiste solo se la realizza...

Carlo Deregibus

Sì, forse per spiegarlo meglio vale la pena tornare all'esempio medico – che peraltro a Torino riprende una tradizione gabettiana. L'architetto non dice a un altro come dovrebbe vivere: se io progetto casa tua, non ti dico di vivere come voglio io. Ma non è detto che tu sappia come debba essere lo spazio in cui tuoi vivere: nel senso che, ammesso che tu sappia come vuoi vivere (cosa non scontata,

assolutamente) non è detto che tu sappia quale spazio ti consenta di vivere al meglio in quel modo. E magari dallo spazio che l'architetto crea, puoi arricchire quei desideri di vita. Il progetto è sempre l'andare oltre, anche se stessi, se no quel guardarsi e mettersi in discussione che tu attribuivi a Foucault diventa un mero esercizio intellettuale da fare sugli altri.

È un sottile gioco, il progetto, sulla libertà di fare e vivere, sulle limitazioni a quella libertà e il renderla possibile. E quindi è inevitabilmente un potere: rinunciarvi per fare semplicemente e direttamente quello che ci viene chiesto secondo me è puramente una illusione, perché non assolve dalla responsabilità sui risultati – infatti il cliente, dopo che hai fatto quello che voleva lui, se viene una schifezza se la prende con te, architetto, che non lo hai avvertito.

Luigi Giroldo

Capisco quello che vuoi dire, certo. Il potere è, in termini foucaultiani, un gioco di intensità tra diversi livelli, perchè a seconda della posizione ogni atto ha un determinato significato. Allora diciamo che che poiché questo gioco di potere è inevitabile, preferisco che sia fatto esplicitamente, e che le intenzioni (progettuali) siano quindi dichiarate. Per cui quello che Carlo Deregibus dice va benissimo, ma se è un atto consapevole e condiviso.

Quando si costruisce un muro, si cambiano i giochi di poteri: e ogni muro crea dei giochi di poteri, ma c'è una bella differenza tra poter fare qualcosa ed essere costretti a farla perché si è dominati da qualcuno. Io non metto in discussione un certo tipo di intenzionalità, ma la questione della *società come congresso dei normali*, cioè la standardizzazione o il sopruso sull'individualità. L'esperimento di Foucault in fondo è solo questo: guardare la società dalla parte di chi mette in discussione il concetto di normalità.

dall'uditorio

Quindi, secondo te, nel pensare l'utopia, la filosofia ha un qualche ruolo, può *resistere*?

Luigi Giroldo

Mah, guarda: la gente viene sbattuta fuori di casa, vengono continuamente sgomberati campi, le persone si rivoltano in carcere...non è che io mi metta in una posizione resistenziale, è che ci sono delle persone che resistono. Quella di Foucault è sicuramente una teoria anarchica della politica, nel senso che lui viveva la filosofia come impegno. Invece io parlo di una teoria anarchica della politica che in qualche maniera può anche essere riletta in una chiave conservatrice.

Daniele Campobenedetto

Diciamo che quello che si può fare è pensare che la distribuzione che si fa renderà più facile la fruizione di alcune parti e meno facile quella di altre. La questione secondo me è molto centrata sui punti di vista che dicevamo, nel senso che, se in determinate condizioni è più facile buttare giù tutti i muri piuttosto che costruire un passaggio in campo aperto, è perché c'è un'azione di resistenza che rende più semplice la scelta del muro. Cioè la resistenza, per tornare alla tua

domanda, ha creato una nuova possibilità, e poiché si ragiona sempre all'interno di un campo di possibilità, la resistenza è sempre possibile ed ha sempre un qualche effetto.

Luigi Giroldo

Esatto: quindi, resistiamo!

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

Riferimenti
Andrea Canclini

Michel Foucault (2014). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi [ed. or. 1975]

Questo classico del pensiero del filosofo francese, uscito nel 1975, è una storia della pretesa di confinare al fine di correggere. Una novità settecentesca quella di superare l'intento punitivo originario, basata però su una ragione tutta espressione delle classi dominanti, arbitri della Norma, unica possibilità necessaria al funzionamento del sistema sociale. Un superamento che istituzionalizza la prigione, sottraendo lo spettacolo del supplizio pubblico, luogo della replica dell'esercizio di se stesso del potere. Con il mutamento del punto di vista settecentesco esso cambia così la sua natura: «Bentham pose il principio che il potere doveva essere visibile e inverificabile», cioè che il prigioniero doveva sapere di essere osservato ma non aveva bisogno di esserlo davvero; ma nel paradigma costituito dal panopticon si può ospitare anche l'operaio o lo scolaro: sempre, dovendo imporre una condotta o esercitare un potere su una molteplicità d'individui questo modello offre le sue economie d'uso. Il rapporto fondamentale per Foucault è, qui, quello tra *potere* e *sapere*, e delle loro molteplici relazioni. La disciplina imposta ai soggetti basandosi su questo rapporto definisce quattro caratteristiche dell'individuo: cellulare, ripartendo i suoi spazi; organico, codificando le attività; genetico, serializzando il suo tempo e combinatorio, nella permutazione delle forze in campo. Il potere così addestra il soggetto, non gli prevale in modo autologico, lo orienta attraverso la sorveglianza fondata sul controllo e attraverso tecniche che producono effetti reali: perciò la figura del prigioniero può essere sostituita da quella di chiunque necessiti di forme di educazione, cura o produzione, e potendo essere sia istituzione, come il carcere, che strumento, come la scuola.

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

Michel Foucault (1978). La governamentalità, *aut aut*, 167-168, 12-29.

Con il termine "governamentalità" l'autore intende descrivere una specifica tecnica di governo che tramite un insieme di «istituzioni, procedure, analisi, riflessioni, calcoli e tattiche» assicura la presa in carico delle popolazioni e garantisce il «governo dei viventi», attraverso l'esame della serie «sicurezza – popolazione – governo» a partire dalla nozione già sviluppata di «dispositivo di sicurezza». Le varie declinazioni dell'arte di governare, in senso attivo e passivo o transitivo e intransitivo, ma soprattutto il governo nella sua forma politica moderna, non sono più rivolte verso il bene comune, sostiene Foucault, ma vengono rivolte verso «un fine conveniente per ognuna delle cose che sono da governare», verso «finalità specifiche che diventeranno l'obiettivo stesso del governo». Il problema sarà quindi, in epoca moderna, quello del fondamento stesso della sovranità nel momento del governo di una popolazione: «sovranità – disciplina – gestione di governo» sarà la triade contemporanea che ha come bersaglio la "governamentalità" della popolazione attraverso i meccanismi di sicurezza. Echi di queste analisi sono presenti, con importanti aggiornamenti teorici, nei lavori storico-critici del gruppo statunitense *Aggregate* e nel lavoro teorico di Reinhold Martin.

Michel Foucault (2001). *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*. A cura di S. Vaccaro. Milano-Udine: Mimesis.

I due tipi di spazio che qui interessano Foucault sono lo spazio del vissuto, il fuori, e quello degli apparati collettivi, cioè dove si esercita il potere. Ciò che riesce a mantenere uniti questi due tipi di spazio è *l'eterotopia*, in particolare nella sua capacità di tenere in sé spazi all'apparenza non compatibili; Foucault elenca come *eterotopie* lo specchio, unione di realtà e apparenza, il cimitero, che conserva e unisce la morte con la vita, il museo che conservano gli oggetti in piani di tempo inesistenti, diversi e insieme unici, ma più di tutti, il linguaggio, luogo di unione tra parole e cose. Nella nota finale al testo, di Tiziana Villani, viene efficacemente descritto come il paesaggio contemporaneo, non solo urbano, assuma sempre più i connotati dell'eterotopia, in uno spaesamento che fa obbedire il comportamento quotidiano a dispositivi anonimi, fatto di permutazioni di operazioni meccaniche che consentono la sola devianza nel virtuale: lo spaesamento di Benjamin non è più, oggi, una condizione possibile.

Jeremy Bentham (2002). *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*. Venezia: Marsilio. [ed. or. 1791].

Se l'utilitarismo si misura dalla quantità di effetti positivi esercitati sul maggior numero possibile di persone con il minimo sforzo, l'idea di *panopticon* che Jeremy Bentham elabora nel 1791 consente a un'unica persona di controllare una moltitudine di prigionieri in ogni momento, i quali, nella presunzione di essere sempre sotto osservazione, adeguano naturalmente il proprio comportamento; sarà proprio l'interiorizzazione di questa dinamica a rieducare il condannato, che adeguerà il proprio agire in funzione del controllo sociale, una volta riguadagnata la liberta. Per Bentham i principi alla base del Panopticon sono la clemenza (cioè il minor dolore possibile), la severità e l'economia, tanto da farne

un meccanismo di potere nelle forme di un edificio ideale: progetta infatti l'utilizzo di dispositivi architettonici panottici come modello per l'assistenza residenziale pubblica, in ambito sanitario grazie alla facile gestione igienica e successivamente anche come tipo per gli uffici governativi, a garantire la massima trasparenza nel lavoro del funzionario. Foucault ne darà un'interpretazione in *Sorvegliare e Punire*, facendone il simbolo degli studi sulla sorveglianza.

Alessandro Petti (2007). *Arcipelaghi e enclave*.
Milano: Bruno Mondadori.

Il tema di questo testo è l'analisi del nuovo ordine spaziale che governa i Territori occupati della Cisgiordania, ordine che è un nuovo paradigma che dispone e comprende gli effetti di come una nuova topografia del territorio agisca sulla topografia della vita delle persone, compresa tra dispositivi di controllo e un'artificiale necessità di sicurezza. In Palestina, descrive l'autore, esistono arcipelaghi di vite connesse a ogni servizio infrastrutturale, contrapposte a enclave di vite dis-connesse, in una diversità che rende immediatamente reale la differenza esistenziale delle persone che le formano, nuova declinazione del concetto di colonialismo diffuso che non più recinta le comunità ma le separa. Ma non solo in Palestina: anche nelle grandi metropoli d'oggi, da Dubai a Los Angeles, una nuova scienza dello spazio condiziona, gestisce, promuove, dissuade o vieta comportamenti, con importanti effetti mirati soprattutto nella loro dimensione politica, mettendo così a rischio la possibilità della vita politica stessa all'interno (e al di fuori) di questi dispositivi spaziali. Questa frammentazione, basata sulla condizione esistente tra soggetti aventi diritti e chi non ne ha, si svolge sul piano dell'uso del territorio, anche tramite l'autoisolamento, come nelle *gated community*, dei ceti più abbienti. Sospensioni intenzionali, come le definisce l'autore, che fondano la separazione come condizione topografica ed esistenziale, sempre più pervasiva nelle condizioni attuali di conflitto diffuso, dove il campo di battaglia non è più definito come luogo dello scontro diretto e dedicato alle sole forze belliche, ma diventa uno spettro per tutti, fatto anche di muri, scudi, barriere: rinchiudere per sospendere, rinchiudere per proteggere.

Giovanni D'Ambrosio (2004). *J. Colombo, Design antropologico*.
Torino: testo & immagine.

Questo testo, curato da Giovanni D'Ambrosio, descrive la caratteristica del design di Joe Colombo, cioè la tensione verso la destrutturazione degli archetipi delle forme tradizionali del mobile d'arredo; autore impegnato nell'avanguardia ma senza impegni o declinazioni politiche, (Cesare, detto Joe) Colombo, possedeva una cultura scaturita da una curiosa pratica della sperimentazione, lunga quindici dei quarantuno anni della sua breve vita, quando tra il 1964 e il 1970 ottiene una serie di riconoscimenti dalle principali istituzioni del design italiano e internazionale e il MoMA inserisce due sue opere nella propria collezione permanente. La sua attività si svolge tutta negli anni dell'ottimismo di quel boom economico in cui nasce il design italiano, luogo intermedio tra le capacità della tradizione artigianale e il grande capitale con la sua organizzazione industriale. Il nuovo tipo dell'*industrial designer*, come Joe Colombo, accompagna la nascita della società dei consumi, con i suoi oggetti smontabili, componibili, seriali. In questo clima Colombo sperimenta la serialità come dimensione capace di

giustificare la rottura con la tradizione figurativa tradizione degli oggetti, e attraverso l'uso della materia plastica, artificiale quanto capace di proporre nuove relazioni antropologiche, dà forme nuove agli oggetti che progetta a partire da un funzionalismo così radicale che lo porta alla definizione dell'"anti-design" come dimensione naturale dei servizi base dell'habitat umano, a qualsiasi dimensione, modulabili in un modo così personalizzabile che solo l'utente ne definirà le configurazioni finali, dando così spazio a una maggior libertà d'uso anche all'interno del processo di serializzazione industriale.

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

Bibliografia

Abbott, E. (1993). *Flatlandia: Racconto fantastico a più dimensioni.* Milano: Adelphi.

Adorno, T. W. (2009). *Teoria estetica.* A cura di F. Desideri, G. Matteucci. Torino: Einaudi.

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo.

Id. (2016). *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet.

Altavista, C. - Mussolin, M. (2009). *Michelangelo architetto a Roma.* Milano: Silvana editoriale.

Andronico, A. (2012). *Viaggio al termine del diritto. Saggio sulla governance.* Torino: Giappichelli.

Arendt, H. (2012). *Vita activa. La condizione umana.* Milano: Bompiani.

Aristotele (2000). *Metafisica.* A cura di G. Reale. Milano: Bompiani.

Id. (2007). *Opere. Vol. 3: Fisica, Del cielo.* A cura di A. Russo, O. Longo. Bari-Roma: Laterza.

Armando, A. – Durbiano, G. (2017). *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti.* Roma: Carocci.

Atlan, H. (1986). *Tra il cristallo e il fumo. Saggio sull'organizzazione del vivente.* A cura di R. Coltellacci, R. Coron. Firenze: Hopeful Monster.

Bahnam, R. (1959). The Italian Retreat From Modern Architecture. *The Architectural Review,* 747, vol. 125, 231-235.

Barthélémy, J. H. (2005). *Penser l'individuation. Simondon et la philosophie de la nature.* Paris: L'Harmattan.

Benevolo, L. (2005). *Le origini dell'urbanistica moderna.* Bari-Roma: Laterza.

Bentham, J. (1983). *Panopticon, ovvero la casa d'ispezione.* A cura di M. Foucault M. Perrot. Padova: Marsilio.

Id. (1990). *Un frammento sul governo.* A cura di S. Marcucci. Torino: Giuffrè.

Benjamin, W. (2010). *Passages. Parigi, capitale del XIX secolo.* A cura di R. Tiedemann. Torino: Einaudi.

Bertalanffy von, L. (2004). *Teoria Generale dei Sistemi.* A cura di E. Bellone. Milano: Mondadori.

Bojanić, P. (2015). Pensare l'architettura/disciplinare l'architettura, *aut aut*, 368,

49-61.
Bourbonnais, S. (2009). Nature et constructions. Les architectures numériques à la lumière de la philosophie de Simondon. In Bignon, J.-C - Halin, G. - Kubicki, S., *Conceptions architecturales numériques et approches environnementales* (pp. 97-106). Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
Id. (2016). Penser l'architecture numérique avec Simondon. Images et technologie. In Bontemps, V. (ed.), *Gilbert Simondon ou l'invention du futur.* Paris: Klincksieck.
Brandi, C. (1967). *Struttura e architettura.* Torino: Einaudi.
Bugeaud, M. (1997). *La guerre des rues et des maisons.* Paris: J.P. Rocher Editeuer.
Calcidio (2003). *Commentario al Timeo di Platone.* A cura di C. Moreschini. Milano: Bompiani.
Calvino, I. (2002). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio.* Torino: Einaudi.
Cambiano, G. (1991). *Platone e le tecniche.* Bari-Roma: Laterza.
Campobenedetto, D. (2017). *Paris les Halles. Storie di un futuro conteso.* Milano: Franco Angeli.
Canguilhem, G. (1998). *Sul normale e il patologico.* A cura di M. Porro. Einaudi, Torino.
Cavalletti, A. (2005). *La città Biopolitica. Mitologie della sicurezza.* Milano: Bruno Mondadori.
Cerdà i Sunyer, I. (1867), *Teoria gènеral de la urbanizaciòn.* Madrid: Imprenta.
Chorev, N. (2005). The Institutional Project of Neo-Liberal Globalism: The Case of the WTO. In *Theory and Society*, 34, 317-355.
Cimino, A. - Costa, V. (2012). *Storia della fenomenologia.* Roma: Carocci.
Clegg, S.R. – M. Kronberger (Eds.). (2005). *Space, Organizations and Management Theory.* Copenhagen: Libris&Copenhagen Business School Press, Malmoe.
Costa, V. (2009). *Husserl.* Roma: Carocci.
Crang, M. (2000). Relics, places and unwritten geographies in the work of Michel de Certeau (1925-1986). In Crang,M.– Thrift, N. (Eds.), *Thinking Space* (pp. 136-153). London – New York: Routledge.
Dale, K. – Burrell, G. (2008). *Spaces of Organization and the Organization of Space. Power, Identity and Materiality at Work.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Dawkins, R. (1988). *L'orologiaio cieco. Creazione o evoluzione?* A cura di L. Sosio. Milano: Rizzoli.
de Certeau, M. (2010). *L'invenzione del quotidiano.* A cura di M. Baccianini. Roma: Edizioni Lavoro.
De Fusco, R. (1964). *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico.* Milano: FrancoAngeli, 2003.
Deleuze, G. (1971). *Differenza e ripetizione.* A cura di G. Guglielmi. Bologna: il Mulino.
Id. (1983). *Cinema 1. L'immagine-movimento.* A cura di J.P. Manganaro. Milano: Ubulibri.
Id. (1984). *Logica del senso.* A cura di M. de Stefanisi. Milano: Feltrinelli.
Id. (1990). *Poscritto sulle società di controllo* (pp. 234-241). In Id. (2000). *Pourparler 1972-1990.* A cura di S. Verdicchio. Macerata: Quodlibet.
Id. (2004). *La piega. Leibniz e il barocco.* A cura di D. Tarizzo. Torino: Einaudi.
Deleuze, G. – Guattari, F. (1977). *Rizoma.* Parma-Lucca: Pratiche Editrice,

Parma-Lucca.
Id. (2010). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia.* A cura di G. Passerone. Castelvecchi: Roma.
Dembski, W. (2007). *Intelligent Design. Il ponte fra scienza e teologia.* Caltanissetta: Alfa & Omega.
Deregibus, C. (2014). *Intenzione e Responsabilità. La consistenza etica dell'architettura contemporanea.* Milano: IPOC.
Derrida, J. (1988), *Un entretien impossible*, Derrida-Archive: UC Irvine.
Id. (1997). *Il segreto del nome. Tre saggi.* A cura di G. Dalmasso. Milano: Jaca Book.
Id. (2002). *La scrittura e la differenza.* A cura di G. Vattimo. Torino: Einaudi.
Derrida, J. - Eisenman, P. (1997). *Chōra L Works.* Ed. by J. Kipnis, T. Leeser. New York: Monacelli Press.
Djelic, M.-L. – Quack, S. (2003), *Globalization and Institutions: Redefining the Rules of Economic Game*, Cheltenham: Edward Elgar.
Id. (2010.), *Transnational Communities: Shaping Global Economic Governance*, Cambridge: Cambridge University Press.
Donald, M. (2011). *L'evoluzione della mente. Per una teoria darwiniana della conoscenza.* A cura di L. Montixi Comoglio. Torino: Boringhieri.
Dupré J. (2007). *Natura umana. Perché la scienza non basta.* Bari-Roma: Laterza.
Eco, U. (1962). *Opera aperta.* Milano: Bompiani.
Emmeche, C. (1996). *Il giardino nella macchina. La nuova scienza della vita artificiale.* Einaudi: Torino.
Esposito, R. (2013). *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero.* Torino: Einaudi.
Farinelli, F. (1984). *Pour une théorie générale de la géographie.* Genève: Departement de Géographie.
Id. (1992). *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna.* Firenze: La Nuova Italia.
Id. (2003). Geografia. *Un'introduzione ai modelli del mondo.* Torino: Einaudi.
Id. (2009). *La crisi della ragione cartografica.* Torino: Einaudi.
Ferraris, M. (2003). *Ontologia.* Napoli: Guida.
Id. (2005). *Dove sei? Ontologia del telefonino.* Milano: Bompiani.
Id. (2006). Ontologia sociale e Documentalità, *Networks*, 6, 21-35.
Id. (2008). *Storia dell'ontologia.* Milano: Bompiani.
Id. (2009). Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce. Roma-Bari: Laterza.
Fink, E. (1966). Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik. *Studien zur Phänomenologie 1930-1939.* Den Haag: Nijhoff.
Fischer von Erlach, J. B. (1721). *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien.
Florio, R. (2015). Il concetto di ordine architettonico nell'architettura classica. In *Enciclopedia Italiana Treccani.* Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
Focillon, H. (1972). *Vita delle forme seguito da Elogio della mano.* Torino: Einaudi.
Foucault, M. (1977). *Sorvegliare e Punire. Nascita della prigione.* A cura di A. Tarchetti. Torino: Einaudi.
Id. (1996). *Microfisica del potere. Interventi politici.* A cura di P. Pasquino. Torino: Einaudi.
Id. (2001). *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere ed etica 1975-1984.* A cura di O. Marzocca. Milano: Medusa.
Id. (2005). *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collége de France (1977-1978).* Milano: Feltrinelli.

Francastel, P. (1957). *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo.* Torino: Einaudi.
Frazer, J. (1995). *An Evolutionary Architecture.* London: Architectural Association Publications.
Ginzburg, C. (2014). *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova.* Milano: Feltrinelli.
Grassi, G. (2007). *Leon Battista Alberti e l'architettura romana.* Milano: Franco Angeli.
Gregory, P. (2000). Teorie di architettura contemporanea. *Percorsi del postmodernismo.* Roma: Carocci.
Id. (2010). "La vita delle forme" come processo di autorganizzazione. In Id. *7+1 Lezioni di architettura* (119-128). Roma: Prospettive.
Gropius, W. (2004). *La nuova architettura e il Bauhaus.* A cura di A. Salvini. Milano: Abscondita, Milano.
Id. (2007). *Per un'architettura totale.* A cura di G. Alberti. Milano: Abscondita.
Guccione, B. - Paolinelli, G. (1996). *La pianificazione del paesaggio e l'ecologia della città*: Firenze: Alinea.
Haller von, A. (1999). *Le Alpi.* A cura di P. Scotini. Verbania: Tararà.
Hanson, J. – Hillier, B. (1984) . *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
Heidegger, M. (1976). *Saggi e discorsi.* A cura di G. Vattimo. Milano: Mursia.
Hodder, I.(2012). *Entangled. An Archeology of the Relationship between Humans and Things*. Malden (MA): Wiley-Blackwell.
Hofstadter, D. R. - Sander, E. (2015). *Superfici ed essenze. L'analogia come cuore pulsante del pensiero*. Torino: Codice edizioni.
Husserl, E. (1984). *Einleitung in die Logik und Erkenntnistheorie, Hua*, vol. XXIV, a cura di U. Melle. Dordrecht: Nijhoff.
Id. (1995). *L'idea della fenomenologia*. Trad. it. di E. Franzini. Milano: Mondadori.
Id. (1997). *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Trad. it. di E. Filippini. Milano: Il Saggiatore.
Id. (2002). *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, vol. I. Trad. it. di V. Costa. Torino: Einaudi.
Id. (2005). *Ricerche Logiche*, 2 voll.. Trad. it. di G. Piana. Milano: Il Saggiatore.
Id. (2007). *Filosofia prima.* Trad. it. di A. Staiti. Cosenza: Rubbettino.
Id. (2009). *La cosa e lo spazio.* Trad. it. di V. Costa. Cosenza: Rubbettino.
Id. (2016). *Lezioni sulla sintesi passiva.* Trad. it. di V. Costa. Brescia: Le Lettere.
Jacob, C. (1992). *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire.* Paris: Michel.
Johnson, P. (1991). *Darwin on Trial.* Westmont: InterVarsity Press.
Klee, P. (2009). *Teoria della forma e della figurazione.* Vol. 1. Milano-Udine: Mimesis.
Koolhaas, R. (2001). *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan.* A cura di M. Biraghi. Milano: Mondadori Electa.
Id. (2006). *Junkspace.* A cura di G. Matrigli. Macerata: Quodlibet.
Korzybski, A. (1933). *Science and Sanity. An introduction to non-aristotelian systems and general semantics.* Lakeville (CT): The International Non-Aristotelian Library Publishing Company.
Kostof, S. (1977). *The Architect: Chapters in the History of the Profession*. Oxford: Oxford University press
Laland, K. - Matthews, B. - Feldman, M.W. (2016). An introduction to niche construction theory, *Evolutionary Ecology*, 30, 191-202.
Latour, B. (1995). *Non siamo mai stati moderni. Saggio d'antropologia simmetrica.*

Milano: Elèuthera.
Id. (1998). *La scienza in azione. Introduzione alla sociologia della scienza.* Ivrea: Edizioni di Comunità.
Id. (2000). *Politiche della natura. Per una democrazia delle scienze.* Milano: Raffaello Cortina.
Id. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory.* Oxford university press.
Law, J. - Lodge, P. (1984). *Science for Social Scientists.* London: Macmillan Press.
Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace.* Paris: Anthropos.
Leghissa, G. (1999). *L'evidenza impossibile. Saggio sulla fondazione trascendentale di Husserl.* Trieste: Lint.
Id. (2015). *Postumani per scelta. Verso un'ecosofia dei collettivi.* Milano: Mimesis.
Lorenz, E.N. (1963). Deterministic nonperiodic flow, *Journal of Atmospheric Sciences*, 20, 130-141.
Lynn, G. (1999). *Animate Form.* New York: Princeton Architectural Press.
Lucarelli, M.T. (2006). *L'ambiente dell'organismo città. Strategie e sperimentazioni per una nuova qualità urbana.* Firenze: Alinea.
Magnaghi, A. (2000). *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo.* Torino: Bollati Boringhieri.
Mandelbrot, B. (1973). *Les Objets Fractals: Forme, Hasard et Dimension.* Paris: Flammarion, Paris.
Id. (1987). *La geometria della natura. Sulla teoria dei frattali.* Milano: Imago.
Marchesini, R. (2002). *Post-human: verso nuovi modelli di esistenza.* Torino: Bollati Boringhieri.
Mark, J. J. (2016). Ancient Egyptian Architecture. *Ancient History Encyclopedia.* 18 september, https://www.ancient.eu/Egyptian_Architecture/.
Marrone, G. - Pezzini, I. (2006). *Senso e metropoli.* Roma: Meltemi.
Id. (2008). *Linguaggi della città: Senso e metropoli II. Modelli e proposte d'analisi.* Roma: Meltemi.
Mastroianni, R. (2013). *Writing the city. Scrivere la città. Graffitismo, immaginario urbano e street art.* Roma: Aracne.
Id. (2015). *Rinascimenti. Michelangelo Buonarroti incontra Renzo Piano, Pier Paolo Maggiora, Kengo Kuma, Claudio Silvestrin e Cino Zucchi.* Torino: Allemandi.
Maturana, H.R. - Varela, F.J. (1985). *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente.* A cura di A. Stragapede. Venezia: Marsilio.
Melandri, E. (2004). *La linea e il circolo. Saggio logico-filosofico sull'analogia.* Macerata: Quodlibet.
Merleau-Ponty, M. (2003). *Fenomenologia della percezione.* A cura di A. Bonomi. Milano: Bompiani.
Micheli, S. (2009). Un pensiero in continua evoluzione. In Rogers, E. N. *Editoriali di architettura* (XIV- XXII). Rovereto: Zandonai.
Minelli, A. (2007). *Forme del divenire. Evo-devo: la biologia evoluzionistica dello sviluppo.* Torino: Einaudi.
Molinar Min, C. (2014), *Spazio e gerarchia. Platonismo e fenomenologia in J. Derrida.* Torino: Ananke.
Moneo, R. (2004). *La solitudine degli edifici.* In Casiraghi, A., Vitale, D. (a cura di). *La solitudine degli edifici e altri scritti. Sugli architetti e il loro lavoro.* Torino: Allemandi.
Mortamais, E. (2014). *Le milieu associé selon G. Simondon. Quelques*

perspectives architecturales, communication au séminaire doctoral TERRITOIRESTHETIQUES, https://territoiresthetiques.files.wordpress.com/2014/03/extrait-de-milieu-associc3a9-et-perspectives-archi.pdf.
Motta, G. (1997). *Cento Tavole. La casa a Milano dal 1890 al 1970.* Milano: Unicopoli.
Motta, G. – Pizzigoni, A. (2016). Tracciare piani, disegnare carte. Spazi e linee della cartografia nel progetto di architettura. In Dutto A. - Palma R. (a cura di). *Tracciare piani, disegnare carte. Architettura, cartografia e macchine del progetto* (pp. 3-45). Torino: Accademia University Press.
Migayrou, F. – Mennan, Z. (eds) (2004). *Architectures non standard.* Paris: Centre Pompidou.
Newman, O. (1972). *Defensible Space. Crime Prevention Through Urban Design.* Basingstoke, NJ: Macmillan Pub Co.
Id. (1996). *Creating Defensible Space.* Center for Urban Policy Research, New Brunswick: Rutgers University Press.
Nietzsche, F. (1968). *Genealogia della morale. Uno scritto polemico.* A cura di G. Colli, M. Montinari. Milano: Adelphi.
Norberg-Schultz, Ch. (1980). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli: New York.
Id. (1982). *Esistenza, spazio e architettura*. Roma: Officina.
Id. (1983). *Intenzioni in architettura*. Roma: Officina.
Id. (2003). *Il significato nell'architettura occidentale*. Milano: Mondadori Electa.
Oxman, R. (2008). Performance-based Design: Current Practice and Research Issues, *International Journal of Architectural Computing*, Vol. 6, 1, 1-17.
Id. (2010a). The New Structuralism: Design, Engineering and Architectural Technologies, *Architectural Design*, Vol. 80, Issue 4.
Id. (2010b). Morphogenesis in the theory and methodology of digital tectonics, *Journal of the International Association for Shell and Spatial Structures*, Vol. 51,165, 195-205.
Osservatorio Professione Architetto (2015). *Quinto rapporto congiunturale sullo stato della professione in Italia*. CNAPPC-CRESME.
Paci, E. (1951a). Il significato dell'irreversibile, *aut aut*, 1, 11-17.
Id. (1951b). Umanesimo e tecnica, *aut aut*, 2, 149-150.
Id. (1951c). Fondamenti di una sintesi filosofica [I], *aut aut*, 4, 318-337.
Id. (1951d). Fondamenti di una sintesi filosofica [II], *aut aut*, 5, 403-425.
Id. (1951e). Fondamenti di una sintesi filosofica [III], *aut aut*, 6, 515-538.
Id. (1952). Schemi e figure. *aut aut*, 9, 211-223.
Id. (1954a). *Tempo e relazione*. Torino: Taylor.
Id. (1954b). Il cuore della città, *Casabella-continuità*, 202, xvii-x.
Id. (1956). Sul senso e sull'essenza, *aut aut*, 33, 175-189.
Id. (1957). L'architettura e il mondo della vita. *Casabella-continuità*, 217, 53-55.
Id. (1963). *Funzione delle scienze e significato dell'uomo.* Milano: Il Saggiatore.
Id. (1966). *Relazioni e significati. Vol.* III. Milano: Lampugnani Nigri.
Id. (1973). Introduzione 1973. In Id. *Diario fenomenologico*. Milano: Il Saggiatore.
Id. (1987). *Il senso delle parole. 1963-1974* (a cura di Pier Aldo Rovatti). Milano: Bompiani.
Pallasmaa, J. U. (2007). *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi.* Milano: Jaca Book.
Id. (2009). *La mano che pensa.* Pordenone: Safarà editore.
Panofsky, E. (1986). *Architettura gotica e filosofia scolastica.* A cura di F. Starace. Napoli: Liguori.

Pareyson, L. (1988). *Estetica. Teoria della formatività.* Milano: Bompiani.
Pellegrino, G. (2010). *La fabbrica della felicità. Psicologia, etica e liberalismo in Jeremy Bentham.* Napoli: Liguori.
Pennock, P. (2002). *Intelligent Design Creationism and its Critics: Philosophical, Theological, and Scientific Perspectives.* Cambridge Mass.: MIT Press.
Persico, E. (1945). Profezia dell'architettura. Milano: Muggiani.
Petitot, J. - Varela, F. (1999). *Naturalizing Phenomenology.* Stanford: Stanford University Press.
Petti, A. (2007). *Arcipelaghi ed enclave.* Milano: Bruno Mondadori.
Piaget, J. (1968). *Lo strutturalismo.* A cura di A. Bonomi. Milano: Il Saggiatore.
Pizzigoni, A. (2011). Immagini in movimento. La costruzione del progetto nella Nuova Griglia Politecnica spiegata attraverso le Historie(s) du cinéma di Jean-Luc Godard. In Id. *Educazione all'architettura.* Milano: FrancoAngeli.
Platone. (2003). *Timeo*, A cura di F. Fronterotta. Milano: Rizzoli.
Id. (2011). *Teeteto.* A cura di F. Ferrari. Milano: Rizzoli.
Prigogine, I. (1986). *Dall'essere al divenire.* Torino: Einaudi.
Prigogine, I. - Stengers, I. (1981). *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza.* Torino: Einaudi.
Rahola. F. – Guareschi, M. (2010). *Conflitti Globali.* Vol.6: *Israele come paradigma.* Milano: Agenzia X.
Rasmussen, Steen E. (1959). *Experiencing Architecture.* Cambridge Mass. & London: The MIT Press.
Regazzoni, S. (2008). *Nel nome di Chōra: da Derrida a Platone e al di là.* Genova: Il Melangolo.
Rella, F. (2001). *L'enigma della bellezza.* Milano: Feltrinelli.
Ricoeur, P. (1986). *A l'école de la phénoménologie.* Paris: Vrin.
Rispoli, F. (2007). La ragione di Ulisse. Il colloquio tra Paci e Rogers. *aut aut*, 333, 57-81.
Rogers, E. N. (1956). L'architettura moderna dopo la generazione dei maestri, *Casabella-continuità*, 211, *giugno-luglio*, 5-11.
Id. (1957a). Ortodossia dell'eterodossia, *Casabella-continuità*, 215, 2-4.
Id. (1957b). Continuità o crisi?, *Casabella-continuità*, 215, 6-8.
Id. (1958). Il problema di costruire nelle preesistenze ambientali. In Id. *Esperienza dell'architettura* (pp. 292-294). Torino: Einaudi.
Id. (1959). L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires, *Casabella-continuità*, 228, 2-4.
Id. (1961). *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Bari-Roma: Laterza.
Id. (1962). Utopia della realtà, *Casabella-Continuità*, 259, 8-14.
Id. (1963). Necessità dell'immagine. *Casabella-Continuità*, 282, 2-3.
Rossi, A. (1990). *Autobiografia scientifica.* Milano: Il Saggiatore.
Rovatti, P. A. (2007). *L'uso delle parole. Enzo Paci. Architettura e filosofia, aut aut*, 333, 3-11.
Rowe, C. (2005). *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile.* Bologna: Pendragon.
Ruschi, P. (2011). *Michelangelo architetto.* Milano: Silvana editoriale.
Said, E.W. (1998). *Cultura e imperialismo.* A cura di S. Chiarini, A. Tagliavin. Roma: Gamberetti.
Secchi, B. (2000). *Prima lezione di urbanistica.* Bari-Roma: Laterza.
Sei Watanabe, M. (2002). *Induction Design. A Method for Evolutionary Design.*

Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser.
Serres, M. (1983). *Le origines de la géometrie.* Paris: Flammarion.
Shannon, C. (1948). A Mathematical Theory of Communication, *Bell System Technical Journal*, 27, 379–423 and 623–656.
Id. (1949), Communication Theory of Secrecy Systems, *Bell System Technical Journal*, vol. 28, 656–715.
Simon, H. A. (1988). *Le scienze dell'artificiale.* Bologna: il Mulino.
Simondon, G. (2005). *L'invention dans les techniques. Cours et conférences.* Paris: Seuil.
Id. (2013). *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione.* A cura di G. Carrozzini. Milano-Udine: Mimesis.
Id. (2012). *Du mode de l'existence des objets techniques.* Paris: Aubier.
Sinico, M. (2013). *Sulla teoria della percezione di Walter Gropius, AIS/Design Storia e Ricerche*, 2, ottobre, http://www.aisdesign.org/aisd/sulla-teoria-della-percezione-di-walter-gropius
Sloterdijk, P. (2006). *Il mondo dentro il capitale.* A cura di G. Bonaiuti. Roma: Meltemi.
Id. (2014a). *Sfere I.* A cura di G. Bonaiuti. Milano: Cortina.
Id. (2014b). *Sfere II.* A cura di G. Bonaiuti. Milano: Cortina.
Id. (2015). *Sfere III.* A cura di G. Bonaiuti. Milano: Cortina.
Tarditi, C. (2008). *Con e oltre la fenomenologia. Le "eresie fenomenologiche" di J. Derrida e J.-L. Marion.* Genova: Il Melangolo.
Thom, R. (1980). *Stabilità e Morfogenesi.* Torino: Einaudi.
Topalov. Ch. (2010). *L'aventure des mots de la ville. À travers le temps, les langues, les sociétés.* Paris: Robert Laffont.
Torricelli, A. (2009). Un'eredità da riconoscere. Un'eredità da rinnovare. In Rogers, E. N. *Editoriali di architettura* (pp. IX-XIII). Rovereto: Zandonai, Rovereto.
Trincia, F.S. (2012). *Guida alla lettura della Crisi delle scienze europee di Husserl.* Roma-Bari: Laterza.
Venturi, R., Brown, S., Izenour, S., (2010). *Imparare da Las Vegas.* A cura di M. Orazi. Macerata: Quodlibet.
Vitta, M. (2008). *Dell'abitare. Corpi spazi soggetti immagini.* Torino: Einaudi.
Volli U. (2005). *Laboratorio di semiotica.* Roma-Bari: Laterza.
Id. (2008). *Lezioni di filosofia della comunicazione.* Roma-Bari: Laterza.
Id. (2009). Il testo della città. Problemi metodologici e storici, in La città come testo. Scritture e riscritture urbane, atti del convegno internazionale (Torino, 19-20 maggio 2008). *Lexia. Rivista di semiotica*, 01/02, 9-21.
Weber M. (1991). *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo.* A cura di A.M. Marietti. Milano: Rizzoli.
Weizman, E. (2005). *Architetture dell'occupazione.* Milano: Bruno Mondadori.
Weyl, H. (1918). *Raum-Zeit-Materie.* Berlin: J. Springer.
Id. (1977). *Il continuo. Indagini critiche sul fondamento dell'analisi.* Trad. it. di A.B. Riccioli. Napoli: Bibliopolis. Tit. orig. 1918. *Das Kontinuum: Kritische Untersuchungen über die Grundlagen der Analysis.* Leipzig: Veit 1918.
Wiener, N. (1968). *La Cibernetica - Controllo e Comunicazione nell'animale e nella macchina.* A cura di Milano: Il Saggiatore.
Wilson, E.O. (1975). *Sociobiology: The New Synthesis.* Cambridge Mass.: Harvard University Press.
Zamjatin, E. I. (2013). *Noi.* Roma: Voland.
Zevi, B. (1953). *Saper vedere l'architettura.* Torino: Einaudi.

Id. (1969). Ernesto Nathan Rogers. Stato dell'arte contro l'arte di Stato, *L'Espresso*, 23 novembre [ora in Id. (1970). *Cronache di Architettura.* n.792, Vol. 7. Roma-Bari: Laterza].

Zils, J. (2006). SOM Chicago. In Adams – *Skidmore - Owings - Merrill.* SOM dal 1936 (pp. 34-36). Milano: Mondadori Electa.

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

ISBN: 978-88-941631-1-7