POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

La Via del progetto. Architettura tra Schemi e Intuizione-Atto

Original
La Via del progetto. Architettura tra Schemi e Intuizione-Atto / Deregibus, C. - In: Schema. Verso un dizionario filosofico-architettonico / Cavedagna, V.; Dutto, A. A.. - ELETTRONICO. - Torino : Philosophy Kitchen, 2019. - ISBN 978-88-941631-2-4. - pp. 47-59 [10.13135/2385-1945/4268]

Availability:
This version is available at: 11583/2841671 since: 2020-11-09T15:04:40Z

Publisher:
Philosophy Kitchen

Published
DOI:10.13135/2385-1945/4268

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)

27 November 2026

Philosophy Kitchen
EXTRA #3

Anno 6
Luglio 2019
ISBN: 978-88-941631-2-4

Schema. Towards a philosophical-architectural dictionary
Verso un dizionario filosofico-architettonico

A cura di Veronica Cavedagna e Andrea Alberto Dutto

SCH

INTRODUZIONE

7 **La costruzione di un dialogo tra architettura e filosofia. Strumenti e prospettive**
Veronica Cavedagna, Andrea Alberto Dutto

11 **Lo schema nei dizionari e nei manuali di architettura**
Andrea Alberto Dutto

APPROCCI AL LEMMA "SCHEMA"

23 **Disegnare oggetti, disegnare architetture. Due forme dello schema per il progetto**
Alessandro Armando e Giovanni Durbiano

37 **Gli schemi del mondo. Osservazione, adattamento, costruzione dei saperi**
Giovanni Leghissa

47 **La Via del Progetto. Architettura tra Schemi e Intuizione-Atto**
Carlo Deregibus

61 **"Il n'y a pas hors du schème"**
Riccardo Palma

83 ***Pattern*. Lo schema da iperuranio al *clouding***
Giacomo Pezzano

101 ***Schema juris*. Teatro, enciclopedia, diritto**
Mauro Balestrieri

SCHEMA

ALGORITMO, DIAGRAMMA, CONFIGURAZIONE, MAPPA. SGUARDI A CONFRONTO

ALGORITMO

123 **The Natural Logic of Artificial Intelligence or, what genetic algorithms really do**
Mario Carpo

131 **L'algoritmo del paesaggio. Selfie e sprezzatura del reale**
Marcello Tanca

DIAGRAMMA

145 **The Tools of Mediation: Extending the Diagrammatic Project**
Maria Fedorchenko

171 **Eredità cartesiane e immaginari geografici**
Paolo Giaccaria

CONFIGURAZIONE

185 **Configurazione / Riduzione**
Federico Bilò

MAPPA

197 **Lo Schema è il Logos**
Franco Farinelli

205 **Not a schema: notes on the anxiety of mapping**
Teresa Stoppani

SCHEMA. VERSO LA COSTRUZIONE DI UN LEMMA ICONOTESTUALE

ALGORITMO

221 Valerio Palma

DIAGRAMMA

224 Giulia La Delfa, Sasha Londono

CONFIGURAZIONE

228 Eloy Llevat Soy

MAPPA

230 Marta Bacuzzi, Federico Cesareo, Francesca Favaro, Monica Naso

La via del progetto. Architettura tra Schemi e Intuizione-Atto.

Carlo Deregibus

Una freccia nel buio.

Nel suo ormai celebre *Lo Zen e il tiro con l'arco* (1953), il filosofo tedesco Eugen Herrigel racconta come, per avvicinarsi allo Zen, gli venga consigliato di apprendere una delle arti in cui esso si applica. Di percorrere una "via", come si dice in giapponese: il tiro con l'arco è una di queste. 1 Ma il tirocinio è un'esperienza straniante e oltremodo difficile: Herrigel si trova a mettere in discussione le fondamenta del pensiero occidentale scoprendo una concezione radicalmente diversa del rapporto tra oggetto e soggetto, tra sé e mondo, tra pensiero e azione. Il maestro dà suggerimenti come: «Se il bersaglio e il tiratore diventano tutt'uno, la freccia che parte dal centro entra nel centro. Non bisogna dunque mirare al disco nero ma a se stessi», invitandolo a «un processo di concentrazione spinto fino all'annientamento del sé» e frustrando tutti i suoi sforzi di mirare, pensare, ragionare. Quando è sul punto di arrendersi, il maestro gli dimostra come sia possibile centrare un bersaglio nel buio a 60 metri di distanza, addirittura infilando una seconda freccia nella cocca della prima: mostrando una maestria così sbalorditiva da convincere Herrigel a persistere. E a scoprire come il tiro con l'arco sia il mezzo attraverso cui *esperire* lo Zen: il compimento dell'arte coincide cioè col raggiungimento di uno stato di superiore consapevolezza, che nel pensiero orientale corrisponde a uno stato di vuoto, di assenza del sé, di fusione con il mondo. Herrigel si arrenderà dopo un anno, riconoscendo l'inadeguatezza del pensiero occidentale di fronte alla via indicata dal maestro.

1 Dō: letteralmente, ciò che conduce, cioè una via, un cammino in senso soprattutto spirituale. Da qui Shodō (via della scrittura), Bushidō (via del guerriero), appunto Kyudō (Via dell'arco), e così via.

Quando Nakagawa Hisayasu (2006) cita questo episodio, lo collega, in modo assolutamente originale, ai testi del primo grande filosofo giapponese e fondatore della Scuola di Kyōto: Nishida Kitarō (1870-1945). E in particolare ai testi degli anni Trenta in cui Nishida avvicina buddhismo Zen e tradizione filosofica occidentale, scoprendovi una dimensione di contatto 2 e coniando l'espressione 為的直観 (Kōiteki chokkan), che designa "l'intenzione che si concepisce nell'atto stesso", oppure "l'atto che si configura nell'intuizione stessa" (Nakagawa 2006, 65). Un'espressione ambigua, tipicamente giapponese, tradotta perlopiù in 'intuizione attiva', locuzione che mette erroneamente l'accento su una presunta

2 Una dimensione che è venuta alla ribalta in anni più recenti grazie al famoso *The Tao of physics*, in cui Fritjof Capra (1975) descrive, citando studi sulla fisica quantistica e il pensiero di vari premi Nobel, insospettati parallelismi con il pensiero Zen.

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

funzione dell'intuizione, quasi che questa possa essere attiva, passiva o altro, e che genera molti fraintendimenti; per questo, mi pare preferibile la traduzione proposta da Nakagawa stesso: *intuizione-atto*. [3]

Intuizione-atto VS intuizione.

L'intuizione è normalmente intesa come quella misteriosa facoltà che «ci mostra che un principio è vero e primo in sé stesso, non perché è derivato da qualcos'altro» (Irwin 1996, 178). Nulla potrebbe essere più distante dall'intuizione-atto, che invece è qualcosa che ha base pratica-esperienziale e che esprime la sovrapposizione tra l'azione e l'intuizione come conoscenza *nel* fare qualcosa di reale. Cade cioè la tradizionale – per l'Occidente – separazione tra teoria e prassi, tra pensiero e azione: perché nell'intuizione-atto «non si pratica qualcosa, ma si diventa la pratica di quel qualcosa» (Cestari 2001, 23). Non solo: l'intuizione-atto richiede anche di superare l'usuale distinzione tra soggetto e mondo, tra individuo e società. "Diventare la pratica" significa riconoscere una funzione riflessiva dell'intuizione-atto, che in qualche modo modifica chi la pratica *nel* modificare il mondo. Il mondo non è cioè qualcosa di passivo, che noi possiamo conoscere e manipolare dall'alto della nostra razionalità: non possiamo analizzarlo cercando verità oggettive, né tantomeno "intuirlo" con mistiche facoltà, perché in realtà il soggetto muove il mondo *nel* conoscerlo e *nel* manipolarlo. E, insieme, da esso viene mosso, secondo un rapporto di reciprocità continuo. [4] Certo, soggetto e mondo sono individuabili: ma in realtà essi esistono *solo* nella loro relazione, perché non vi sarebbe l'uno senza l'altro. Per questo Nishida (2001b, 114) chiama questo stato «autoidentità contradditoria»: idea che rappresenta la struttura logico-ontologica di qualcosa che insieme *è* e *non è* e che si definisce solo nella relazione – anticipando così, senza saperlo, il relazionismo di Enzo Paci (1965-1966). [5] E in un mondo di pura relazione, non possono esistere gerarchie a livello ontologico: «Mentre il Creato è indipendente dal Creante, va creando il Creante» (Nishida 2001a, 37). Cosicché la conoscenza che il soggetto può avere del mondo sarà a tutti gli effetti un «atto creativo e non meramente mimetico. [...] L'intuizione attiva è un "vedere diventando le cose, agire diventando le cose"» (Cestari 2001, 24).

Perciò, l'intuizione-atto non può essere separata dall'azione né ridotta a "una specie di percezione" (Nishida 1937, 45): essa fonderà le due dimensioni in un percorso di conoscenza che avviene "con l'intermediazione del nostro corpo", secondo le parole di Nishida (citato in Nakagawa 2006, 67). Ciò implica anche che il dubbio, cioè il mezzo con cui la nostra mente interroga il mondo in senso cartesiano, debba estendersi a tutto, anche al nostro essere, fino al dubbio stesso: perché se io vengo modificato dal mio conoscere, allora non posso conoscere in modo oggettivo. Altro che "Cogito ergo sum": il soggetto dovrebbe ambire a "sparire", cioè accorgersi della sua posizione entro il mondo riconoscendone i legami costitutivi e le relazioni creative che lo legano al mondo, e lo fanno

3 In inglese, l'espressione è stata tradotta da John Krummel e Nagatomo Shigenori (2011) con l'ottimo *acting-intuition*, ma William Haver (2012) propende di nuovo per *active intuition*.

4 L'esempio che normalmente viene portato è il noto principio d'indeterminazione di Heisenberg, di cui è però importante ricordare l'ambito preciso e quindi la dimensione puramente metaforica e non scientifica, fuori da quell'ambito. Non è uguale, cioè, dire che non si può conoscere insieme velocità e posizione di un elettrone, rispetto al dire che io, nel guardare dalla finestra, modifico il paesaggio: o perlomeno, bisogna usare molta cautela nel dirlo.

5 Enzo Paci che, dialogando con Ernesto Nathan Rogers e collaborando alla rivista *Casabella-continuità*, ha enormemente influenzato il mondo architettonico, sia direttamente che indirettamente (cfr. Deregibus 2014, 149).

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

"essere". Questo è l'annullamento del sé che viene richiamato nel pensiero orientale – in opposizione al pensiero soggetto-centrico occidentale. Non l'inazione o la rinuncia al mondo: ma l'intuizione-atto con cui ci si immerge pienamente in esso, generandolo nel generarsi.

Guardando al pensiero occidentale, si può trovare qualche analogia con questa posizione ontologica per esempio nei concetti della fenomenologia trascendentale di "modi d'essere" dei "fenomeni", come lati conoscibili a seconda dell'intenzionalità del soggetto, che svela certi lati di un fenomeno senza esaurirlo. Ma se lì il soggetto doveva soprattutto sospendere il giudizio per arrivare al fenomeno, cioè lottare contro i propri pregiudizi – confermando così la sua potenziale indipendenza dal mondo – qui si rigenera e costituisce proprio nella generazione del mondo. Nell'architettura, avvicinare l'*epochè* husserliana alla conoscenza e al progettare (cfr. Deregibus 2014) significa riconsiderare l'oggettività delle analisi – si pensi alla conoscenza del territorio fatta per *layer* o al rilievo dei luoghi – legandola a una visione che, se progettuale, sarà inevitabilmente diversa da quella di uno storico, di un cartografo, di un turista: cioè riconoscere una specificità dello sguardo architettonico anche nella conoscenza del mondo, un *progettare come conoscenza*. L'intuizione-atto però indica una dimensione ancora ulteriore: esaltando la relazione continuamente creativa tra soggetto e mondo, arricchisce la visione del *progettare come conoscenza*, legandola alla corporeità ed evolvendola in *progettare come generazione*: perché sia il mondo sia il progettista si (ri)generano nel progettare.

Questa reciprocità e ricorsività continuamente generativa richiama quel concetto di *formatività* che Pareyson (1954) tratteggerà come carattere assoluto dell'opera (d'arte, ma non solo): cioè il fatto che, durante la sua esecuzione, l'autore scopre le regole dell'opera, o l'opera mostra le sue regole, fino a divenire *necessaria* al suo compimento. Necessaria perché lega, nel mondo delle relazioni, il singolo e il suo fare al mondo. L'intuizione-atto valorizza questo concetto perché la reciprocità generativa tra soggetto e mondo implica che il soggetto non sia più "solo" nella sua scelta. E questo modifica il suo ruolo, depotenziandone i tratti da creatore assoluto, che per esempio assume nelle archi-star contemporanee, ma al tempo stesso imponendo un fondativo valore di responsabilità (Deregibus 2014). [6]

È chiaro allora che, in questo tipo di visione ontologica, quella che normalmente intendiamo per intuizione, cioè un sesto senso misterioso se non mistico, semplicemente non ha senso: perché si basa sul fatto che soggetto e mondo sono separati – il soggetto intuisce, misteriosamente se non misticamente, il mondo intorno a sé – e che non via è riflessività nella conoscenza. L'intuizione è al più stata descritta come un potenziamento delle facoltà analitiche (Gigerenzer 2007), mentre ciò che caratterizza l'intuizione-atto è che avviene *attraverso* la corporeità, cioè attraverso il nostro tramite con il mondo. Nakagawa ci racconta come l'approccio Zen al tiro con l'arco sia un esempio di intuizione-atto perché non è possibile arrivare razionalmente a eseguire un tiro preciso e perfetto, nel buio: il corpo però può apprendere il movimento fino ad andare oltre l'atto razionale e ad agire conoscendo più di quanto sia possibile razionalmente. L'intuizione-atto non è un sesto senso

6 È da sottolineare che la "Via delle arti" (芸道 - Geidō) incorpora, nella disciplina, l'etica. E proprio il fatto che queste pratiche non creino solo l'artista, ma attraverso esse egli crei il mondo, e da esso sia plasmato, fa sì che questa medesima tensione etica rimanga inalterata al di fuori della pratica dell'arte. Da questo deriva l'orgoglio che in Giappone risiede in ogni lavoro, anche il più umile: perchè ogni agire dell'uomo comprende la responsabilità della creazione del mondo. È chiaro allora che per un architetto questa responsabilità sarà vieppiù forte e ineludibile: benché, naturalmente, ignorabile (Deregibus 2014, 23).

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

divinatorio, ma *quella forma di conoscenza che diventa atto attraverso il corpo*. E sebbene questo sia chiaramente tipico delle arti giapponesi (appunto, le "vie" cui si accennava), anche nel mondo occidentale abbiamo chiari esempi di questa intuizione-atto: un musicista non "pensa" alle note mentre le suona, ma certo non si può dire che agisca senza consapevolezza di ciò che fa. Lo stesso avviene nella danza, nelle arti figurative, nel canto, nel teatro: e nell'architettura?

Il progetto dell'architettura tra intuizione e intuizione-atto.

Abbiamo detto che l'intuizione-atto si lega alla corporeità e abbiamo visto con Nakagawa che si attua nelle arti tradizionali giapponesi, nelle "vie". Questo non sembra immediatamente applicabile al progetto, che si potrebbe pensare più vicino a un'opera intellettuale, imprigionata per l'architettura tra arte e tecnica. Ma non dobbiamo dimenticare che in effetti lo Zen ha una diretta applicabilità in ogni agire, non solo quello artistico, e in ogni ambito della vita (Herrigel 1960, 81): e quindi a maggior ragione, come riguarda un artista, esso riguarderà anche un autore (Tanizaki 1933, 12) o un architetto, che applicherà la propria arte al progettare. Non si tratta cioè di un riferimento metaforico: tanto più che il progetto di architettura ha, infatti, continuamente a che fare con la corporeità concreta e quindi, potenzialmente, con l'intuizione-atto.

C'è corporeità nella contingenza concreta del progetto. Una piazza da ripensare, un edificio da costruire, una stanza da arredare: sono fenomeni fisici reali, tangibili, che nel progetto vengono conosciuti e modificati attraverso azioni da eseguire con materiali altrettanto reali e tangibili – mattoni, cemento, alberi e così via. E questo non esclude affatto tutto ciò che supera il concreto, come gli immaginare o i valori, né ovviamente li travalica rispetto agli esiti (cfr. Deregibus & Giustiniano, in press): il progetto include la cura di tutto ciò che non è concreto, ma il punto è si attua *attraverso un mezzo reale e concreto*, designandone e qualificandone la costruzione, la distruzione o la modifica. C'è corporeità nel modo di condurre e realizzare il progetto: esiste ampia letteratura sull'importanza del disegno a mano libera (cfr. Pallasmaa 2009) o dei modelli fisici, riconoscendo che attraverso il maneggiare oggetti concreti si attivino centri di comprensione più profondi. Una corporeità che appare minore nell'uso di strumenti virtuali solo fino a che le interfacce siano ostiche, ma che torna alla ribalta non appena esse diventano più accessibili – si pensi ai mouse 3d o alle tavolette grafiche, strumenti sempre più spesso usati nel progettare. E c'è corporeità, naturalmente, nell'esperienza che poi dell'architettura si fa: edifici e spazi sono vissuti concretamente, dunque esiste un referente (al futuro) che è sempre fisico – l'abitante in senso lato. [7] Certo questo è incompatibile con un approccio metaforico e simbolico degli edifici, cioè con l'uso autoreferenziale del referente concreto, il cui senso sarà invece sempre rivolto alla costruzione reciproca del mondo e del soggetto.

Dunque, non solo il progetto architettonico è pregno della corporeità, ma non ne è svincolabile; per questo l'intuizione-atto ha potenzialmente un ruolo decisivo sia nel progettare sia nel ridefinire il ruolo autoriale dell'architetto: perché il soggetto, nell'alveo di un lococentrismo tipicamente nipponico

7 Da qui la critica delle posizioni fenomenologiche in architettura a quei modi di progettare che trascurano l'esperienza, invece di metterla al centro: generando edifici di grande impatto concettuale ma invivibili e inutilizzabili, come la House VI di Peter Eisenman o la Centrale per i Vigili del Fuoco di Zaha Hadid. Persino nei progetti virtuali, dove il legame con la corporeità sembrerebbe nullo, esso persiste: proprio perché il corpo è il nostro referente, infatti, i progetti virtuali vengono interpretati attraverso esso, cercandovi una dimensione.

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

(Nakagawa 2006, 20, 40) viene esaltato infatti nello svanire, cioè nel *diventare* il progetto. La reciprocità creante-creato è ciò che rende continuamento ricorsivo e riflessivo il progetto rispetto al soggetto, ed è la struttura ontologica che permette di pensarlo come effettivamente *scoperta* (cfr. Deregibus & Giustiniano, in press): 'autoidentità contraddittoria' significa, per un architetto, che il progetto "perfetto" compie il processo formativo pareysoniano, divenendo necessario, proprio nel compiersi concreto delle relazioni con il mondo, e non per la firma autoriale di una archi-star.

corporea – che quindi esiste, come modo d'essere latente, in essi.

Tuttavia, non è di questo concetto che normalmente si parla quando l'intuizione è avvicinata all'architettura – cioè spesso (Fiscus 2012): anzi, per tutti gli architetti di fama mondiale, l'intuizione è una visione che ha il fascino della profezia, e diventa a tutti gli effetti ciò che certifica la bontà del progetto. Per questo, Frank Lloyd Wright (1960, p. 250) definiva l'architettura «originariamente intuitiva» in quanto dono profetico, e Louis Kahn (Kahn & Lobell 1979) sosteneva che l'intuizione fosse un'odissea nella creazione umana. Per questo, Renzo Piano pubblica e divulga i suoi schizzi, in realtà fatti *ad hoc* secondo uno stile ormai iconico, e Toyo Ito sostiene che persino la comunicazione dell'architettura dovrebbe avvenire su un piano intuitivo (Barrie et al. 2004). Questo è il senso dei medesimi plausi all'intuizione da parte dei vari Tadao Ando, Glenn Murcutt, Jean Nouvel, UNStudio e così via, o dei grandi progettisti strutturali come Peter Rice, Eduardo Torroja, Pierluigi Nervi e tanti altri (cfr. Romana Castelli & Del Monaco, 2011). In tutti questi casi, l'intuizione sembra assumere proprio il carattere divinatorio che Nishida invece avversa. Ma non è detto che questo sia così vero, e che queste celebrate "intuizioni" siano davvero così mistiche: soprattutto se le guardiamo con occhi pieni del concetto di intuizione-atto.

Configurazioni e algoritmi

Per capire l'operabilità e la potenza dell'intuizione-atto, facciamo un passo indietro. Come avviene un'intuizione-atto? Abbiamo visto, con Herrigel, che per arrivare a praticarla ci si deve esercitare a lungo, apprendendo atti e gesti con infinite ripetizioni. Ripensando al musicista, egli avrà ripetuto molte e molte volte esercizi come scale e arpeggi: cioè combinazioni di note, che però saranno usate piuttosto raramente nella loro forma base. Quando studierà un pezzo, egli infatti combinerà parti di queste serie in modo sempre diverso, per affrontare le varie difficoltà tecniche che sorgessero. E solo quando tutti i passaggi tecnici saranno sublimati, cioè non richiederanno più attenzione (almeno idealmente), allora egli potrà davvero dedicare la propria attenzione a tutto il resto, cioè ciò che effettivamente trasforma la meccanica riproduzione in un'esecuzione: cioè la musica, l'arte. Ecco, il musicista *diventa* lo strumento, e la barriera tra soggetto (suonatore) e mondo (strumento musicale) cade: non si tratta di concetti ideali o astratti, ma della comune pratica musicale. Ciò che accade è che il musicista studia una serie di *configurazioni* indipendenti, affinandole di per sé. Poi, nel pezzo, unisce queste configurazioni in una sequenza – che nella musica è effettivamente temporale – cioè costruisce un *algoritmo*, una regola che lega le varie configurazioni di base, in modo potenzialmente sempre nuovo ed efficace: che non ha quindi alcuna velleità simbolica o rappresentativa. [8] Quindi: la configurazione è una combinazione statica di elementi base; studi ed esercizi servono per acquisire

8 La sequenza ideale, in giapponese, si chiama 型 (Kata), cioè il "modello", e vale per le arti marziali.

queste configurazioni, ma il loro "possesso" e il loro autentico valore si verificano nella costruzione di algoritmi che le leghino efficacemente. Lì avviene l'intuizione-atto. Tutti noi, anche senza essere musicisti, ne abbiamo esperienza in piccoli gesti quotidiani: come allacciare le scarpe o comporre un numero a memoria. Azioni più difficili, come la scrittura, richiedono più tempo per essere padroneggiate: a maggior ragione se pensiamo che c'è una distanza siderale tra il saper tracciare segni – cioè scrivere – e trasformare lo scrivere in un'arte – essere un calligrafo. E per compiti ancora più complessi, servirà una preparazione molto più intensa.

come per qualunque altra arte, tanto che nel management è stato descritto come sistema scientifico di evoluzione per il raggiungimento degli obiettivi (Rother 2009).

Pensiamo, guardando all'opera degli architetti che abbiamo citato, a Frank Lloyd Wright. Le configurazioni base – le forme euclidee e la loro articolazione, la giustapposizione di volumi alti-stretti e bassi-larghi – si ripetono e sono rintracciabili in molte sue opere: tanto che, attraverso l'evoluzione nella loro composizione, siamo in grado di tracciare dei periodi – dalle Prairy Houses in poi. Le configurazioni permangono, ma sono ogni volta articolate in una sequenza che dà loro un senso compiuto: viene cioè costruito un algoritmo in ogni progetto che modifica la combinazione delle configurazioni base e diventa, ogni volta, la regola pareysoniana della configurazione finale. [9] Le operazioni con cui legare configurazione base, cioè le tecniche con cui costruire algoritmi, sono state spesso definite – si pensi alle trenta operazioni di Purini, alle strategie di Tschumi, ai *tools* di Einseman e così via; ma ciò che conta è arrivare a interiorizzare le operazioni al punto di dominarle e riuscire a praticare le sequenze riunendole in una sintesi concreta – l'edificio stesso.

9 Peraltro, se guardiamo le case Palmer, Kraus, Berger, Ablin, Reisley e decine di altri progetti di Frank Lloys Wright, è chiaro che il passaggio da configurazioni semplici a complesse di triangoli non è assolutamente incrementale: l'algoritmo non va dal semplice al complesso, ma si adatta alla contingenza specifica, misurandosi sulla scala dell'efficacia.

Sia chiaro: non si parla di *stili*. Non si può dire, e certo non a priori, se un'architettura sia il risultato di un'intuizione-atto o no in base al suo stile. [10] In parte perché ogni contingenza richiederà un diverso algoritmo, che potrà riuscire in modo migliore o peggiore – ed è il motivo per cui ogni architetto produce capolavori e opere minori. In parte perché nelle tecniche da dominare nel progetto vi sono i significati che la forma assume nella contingenza: che per motivi sociali, di ambiente, economici e così via, saranno sempre diversi. L'intuizione-atto è un modo di agire, e dunque potrebbe concretizzarsi con qualunque stile architettonico: l'essenziale è che avvenga. Anzi, l'autentica intuizione-atto avviene senza alcuna preclusione preventiva verso lo stile. Certo, è normale che un architetto che studi e apprezzi certi stili li approfondisca, quindi arrivi a padroneggiarli meglio: ma l'autentica intuizione-atto richiede la sublimazione di quegli stili verso un approccio contingenziale sempre rinnovato.

10 Al contrario, per esempio, Pierluigi Nicolin (2102), nel parlare della "naturalezza" come arte del celare l'arte (e paragonandola con la "sprezzatura" elogiata da Baldassarre Castiglione), spingeva il discorso fino a conseguenze stilistiche: per esempio ritrovando nell'architettura decostruttivista una forzatura e un disordine incompatibile con la "naturalezza". Una posizione incompatibile con l'intuizione-atto.

Potremmo allora arrivare a dire che, in effetti, il valore "profetico" rivendicato da Wright, Kahn o altri grandi dell'architettura, in effetti, consista nel dominio della capacità algoritmica: cioè di vedere, magari fin dall'inizio, dove un algoritmo possa condurre. Questa consapevolezza non viene da un'illuminazione mistica, ma si allena con l'esercizio, più o meno agevolato dal talento. In questo senso, «prepararsi è di fatto già una forma di progettualità» (Venezia 2015, 51).

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

E proprio perché non vi è alcuna rivelazione nell'intuizione-atto, essa non esclude controlli e verifiche: piuttosto, li ingloba. In Nervi o Candela, l'uso "naturale" di elementi base (come il paraboloide iperbolico) veniva poi verificato: ma era un controllo che razionalizzava ciò che l'intuizione-atto aveva già conosciuto perché l'intuizione-atto, nella sua purezza massima, includerà la piena consapevolezza della verifica.

Intuizione-atto nel progetto di architettura: tre esempi.

Abbiamo sottolineato tre dimensioni dell'intuizione-atto: essa si sviluppa come apprendimento di configurazioni base; si attua attraverso costruzione di un algoritmo che segue la sublimazione delle configurazioni base; si compie in una sintesi "naturale" che condensa l'algoritmo attraverso azioni esperibili – quindi non simboliche, ma concrete.

Un esempio della prima dimensione, analoga concettualmente a scale, arpeggi ed esercizi dei musicisti, viene da una serie di esperienze didattiche nei laboratori di progetto. Il tema era il ripensamento di una piazza mercatale e la copertura del mercato: un tema cioè che avrebbe potuto indurre, soprattutto nel disegno della copertura, a forme libere, fluide, ma del tutto incontrollate. Per questo, *parallelamente e indipendentemente dal processo progettuale* – volto a definire la relazione tra copertura e piazza, il modo di vivere i luoghi, i materiali, l'organizzazione degli spazi e così via – sono stati proposti agli studenti una serie di esercizi. Esercizi in forma di modelli fisici di varie dimensioni, capaci di simulare (in modo certo impreciso, ma indicativo) il comportamento delle strutture: partendo da configurazioni semplici – archi e piattebande – e arrivando fino a arrivare a volte più elaborate. **[FIG.1]**



[FIG.1] Modelli come esercizi. Design Unit "Architecture and Structural Form", docenti Carlo Deregibus e Francesco Tondolo, Laurea Magistrale in Architettura Costruzione Città, Politecnico di Torino, a. a. 2015-16 e 2016-17. Analoghe esperienze sono state condotte in workshop nazionali e internazionali.

Nessuno studente ha usato *direttamente* queste forme nel progetto finale, ma tutti hanno beneficiato della pratica eseguita su configurazioni base, riflettendola poi in forme di complessità molto maggiore. Forme grandemente complesse, da verificare e magari ottimizzare, ma la cui direzione era stata definita con precisione grazie esattamente all'intuizione-atto maturata nel corso di questo processo parallelo, attraverso esercizi interdisciplinari di concretezza.

La dimensione algoritmica, che come abbiamo visto è propria di qualunque architettura, è esemplare in quei progetti che usano i software in modo generativo, sostituendo cioè il disegno della forma con la definizione delle regole

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

che la sottendano. Per esempio, nel 2006, Toyo Ito, con Mutsurō Sasaki, completa in Giappone un progetto di immenso fascino, il crematorio 瞑想の森 (*Meiso no Mori*, o Foresta della meditazione). Il concetto progettuale era di avere un velo bianco (colore del lutto più nobile in Giappone) che si libra su uno spazio continuo, complementando lo specchio d'acqua: come se la morte stessa fluttuasse sopra il crematorio, presentificandola. Per realizzare il velo, bisognava disegnare una forma morbida, liscia, sospesa, dallo spessore ridotto e uniforme. **[FIG.2]**



[FIG.2] Toyo Ito & Associates, 瞑想の森 – Meiso no Mori. Kakamigahara, prefettura di Gifu, Giappone 2006. © Carlo Deregibus 2015.

Realizzare un velo dallo spessore costante richiedeva però di avere tensioni strutturali uniformi su tutta la superficie. Era impossibile disegnare a mano una forma simile: la forma è stata così definita usando software evolutivi che studiavano migliaia di configurazioni. Il progetto, da disegno di una configurazione come segno autoriale, è diventato la predisposizione dei *campi di validità delle configurazioni* (per esempio: le altezze massime e minime, le distanze massime e minime gli appoggi a terra e così via) e dell'algoritmo che le lega verso una configurazione ottimale – o sufficientemente buona rispetto alle premesse (Carpo 2017). Solo la padronanza delle configurazioni base, cioè la capacità di definirne i campi di validità e di prevederne la possibilità, ha reso possibile la costruzione di un algoritmo capace di condurre verso una configurazione finale.

Potremmo dire che il *Meiso no Mori*, nella sua concretezza costruita, esemplifica anche la terza dimensione – quella della sintesi "naturale", esperibile e non autoreferenzialmente simbolica. Ma questo non è né un caso unico né proprio di edifici o architetti straordinari: è possibile raggiungere la sintesi in casi molto più ordinari. Per esempio, il progetto con cui, insieme a Silvia Sgarbossa, ho recentemente vinto il concorso per il Museo del Parco del Mincio, è costruito esattamente secondo questo principio. **[FIG.3]** Il tema era la riqualificazione di una

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

ciminiera alta 150 metri inserita in un contesto di grande pregio paesaggistico, storico e ambientale, referente concreto di significati e valori apparentemente inconciliabili: demolire la ciminiera come un eco-mostro qualunque, valorizzarla nella sua unicità; testimoniare l'archeologia industriale, restituire il luogo al parco.



[FIG.3] «Il Giardino nel Cielo», Concorso per il Nuovo Museo del Parco del Mincio. Primo Premio. Bottega di Architettura // Carlo Deregibus & Silvia Sgarbossa, 2018.

Il progetto fa svanire la torre rivestendola con una particolare finitura opalescente, e al tempo stesso la fa svettare, trasformandone la cima in un *landmark* rosso. Costruisce un percorso che segue quello dei fumi di un tempo, valorizzando l'archeologia, e usa le canne, intatte, come grandi vasi per una natura che dal suolo del Parco diventa pensile. Cioè condensa valori esterni in un'unica intuizione-atto di estrema semplicità ma fatta di elementi concreti, tangibili, esperibili, senza alcun simbolismo o autoreferenzialità: trovando la sua efficacia non nelle intenzioni dei progettisti, ma nell'esito concreto dell'intuizione-atto.

La via del progetto. [11] Maestria come sublimazione.

Quando Miyamoto Musashi, il più grande samurai di tutti i tempi, deve affrontare Sasaki Kojirō nel duello più importante della sua vita, si presenta armato solo di una spada di legno da lui stesso intagliata e sconfigge il nemico con un colpo solo (Yoshikawa 1935-1939). L'essenza del suo insegnamento era la "Strategia senza strategia" (Miyamoto 1642), cioè il superamento dello stato di coscienza nell'agire o, secondo ciò che abbiamo detto, la condensazione dell'algoritmo in una mediazione concreta e sintetica fatta dal corpo come entità conoscente: quando le

11 Vale la pena notare che, a dispetto delle "vie" cui abbiamo accennato, non esista in giapponese alcun termine per definire una via del progetto né del progettare, dell'architettura o simili: probabilmente perché, tradizionalmente, l'architettura non era considerata un'arte, ma una parte degli studi tecnici dell'ingegneria (Watanabe et al. 2013). Ciò significa anche che l'intuizione-atto non è, di per sé, qualcosa che riguarda l'architettura giapponese, anche se ne spiega alcuni tratti tanto peculiari (cfr. Fuccello 1996; Niglio 2010): l'ambito di potenziale applicazione è anzi tutto il progettare, al di là di ogni stile e localizzazione socio-geografica.

configurazioni sono interamente interiorizzate, si potrà legarle strategicamente senza consapevolmente costruire una strategia, in un'intuizione-atto di estrema efficacia.

L'intuizione-atto ha in effetti una dimensione *strategica*, che si realizza nella finalizzazione e nella scelta dell'algoritmo che porta alla configurazione migliore. [12] Certo, nel tiro con l'arco un singolo gesto esaurisce tutta la pratica, e per questo fu consigliata a Herrigel. Ma in altri campi, si deve combinare una serie di configurazioni in modo originale: certo in un combattimento non si può applicare un algoritmo di studio, o l'avversario saprebbe tutto in anticipo! In architettura è lo stesso. La tradizionale interazione regolata e in buona fede tra architetto, committente e impresa, è una pura cristallizzazione che prescinde dall'effettivo processo progettuale: nel quale ognuna delle parti agisce secondo i propri fini, sia nel dialogo che nello scontro. La dimensione strategica dell'intuizione-atto si verifica nel persistere delle condizioni qualificanti alle perturbazioni del processo, cioè nel sintetizzare effettivamente tutte le istanze del progetto – anche quelle non note o non esplicite (Deregibus & Giustiniano, *in press*). Questo, di nuovo, conferma la differenza tra l'intuizione come tradizionalmente intesa, che ha soprattutto carattere di immediatezza, [13] e l'intuizione-atto, che *condensa* in sé il mondo esterno – e quindi anche il processo – pur continuando ad avere una sua proceduralità (che nelle arti arriva alla ritualità). Attraverso una dimensione strategica, l'intuizione-atto quindi supera l'opposizione tra processo e risultato, tra etica dell'intenzione e della responsabilità, tra mezzi e fini (cfr. Deregibus 2014). [14]

Inoltre, l'intuizione-atto costituisce la più efficace risposta alla specializzazione contemporanea. Se la competenza si caratterizza sempre più come un sapere circoscritto, l'intuizione-atto, proprio attraverso la natura corporea, invita a un agire che nell'esplorare la varietà il mondo arricchisce anche il soggetto. Così come il pianista si esercita per poter suonare *altro* dagli esercizi, così l'architetto è capace di progettare "dal cucchiaio alla città" anche se non ha studiato come fare né l'uno né l'altra: perché si esercita a una pratica di esercizio il cui valore trascende l'ambito puramente specialistico dell'esercizio. L'intuizione-atto ha dunque una dimensione *analogica* che in effetti è intimamente legata al progettare (Deregibus & Giustiniano *in press*): essa avviene, cioè, quando l'architetto abbia tanta padronanza della tecnica (compositiva, strutturale e così via) da usarla nel progettare senza dovervi dedicare attenzione cosciente, adattandola al caso e rendendo naturale il rapporto specifico del progetto con la materia concreta. [15]

Anzi, ogni tema afferente al progetto, come la sostenibilità, sarà davvero parte del progetto solo se questo non si formerà in aderenza forzata ai suoi princìpi, bensì sublimandoli in una più ampia sintesi

12 Non approfondiamo qui la questione di cosa un valore qualificante dell'architettura possa essere: questione troppo complessa e che, rispetto alla questione di metodo che stiamo trattando, è in fondo secondaria (cfr. Deregibus & Giustiniano *in press*).

13 «Intuizione significa, anzitutto, coscienza, ma coscienza immediata, visione che si distingue appena dall'oggetto veduto, conoscenza che è contatto, e perfino coincidenza» (Bergson 1934, 27).

14 Sorprendentemente, proprio l'architettura parametrica ha a volte esaltato il polarità tra processo e risultato: «Quando il risultato guida il processo andremo sempre e solo dove siamo già stati. Se, invece, il processo guida il risultato, potremmo non sapere dove stiamo andando ma sapremo di essere nella direzione giusta», dice Bruce Mau (1998): come dire che un kata applicato in un combattimento è "giusto" anche se porta alla morte di chi lo pratica, perché il risultato non conta.

15 «Credo che l'architetto debba preparare gli strumenti con la modestia di un tecnico; strumenti di un'azione che può solo immaginare ma anche sapendo che, lo strumento, può evocare e suggerire l'azione» (Rossi 1999, 30).

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

(Deregibus 2015). La maestria autentica corrisponderà quindi alla capacità di sublimare *ogni* tecnica, così da non essere limitati entro i limiti dell'una o dell'altra: [16] solo allora l'intuizione-atto potrà davvero avvenire. Questa naturalezza in musica è spesso chiamata virtuosismo, ma in effetti non ha nulla a che vedere con l'esposizione pura del tecnicismo: piuttosto, è la capacità, esercitabile, di cogliere le relazioni tracciabili che definiscono il mondo esterno nella contingenza (cfr. Deregibus & Giustiniano *in press*), orientando in ogni momento l'agire progettuale. «Attraverso la "maestria", in altre parole, ci si avvia a una sorta di percorso – per niente facile – verso la conoscenza» (Tanizaki 1933, 74). Una conoscenza che assorbe la tensione verso la responsabilità della creazione del mondo e che vede quindi nell'intuizione-atto una convergenza tra etica ed estetica che il pensiero occidentale ha da tempo smarrito.

16 «Un attore mediocre – e questo vale anche per gli autori – si distinguerà tutt'al più per una dote particolare, mentre il grande attore le possiede tutte, e le ha già affinate da tempo» (Tanizaki 1933, 12).

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

Bibliografia

Barrie, A. et al. (2004). *Toyo Ito. Istruzioni per l'uso*. Milano: Postmediabooks.

Bergson, H. (1934). *La pensée et le mouvant*. Paris: Alcan.

Capra, F. (1975). *The Tao of physics. An exploration of the parallels between modern physics and eastern mysticism*. Boulder: Shambala.

Carpo, M. (2017). *The Second Digital Turn. Design Beyond Intelligence*. Cambridge, MA – London UK: The MIT Press.

Cestari, M. (2001). Nishida Kitarō, ovvero la *complessità del conoscere*. In M. Cestari (a cura di), Nishida Kitarō. Il corpo e la conoscenza. L'intuizione attiva e l'eredit*à di Cartesio* (7-27). Venezia: Cafoscarina.

Deregibus, C. (2014). *Intenzione e Responsabilità. La consistenza etica dell'architettura contemporanea*. Milano: IPOC.

Deregibus, C. (2015). *Sustainability and the Toilet Siphon. Transcending Green Architecture*. In A. Z. Khan & K. Allacker (a cura di), *Architecture and Sustainability: Critical Perspectives for Integrated Design* (121-129). Leuven, Belgium / Den Haag, Netherlands: ACCO.

Deregibus, C. & Giustiniano, A. (*in press*). Il filo e la marionetta. Verso un progettare strategico. *Rivista di Estetica,* ISSN: 2421-5864.

Fiscus, T. C. (2012). *Intuition in the Design Process*. Tesi in Architecture inedita . Lincoln, NE: University of Nebraska.

Fuccello, F. (1996). *Spazio e architettura in Giappone. Un'ipotesi di lettura*. Firenze: Cadmo.

Gigerenzer, G. (2007). *Gut Feelings. The Intelligence of the Unconscious*. New York, NY: Viking.

Herrigel, E. (1960). *The Method Of Zen*. New York, NY: Pantheon Books.

Irwin, T. H. (1996). *Aristotle's First Principles*. Oxford: Clarendon Press.

Kahn, L. I. & Lobell, J. (1979). *Between silence and light. Spirit in the Architecture of Louis Kahn.* Boulder: Shambala.

Mau Bruce (1998). *Incomplete Manifesto for Growth*. http://www.manifesto-project.it/bruce-mau/.

Miyamoto M. (1642). 五輪書 (*Go rin no sho)*, trad. it. *Il libro dei cinque anelli*. Roma: Mediterranee (1989).

Nakagawa, H. (2006). *Introduction à la culture japonaise*. Paris: Presses Universitaires de France, trad. it. di F. Saba Bardi, *Introduzione alla cultura giapponese. Saggio di antropologia reciproca*. Milano: Bruno Mondadori

Nicolin, P. (2012). *La verità in architettura. Il pensiero di un'altra modernità*. Macerata: Quodlibet.

Niglio, O. (2010). *Sulle tracce del MA: riflessioni sulla conservazione dell'architettura in Giappone*. In O. Niglio & K. Kuwakino, *Giappone: tutela e conservazione di antiche tradizioni* (1-31). Pisa: Plus – Pisa University Press

Nishida, K. (2001a). *L'intuizione attiva (Koiteki chokkan)*. In M. Cestari (a cura di), Nishida Kitarō. *Il corpo e la conoscenza. L'intuizione attiva e l'eredità di Cartesio* (29-64). Venezia: Cafoscarina.

Nishida, K. (2001b). *Saggio sulla filosofia di Cartesio (Dekaruto tetsugaku ni tsuite)*. In M. Cestari (a cura di), Nishida Kitarō. *Il corpo e la conoscenza. L'intuizione attiva e l'eredità di Cartesio* (65-99). Venezia: Cafoscarina.

Paci, E. (1965-1966). *Relazioni e significati*. Milano: Lampugnani Nigri.

Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand. Existential and. Embodied Wisdom in*

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

Architecture. Chichester: Wiley & Sons.
Pareyson, L. (1954). *Estetica. Teoria della formatività*. Torino: Edizioni di Filosofia.
Romana Castelli, F. & Del Monaco, A. I. (a cura di). (2011). *Pier Luigi Nervi e l'architettura strutturale*. Roma: Edilstampa.
Rossi, A. (1999). *Autobiografia scientifica*. Milano: Pratiche.
Rother, M. (2009). *Toyota Kata: Managing People for Improvement, Adaptiveness and Superior Results*. New York, NY: McGraw-Hill Education.
Tanizaki, J. (1933). 藝」について *(Gei' ni tsuite)*, trad. it. *Sulla maestria*. Milano: Adelphi (2014).
Venezia, F. (2015). *Quarantotto pagine di architettura insegnata*. Milano: Silvana.
Watanabe, M. S. et al. (2013). KENCHIKU/Architecture from Japan. *Wochi Kochi Magazine*, https://www.wochikochi.jp/english/special/2013/09/japan-of-modern-architecture.php.
Wright F. L. (1960). *Writings and buildings*. Cleveland & New York: Meridian Books/World Publishing Co.
Yoshikawa, E. (1935-1939). *Musashi*. Ōsaka: Asahi Shimbun.

Philosophy Kitchen Extra #3 — Anno 6 — Luglio 2019 — ISBN: 978-88-941631-2-4 — Schema. Verso un dizionario architettonico-filosofico

POLITECNICO DI TORINO

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

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: 978-88-941631-2-4

www.philosophykitchen.com

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

Collaboratori
Lucia Pepe
Sara Zagaria

Progetto grafico
Gabriele Fumero

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

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 Veronica Cavedagna la curatela del II, V, VI contributo della sezione **Approcci al lemma "Schema"**, del II, IV, VI contributo della sezione **Algoritmo, Diagramma, Configurazione, Mappa. Sguardi a confronto** e del I, II contributo della sezione **Schema. Verso la costruzione di un lemma iconotestuale**. E' invece attribuibile a Andrea Alberto Dutto la curatela del I, III, IV contributo della sezione **Approcci al lemma "Schema"**, del I, III, V, VII contributo della sezione **Algoritmo, Diagramma, Configurazione, Mappa. Sguardi a confronto**, del III, IV contributo della sezione **Schema. Verso la costruzione di un lemma iconotestuale** e del testo da lui firmato.

