
Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

Chi parla inventa e chi ascolta indovina -
Insegnare a distanza: il “progetto della di-
dattica” - La prospettiva anarchica di Gian-
carlo De Carlo - Contro il parametricismo
- Oltre il biomorfismo: il bioispirato e i
materiali per lo sviluppo di prodotti resi-
lienti e sostenibili - Antinomie del progetto
Moderno - Soglie critiche. Sulla trasforma-
zione come perdita e recupero - Tra tradi-
zione e innovazione: gli artisti contempo-
ranei e la ceramica - Libri, riviste e mostre

Grafica Elettronica

Op. cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Comitato scientifico

Kenneth Frampton
Juan Miguel Hernández León
Vanni Pasca
Franco Purini
Joseph Rykwert

Comitato redazionale

Roberta Amirante
Pasquale Belfiore
Alessandro Castagnaro
Imma Forino
Francesca Rinaldi
Livio Sacchi
Alberto Terminio
Segretaria di redazione
Emma Labruna

Website e digitalizzazione

Ermes Multimedia digital design per la cultura

Concept: Renato Piccirillo

Sviluppo: Riccardo Marotta, Valeria Pazzanese

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2

info: +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654

e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G

info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681

e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 50,00 - Estero € 70,00

Un fascicolo separato: Italia € 18,00 - Estero € 25,00

Un fascicolo arretrato: Italia € 20,00 - Estero € 27,00

Grafica Elettronica



All'indirizzo www.opcit.it è disponibile l'intera collezione
della rivista dal numero 1 del settembre 1964 ad oggi

R. DE FUSCO	<i>Chi parla inventa e chi ascolta indovina</i>	5
R. AMIRANTE	<i>Insegnare a distanza: il “progetto della didattica”</i>	12
A. TERMINIO	<i>La prospettiva anarchica di Giancarlo De Carlo</i>	25
R. CAPOZZI	<i>Contro il parametricismo</i>	36
J. MASCITTI, L. PIETRONI	<i>Oltre il biomorfismo: il bioispirato e i materiali per lo sviluppo di prodotti resilienti e sostenibili</i>	45
M.A. SBORDONE	<i>Antinomie del progetto Moderno</i>	56
F. CREMASCO	<i>Soglie critiche. Sulla trasformazione come perdita e recupero</i>	68
A. TRONCONE	<i>Tra tradizione e innovazione: gli artisti contemporanei e la ceramica</i>	78
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	86

Alla redazione di questo numero hanno collaborato:

Greta Allegretti, Carola D’Ambros, Lorenzo Giordano, Jacopo Leveratto,
Chiara Scarpitti, Vincenzo Valentino.

Chi parla inventa e chi ascolta indovina

RENATO DE FUSCO

Non ricordo chi abbia coniato questo aforisma; forse io stesso nell'intento di superare la comunicazione banale. Interessa comunque verificare se tale aforisma sia inedito, se abbia un senso e in caso positivo di che senso si tratta.

Nel primo e più immediato significato, esso – ben lontano dall'incertezza e dall'ambiguità sempre presente nell'arte – equivale ad *incomunicabilità* in una forma più decisa e perentoria di quanto era in uso, qualche tempo fa, in arte e letteratura d'avanguardia, segnatamente nel cinema.

Considerando che attualmente quasi ogni dialogo – commerciale, artistico, economico, soprattutto politico – si risolve in una disputa, è forse utile suggerire ai contendenti **alcuni concetti semiotico-linguistici** che rendano meno banale lo scontro e magari più efficace. Al fini di «sciogliere» o verificare il paradosso che figura nel titolo, indichiamo alcune componenti che compaiono nelle due polarità.

Che comunicare un inedito messaggio comporti un'invenzione risulta pacifico, sia essa uno stato d'animo, sia la sintesi di esperienze passate o recenti, tant'è che il termine «invenzione» significa trovare, con l'immaginazione o l'ingegno, e per lo più attraverso studi, esperimenti, calcoli, ecc., qualche cosa che prima non esisteva, soprattutto concetti. Nell'attività letteraria e poetica, l'«inventare» significa creare con l'immaginazione fatti che non hanno rispondenza nella realtà, per illudere altri o anche, spesso, per illudere sé stessi.

Quanto al secondo termine della nostra polarità, la parola «indovinare» denota prevedere cosa che deve ancora venire, supporre cosa che non si conosce, congetturare senza fondamento di indizî o su indizî insufficienti, giungendo però alla verità; scoprire qualcosa partendo da elementi noti che vengono proposti e dare la risposta esatta; intuire; immaginare; cogliere nel segno.

Inoltre va osservato che il rapporto tra emittente e ricevente è dissimmetrico: chi ascolta è sempre meno informato del suo interlocutore col quale contrae un debito. Questa disparità, è basilare per il nostro esame; ove non vi fosse una diseguaglianza non si avrebbe un dialogo ma un monologo.

Del resto la differenza è insita nella natura stessa del linguaggio, per Saussure: «Nella lingua non esistono che differenze» [*Cours de linguistique générale*, (1916), ed. it., Laterza, Bari 1970, p. 166]; in altri termini, gli elementi del linguaggio acquistano valore solo in quanto si oppongono ad altri, non si confondono con altri; non è dunque una loro qualità propria e positiva a caratterizzarli, bensì la loro qualità opposizionale e il loro valore differenziale. È una posizione fondamentale, che avrà molte conseguenze; ma occorre notare subito che, nonostante l'aspetto categorico e un po' radicale dell'affermazione, Saussure non sottovalutava la funzione delle rassomiglianze nella lingua, poiché tenne a dire, a tale riguardo, che «il meccanismo linguistico ruota interamente su identità e differenze, non essendo queste altro che la controparte di quelle» [Ivi, p. 151].

Imprevedibile compagno dell'arbitrarietà è la convenzione. Risulta evidente, ai fini di una comunicazione «normale», che per il passaggio da un emittente ad un ricevente occorra una convenzione. Tuttavia la comunicazione cui è dedicato il presente testo esula dalla normalità, donde la necessità di approfondire il concetto di convenzione.

Dicesi convenzionalismo ogni dottrina secondo la quale la verità di alcune proposizioni valide in uno o più campi è dovuta all'accordo comune o alla stipulazione (tacita o espressa) di coloro che si servono delle proposizioni stesse. Generale, nonostante riguardasse l'ambito linguistico, è il dibattito antico che contrapponeva una semanticità per convenzione (*thèsei*) ad una semanticità per natura (*physei*). Ad esso è dedicato il dialogo plato-

nico del Cratilo, in cui l'autore ironizzando su ciascuna delle due interpretazioni lasciava di fatto aperto il problema.

Nell'età moderna il convenzionalismo è stato sempre più condiviso. Hume notava che la convenzione deve essere intesa non come una promessa formale, ma come «un sentimento dell'interesse comune, che ognuno trova nel suo cuore» [D. HUME, *Enquiry, Concerning the Principles of Moral*, Edinburg 1751]; aggiungendo: «così due uomini muovono le vele di una barca con comune accordo per il comune interesse, senza alcuna promessa o contratto; così l'oro e l'argento sono fatti misure dello scambio; così il discorso, le parole, la lingua sono fissati dalle convenzioni e dall'accordo umano» [*Ibid.*].

Prima di proseguire l'esame del paradosso iniziale, diamo un cenno all'esperienza per cui in generale esiste un'intesa tra i membri di una comunità.

A tal fine Moles distingue il «macroambiente», costituito dalla maggioranza del pubblico, dal «microambiente», costituito dai creatori, dai ricercatori, dagli esperti di comunicazione. Per agevolare la comunicazione tra le due categorie, Moles indica le tecniche di «imballaggio» dei messaggi da trasmettere. Applicando la nota legge della teoria dell'informazione sull'equilibrio tra ridondanza, necessaria a decodificare un messaggio, e originalità, ovvero contenuto dell'informazione, l'autore scrive che l'interesse o l'attenzione del ricettore per il messaggio si situa in una *zona intermedia* con una certa ridondanza ottimale per la quale il messaggio ha il massimo valore comunicativo.

Nel trasferimento di elementi culturali è possibile modificare i messaggi, imballandoli – se hanno una originalità troppo concentrata – in un numero più grande di segni, e cioè aumentandone la ridondanza.

Anche altre teorie e tecniche possono intervenire nella comunicazione: si pensi all'*arbitrarietà*. Che vi sia nell'invenzione di chi per primo propone il messaggio un grado di *arbitrarietà* appare indubbio. Tuttavia questa nozione tipicamente linguistica, estensibile ad ogni altro sistema semiotico, racchiude molti problemi rimasti insoluti nella speculazione sul linguaggio e di volta in volta riceve da essa un diverso nome. Infatti, per indicare che il segno linguistico non ha alcun legame naturale con la cosa de-

signata s'è detto che esso è immotivato ed immotivazione è uno, forse il più corretto, dei sinonimi di arbitrarietà; per indicare inoltre che quel legame è convenzionale, s'è identificato ancora convenzionalità con arbitrarietà; d'altra parte, poiché la concezione convenzionalista dava luogo all'idea della lingua come una nomenclatura, Saussure optò per arbitrarietà o immotivazione.

Altri autori ritengono che «buona parte delle parole impiegate è effettivamente *motivata*, e tale motivazione, più o meno cosciente a seconda dei casi, determina l'impiego di queste parole e la loro evoluzione. In secondo luogo, ogni nuova creazione verbale è necessariamente motivata: ogni parola è originariamente spesso motivata e conserva questa motivazione più o meno a lungo, a seconda dei casi, sino al momento in cui finisce per cadere nell'arbitrarietà, poiché la motivazione cessa di essere percepita [...] Tutte le parole sono quindi etimologicamente motivate, ma – ed è questo il punto capitale – tale motivazione non è né *determinata*, né *determinante*. Essa non è completamente determinata perché la creazione rimane sempre libera all'interno di certi limiti [...] la motivazione non è determinante, non è necessaria al senso, che è attualizzato da una associazione convenzionale. Ne consegue che la si dimentica [...]. Questo eclissamento della motivazione è tanto più generale in quanto è spesso necessario; infatti, se si imponessero, queste associazioni potrebbero determinare una restrizione del senso [...] La motivazione deve quindi eclissarsi a beneficio del senso, altrimenti rischia di restringerlo e persino di alterarlo» [P. GUIRAUD, *La semantica*, Bompiani, Milano 1966, pp. 28-33].

Ritornando all'esame del paradosso iniziale, il ricordo della sua probabile genesi si è fatto più chiaro. Infatti, esso costituisce una forma di *eristica*.

L'eristica (dal greco *erizein*, “battagliare”, indica l'arte di battagliare con le parole) è una evoluzione della prima Sofistica di Protagora e di Gorgia. All'eristica non interessa se un discorso possa essere vero o falso né le definizioni delle parole che vengono impiegate; il suo unico fine è quello di confutare il proprio avversario e di persuaderlo mediante la retorica a cambiare opinione. Per questo i sofisti della scuola eristica, detti eristi, si van-

tavano di poter confutare qualsiasi cosa che si dica esser vera o esser falsa.

Nell'età moderna Schopenhauer riprende la questione e la propone nel modo più radicale: «La *dialettica eristica* è l'arte di disputare, e precisamente l'arte di disputare in modo da ottenere ragione, dunque per *fas et nefas*, [con mezzi leciti e illeciti]. Si può infatti avere ragione objective, nella cosa stessa, e tuttavia avere **torto agli occhi dei presenti** e talvolta perfino ai propri. Ciò accade quando l'avversario confuta la mia prova, e questo vale come se avesse confutato anche l'affermazione, della quale però si possono dare altre prove; nel qual caso, naturalmente, per l'avversario la situazione si presenta rovesciata: egli ottiene ragione pur avendo oggettivamente torto».

Singolare il modo col quale Schopenhauer tratta il problema che abbiamo detto radicale. Infatti, alla domanda da dove deriva l'eristica, o meglio che cosa di negativo deriva da questa concezione il filosofo risponde: «dalla naturale cattiveria del genere umano. Se questa non ci fosse, se nel nostro fondo fossimo leali, in ogni discussione cercheremmo solo di portare alla luce la verità, senza affatto preoccuparci se questa risulta conforme all'opinione presentata in precedenza da noi o a quella dell'altro: diventerebbe indifferente o, per lo meno, sarebbe una cosa del tutto secondaria. Ma qui sta il punto principale. L'innata vanità, particolarmente suscettibile per ciò che riguarda l'intelligenza, non vuole accettare che quanto da noi sostenuto in principio risulti falso, e vero quanto sostiene l'avversario» [A. SCHOPENAUER, *L'arte di ottenere ragione*, Adelphi, Milano 1991, pp. 15-16].

Quella descritta da Schopenhauer è un vera e propria logomachia, ossia una disputa protratta con una sofisticata verbosità, articolata in cento modi, primo fra tutti l'insistito errore. Infatti per gli eristi si può trovare una scusante: molte volte, all'inizio sono fermamente convinti della verità della loro affermazione; ma ora l'argomento dell'avversario sembra rovesciarla: abbandonando però subito la nostra causa, spesso ci accorgiamo poi che avevamo invece ragione; la nostra prova era falsa, ma per quella affermazione era possibile darne una giusta: l'argomento risolutore non ci era venuto in mente subito. Perciò, si afferma ora in noi la massima di continuare ugualmente a combattere contro l'argo-

mento contrario, anche quando esso appare giusto e decisivo, confidando sul fatto che la sua pertinenza sia anch'essa soltanto apparente, e che durante la disputa ci verrà in mente un altro argomento per rovesciarlo, oppure per confermare altrimenti la nostra verità: siamo così quasi costretti, o almeno facilmente indotti, alla slealtà nel disputare. «Se così fosse, ciascuno non dovrebbe fare altro che cercare di pronunciare soltanto giudizi giusti: quindi dovrebbe prima pensare e poi parlare. Ma, nei più, all'innata vanità si accompagna una loquacità e una *slealtà* connaturata. Essi parlano prima di avere pensato, e se anche poi si accorgono che la loro affermazione è falsa e hanno torto, deve nondimeno apparire come se fosse il contrario. L'interesse per la verità, che nella maggioranza dei casi è stato l'unico motivo per sostenere la tesi ritenuta vera, cede ora completamente il passo all'interesse della vanità: il vero deve apparire falso e il falso vero [Ivi, p. 16].

Il filosofo ribadisce la sua visuale riassumendo: «Dunque, di regola ciascuno vorrà far prevalere la propria affermazione, anche quando per il momento gli appare falsa o dubbia; e i mezzi per riuscirvi sono, in certa misura, offerti a ciascuno dalla propria astuzia e cattiveria: a insegnarli è l'esperienza quotidiana nel disputare» [Ivi, p. 17].

La perentoria avversione ai sofisti trova conferma chiamando in causa la dialettica e la logica. «Ciascuno ha dunque la propria dialettica naturale, così come ciascuno ha una propria logica naturale. Ma la prima non è una guida altrettanto certa della seconda. Nessuno penserà o inferirà tanto facilmente contro le leggi della logica: falsi giudizi sono frequenti, falsi sillogismi estremamente rari. Perciò, non capita tanto facilmente che qualcuno mostri una deficienza di logica naturale; capita, invece, di riscontrare deficienze nella dialettica naturale: quest'ultima è una dote naturale distribuita in modo diseguale (in ciò simile alla facoltà del giudizio, spartita in maniera assai diseguale, e lo stesso capita in realtà anche per la ragione) [Ivi, pp. 17-18].

Non condividiamo le tesi di Schopenhauer, anche se apprezziamo il suo decisionismo, spesso da preferirsi all'ambiguità opportunistica. E va tenuto in conto in un momento politico-culturale come l'attuale in cui, a seguire il nostro aforisma, molti in-

Pertinente alle cose sopra discusse è il «problema dell'esempio». Capita spesso che l'emittente ricorra all'esemplificazione del contenuto insito nel messaggio, ritenendo che la forma più ridotta del significante trasmetta più semplicemente il significato del messaggio stesso: in altre parole, il concetto si traduce in un esempio.

Nella maggioranza dei casi l'espedito funziona, anche se l'esempio resta comunque una riduzione. In altri casi, altrettanto frequenti, l'esempio è nocivo alla comunicazione. Infatti, presupponendo che l'emittente abbia argomenti più complessi e il ricevente una capacità di apprendimento minore, accade che il secondo, nello sforzo di aver capito, ricorra a quel tanto, frutto delle sue conoscenze più semplici, che ritiene utili e facilitanti la comprensione del messaggio; si produce così il più tipico malinteso. Prudenza vorrebbe di non ricorrere all'esemplificazione, ma piuttosto ad una tecnica già citata altrove, quella della riduzione culturale, ovvero ad una informazione nuova in quanto direttamente proporzionale all'imprevedibilità.

Insegnare a distanza: il “progetto della didattica”

ROBERTA AMIRANTE

Se ne è discusso tanto in questi mesi. Un'emergenza imprevedibile e drammatica, di portata globale, ha inciso in profondità la nostra vita, mettendoci di fronte alle nostre più incombenti responsabilità e alle nostre più intime paure. La gestione di questa emergenza si è distribuita in un reticolo di azioni e di discorsi che hanno rapidamente costruito una “piattaforma”, scabra e piena di fratture, ma indispensabile per provare a “uscirne”. Sappiamo tutti che nulla sarà più come prima: e dovremmo anche sapere che questa imperfetta piattaforma, che ha selezionato “bisogni primari” e ha consentito di gestirli “a distanza”, resterà in gran parte lì anche dopo l'emergenza. Secondo alcuni a ingombrare il nostro futuro; secondo altri a renderlo possibile in una dimensione di rinnovata potenzialità. La discussione sulla didattica “a distanza” può essere considerata una plastica dimostrazione di questa “opposizione” apparentemente irriducibile; evidentemente non si poteva fare altro: ma per alcuni ciò che è accaduto è soprattutto un pericolo, per altri è soprattutto un'opportunità.

Mi è capitato di sottolinearlo anche in altre recenti occasioni: è difficile orizzontarsi in questa emergenza, non sappiamo ancora se possiamo parlarne al passato, se possiamo pensare almeno di essere su una via di uscita o se viviamo soltanto una tregua. Questo non aiuta a chiarirci le idee, come succede invece quando possiamo confrontare le esperienze a bocce ferme, e scegliere. Ma forse possiamo usare questo tempo di incertezza per individuare il confine di alcuni discorsi sul futuro prossimo, per “peri-

metrarli” momentaneamente, per prendere le distanze da ciò che ci è apparso inaccettabile e aguzzare lo sguardo su quello che resta, su quello che in questo tempo di sospensione ha mostrato di essere “plausibile” non solo per affrontare l’emergenza. Dentro quest’esperienza forzata, dentro quell’accelerazione imprevista verso la teledidattica (frettolosamente sovrapposta al digitale) che ha infastidito e preoccupato molti, dentro il disagio che moltissimi di noi hanno provato nel dover “insegnare a distanza” potrebbero essere nascoste alcune indicazioni per uscire dall’emergenza.

Anticipando una conclusione, il senso di questo scritto sta nell’ipotizzare che l’esperienza della “distanza” abbia messo in luce non solo l’importanza delle infrastrutture materiali (per esempio gli spazi) e di quelle digitali (che hanno mostrato tutte le loro potenzialità di innovazione, non solo tecnologica) ma anche, e soprattutto, il ruolo fondamentale del progetto della didattica. E sta anche nell’ipotizzare che il “laboratorio di progettazione architettonica”, con la complessità e l’articolazione della sua azione formativa, possa assumere un valore esemplare non solo per chiarire l’utilità di questo “progetto della didattica”, ma anche per evitare alcuni equivoci del dibattito pro e contro l’insegnamento a distanza e rendere più esplicite le indicazioni che questa esperienza ci ha lasciato.

Lavorare a distanza/insegnare a distanza

In questi mesi si è parlato moltissimo di ciò che stava succedendo e di ciò che poteva succedere. Ne resta traccia nella Rete che ha mostrato, anche in questo caso, e forse più di quanto non sia mai accaduto prima, la sua straordinaria potenza. La dimensione del fenomeno pandemico, del resto, le corrispondeva pienamente, in estensione, in diffusione, e in “potenzialità di contagio”.

È dentro la Rete che le riflessioni, le discussioni e il chiacchiericcio sviluppatosi in questi ultimi mesi potranno trasformarsi in una nuova tipologia di Big Data, molto significativi per l’interpretazione della condizione contemporanea: in attesa di interpretazioni avvedute, e in presenza di una “ipotesi” da convalidare, (un’ipotesi semplice, come quella espressa in conclusione del

precedente paragrafo) userò solo due “indizi”, rintracciati tra questi nuovi Data, per costruirne la cornice, consapevole della parzialità del mio sguardo ma fiduciosa nella possibilità di definire così almeno i “limiti opposti” del campo in cui questa ipotesi si dispone.

Primo. Nel precedente numero di «Op. cit.», Domenico De Masi, che nel 1983 aveva lanciato il tema del telelavoro e che nel 1987 è stato il fondatore della società senza scopo di lucro “S.I.T.”, società italiana telelavoro, ha sottolineato che la pandemia ha finalmente sdoganato il telelavoro, e ne ha esaltato le potenzialità future. Mettendo in esergo una frase di Bertrand Russell – che lamentava l’idiozia di un’umanità che ha continuato per troppo tempo a sprecare l’energia che era necessaria prima dell’invenzione delle macchine – il sociologo proietta il suo sguardo positivo sulle potenzialità di una vita post-industriale non più distinta tra lavoro e non lavoro: **Le tecnologie disponibili (cellulare, posta elettronica, mass media) riescono ormai a realizzare l’antico sogno umano dell’ubiquità. La materia prima del lavoro d’ufficio, le informazioni, sono suscettibili per loro natura del massimo spostamento in tempo reale e a costo irrisorio. Le differenze culturali tra capi e dipendenti si attenuano sempre più consentendo il passaggio da forme gerarchiche a forme funzionali di leadership** e così via. De Masi si riferisce in particolare ai *knowledge workers*, naturalmente, e non manca di enumerare gli “svantaggi” messi in evidenza dalle numerose ricerche sul campo, ma la valenza liberatoria dello smart working è per lui incommensurabile. Chi si oppone lo fa, secondo lui, perché è abituato a fare come facevano i propri genitori e i propri nonni. Oppure perché ha paura proprio di quell’effetto liberatorio: **Le imprese sono disposte a fare cose da pazzi pur di non fare cose da saggi ...** Ciò che viene temuto di più della stessa concorrenza è che la cultura aziendale possa diluirsi nella cultura sociale, che lavoro e vita possano mescolarsi in una mistura creativa ed esuberante dove la produzione di ricchezza, la produzione di sapere, la produzione di allegria e la produzione di senso si intreccino e si confondano superando, finalmente, la separazione alienante tra i diversi mondi vitali in cui transitiamo (*Telelavoro*, in «Op. cit.», n. 168, maggio 2020).

Secondo. Nel sito Roars, che raccoglie le opinioni di una nutrita schiera di docenti universitari fortemente critici rispetto alle condizioni dell'Università italiana, a cominciare dalla "autonomia" del ministro Berlinguer, passando per il processo di Bologna e per la legge Gelmini, a finire, per ora, con le indicazioni dell'attuale ministro Manfredi – un documento firmato da quasi millecinquecento docenti invita a "disintossicarsi" (*Disintossichiamoci: un appello per ripensare le politiche della conoscenza*, by Valeria Pinto, <https://www.roars.it/online> date 2020.02.17) dal "metodo economico", riassunto dalle parole della Thatcher: «Economics are the methods. The object is to change the soul», che – a loro dire – sta sgretolando l'anima dell'Università pubblica italiana. Questo appello non entrerebbe nelle mie argomentazioni se, richiamandosi esplicitamente a questo documento, alcuni docenti della Federico II di Napoli non avessero collegato strettamente il tema della didattica a distanza a questo disegno autoritario, in una lettera inviata recentemente a tutti i colleghi. Una lettera molto critica rispetto alla interpretazione che la Federico II ha dato delle indicazioni ministeriali sulla fase 3 post-Covid: per il prossimo semestre si prevede una didattica *blended* ("il docente lavora in aula con alcuni studenti ed è collegato online con altri che seguono da remoto"). Il sospetto degli autori della lettera è che **all'insaputa di molti, si stia cercando di compromettere la funzione sociale e la qualità** dell'Università pubblica, negando ai giovani studenti la possibilità di crescere culturalmente anche attraverso lo scambio tra persone, che solo nel rapporto diretto tra studenti e tra studenti e docenti può prendere forma. Ma anche che le modalità della didattica *blended* attivino implicitamente un piano di sorveglianza (le telecamere in aula), di espropriazione della proprietà intellettuale (ceduta all'Ateneo) e di perdita dell'integrità dell'opera/lezione (ridotta in pillole). La proposta finale è: bisogna al più presto ripristinare la didattica dal vivo ma poiché per ora non è possibile che gli studenti siano tutti insieme in aula, e poiché la didattica *blended* mina l'autonomia dei docenti, meglio che non si faccia alcuna concessione a forme miste che potrebbero costituire dei pericolosi precedenti: meglio che gli studenti restino tutti a casa.

L'uno e gli altri degli autori citati mi perdoneranno per la brutalità del “riassunto” delle loro molto più articolate posizioni (per fortuna chiunque voglia può andare facilmente alle fonti). Ho anticipato che avrei usato questi due esempi solo per definire la cornice oppositiva dentro la quale può trovare spazio la mia ipotesi: e do per inteso che siano note le argomentazioni che hanno animato il dibattito pluridecennale sul “digitale” come possibile motore di una modificazione profonda della “distanza sociale” in tutti gli ambiti, di cui le due citate sono tra le più recenti espressioni. In più, la condizione di “cambiamento delle condizioni” e di “accelerazione dei processi” indotta dalla pandemia, dà ragione della scelta di accodarsi a un dibattito assai flagrante, come testimoniano le date delle due pubblicazioni.

De Masi scrive soprattutto di lavoro, (ma in alcuni punti tiene dentro anche l'insegnamento). Il suo messaggio è che l'emergenza è stata utile a rivelare una verità e ad attivare un processo costruttivo: dal telelavoro derivano più vantaggi che svantaggi ed è arrivata l'ora di tenerne conto. E, nonostante l'opposizione di un potente mondo ancorato alla logica industriale per paura dell'effetto “liberatorio” dello smart working, secondo lui, che l'aveva capito in anticipo, sarà proprio così, finalmente, senza se e senza ma.

I napoletani aderenti a *Disintossichiamoci* parlano proprio di insegnamento (ma anche della sorte di una particolare “classe di lavoratori”, i docenti universitari). Il loro messaggio è che la didattica a distanza è l'esito di una pericolosa fuga in avanti che usa l'emergenza per completare un processo distruttivo finalizzato a portare, se non immediatamente nel giro di pochissimo tempo, a una didattica “data driven”, che morde al cuore l'essenza dell'insegnamento, separando i corpi e le menti dei docenti e dei discenti, abituandoli a una frammentaria, meccanica e acquiescente formazione, e rendendoli più disponibili alla potente persuasione del “metodo economico”. Anche per loro andrà proprio così, a meno che quelli che l'hanno capito in anticipo (e per ora solo loro), non si oppongano con forza alla drammatica deriva e riescano a sconfiggere quelli che sono potentemente determinati a produrla.

Il punto che sembra tenere insieme queste due visioni così
16 distanti è la certezza che l'emergenza (in questo caso la pande-

mia) sia capace di “accelerare” e soprattutto di “sdoganare” una pratica che sfrutta le potenzialità delle infrastrutture digitali, che per alcuni è salvifica e per altri è una dannazione. E che questa operazione sia promossa oppure ostacolata da poteri forti, spaventati dalle conseguenze del cambiamento o determinati a produrlo in modo subdolamente, o perfino esplicitamente, autoritario.

Quello che le divide, oltre, naturalmente, al contenuto, è la tonalità bonaria ed esplicitamente “costruttiva” della prima, che, anche a costo di non poche frettolose sottovalutazioni dei guasti che il telelavoro potrebbe produrre, vuole portare tutti dalla sua parte, “convincendoli” rapidamente che la ricetta è quella; e il carattere difensivo, prima che “distruttivo”, della seconda, esplicitamente indisponibile a qualsiasi «calcolata possibilità di moderazione» e determinata a chiamare a raccolta l’esercito di quelli che già la pensano nello stesso modo, senza tentennamento alcuno: gli altri, anche se magari non sono entusiasti del telelavoro come lo è De Masi, e guardano non senza titubanze alla didattica a distanza, è meglio che stiano comunque dalla parte opposta.

Uscire dall'emergenza

Ma quello che distingue ancora di più le due posizioni è il loro modo di pensare l’uscita dall'emergenza. In passato mi è capitato di scrivere alcune riflessioni su questo tema a proposito delle esperienze italiane dei terremoti, di sottolineare che la parola *uscita* implica una direzione precisa, che all’inizio si segue facilmente perché bisogna dare soccorso, e un urgente sollievo, a quelli che sono stati colpiti, almeno in termini di prime necessità. Si guarda a un presente, drammatico ma circoscritto: è in quel momento che si fa ricorso alla scienza e alla tecnologia, e raramente si guarda indietro: contano le più recenti e aggiornate acquisizioni.

Poi viene il difficile, che nel terremoto si chiama ricostruzione, e che tira in ballo la prefigurazione del “futuro di un passato”, con tutto quello che questo comporta, in termini di storia, di memoria, di innovazione, di programmazione. Quel processo di uscita, che ha in sé una direzione, deve anche assumere un

“senso”: l’elaborazione del lutto e il potenziale ritorno del pericolo si trovano stretti dentro l’opposizione “conservazione o cambiamento”, quello che c’era contro quello che potrebbe esserci. L’esperienza dei terremoti italiani ci insegna alcune cose: le migliori ricostruzioni sono quelle segnate dalla capacità di far agire in positivo, dentro questa opposizione, il concetto di “prossimità”, in senso spaziale e in senso temporale, in senso economico e in senso sociale; rifiutando ricette troppo centralistiche e astratte, evitando proiezioni temporali incontrollabili, trovando una integrazione “locale” tra memoria del passato e progetto del futuro.

Ricordiamolo, la similitudine vale per la condizione, non per il suo oggetto. Nel nostro caso, in gioco non è un patrimonio materiale, storicizzato, economicamente rilevante, e necessario per la vita degli abitanti; stavolta trattiamo di un bene molto più immateriale benché non per questo meno prezioso: l’educazione, l’istruzione dei giovani studenti.

Anche in questo caso, l’emergenza ci ha portato a fare ricorso alla scienza e alla tecnologia, e non solo in ambito medico. Senza le tecnologie digitali, l’insegnamento a distanza sarebbe stato impossibile. Ma così come, appena fuori dall’emergenza, i ritrovati più estremi della tecnologia antisismica hanno lasciato il posto a pratiche molto differenziate di ricostruzione, anche la “sicurezza” didattica dovrà fare i conti con variegate declinazioni, legate a condizioni, dimensioni, tradizioni, abitudini, prospettive non omogenee. Anche in questo caso la salvezza starà nella capacità di tenere insieme queste “localizzazioni” con dei principi generali considerati irrinunciabili.

Per fortuna questi non sembrano in discussione. Mi fermo ai tre che mi sembrano più rilevanti.

Primo: sia nelle riflessioni più ponderate che nel chiacchiericcio, nessuno osa affermare che la didattica a distanza è meglio della didattica in presenza. Tutti sono consapevoli dell’irrinunciabile esigenza di una relazione di prossimità tra docenti e discenti, anche se non molti ricordano la necessità di mettere in primo piano quella tra “discenti e discenti”, su cui tanto dicono, più o meno implicitamente, grandi teorici come Edgar Morin e anche, più prosaicamente, i burocratici “descrittori di Dublino”.

Secondo: la relazione di equivalenza tra didattica a distanza e didattica digitale vale solo in un senso. La didattica digitale non è affatto sovrapponibile alla didattica a distanza: è un universo in progressiva espansione, dalle enormi potenzialità e inoltre, fatto per niente trascurabile, già abbondantemente inserito nelle pratiche didattiche più svariate, alcune delle quali di grande rilievo internazionale. Basti pensare alla formula del *tutorial*, uno strumento in grado di contribuire alla formazione di skills anche molto raffinate, certamente inseribile in dimensioni laboratoriali, su cui anche in ambito universitario si è lavorato e si potrebbe lavorare ancora molto.

Terzo: la didattica digitale ha certamente già mostrato la sua utilità per affrontare situazioni di “comprovata” difficoltà legate a condizioni personali o collettive che impedivano la presenza fisica del discente, oppure a forme didattiche particolari, come la formazione continua di tipo professionale.

Sull'estensione o sulla interpretazione di questi principi si fonda tutto il dibattito più avvertito sul rapporto tra didattica “analogica” e “didattica digitale” e, in una versione ridotta, quello tra didattica in presenza e didattica a distanza: un dibattito che, messi da parte gli opposti furori ideologici, costruisce occasioni di confronto, di approfondimento e di sperimentazione (aggiungo, a margine, che da questi principi potrebbe essere informato l'annoso dibattito sulle Università telematiche, che in Italia è viziato profondamente dal valore legale dato al titolo di studio: se quei principi generali sono condivisi, non c'è bisogno di petizioni di principio contro la didattica a distanza, ma non si spiega come questo tipo di formazione possa essere considerato “equivalente” all'altro). Qui, come già sottolineato, tenendo conto di questo dibattito, si discute di altro: di didattica “di emergenza”, che ha trovato nel digitale soprattutto un'indispensabile infrastruttura tecnologica nella formazione universitaria. O meglio di discute dell'“uscita dall'emergenza” didattica, e cioè di quella fase in cui, oltre che della direzione si tiene conto del “senso” delle azioni da programmare e, pur consapevoli dell'esistenza del pericolo, si decide, se non di ri-dimensionarlo, almeno di “dimensionarlo”, per evitare che, nel costruire difese, si distruggano quantità ingenti di patrimoni preziosi.

E allora è giusto sottolineare che bisogna tornare “il più possibile” all’insegnamento in presenza; meno giusto opporsi alla didattica *blended* (nella forma: metà degli studenti in aula, metà a casa collegati in remoto) soprattutto se configura dei “turni”: meglio avere in aula metà degli studenti, scriverebbe Salomone, ma non solo lui, che non averne nessuno; e non solo perché si incontrano con il docente ma soprattutto perché si incontrano tra loro.

È giusto preoccuparsi in particolare delle matricole, perché si tratta di studenti che hanno subito le conseguenze del lockdown in un momento di passaggio molto delicato per la loro formazione. Meno giusto sottovalutare le conseguenze generalizzate del semestre di didattica “di emergenza” appena trascorso su tutta la platea di studenti, e non impegnarsi incessantemente per capire come, anche a distanza, si può fare di meglio.

È giusto, dovendo scegliere, sottolineare che per i “laboratori” – non solo quelli che servono alle sperimentazioni scientifiche – ma anche quelli nei quali si insegna “a progettare” è fondamentale agire in presenza (come è stato recentemente sottolineato in una lettera inviata al Mur dalla società scientifica Proarch, che raccoglie docenti e ricercatori attivi nel settore della progettazione architettonica). Ma è meno giusto dimenticare che la dimensione “laboratoriale”, nel suo significato più profondo, deve essere presente in ogni insegnamento, se non si vuole rinunciare a molte delle principali acquisizioni delle scienze cognitive e di quelle pedagogiche, oltre che eludere alcune delle “regole” fondamentali messe a punto dall’Europa unita. Con il rischio, peraltro, di sdoganare, per i corsi tradizionali, una tele-didattica fatta di pillole di conoscenza somministrate ai discenti come puri ricettori.

Finalmente la costruzione della cornice può lasciare il posto all’ipotesi formulata all’inizio di questo scritto: una riflessione specifica sulle caratteristiche dei laboratori di progettazione, così come sono stati configurati dalla riforma delle Scuole di Architettura allo scadere dello scorso secolo, può essere utile a chiarire alcuni equivoci sul tema della didattica a distanza, e a gestire con maggiore consapevolezza ed efficacia l’uscita dall’emergenza, nella complessa dimensione che abbiamo attribuito, più sopra, a questa espressione.

Il progetto della didattica

Già molti anni fa, uno dei maestri riconosciuti della riflessione epistemologica sull'“educazione”, Donald A. Schön, aveva usato proprio i laboratori di progettazione per sviluppare le sue pionieristiche riflessioni sull'evoluzione dell'insegnamento nella condizione contemporanea e in particolare sui processi di “ibridazione” che lo contraddistinguono. Tanto nel suo libro più noto, pubblicato nel 1983 a New York, *The Reflective Practitioner* (tradotto in Italia con il titolo *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, Dedalo, Bari 1993), quanto nel successivo, *Educating the Reflective Practitioner*, pubblicato nel 1987, Schön aveva esplicitamente identificato il laboratorio di progettazione come “prototipo di educazione alla pratica riflessiva”.

Ma questa volta, più che commentare come i laboratori di progettazione incidono sui discenti, mi interessa sottolineare cosa insegnano ai docenti. Perché è questo insegnamento che, a mio parere, può aiutarci, se non a fare chiarezza, almeno a impostare più correttamente la discussione sull'opposizione presenza/distanza. E soprattutto perché può aiutarci a capire come, anche se costretti alla distanza o a una presenza contingentata, si potrebbe “fare meglio”.

Lo diceva già Franco Albinì tanti anni fa: per fare un laboratorio di progettazione ci vuole un progetto. E non si riferiva al “progetto d'anno”, tradizionale oggetto del lavoro degli studenti ma al “progetto del laboratorio”, oggetto indispensabile del lavoro dei docenti. Il laboratorio di progettazione chiede inevitabilmente ai docenti un passaggio importante: non solo “didattica del progetto” ma anche “progetto della didattica”. La libertà di cui godono i docenti di progettazione, rispetto dei propri ordinamenti, (soggetti solo al come ci insegna la Costituzione), date le caratteristiche speciali della materia che insegnano è particolarmente ampia, sia in termini di contenuti che in termini di metodi e di identificazione della qualità dei “risultati”. E forse proprio per questo il loro “progetto didattico” è particolarmente impegnativo: la possibilità di interpretarlo in modi tanto diversi, oltre che la sua finalità “produttiva”, sembra dare ragione all'idea di

“vero” espressa da François Jullien: «Dirò “vero”, dunque, ciò che in funzione dei suoi partiti presi permette di scoprire e, al contempo, permette di operare. Il suo negativo non sarà più il falso, ma il non-concepito o il non-considerato, cioè lo sterile e l’impensato» (F. Jullien, *Essere o vivere*, Feltrinelli, Milano 2015). L’unica cosa che la didattica del laboratorio di progettazione non può consentirsi, proprio perché la sua verità dipende da partiti presi dei singoli docenti, è di essere sterile o impensata.

Ma siamo certi che, in particolare nella nostra contemporaneità, ma forse sempre, questa non debba essere la condizione di ogni insegnamento, che sia o no universitario?

Il progetto del laboratorio di progettazione è complesso, come ogni progetto. A cominciare dallo spazio che viene occupato. Il laboratorio di progettazione non è (come la vecchia aula) uno spazio chiuso in cui ciascuno occupa un posto prefissato, in cui il docente sta da un lato della cattedra e gli studenti dall’altra: la necessità di fare attività diverse richiede spazi flessibili, e un progetto continuo di posizionamenti, di distanze reciproche, che non sono affatto ininfluenti nella definizione dei contenuti e nella strutturazione delle forme didattiche. Non serve altro per chiarire che la organizzazione dello spazio è, anche in condizioni “normali”, un fatto da “progettare”.

E poi c’è il tempo. Il tempo definito meccanicamente dal sistema dei “Crediti Formativi”, vituperati da molti con un po’ di falsa coscienza: perché sappiamo tutti che parlare di lauree triennali e di lauree quinquennali significa comunque fare i conti con il tempo, e il sistema dei crediti serve soltanto a rendere “mediamente credibile” una ipotesi di durata universalmente accettata, distribuendo il “tempo dell’apprendimento” per anni e per materie. Il tempo di ciascun corso di insegnamento è dunque una variabile indipendente. Nel laboratorio di progettazione la gestione del tempo appare particolarmente rilevante: sia in termini di suddivisione che di sequenza tra le varie attività: lezioni frontali, seminari, esercitazioni ex-tempore, esposizioni intermedie degli studenti, correzioni individuali e collettive, confronti e discussioni tra studenti e tra gruppi di studenti ... il progetto della didattica è anche la capacità di organizzare queste sequenze e di segnalare il modo più efficace per consentire agli studenti di “imparare

a imparare”. È anche dentro questa complessa organizzazione processuale che il tema distanza/presenza potrebbe svelare inedite possibilità.

E, infine, c'è la trasmissione della conoscenza, la capacità di insegnare a “capire”, e la formazione delle “abilità”. Il laboratorio di progettazione non è un luogo dove il sapere di chi insegna si trasferisce più o meno meccanicamente su chi impara. Il laboratorio è un campo aperto, in cui molte reti si incrociano (pensate anche solo alle connessioni Internet che si attivano nel tempo di una lezione: gli studenti, per esempio, cercano nel web le architetture di cui il docente parla, spesso trovano cose che il docente non aveva mostrato loro e *aumentano* la realtà della lezione in presenza). È un luogo in cui le relazioni si intrecciano: docente/studenti, ma spesso anche studente/docenti, perché talvolta i docenti sono più d'uno e il singolo studente è il centro dell'azione didattica; studente/studente; e quando va bene, anche docente/docente. È un luogo in cui si sviluppano azioni diverse: si guarda, si ascolta (non sempre il docente, a volte gli altri studenti o altre voci che non sono lì, ma in un video o magari collegate attraverso skype), si parla, si pensa, si schizza, si disegna a mano e con il computer, si scrive, si legge, si taglia, si incolla, si espone, si discute e si critica. Non serve altro per chiarire che l'intreccio tra didattica frontale e didattica digitale è già del tutto effettuale, anche in presenza.

Ma i laboratori di progettazione mostrano soprattutto che tra didattica frontale e sperimentazione laboratoriale c'è una sostanziale continuità: non solo nel senso che anche i due estremi, la lezione frontale e l'“esperimento” risentono l'uno dell'altro, sono in qualche modo “contaminati” dalla relazione con il proprio “opposto”, ma anche che tra l'uno e l'altro estremo si dispongono tante forme intermedie di azione didattica. E, se è vero quello che va dicendo da tempo Morin e quello che “lo spazio di istruzione europea” richiede oggi all'insegnamento universitario, anche tutti gli altri corsi hanno il compito di formare gli studenti in termini di *knowledge*, di *understanding* e di *skills*, e forse si trovano tutti in una di queste posizioni “intermedie”.

E serve poco per capire che quello che succede nel laboratorio di progettazione, succede, o potrebbe succedere (e forse “do-

vrebbe succedere?) almeno in parte in una qualunque lezione di un qualunque insegnamento universitario; che la relazione immediata corso tradizionale = distanza, laboratorio = prossimità non è poi così scontata; e che, come è accaduto nell'uscita dall'emergenza sismica, una riflessione più articolata e più "prossima" alla realtà dei diversi corsi di studio e dei diversi insegnamenti potrebbe essere indispensabile per uscire dall'emergenza didattica.

Posso sperare che l'insieme di queste argomentazioni abbia dato qualche ragione all'ipotesi iniziale di questo scritto: guardare alla didattica dei laboratori di progettazione può essere utile a ragionare in modo meno meccanico sul tema più generale della didattica a distanza. E, se è così, potremmo aver consolidato la convinzione che la questione dell'insegnamento "a distanza", nella fase di uscita dall'emergenza, non può essere affrontato in termini di o/o, non può essere fondato sulla distinzione astratta tra categorie di insegnamenti, o tra categorie di studenti, o tra categorie di spazi, ma richiede che il "progetto dell'insegnamento", di tutti gli insegnamenti, venga articolato ancora più in profondità, considerando il problema della didattica a distanza come un ulteriore layer di questo progetto, una condizione di eventuale necessità, immediata e futura che dobbiamo saper tenere in conto senza cercare *una verità*, e attenti soltanto a evitare *lo sterile e l'impensato*.

La prospettiva anarchica di Giancarlo De Carlo

ALBERTO TERMINIO

Il presente contributo si fonda sulla necessità della visuale anarchica nell'interpretazione del pensiero e dell'opera di Giancarlo De Carlo. Le fonti sulle radici anarchiche del pensiero decarliano sono note e spesso richiamate negli scritti sull'architetto genovese, nonostante tale tematica sia oggetto di posizioni contrastanti e nonostante siano pochi quei testi che trattano sistematicamente tale aspetto. La contestualizzazione di questo orientamento ideologico sviluppata attraverso le tappe della sua attività professionale e intellettuale, unitamente al ricorso ad una bibliografia perlopiù afferente a quell'indirizzo libertario, risultano opportuni per inquadrare le vicende architettoniche in uno sfondo culturale adeguato, utile per riconsiderare alcune tematiche ricorrenti, tra cui quella della partecipazione, in una luce volta a riconoscere un carattere di coerenza teorico-operativa alla lunga attività di De Carlo.

Anarchico «per rifiuto»

Non credo – scrisse Carlo Doglio – **che avrebbe senso parlare di anarchismo senza una dichiarazione preliminare: non esiste e non può esistere una interpretazione «ufficiale» dell'anarchismo. Il quale anarchismo però, lui sì, esiste lo stesso: e non abbisogna di un corpo dottrinale in cui ci si riconosca e da cui si sia riconosciuti, per la semplice ragione che un uomo o più sono anarchici non perché dicano di esserlo ma perché i**

loro fatti [...] sono interpretabili da chiunque come anarchici. Non sorprenda, dunque, lo scetticismo che emerge dalla considerazione di Giancarlo De Carlo in merito alla sua condizione di anarchico: **A questo punto io mi chiedo: sono anarchico? Ecco, io credo di non esserlo. O meglio, credo più esattamente che sia una domanda vana. [...] Credo che l'anarchismo sia un limite verso il quale si tende e che non si raggiunge mai** [G. DE CARLO, *L'architetto e il potere*, in «A-rivista anarchica», a. 19, n. 61, febbraio 1989]. Questa relazione asintotica che descrive il suo rapporto con l'anarchismo equivale ad una più generale condizione del pensiero, sempre alla ricerca di nuove soluzioni per superare la barriera dell'autoritarismo consustanziale alla pratica architettonica, rifuggendo al contempo i comodi scudi delle etichette ideologiche: bastino «i fatti» a sostanziare la natura libertaria della sua posizione intellettuale.

Egli non condusse una vera e propria militanza politica nelle frange anarchiche – ed è questo il motivo prevalente di quella risposta – e il suo avvicinamento a quel mondo, mediato principalmente dall'amicizia con Carlo Doglio, avvenne, come egli stesso riferisce, «per rifiuto» sia del fascismo che del comunismo, entrambi tacciati di autoritarismo. In realtà, il legame tra De Carlo e l'anarchismo non si limita soltanto al periodo storico – gli ultimi anni della seconda guerra mondiale e l'immediato dopoguerra – in cui maturò quella presa di distanza dalle ideologie dominanti, né trova il suo campo di elezione nei territori del radicalismo politico, ma si tratta di un atteggiamento culturale più ampio incardinato in primo luogo su un principio di libertà individuale e collettiva assunto, come sostiene icasticamente Franco Purini, quale condizione primaria di conoscenza e ricerca spirituale di sé. In questo senso, il «rifiuto» assume dei connotati più generali, che accompagneranno De Carlo durante tutto l'arco della sua attività culturale e professionale. Esso si manifesta, ed è qui il ponte tra l'anarchismo e l'architettura, essenzialmente come rifiuto dell'archè – radice comune ad entrambi i termini –, ovvero di «ciò che è in principio», di un presupposto di ordine superiore che per sua definizione innesca un meccanismo gerarchico dall'alto verso il basso.

26 La partecipazione ai congressi anarchici nell'immediato dopoguerra, la frequentazione di personaggi appartenenti a quel

mondo, tra cui Cesare Zaccaria, i rapporti con la redazione del periodico inglese «Freedom» e gli articoli scritti per «Volontà», **una delle riviste più intelligenti nel panorama della pubblicistica italiana** [F. BUNČUGA, G. DE CARLO, *Conversazioni su architettura e libertà*, (2000), Eleuthera, Milano 2018, p. 80], costituiscono soltanto quella parte dei contatti diretti che legano De Carlo all'anarchismo; d'altra parte, la sua ammirazione per Kropotkin, la concezione architettonica – non solo l'idea di partecipazione –, l'adesione al Team 10, l'esperienza dell'Ilaud, la direzione di «Spazio e Società», fino alla scelta emblematica di pubblicare la sua biografia più celebre – il libro-intervista con Franco Bunčuga – con una casa editrice di orientamento anarchico, rappresentano quei «fatti» che, per via indiretta, concorrono a proiettare De Carlo verso l'anarchismo.

A partire da Kropotkin

Come afferma lo stesso De Carlo, egli giunse all'anarchismo, diversamente da Doglio, «in modo del tutto pragmatico». Così, tale consapevolezza si realizzò nel segno dell'antifascismo, un periodo durante il quale la frequentazione con Giuseppe Pagano ebbe un'influenza determinante, non soltanto ai fini del suo orientamento nei confronti dell'architettura, ma per l'esempio concreto rappresentato dalla vicenda umana di Pagano: dopo le dimissioni dalla Scuola di Mistica Fascista e dal Partito nel 1942, passò alla Resistenza antifascista per poi morire nel campo di concentramento di Mauthausen nel 1945. Sulla scia di Pagano, per il quale le radici dell'architettura italiana dovevano ricercarsi nelle costruzioni popolari e spontanee e non nella tradizione romana, anche De Carlo considerò, accanto ai valori più aulici delle architetture di epoca paleocristiana, romanica e rinascimentale, quelli di una tradizione «non colta», espressione di una capacità di adattamento dal basso: **Sappiamo di certo che in questa architettura si ritrova un filone continuo di coerenza e di aderenza ai fattori ambientali – non soltanto geografici, ma anche umani, sociali, economici, religiosi, ecc. – che costituisce una lezione da tenere presente, una lezione antiformalistica e antiaccademica, estremamente salutare in una cultura come**

la nostra, pregena di idealismo e perciò pronta a cedere alle lusinghe del formalismo e dell'accademismo [*Un dibattito sulla tradizione in architettura*, in «Casabella-continuità», n. 106, 1955]. Oltre al peso intellettuale di Pagano, nella maturazione della posizione culturale di De Carlo rispetto all'architettura vanno considerate anche le idee del pensatore russo e teorico dell'anarchia Pëtr Kropotkin, **uno dei punti di riferimento tra i più solidi della mia ricerca urbanistica e architettonica** [G. DE CARLO, *A Carrara senza i CC*, in «A-rivista anarchica», a. 28, n. 243, marzo 1998, p. 37], a partire dalla considerazione che, di tutte le arti, l'architettura fosse **l'arte sociale per eccellenza** [P. KROPOTKIN, *La società aperta*, antologia a cura di H. READ, *L'Antistato*, Cesena 1973, p. 81], che quella greca e medievale in particolare esprimessero l'importanza dell'esperienza collettiva, derivando da una **concezione di fratellanza e unità nutrita dalla città** [Ivi, p. 82].

Verso la fine della seconda guerra mondiale, la scoperta di Kropotkin, e con essa l'avvicinamento all'anarchismo per via letteraria, avvenne poco prima del suo apporto alla pubblicistica architettonica, avviato con la curatela dell'antologia degli scritti corbusiani del 1945 per la casa editrice milanese Rosa e Ballo, con la quale De Carlo entrò in contatto durante il periodo di clandestinità antifascista. Tale concomitanza potrebbe spiegare, in parte, l'anomalia di Le Corbusier nell'ambito di un filone di interessi più coerente che allinea Kropotkin a Morris e Wright – i due architetti oggetto dei primi articoli decarliani – poi nutrito dallo studio di autori quali Ebenezer Howard, Patrick Geddes e Lewis Mumford attraverso i quali De Carlo stabilì un comune denominatore con alcuni anarchici inglesi riunitisi attorno alla rivista «Freedom», tra cui gli architetti John Turner e Colin Ward. La compattezza di questi riferimenti, specie nel loro rimando al pensiero kropotkiniano, raramente emerge nelle opere di sintesi sull'architettura e l'urbanistica, come peraltro avverte lo stesso De Carlo: **È sempre esistita una corrente importante, che ha un suo filo, una sua continuità, che è sempre stata messa da parte dalla critica ufficiale e dalla celebrazione storiografica dell'architettura moderna. È una corrente che ha in Kropotkin e nelle sue idee i fondamenti di un'urbanistica libertaria e che si manifesta attraverso esponenti di grande rilievo quali Patrick**

Geddes [G. DE CARLO, *L'architetto e il potere*, cit., p. 31]. A tale scopo, è utile riferirsi alla trilogia *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes* di Michel Ragon, pubblicata a Parigi tra il 1971 e il '78, nella quale il critico e storico artistico-letterario, anch'egli di orientamento anarchico, non soltanto spiega le influenze particolari tra i diversi autori sopracitati, ma ne individua il filo conduttore nella critica alla società macchinista e capitalistica e in una conseguente ideologia «disurbanista» basata sul **principio che una vera democrazia può affermarsi solo con la dissoluzione del potere centralizzatore e per conseguenza la disgregazione delle troppo potenti metropoli** [Editori Riuniti, Roma 1981, vol. II, p. 250], con esplicito riferimento all'avversione che questi autori nutrivano nei confronti della concezione romana della metropoli accentratrice. Questa istanza di decentralizzazione è intesa da De Carlo non soltanto come opposizione alla logica centralista e gerarchica, quanto come condizione necessaria al soddisfacimento dei bisogni di rappresentazione degli individui e di ricerca della propria identità che può realizzarsi solo nell'ambito di piccoli gruppi.

L'influenza di Kropotkin, maturata negli anni immediatamente successivi al secondo dopoguerra, emerse fin dal contributo che De Carlo preparò per il congresso anarchico di Canosa di Puglia del 1948, pubblicato nello stesso anno sulle pagine di «Volontà», con il titolo *Il problema della casa*. Così come il tema dello scritto rifletteva il momento storico che la cultura architettonica italiana stava attraversando, allo stesso modo l'approccio interpretativo ben si collocava nel contesto di quel congresso: **Lo Stato non fa, e non può fare, nulla per modificare questa situazione. Perché lo Stato è un rivestimento apparentemente concreto di un principio astratto di autorità e non può avere comunicazioni con l'unico principio veramente concreto, l'uomo, che egli considera e manipola come una pura astrazione** [G. DE CARLO, *Il problema della casa*, in «Volontà», n. 10/11, 1948]. Inoltre, il richiamo al cooperativismo sociale e al principio del «mutuo appoggio» rivelavano direttamente il legame con le idee federaliste del pensatore russo, a partire dalla sua definizione di anarchismo come il nome attribuito ad una società senza governo in cui **l'armonia è ottenuta non attraverso la sottomis-**

sione alla legge o l'obbedienza a qualche autorità, ma per liberi accordi conclusi tra i vari gruppi, territoriali e professionali, liberamente costituiti per la produzione e il consumo, e anche per il soddisfacimento dell'infinita varietà di esigenze e aspirazioni di un essere civile [P. KROPOTKIN, voce *Anarchismo*, Enciclopedia Britannica, 1905].

Al di là dell'impostazione ideologica, questo scritto rappresenta un contributo di particolare importanza per almeno due ordini di motivi: da un lato, per aver intuito che il problema della casa andava risolto nel contesto più ampio della pianificazione, anticipando quell'idea di inscindibilità tra architettura e urbanistica che sarà una delle costanti del pensiero decarliano; dall'altro, per aver posto in primo piano il ruolo degli utenti nel processo di pianificazione, aprendo dichiaratamente alla questione della partecipazione come strumento utile al capovolgimento della struttura sociale: **Il piano urbanistico può essere l'opportunità per questo avvio rivoluzionario, se si riesce a sottrarlo al cieco monopolio dell'autorità e a trasferirlo ad una collettività mobilitata alla ricerca e all'affermazione delle sue vere esigenze** [G. DE CARLO, *Il problema della casa*, cit., p. 48].

Nell'ambito del processo di rielaborazione critica del Movimento moderno e di ricerca parallela di una via d'uscita divergente dai principi razional-funzionalisti che impegnò De Carlo in quegli anni, il già citato Patrick Geddes assunse un ruolo significativo, tanto che il suo celebre *Cities in evolution* fu pubblicato per la prima volta in Italia nella collana "Struttura e forma urbana" diretta da De Carlo per Il Saggiatore. L'importanza di Geddes per De Carlo consiste essenzialmente nell'attenzione che il biologo e urbanista scozzese pose in merito alle caratteristiche storiche, climatiche, geografiche, in una parola, a quella dimensione eteronoma che sostanzia la specificità dei luoghi, da cui deriva la centralità dell'uomo considerato come inseparabile dal suo contesto originario. Tale concezione conduce direttamente al rifiuto dei modelli urbanistici astratti e universalmente applicabili.

Ancora nel filone dei pensatori che ispirarono De Carlo in continuità con le sue radici anarchiche, la città-giardino di Ebenezer Howard, uno degli esempi di applicazione più celebri di

quelle teorie «disurbaniste», contribuì alla maturazione della sua concezione architettonica. Infatti, in polemica con Carlo Doglio – il quale nel 1953 pubblicò a più riprese sul periodico anarchico «Volontà» il saggio su L'equivoco della città-giardino –, De Carlo non soltanto credeva nella strategia di «reciproca integrazione» tra città e campagna contenuta nella proposta di Howard, ma continuò a ribadire l'attualità di quella visione anche in età matura: **Inoltre [...] lo vedo come un tentativo di riorganizzare lo spazio fisico in modo da stabilire un rapporto più equilibrato tra dominio edificato e dominio naturale. Questa ricerca dell'equilibrio tra naturale ed artificiale nel corso della mia vita è diventata sempre più presente** [G. DE CARLO, *A Carrara senza i CC*, cit., p. 39]. Ed è proprio su questo rapporto che insiste la lettura di Lewis Mumford della teoria howardiana, riconoscendo la continuità con Kropotkin nell'importanza attribuita alla comunità e all'idea di federazione di comuni: **Il merito principale di Howard fu di mettere in rilievo le caratteristiche essenziali di una comunità «equilibrata» e di mostrare quali misure bisognava prendere in una società male ordinata e disordinata, per riorganizzarla** [L. MUMFORD, *L'idea della città-giardino del futuro*, (1898), Calderini, Milano 1992, p. XXXIII]. Inoltre, sempre riguardo alla proposta di Howard, De Carlo considerò l'interesse per il rapporto di vicinato come strumento privilegiato del progetto volto a favorire le relazioni tra gli individui, un tema che sperimentò fin dai primi progetti di insediamenti urbani per l'Ina-Casa, cui faremo riferimento a breve.

Anarchismo e progetto

In linea con la sua visuale anarchica, nella concezione architettonica di Giancarlo De Carlo il rifiuto dell'*archè* si declina innanzitutto come opposizione all'interpretazione archetipica della forma, a favore di un approccio eteronomo che colloca il progetto d'architettura al di fuori di una prospettiva teleologica considerandolo, viceversa, in una dimensione processuale basata sull'importanza delle relazioni: **scopo dell'architettura non è di produrre oggetti ma di dare organizzazione e forma allo spazio nel quale si svolgono le vicende umane, sviluppando pro-**

cessi [G. DE CARLO, *Riflessioni sullo stato presente dell'architettura*, in ID., *Gli spiriti dell'architettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 139]. La sua ricerca in questa direzione si sviluppò sin dalla fase giovanile della sua attività progettuale, mostrando un notevole grado di evoluzione a partire dai primi anni Cinquanta.

Com'è noto, nell'exkursus progettuale di De Carlo, la svolta metodologica si verificò nel passaggio dal progetto per un edificio residenziale a Sesto San Giovanni (1950) a quello per appartamenti a Baveno (1951). Questo passaggio si colloca in un processo di maturazione professionale più ampio avvenuto nell'ambito dei progetti Ina-Casa, in cui si assiste ad **un affrancamento dalle forme precostituite delle tipologie edilizie [...] verso soluzioni innovative sul piano linguistico e su quello morfologico, fino all'individuazione di soluzioni che escono completamente dagli schemi tipologici canonici per individuare nuove forme di organizzazione dello spazio e di distribuzione degli alloggi liberamente a-tipiche. Baveno è sicuramente il primo risultato di rilievo raggiunto in questa direzione** [F. SAMASSA, *La stagione dell'Ina-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, in P. DI BIAGI (a cura di), *La grande ricostruzione*, Donzelli, Roma 2010, p. 298]. Ma un ulteriore passo in avanti, in cui i termini delle questioni poste sono riconducibili direttamente alle sue radici anarchiche, è riscontrabile nel progetto per un nucleo residenziale a Cesate (1953, non realizzato). Qui i riferimenti espliciti alla partecipazione attiva degli utenti e la necessità di una progettazione flessibile esprimono non solo l'assunzione di una prospettiva progettuale dal basso, ma una concezione dinamica della società che evoca la posizione kropotkiniana contenuta nella sua definizione dell'anarchismo: **Per di più questa società non sarà cristallizzata entro certe forme immutabili, ma modificherà continuamente il proprio aspetto [...]. Non si sentirà nessun bisogno di un governo, perché il libero accordo e il federalismo ne possono prendere il posto** [P. KROPOTKIN, *Definizione dell'anarchismo*, in ID., *La società aperta*, cit., p. 201]. In definitiva, come si evince anche dal progetto di concorso per il quartiere Spine Bianche a Matera (1954), la ricerca decarliana cominciò ad assumere una dimensione più matura rispetto a quello che divenne uno dei temi dominanti della sua attività: lo studio di una «misura» del proget-

to fondata sulla «vita di vicinato» e sulla preminenza degli spazi esterni di relazione rispetto ai quali l'articolazione volumetrica assume un carattere di subordinazione.

Parallelamente allo svolgimento della sua attività professionale, la dimensione intellettuale incarnata dal suo denso contributo teorico si espresse, oltre che attraverso la pubblicistica, nella partecipazione a due associazioni che negli anni Cinquanta animarono, rispettivamente, la scena architettonica nazionale e quella internazionale: il Movimento di Studi per l'Architettura (Msa) – da considerarsi in parallelo all'attività svolta per la Triennale di Milano – e i Congressi Internazionali di Architettura Moderna (Ciam). A questo proposito, ciò che interessa in questa sede è l'insoddisfazione che De Carlo mostrò per queste organizzazioni, ritenute incapaci di continuare a svolgere quell'azione propulsiva che le aveva caratterizzate nei primi anni della loro esistenza. Se, unitamente a queste evidenze, si considerano le due lettere del 1958 con le quali l'architetto genovese comunicò alla redazione di «Volontà» e alla Federazione Anarchica Italiana l'interruzione della sua partecipazione alle loro attività, si capisce, in definitiva, quale fu il modo in cui De Carlo intese spendere la sua «militanza»: lontano dai centri di potere e dalla propaganda politica, la sua «morale anarchica» si esplicherà unicamente attraverso la pratica architettonica. Inoltre, come si evince dal contenuto della lettera inviata alla Fai, la sua adesione al Team 10 – la via d'uscita più coerente alla luce di tutte le considerazioni fatte finora –, avvenuta subito dopo la conclusione dell'ultimo Ciam di Otterlo del 1959, si realizzò proprio nel segno di quelle insoddisfazioni e di quei cambi di rotta: **Mi pongo perciò, per mio conto, alla ricerca di nuove ragioni di associazione – e quindi di nuove forme di associazione – fra quanti con me concordino non solo nelle «idee» [...] ma anche nella volontà di cercare un «fare» che non sia dedotto logicamente da premesse di dottrina ma anzi derivi empiricamente dalla condizione attuale di ciascuno.** Emerge chiaramente la necessità di affrancarsi da una prospettiva deduttiva, basata su un principio di autorità, in vista di un metodo di lavoro di tipo induttivo svolto a partire dal confronto dei progetti realizzati, come quello che caratterizzerà, di lì a poco, il percorso autonomo del Team 10

post-Ciam. A tal proposito, lo stesso De Carlo ripropose la metafora del «limite verso il quale tendere» per tracciare un parallelo tra il *modus operandi* degli anarchici e quello del Team 10.

L'ultima tematica che, nell'economia di questo scritto, risulta opportuno affrontare in riferimento alle questioni architettoniche, è quella della partecipazione. Come già evidenziato, essa emerge fin dal contributo che De Carlo preparò per il congresso anarchico del 1948, per poi riaffiorare nell'ambito delle elaborazioni teoriche fatte in merito alle sue prime esperienze progettuali, come nel caso di Cesate. Pertanto, lo sfondo culturale sul quale essa si staglia riguarda da un lato la temperie anarchica di quegli anni di coinvolgimento diretto alle attività di quel mondo libertario; dall'altro, prende forma come reazione alle rigide astrazioni del funzionalismo, nelle quali rientrava anche la considerazione dell'utente-tipo, e quindi alla ricerca di una via architettonica che, nonostante la volontà di rimanere nel solco della parabola modernista, potesse dirigersi verso nuovi orizzonti culturali.

Consapevoli del grado di ipostatizzazione di cui si permea il tema della partecipazione, il proposito è di allontanare il luogo comune per il quale essa si realizzi riduttivamente come coinvolgimento degli utenti finalizzato alla trascrizione delle loro richieste nel progetto, in vista di una sua riconsiderazione alla luce della visuale anarchica qui assunta. Innanzitutto, De Carlo non ha mai pensato ad una teoria della partecipazione, né credeva nella possibilità di una metodologia univoca spendibile indifferente dai contesti di applicazione: **Credo che le ricette siano impossibili perché un processo di partecipazione per essere autentico deve corrispondere alle necessità, le aspettative, le passioni, la cultura, di chi partecipa: perciò è sempre diverso** [G. DE CARLO, *Alla ricerca dell'equilibrio*, in «Volontà», n. 1-2, 1989, p. 136].

In altre parole, riprendendo alcune riflessioni di Massimo Cacciari, la partecipazione per potersi realizzare in maniera adeguata deve presupporre un *èthos* (nel suo significato originario di *sedes*), ovvero una *civitas*, un popolo radicato in un luogo con il quale ha stabilito un rapporto di conoscenza e che quindi respinge il «dover essere» dell'imposizione progettuale; a questo presupposto, per De Carlo è necessario affiancare quello della liber-

tà degli abitanti, del loro svincolamento dall'autorità, il quale si può raggiungere soltanto attraverso la conoscenza delle modificazioni in atto, come condizione primaria per poter continuare a riconoscersi nella civitas, unitamente al loro coinvolgimento nella fase decisionale. Proprio quest'ultimo punto costituisce un elemento dirimente rispetto all'efficacia della strategia partecipativa diretta. A questo proposito sono sorte interpretazioni critiche circa la «bontà» del metodo decarliano, vedendo in esso una strategia propagandistica volta alla costruzione del consenso. Tuttavia, è opportuno sottolineare che la progettazione partecipata, nell'idea di De Carlo, resta un processo che fa capo all'architetto nel suo ruolo di **organizzare e dare forma allo spazio fisico perché diventi il più possibile appropriato [...] alle esigenze degli esseri umani** [G. DE CARLO, Ivi, pp. 135-136]; il suo compito, oltre a recepire nel progetto le istanze degli abitati attraverso il confronto diretto, è quello di istruire la civitas a partire dalla conoscenza del suo territorio. Questo studio fondato sulla sostanza storica del luogo, sulle sue caratteristiche geografiche, sulle sedimentazioni antropologiche e sulle tradizioni abitative – dove è evidente l'eredità di Pagano – diviene il vero presupposto del processo partecipativo inteso, in primo luogo, quale processo culturale di consapevolezza di sé finalizzato alla libera espressione della collettività. Pertanto, il grande merito di De Carlo consiste principalmente nell'aver agito per la costruzione di quelle condizioni di libertà utili al «rovesciamento della piramide» e indispensabili per «rendere l'architettura intrinsecamente partecipabile».

Contro il parametricismo

RENATO CAPOZZI

Un parametro in generale è un ‘termine di riferimento’, un criterio di giudizio o una norma. *Parameter* rimanda al greco *métron* ‘misura’ con l’aggiunta del prefisso *para-* corrispondente alla preposizione *pará* ‘presso, vicino, a fianco, oltre’ col significato secondo di ‘affine, che si avvicina, che si affianca’. Parametro – da cui deriva parametrico – quindi pur rinviano alla misura non coincide con essa ma si avvicina ad essa, l’approssima, l’affianca determinando di fatto la condizione duale di misura/paramisura e definendo inoltre un termine di riferimento con cui confrontare una determinata azione o artefatto.

Venendo ad un lessico più propriamente architettonico la nozione di “parametro” è opposta a quella di simmetrico [altro composto di *mètron* con prefisso *syn-*], il primo è quasi una misura, una sorta di misura, mentre il secondo è letteralmente ‘con misura’. Platone nel *Filebo* ci rammenta che **misura e simmetria sono dovunque e sempre bellezza e virtù** [PLATONE, *Filebo*, 64e] e nel *Politico* che l’architetto **“partecipa della scienza conoscitiva”** [PLATONE, *Politico* 260a1] **perché le sue cognizioni sono il calcolo e la misura che rientrano proprio nelle “arti speculative”** [259e]. Per Platone, che condanna le arti mimetiche nel X libro della *Repubblica* in definitiva l’architettura è da esse distinta e superiore in quanto [...] **l’arte del costruire, che fa uso di molte misure e strumenti, io credo che proprio questo fatto che ad essa fornisce molta precisione la fa essere la più tecnica della maggior parte delle scienze** [PLATONE, *Filebo*, 55d-56c]. Il

filosofo ateniese quindi emenda l'architettura proprio perché pertiene la misura e le tecniche intese come abilità e non la paramisura, la variabilità, ma la conoscenza profonda e precisa che essa induce tra le scienze.

Se invece riguardiamo il termine parametro in ambito matematico esso designa una costante che compare in una equazione di una funzione analitica e che descrive una curva o una superficie. Un fattore che al suo variare produce una famiglia di forme riferibili a quella equazione generale. Le costanti fanno mutare, fluttuare quella espressione funzionale che lega variabili dipendenti e indipendenti fissandone una particolare configurazione nel piano o nello spazio. Il parametro modifica, entro una classe di possibili strutture, una determinata forma per soddisfare alcuni requisiti numerici fissati. Il vincolo del parametro forza l'espressione generale e quindi la famiglia di curve entro una determinata morfologia. Bloccando un parametro si avrà un determinato assetto, modificando il suo valore se ne avrà un altro e così via entro un certo campo variazionale. Il parametro con il suo variare non stabilisce quindi relazioni stabili, proporzioni, ma alimenta esclusivamente le possibilità di ottenere forme diverse. Per Luigi Moretti¹, tra i precursori del metodo parametrico applicato all'architettura, vanno cercate **soluzioni incentrate sui "parametri" quantizzabili, dei fenomeni che costituiscono le funzioni per le quali cerchiamo le forme "parametri" che di conseguenza, singolarmente e nelle loro interrelazioni, anche esse quantizzabili, fissano i limiti entro i quali si individuano, si disegnano, le forme che quelle funzioni esaudiscono [...]** I "parametri" e le loro interrelazioni divengono così l'espressione, il codice, del nuovo linguaggio architettonico, la "struttura", nel senso originario e rigoroso del vocabolo, deficiente le forme che quelle funzioni esaudiscono. Alla determinazione dei "parametri" e loro interrapporti, debbono chiamarsi a coadiuvare le tecniche e le strumentazioni del pensiero scientifico più attuali; particolarmente la logica-matematica, la ricerca operativa e i *computers*, specie questi per la possibilità che danno di esprimere in serie cicliche autocorrettive le soluzioni probabili dei valori dei parametri e delle loro relazioni. Allo sviluppo di questa impostazione e alla nuova metodica e teoria precisa-

ta nei suoi schemi e verificata nei primi, e direi esaltanti, risultati diedi il nome di “Architettura Parametrica” [L. MORETTI, “carteggio con Giulio Roiseco”, in F. BUCCI, M. MULAZZANI (2006), *Luigi Moretti. Opere e scritti*, Electa, Milano, pp. 204-208].

Se il parametro inerisce latamente la misura in termini di alterazione l’algoritmo a cui può essere associato concerne ad una procedura che risolve il calcolo di un determinato problema o l’analisi di un fenomeno. L’algoritmo, dal nome del matematico arabo-persiano *al-Huwārisimī* si serve di equazioni e quindi di parametri numerici confermati dalla attrazione latina *arithmus* derivante dal greco *arithmós* che rimanda a ‘numero’.

Un sistema algoritmico è un complesso di operatori matematici che risolve una serie di problemi attraverso parametri e operazionali. In ambito informatico un problema può essere definito “calcolabile” se è risolvibile mediante un algoritmo attraverso il quale si può poi costruire un sistema per automatizzare una determinata procedura attraverso la programmazione di un software che tramite un definito linguaggio o codice traduce l’algoritmo per la macchina che lo deve eseguire.

Le possibilità insite nel parametrico e nell’algoritmico, e quindi da un lato nella variazione potenzialmente infinita dei fattori determinanti un certa forma e dall’altro nelle possibilità di calcolarne l’esito attraverso opportune sequenze operazionali, conducono abbastanza velocemente, nella declinazione ai costrutti artistici o negli artefatti intenzionali come l’architettura, ad una amplissima gamma di soluzioni non predeterminabili dall’artefice – che in linea teorica potrebbe non solo essere multiplo e intercambiabile ma addirittura assente – ma mero esito di una ripiegatura incessante delle superfici (*NURBS_Non Uniform Rational B-Splines*) soggette a continue mutazioni. Questa caratteristica diveniente non può non rimandare all’ipotesi di “opera aperta” formulata da Umberto Eco nel 1962. Secondo il semiologo un’“opera aperta” sarebbe una **proposta di un campo di possibilità interpretative, [...] configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di letture sempre variabili; [...] costellazione di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche** [U.

raanee (1962), X ed., Bompiani, Milano 2016, p. 154] e ancora **queste nuove opere [...] consistono, non in un messaggio conchiuso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all’iniziativa dell’interprete, e si presentano quindi non come opere finite [...] ma come opere “aperte”, che vengono portate a termine dall’interprete nello stesso momento in cui le fruisce** [Eco, 2016, p. 33]. Questa ‘mobilità dell’opera’ non definibile dall’autore ma disponibile alle interpretazioni, se da un lato nega la finitezza dell’*ergon* dall’altro apre alla deformazione continua attraverso le molteplici ermeneusi/trasgressioni della forma che lungi dall’essere intenzionalmente costruita come “manifestazione sensibile dell’idea” diviene cangiante, informe e sempre disponibile al sovvertimento delle ragioni e moventi sottesi, a partire dalle richieste del fruitore o del committente/cliente e mai dall’artefice. Infatti ancora per Eco: **La poetica dell’opera ‘aperta’ tende, come dice Pousseur, a promuovere nell’interprete ‘atti di libertà cosciente’, a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una necessità che gli prescrive i modi definitivi dell’organizzazione dell’opera fruita** [Eco, 2016, p. 35] per cui l’autore **anziché subire l’“apertura” come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l’opera in modo da promuovere la massima apertura** [Eco, 2016, p. 36]. Tale strutturale e ricercata ambiguità e non concisione dell’opera rimanda per molti versi ad una certa idea di partecipazionismo *bottom-up* secondo cui per De Carlo **un’opera di architettura, oltre a migliorare le condizioni materiali dei suoi destinatari, deve essere un supporto al loro bisogno di comunicare rappresentando se stessi. Perciò la struttura dell’opera deve essere congegnata in modo da consentire continui adattamenti e sempre nuove trasformazioni, che possono sostanziarsi col progetto come veri e propri prolungamenti del progetto** [G. DE CARLO, *Il Pubblico dell’architettura* (1970) in F. DE PIERI (ed.), *Giancarlo De Carlo. La piramide rovesciata. Architettura oltre il ’68*, Quodlibet, Macerata 2018, p. 71].

Un progetto che quindi non solo “getta in avanti” ma ammette appendici, correzioni, emendamenti, proliferazioni rizomati-

che dipendenti dall'uso o dalle mutate esigenze. Tuttavia, va rilevato che lo stesso De Carlo riconosce che **l'uso non ha influenze sul progetto prodotto; anzi l'oggetto è considerato tanto più riuscito quanto più può resistere ai sovvertimenti dell'uso** [G. DE CARLO, *L'architettura della partecipazione* (1973) in S. MARINI (ed.), *Giancarlo De Carlo. L'architettura della partecipazione*, III ed., Quodlibet, Macerata 2017, p. 69].

Quindi, se non è l'uso a poter determinare modificazioni, alterazioni all'opera riuscita, cosa dovrebbe indurre a queste dinamiche e mobili 'aperture' dell'opera? Forse le libere interpretazioni, o le combinazioni commutative *à-la* Chomsky che in definitiva non sono altro che ricorsività o propriamente variazioni parametriche di natura autologica?

Come ha sostenuto Antonio Monestiroli a proposito di *Opera aperta* **Questo libro, [...] sostanzialmente contiene un teorema, [che] in qualche modo alimenta il disimpegno [...]** In *Opera aperta*, Umberto Eco sostiene che l'opera d'arte [...] non può avere un carattere affermativo e che la caratteristica principale dell'arte, cosa per altro ammessa da tutti, sta nella sua ambiguità. L'idea per cui un'opera vale se contiene una verità e il suo contrario, cioè se consente diverse interpretazioni, in definitiva, se non è un'opera semplicemente affermativa, ha avuto molti, moltissimi seguaci. [...] per quanto riguarda l'architettura a me sembra ancora adesso, a quarant'anni di distanza da allora, impossibile privarla del suo carattere principale, che consiste proprio nel suo essere *un'arte affermativa*, cioè un'arte portatrice di un messaggio positivo, costruttivo, per usare la parola più adatta all'architettura [A. MONESTIROLI, *Antonio Monestiroli*, in M. BIRAGHI, G. LO RICCO, S. MICHELI, M. VIGANÒ (eds.), *Italia 60/70. Una stagione dell'architettura*, Il Poligrafo, Padova 2005].

Il 21 ottobre dello scorso anno Alberto Cuomo, professore emerito della "Federico II" [A. CUOMO, *La fine (senza fine) dell'architettura. Verso un filosofical design*, Deleyva, Roma 2015], su Facebook scriveva: Il **"parametrico" è solo una tecnica. In architettura la sua esaltazione, sostenuta da inefficaci ideologie sul biomorfico, il post-umano, con pistolotti sulla presunta salvezza del pianeta, manifesta solo pochezza culturale e una**

sostanziale incapacità di progetto. Del resto, chi utilizza i programmi del cosiddetto parametricismo (come se in passato sia esistito il “matitismo”), Rhino, Grasshopper etc. produce sempre e solo lo stesso progetto mostrando, soggiacente com’è al computer, sterilità immaginativa e assoluta mancanza di senso critico. Il post innescò una violenta polemica tra chi aderiva a tale posizione critica nei confronti della strumentalità delle tecniche e chi, soprattutto i più giovani, rivendicava per tale tecnologia, che però sottende sempre una ideologia, una utilità operativo/creativa in grado di rivoluzionare i metodi consueti del progetto di architettura aprendo, attraverso modellazioni “procedurali”, a nuove, inaudite e inedite possibilità espressive.

Le possibilità variazionali e pseudo generative consentite dagli algoritmi visivi o le simulazioni da realtà aumentata connesse alla produzione virtualizzata e derealizzante di forme informi complesse e a molteplici curvature non sono in senso stretto architettura – intesa come modo intelligibile di un ordine formale – ma solo un modo succedaneo, un rapido dispositivo per rendere quei costrutti fruibili e o peggio per ridurre l’arte del costruire alla sola immagine.

Chi si affida ai soli strumenti modellanti e alle possibilità inverosimili del calcolo e alla loro apparente libertà che in definitiva è un soggiacere ad un dominio con l’illusione di mantenere il controllo, di fatto rinuncia alla immaginazione delle forme, alla loro pre-visione con gli occhi della mente e scommette, per prove o per giochi ricorsivi, sulla illusoria autopoiesi delle forme. Ma le forme private di un senso e di un significato da rappresentare e ridotte a puro gioco di sintagmi o di geometrie complesse o “piegate” di deleuziana memoria, che in definitiva divengono banalmente mimetiche delle forme naturali, si riducono a onanistico e sterile formalismo senza alcun controllo, equilibrio e proporzione. Un gioco automatico di scrittura fluida e inarrestabilmente e programmaticamente senza freni, una filogenesi *sine ulla mensura* protesa a un inattingibile *a-peiron*.

La potenza disumanizzante della tecnica che illude molti di *magnifiche sorti e progressive*, di inusitate possibilità prima inespugnabili, a ben vedere, cela una distanza, una drammatica estraneità con l’architettura stessa e i suoi fondamenti millenari. Fon-

damenti non transeunti che costitutivamente nessuna tecnica strumentale, potrà mai neppure scuotere. L'arte del costruire, la *Baukunst* “signora e domina” le tecniche e, per definizione, non può esserne servile soccombente o a servizio. La tecnica di questi novelli *technitēs* (falegnami) sedotti dalla illusione produttiva e “auto-costruente” consentita e sollecitata dagli strumenti digitali e dello *scripting visuale* che assumono sembianze progressive e capaci di inaudite prestazioni prima impossibili è, in definitiva, un mero rifugio, una pseudo-protezione, una caverna che in realtà – come ha osservato assennatamente Vincenzo Orgitano – è una “gabbia” tutt’altro che dorata. L’elogio distratto e riduttivo del fare, della pratica, di ciò che deve servire (*servile*) al mercato professionale, fa serrare ancora di più le maglie di questa trappola. La prassi senza un fondamento critico e un giudizio consapevole e non constatativo sul mondo e le sue contraddizioni è solo esecuzione eterodiretta, banale mercificazione, autentica disumanizzazione. Nessuna cultura, nessuna visione, solo euforia strumentale, violenza verbale a celare una evidente inconsistenza e incapacità argomentativa. L’asserto, l’affermazione secondo la quale non si potrebbe neppure parlare di una determinata tecnica solo perché non la si saprebbe usare è logicamente inconsistente e indifendibile. L’attrezzatura intellettuale culturale consente a chi la detiene, quando è ampia e stratificata, di poter argomentare su qualunque aspetto della realtà inclusi Rhinoceros, Grasshopper o altro animale pronto a saltare o ad azzannare... Segnalo che il termine “grasshopper” indica anche un famoso cocktail e, come è noto, per Mies “l’architettura non è (e non può in alcun modo essere) un Martini cocktail” non è mescolanza, non è amalgama, non è un gioco a cambiare un parametro e “vediamo che succede”...

Il parametrico che, come si è visto, muove da acquisizioni in ambito matematico, da Lagrange passando per Coons approda alla progettazione architettonica ma anche urbanistica secondo varie declinazioni e adattamenti operati da Gross, da alcune ricerche del MIT sino alla teorizzazione operata da Patrik Schumacher col suo Manifesto [P. SCHUMACHER, *Parametricism as Style - Parametricist Manifesto* (2008), in London. AJ - The Architects’ Journal, n. 16, vol. 231, 06. May 2010] secondo cui il Parametricismo² sa-

rebbe addirittura un “nuovo stile”. Uno stile che avrebbe l’obiettivo, nel volersi fare eponimo della complessità [M. ACCARDI, *Novi processi progettuali: il fortunato connubio tra la complessità e gli strumenti digitali*, in P. CIORRA, F. DE MAIO (eds.), *(Nuova) identità europea / (new) european identity*, Marsilio, Padova 2011, pp. 214-219], di superare di un colpo il modernismo, il post-modernismo e lo stesso decostruttivismo di cui non è che una mera evoluzione o involuzione. Il parametricismo assunto come ideologia o come tecnica è in larga misura “il rifugio degli incapaci” di coloro che non sanno di forma, delle leggi della composizione. Infatti, chi parla solo di tecniche strumentali non parla di Architettura ma solo di *téchne*, non di fini né di presupposti essendo di fatto impegnati e piegati alla sola prassi, al mercato, alla produzione di immagini accattivanti ma di fatto aggressive, di simulacri, di fantasmagorie (da *phántasmata*) e di involuzioni “lisce e luccicanti” [B.-C., HAN, *La salvezza del bello*, Nottetempo, Milano 2019], molto prossime alla scultura che non hanno altro obiettivo che tramutarsi in merce da vendere sull’altare del profitto. Per usare qualunque strumento o *tool* bisogna avere un punto di vista sull’architettura ed è solo a partire da quella postura che si possono poi selezionare le attrezzature tecniche per svilupparla. Nelle frequenti accuse di incapacità di governare gli strumenti recenti rivolte a chi li critica non c’è mai una sola affermazione sul “cosa” non sul “come” ovvero su quale idea di Architettura sottenderebbe il parametricismo. A mio avviso non ve n’è nessuna perché nello sperimentalismo senza regole che sospinge il nuovo stile, o meglio il nuovo -ismo nel rinunciare ad un pensiero sintetico e fondato sulla forma e sulle sue leggi si affida a meri accadimenti, vincoli, con esiti non predicibili, sorprendenti perché ‘a sorpresa’. Questo accade perché non la si ha proprio una idea di Architettura oppure perché non si detengono capacità progettuali, attitudini ideativo-inventive e si pensa che attraverso un mero *tool* surrogante/sucedaneo e perniciosamente dominante – come tutte le tecniche che da mezzo si trasformano in fine – si possa superare, nascondere questa palese inattitudine.

Il progetto, di contro, è un sistema predittivo di scelte sulle forme e la loro adeguatezza non sui vincoli arbitrari che poi determinano le forme in modo non predicibile. Il limite insormon-

tabile del parametricismo in definitiva consiste nell'affidarsi a un opinabile sistema di requisiti, vincoli e parametri e nel non poter determinare, se non per prove casuali, inconsapevoli e in-intelligibili l'esito finale. Un sistema che, con l'abbaglio della *shape grammar* auto-generativa, non consente alle forme convenienti, adeguate e intellegibili e per questo *à-la* Benjamin capaci di una ricezione generalizzata, nel loro mettersi in relazione non automatica ma intenzionale, di rendersi espressive del valore e della ragione degli edifici. Bisogna, in definitiva, rieducare al vedere con gli occhi della mente quale condizione trascendentale del conoscere e del trasformare la realtà attraverso le forme, altrimenti è meglio, evitando l'inganno del parametricismo, stropicciare fogli di carta per poi farne la scansione con Catia...

¹ Luigi Moretti nel 1957 fonda l'IRMOU_Istituto di Ricerca Matematica e Operativa applicata all'Urbanistica in cui per la prima volta si fa riferimento alla "architettura parametrica".

² Il Parametricismo amplia la tecnologia BIM alla prefigurazione parametrica della forma architettonica o urbana sino al Design.

Oltre il biomorfismo: il bioispirato e i materiali per lo sviluppo di prodotti resilienti e sostenibili

JACOPO MASCITTI, LUCIA PIETRONI

Nella cultura del progetto sono ormai numerosi i contributi al dibattito sull'importanza del Design bio-ispirato e dei nuovi materiali biomimetici come strumenti strategici per la sostenibilità ambientale. Come sostiene Chompoonut Chayaamor, **l'acquisizione del paradigma biomimetico si propone come una preziosa opportunità per acquisire nuovi principi, strategie e logiche per rendere i prodotti dell'uomo più eco-sostenibili. La natura ci insegna strategie appropriate per utilizzare fonti di energia rinnovabili, il riutilizzo dei rifiuti, fino ad arrivare a strategie complesse come quelle basate sulla capacità di auto-monitoraggio e auto-riparazione. I sistemi biologici possono essere ispiratori di principi di design mirati all'autonomia, intesa come indipendenza dalla manutenzione, dalla pulizia, dalla riparazione, sostituzione, in tutto il loro ciclo di vita e in termini di chiusura del ciclo delle risorse** [C. CHAYAAMOR, *Biomimetica e sostenibilità: lo scenario internazionale*, in «Scienze e filosofia», n. 6, 2011].

La bio-ispirazione e l'emulazione di forme, processi, dinamiche ecosistemiche insiti nella natura aiutano il design a risolvere problemi in modo sostenibile e l'integrazione efficace dei principi e degli strumenti della Biomimesi con le strategie e i metodi più consolidati di Design per la sostenibilità ambientale permetterà di trovare soluzioni progettuali radicalmente più rispettose dei limiti del nostro pianeta. Per questo oggi il dibattito culturale è soprattutto incentrato sui modi e i metodi di integrare l'approccio bio-

mimetico nella prassi progettuale al fine di incrementare la sostenibilità delle scelte di progetto a breve, medio e lungo termine.

Arosha Gamage e Richard Hyde, in un loro saggio del 2011 [*Can Biomimicry, as an approach, enhance Ecologically Sustainable Design (ESD)?*, in «45th Annual Conference of the Architectural Science Association», Sidney 2011], sostengono che la Biomimesi, come approccio progettuale in genere, rientra in due categorie principali: uno diretto e uno indiretto. Nell'approccio diretto il designer imita le strategie di un organismo, il modello comportamentale o un sistema in natura con ausilio di strumenti di traduzione analogica, mentre nel metodo indiretto il designer estrae principi, idee e concetti di design dai progetti della natura. Una schematizzazione concettuale può essere operata anche in base a se l'approccio è problem-driven o solution-driven. Mentre nel primo il designer inizia con un problema basilare al quale cerca di trovare una soluzione (bottom-up), nel secondo ha un approccio inverso (top-down), nel quale ispirato da una soluzione progettuale osservata in natura cerca di trasferirla nel mondo della produzione artificiale. Tuttavia, entrambi presentano vantaggi e svantaggi.

Molti studiosi hanno contribuito alla compilazione di attributi ambientali che sono stati combinati a principi di progettazione basati sulle caratteristiche della natura. Indipendentemente da quale strada si prenda, la Biomimesi offre tre livelli di requisiti in termini di incremento della sostenibilità relativi a: le forme degli esseri viventi, i processi di sviluppo e le interazioni che le specie intrattengono tra loro e il funzionamento globale di ecosistemi naturali.

Il maggior potenziale della Biomimesi risiede nella sua capacità di risoluzione dei problemi come processo, piuttosto che nell'imitazione diretta delle forme biologiche: prende, quindi, ispirazione creativa dalle strategie naturali, come il mimetismo, le tecniche di difesa, la locomozione, la ridondanza strutturale, l'uso di risorse locali e di modelli comportamentali come i meccanismi di integrazione e di adattamento. Queste strategie naturali possono contribuire ad aumentare il livello di multifunzionalità e di differenziazione per ottimizzare e rendere più sostenibili le soluzioni progettuali elaborate dall'uomo, superando, in ultima istanza, il tradizionale approccio progettuale biomorfico ispirato dalla natura.

Le qualità complesse della Natura: una sfida per il design del futuro

Per Carlos Montana Hoyos, la sfida per la cultura del design è di poter utilizzare, non solo le soluzioni progettuali della natura a bassa complessità, ovvero quelle che risolvono il rapporto forma-funzione, ma anche e soprattutto le strategie a maggiore complessità ovvero le soluzioni di innovazione di processo e di comportamento organizzativo proposte dalla natura [*BioIS4S. Biomimicry in industrial design for sustainability. An integrated teaching and learning approach*, Verlag Muller GmbH, 2010].

Anche i ricercatori Fu, Moreno, Yang e Wood nel loro scritto sul Bio-inspired Design, affermano che la progettazione bio-ispirata è stata la base di numerosi progetti innovativi nel corso della storia; ma c'è ancora molto da apprendere su queste pratiche di progettazione e soprattutto sui meccanismi di comprensione della natura che le sostengono e che le possono ulteriormente sviluppare in una prospettiva di sostenibilità ambientale [*Bioinspired design: an overview investigating open questions from the broader field of design by-analogy*, in «Journal of Mechanical Design», n. 11, 2014].

Tutti i problemi che si presentano in natura, infatti, possono essere considerati essenzialmente non lineari: il rapporto causa-effetto, cioè, non emerge mai in maniera diretta e non si esaurisce in una risposta univoca. Piuttosto sono fenomeni complessi che si generano dal basso, senza imposizioni esterne o un centro decisionale chiaramente riconoscibile e si risolvono in rivoli progettuali differenziati, archiviati ognuno nelle banche dati genetiche degli esseri viventi. Di conseguenza i sistemi che si presentano in natura, e le dinamiche che da questi emergono, sono caratterizzati da comportamenti cooperativi e competitivi degli elementi del sistema (siano essi persone, organizzazioni o anche mercati) il cui unico obiettivo è la sopravvivenza.

Nel loro libro *Viaggio nella complessità* [Marsilio, Venezia 2007], Alberto De Toni e Luca Comello sostengono che nonostante l'assenza di un disegno precostituito e di un regolatore attivo che indirizzi gli eventi verso lo sbocco voluto, in natura la somma delle molte interazioni non dà mai luogo ad un processo caotico e incontrollabile. Diversamente dai sistemi semplici (pre-

vedibili e con connessioni fisse tra gli elementi) e i sistemi caotici (imprevedibili e con componenti disperse e libere di interagire localmente) i componenti dei sistemi complessi sono dotati della capacità di interagire tra loro in infiniti modi ma con una caratteristica fondamentale: la capacità di adattarsi ed apprendere elaborando informazione, cioè in ultima istanza di auto-organizzarsi.

La teoria della complessità ha descritto l'auto-organizzazione come uno dei misteri più affascinanti della scienza: infatti i sistemi complessi adattativi, cioè gli animali, gli uomini, i gruppi sociali, così come i mercati e le imprese, si auto-organizzano. Questi sono caratterizzati da schemi ricorrenti in grado di generare strutture, materiali e processi che sfruttano dinamiche quali l'adattamento, la rigenerazione e la resilienza per risultare vincenti agli occhi della selezione naturale.

Nell'ambito dell'industrial design per "adattamento" si intende la capacità di rispondere in modo competitivo ai bisogni del mercato e per "adattabilità o fitness" si intende la capacità di mantenere ed ampliare la propria "plasticità evolutiva", ovvero la possibilità di sopravvivere e continuare ad evolvere in una grande varietà di ambienti [L. PIETRONI, *Gli oggetti usa e getta: l'ipertelia*, in *Antologia di saggi sul design di quarant'anni di Op. cit.*, a cura di A. DE MARTINI, R. LOSITO, F. RINALDI, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 260-267]. Progettare artefatti in grado di adattarsi consente di predisporli geneticamente ad una ottimizzazione condizionata dal mutare del contesto e l'adattabilità rappresenta il fattore abilitante delle strategie superiori di rigenerazione e resilienza, poiché presuppone la capacità di poter interagire con l'ambiente e reagire di conseguenza.

Ezio Manzini afferma che la cultura del design deve proporre scenari e soluzioni sostenibili e innovativi, e dare loro forma, rispettando due fondamentali criteri: una "bassa intensità di materiale ed energia", ovvero soluzioni altamente eco-efficienti e un "alto potenziale rigenerativo", ovvero soluzioni capaci di agire da fattori rigenerativi delle qualità del contesto (ambientale, sociale, culturale e tecnologico), in cui si vanno a collocare. Assumere il concetto di "rigenerazione" come strategia potenziante di scelte progettuali eco-sostenibili significa affrontare gli obiettivi della sostenibilità ambientale superando la semplice conserva-

zione e tutela dell'ambiente, significa spingersi verso la continua rigenerazione delle risorse ambientali esistenti e disponibili attualmente.

Secondo Reinette Biggs e il suo team di ricerca **solo un nuovo approccio “resiliente” alla sostenibilità permetterà di costruire la capacità di affrontare i cambiamenti inaspettati e critici che si prospettano nel futuro dell'uomo e del suo ambiente di vita.** Questo approccio va oltre la visione del genere umano come fattore esterno alle dinamiche di cambiamento e alterazione dell'ecosistema, indagandolo invece come parte integrante e interagente con la biosfera. Uno dei principali modi in cui le persone dipendono e interagiscono con la biosfera è attraverso l'uso e il consumo dei diversi servizi ecosistemici, come l'acqua che usiamo per cucinare e bere o i raccolti che coltiviamo per nutrirci. **Un approccio resiliente cerca di investigare come i sistemi interagenti uomo-natura, e dunque i sistemi ecologici, possano essere gestiti al meglio per assicurare una fornitura sostenibile e costante dei servizi ecosistemici essenziali da cui dipende l'umanità** [*Applying resilience thinking*, in «Annual Review of Environment and Resources», vol. 37, 2012].

Diversamente dalla resistenza, che prevede una contrapposizione passiva all'evento avverso, la resilienza rappresenta un processo dinamico di resistenza, di auto-riparazione e di rigenerazione in risposta alle crisi, implica cioè la capacità di risanamento e non solo di sopportazione. La resilienza è una capacità evolutiva, di sviluppo adattivo, di superamento virtuoso delle avversità, di gestione positiva dei cambiamenti rapidi ed imprevisi, di trasformazione rigenerativa.

Il Resilient Design Institute del Vermont ha tentato una prima definizione molto ampia del concetto di resilienza legato alle attività progettuali e al design: **la resilienza è la capacità di adattarsi a condizioni mutevoli per conservare o conquistare la funzionalità e la vitalità di fronte a stress o disturbi, è la capacità di riprendersi dopo un trauma. A vari livelli gli individui, le famiglie, le comunità e le regioni, attraverso la resilienza, possono mantenere condizioni vivibili in caso di catastrofi naturali, di perdita di potere, o di altri traumi.** Il Design Resiliente è il progetto intenzionale di prodotti, edifici, paesaggi, comu-

nità e regioni in risposta alle possibili vulnerabilità ambientali **un design adattivo e flessibile che si focalizza su soluzioni pratiche** [www.resilientdesign.org]. Lo stesso istituto del Vermont ha stilato, inoltre, una prima definizione di principi progettuali del Design Resiliente in dieci punti: 1) la resilienza trascende le scale; 2) i sistemi resilienti devono soddisfare i bisogni umani fondamentali; 3) i sistemi ridondanti sono intrinsecamente più resilienti; 4) i sistemi semplici, passivi e flessibili sono più resilienti; 5) la durabilità rafforza la resilienza; 6) le risorse rinnovabili generate o disponibili localmente sono più resilienti; 7) la resilienza supera positivamente i cambiamenti improvvisi; 8) individuare e promuovere la capacità di resilienza della Natura; 9) l'equità sociale e di comunità contribuiscono alla resilienza; 10) la resilienza non è assoluta.

David Orr in un libro del 2002 [*The nature of design*, Oxford], connette, in modo estremamente interessante, la resilienza con il Design per la Sostenibilità Ambientale, che, a suo avviso, mira a “ripristinare” e “mantenere” l'integrità di tutto il tessuto della vita sempre più frammentato dalla specializzazione, dal riduzionismo scientifico e dalla divisione burocratica.

In questa definizione Orr introduce i concetti di ripristino e manutenzione come parte di un processo integrato di progettazione. Il design potrebbe essere in grado di pianificare prima il ripristino delle cose (prodotti, sistemi e comportamenti) al fine di mantenere in seguito l'equilibrio desiderato. Per progettare per la sostenibilità dobbiamo prima progettare per la resilienza. La resilienza, quindi, è sia una condizione che un fattore guida per la sostenibilità.

Nell'ambito più specifico del design di prodotto e dell'innovazione dei materiali in un'ottica di sostenibilità ambientale, il concetto di resilienza assume connotati un po' più definiti. La scienza ci consente oggi di imparare dalla natura come progettare prodotti e materiali *flaw-tolerant*, tolleranti e resilienti alla propagazione dei difetti. Questo significa progettare prodotti in grado di sopportare la possibile presenza di “errori” e, se necessario, di attivare meccanismi di arresto e compensazione del fenomeno indesiderato. I materiali che si auto-riparano sono oggi, forse, la più grande promessa progettuale che attende gli eco-designer di

domani, per gli enormi benefici ambientali che deriverebbero dal loro utilizzo negli oggetti di uso quotidiano.

Secondo Pereira, Monteiro e Prazeres [*General aspects of biomimetic materials*, in «Biotechnologies and biomimetics for civil engineering», 2005] la scienza dei materiali è una delle aree in cui la biomimetica può avere maggiori prospettive di sviluppo. Capacità quali sentire, regolare, reagire, crescere e riparare, trasposte dai sistemi biologici allo sviluppo di nuovi materiali possono dare vita a proprietà e performance del tutto inattese da implementare in una prossima generazione di prodotti.

Il contributo dei materiali biomimetici per lo sviluppo di prodotti sostenibili

Il Design bio-ispirato richiede anche un nuovo approccio alla selezione dei materiali. Come sostiene Carlo Santulli, questo nuovo approccio deve mettere insieme il quadro completo delle caratteristiche da inserire nella valutazione, a cominciare dalle proprietà fisiche (meccaniche, termiche, elettriche) fino alle caratteristiche espressive e sensoriali. L'approccio selettivo e critico deve essere caso per caso e guidato da un concetto evolutivistico, ovvero quello del più adatto all'uso, che la natura applica sistematicamente. Va compreso il problema da risolvere e vanno poi cercate le caratteristiche materiche adeguate, sviluppando una corretta analogia tra il sistema biologico e l'esigenza di design. L'approccio critico alla selezione dei materiali per un Design bio-ispirato offre la possibilità di scegliere tra differenti alternative e set prestazionali [*Selezione dei materiali e bio-ispirazione*, in «Scienza e filosofia», n. 6, 2011].

Lo sviluppo di nuovi materiali ispirati dalla Biomimesi è una delle più ampie aree di ricerca. Questa può essere divisa in quattro ambiti: i materiali intelligenti ispirati alla capacità della natura di reagire e cambiare in risposta a stimoli esterni, le modificazioni superficiali che comprendono topografie superficiali innovative con funzioni migliorate, le architetture dei materiali che si caratterizzano per forme e strutture nuove, le tecnologie che si basano sul miglioramento dei sistemi esistenti che utilizzano parametri specifici di adattamento. Le ricerche sui nuovi materiali

biomimetici sono circa il 50% delle ricerche in corso e per il futuro saranno molto promettenti le ricerche sui comportamenti e i processi degli organismi naturali, come l'auto-assemblaggio, l'auto-riparazione, l'auto-organizzazione, ecc. per sviluppare tecnologie e prodotti più sostenibili ambientalmente.

Pereira, Monteiro e Prazeres [*op. cit.*] sottolineano come lo studio dei materiali biologici ha rivolto il proprio interesse in particolare allo studio di ossa, legamenti, pelle, ma anche bamboo, foglie, scaglie, pesci, farfalle, rettili e piante per replicare prestazioni come la resistenza meccanica, le proprietà ottiche, l'autopulizia, l'adesione, l'antiaderenza, la bioluminescenza, la gestione termica e l'auto-riparazione.

Per la cultura del design l'adesione, intesa come la possibilità di giunzione di due componenti matericamente, formalmente e funzionalmente discordanti, ha sempre rappresentato un importante fattore d'innovazione. Facilitare le operazioni di assemblaggio e, ancor di più, di disassemblaggio è una sfida quotidiana per il designer, spinto da un lato dalla necessità di ridurre i costi di trasporto e stoccaggio e dall'altro di programmare consapevolmente il fine vita di un prodotto attraverso la dismissione e il riciclo di tutte le sue componenti. Dallo studio della zampa del gecko è nata una famiglia di materiali adesivi, chiamati gecko tape, che permetteranno di progettare in maniera efficiente e semplice l'assemblaggio e il disassemblaggio di prodotti e sistemi, anche molto complessi. Più in generale, la modalità di caratterizzazione fisica superficiale di diverse tipologie di materiale, ispirata dal piccolo rettile, permette di rendere la superficie trattata adesiva senza l'utilizzo di agenti chimici o parti terze.

Adriana Biasco afferma che **i colori strutturali, e gli effetti ottici da essi derivati, hanno attirato l'interesse di fisici e biologi e hanno rapidamente fornito ispirazione per applicazioni tecnologiche sviluppate in diversi campi collegati alla visione come ad esempio l'industria cosmetica, automobilistica, tessile e di pittura. Nella realizzazione di un prodotto, il colore, il glossiness e la metallizzazione sono spesso ottenute mediante operazioni di finitura della superficie. Ottenere un colore brillante e bright non è però sempre facile: i colori tendono a sbiadirsi con il passare del tempo, e molti materiali e tecnologie**

usati per il ricoprimento sono inquinanti o producono notevoli problemi ambientali. I colori strutturali, al contrario, posseggono molte delle proprietà desiderate: hanno colori brillanti e metallizzati, duraturi nel tempo e inoltre, facendo parte questi di organismi dell'ecosistema sostenibile, sono composti da materiali rinnovabili e riciclabili [Design bio-ispirato, intervento al Seminario "Biomimesi e design", Ascoli Piceno 2012]. Da un lato ciò apre la strada alla sperimentazione di nuovi effetti cromatici, dall'altro permette di prefigurare oggetti maggiormente sostenibili in grado di presentare un linguaggio espressivo particolarmente ricco pur eliminando l'utilizzo di vernici o processi chimici di finitura delle superfici. Pertanto i colori strutturali, che permettono "colorazione senza pigmento" hanno già trovato impiego in diversi settori industriali, dall'elettronica alla moda.

Da diversi anni sono in fase di sperimentazione polimeri in grado di sanare il formarsi di cricche e lacerazioni attraverso microcapsule e un catalizzatore inglobati nella matrice. Al formarsi della frattura le microcapsule si rompono, entrando in contatto con l'aria e il catalizzatore e avviando il processo di polimerizzazione che colma la "ferita". In alcuni casi le prove condotte dimostrano un recupero dopo il ripristino fino al 90% della resistenza originaria del materiale polimerico. Altre tipologie di polimeri, invece, possono ricongiungere i lembi di due parti staccate in poco più di quindici minuti, grazie al potere attrattivo dei legami a idrogeno che le due parti disgiunte sono in grado di recuperare.

Secondo Eddy Brinkman la ragione più importante che spinge all'utilizzo dei materiali auto-riparanti è la necessità di avere materiali affidabili nel tempo e duraturi. Ad esempio, questi materiali potrebbero essere applicati in luoghi difficilmente accessibili, situati molto in alto o molto in profondità, e quindi sostituire quelli tradizionali, difficili e costosi da riparare. Non è necessario che questi nuovi materiali siano molto forti o sovradimensionati, potendosi curare più e più volte senza stimoli esterni, ma è più importante che non falliscano durante la loro (presunta lunga) vita a causa dei carichi che devono sopportare. Guarire il materiale piuttosto che aumentarne la quantità: un approccio totalmente diverso dal modo

in cui i materiali sono attualmente progettati e realizzati [*Self-healing materials: concept and applications*, NL Agency, 2011].

L'auto-riparazione è dunque la capacità di un materiale, e più in generale di un prodotto, di ricostituire la sua integrità formale e funzionale a seguito di un danno subito. La particolarità del processo è che avviene in completa autonomia, facendo affidamento sulle risorse interne del sistema e attivato da un fattore esterno. I self-healing materials hanno diversa natura: polimeri, metalli, ceramiche e conglomerati cementizi e la loro classificazione è effettuata in base allo stimolo da cui vengono attivati: meccanico, termico, luminoso, elettrico, elettromagnetico o balistico. Le strategie per raggiungere l'obiettivo della riparazione sono conseguentemente molto diversificate.

L'implementazioni di queste proprietà all'interno di prodotti bio-ispirati innovativi e a ridotto impatto ambientale ha le potenzialità per rivoluzionare il mondo del design e della produzione industriale come l'abbiamo conosciuta fino ad oggi.

I materiali biomimetici aprono al mondo del design un panel di prestazioni completamente nuovo e per certi versi esaltante, con cui i designer sono chiamati a rapportarsi in una duplice veste: di sperimentatori, dando forma e funzionalizzazione a materiali iperprestanti ideati e sviluppati da fisici, chimici, ingegneri, ecc. e di propositori di nuovi scenari applicativi di materiali ancora da sviluppare, ma che trovano un loro potenziale corrispettivo nel mondo biologico.

Ciò che veramente conterà progettualmente nell'utilizzo dei nuovi materiali bio-ispirati non è la loro intima struttura o il processo produttivo attraverso cui vengono realizzati (sempre più appannaggio di biologici, chimici e fisici), quanto le prestazioni che questi metteranno a disposizione della cultura del progetto per il rafforzamento delle strategie consolidate del Design Sostenibile (design for reduction, durability, disassembling, recycling e upgrading).

Il designer del futuro cambierà radicalmente il proprio modo di agire: abbandonerà i sistemi di giunzione meccanici e chimici del XX secolo imparando a gestire le forze di interazione debole che permettono al geco di aderire su ogni superficie, aumenterà le prestazioni di mezzi di trasporto di cielo, terra e mare gestendo

l'idrofobicità e l'antiattrito della superficie e non più la sola l'aero- e idrodinamicità della forma; gestirà il comfort termico attraverso la modificazione attiva della struttura dei materiali come avviene per molte specie animali e vegetali, sfrutterà la bioluminescenza come fonte rinnovabile di illuminazione, sostituirà i processi di finitura superficiale con i materiali a colore strutturale e abbandonerà il sovradimensionamento quale risposta a danni e accidenti imprevedibili, progettando, invece, le dinamiche di risanamento di superfici, componenti o interi prodotti grazie ai nuovi materiali auto-riparanti.

Delle numerose prestazioni individuate alcune, le più promettenti, sono già in fase di applicazione in ambito industriale mentre altre lasciano presagire il loro trasferimento nei prossimi anni al mondo del design. Adesione, antiaderenza, colore strutturale, bioluminescenza, termoregolazione e auto-riparazione sono quelle che hanno già prodotto significativi risultati e sperimentazioni valutabili anche in chiave di sostenibilità ambientale.

Riflessioni conclusive

I dieci principi progettuali del Design Resiliente sono attuabili attraverso le strategie del Design Sostenibile, ora abilitate e potenziate dalle nuove prestazioni dei materiali biomimetici. Multiscalarità, adattività, reversibilità, ridondanza, autonomia e l'uso di risorse rinnovabili e disponibili localmente permetteranno l'avvento di una nuova generazione di prodotti sostenibili, in grado di esprimere comportamenti molto vicini a quelli degli esseri viventi.

Possiamo, quindi, imparare dalla natura non solo come progettare materiali e manufatti migliori, ma anche come progettare sistemi evoluti che portino a modelli comportamentali più sostenibili e resilienti. La natura deve essere la misura, il modello e il mentore per il design. La biomimesi può essere il passo evolutivo di cui il design ha bisogno per affrontare e ridefinire i suoi nuovi paradigmi e quelli di un futuro sostenibile e pertanto resiliente.

Il Design bio-ispirato, i materiali biomimetici e le consolidate strategie del Design Sostenibile assumono, quindi, un ruolo centrale nello sviluppo di prodotti a ridotto impatto ambientale,

capaci di replicare le qualità complesse della natura. Le caratteristiche dei nuovi materiali biomimetici a disposizione del designer definiranno un nuovo panorama di oggetti resilienti e rigenerativi, in grado di reagire virtuosamente agli stimoli esterni potenzialmente traumatici.

I progettisti che intendono lavorare per un futuro sostenibile devono considerare la resilienza come una forza trainante per la pianificazione e l'ideazione dei sistemi artificiali del futuro. La situazione di cambiamento paradigmatico in cui le discipline della progettazione si trovano, nel quadro della crisi globale (ambientale, sociale ed economica), richiede soluzioni guidate da innovazione e cambiamento radicali, così come predetto ormai mezzo secolo fa da Victor Papanek [*Design for the real world: human ecology and social change*, trad. it. Mondadori, Milano 1973]. Pertanto l'approccio bioispirato al design e l'impiego dei materiali biomimetici diventeranno strumenti fondamentali per lo sviluppo di prodotti più sostenibili e resilienti e della cultura progettuale della sostenibilità ambientale.

Antinomie del progetto Moderno

MARIA ANTONIETTA SBORDONE

Premessa

Che si tratti di architettura, di design o di moda, il paesaggio degli artefatti della modernità ha un unico comune denominatore, ricreare un microcosmo di compiuta integrità di valori e di intenti; una posizione antinomica, viceversa, preconizza di attuare una vera e propria trasposizione nel progetto di una forma di vita nuova.

Un modo di vivere, in qualche modo primordiale, istintivo e sperimentale che deve confrontarsi con la scena culturale del modernismo razionale e razionalizzante e che tende, inevitabilmente, verso le derive poetico-illusive del mito del Mediterraneo.

Un modo di vivere che attinge dalla naturalità, evocata o meglio desunta dal contesto ambientale e umano della civiltà che l'ha prodotta. Fonda le proprie convinzioni sull'eterno dilemma tra il sapere e la conoscenza che sottendono, inequivocabilmente, all'esperienza del vivere quotidiano, l'una, e alla conoscenza scientifica, iniziatrice di qualsiasi forma di progresso, l'altra.

Abitare diventa la metafora di un nuovo modo di vivere, che si costruisce dall'osservare, dall'ascoltare, dal reinterpretare gesti consueti come mangiare, vestirsi, dormire, azioni quotidiane che, da questo momento in poi, faranno parte di quella sintassi fondatrice dei tratti distintivi di una sorta di "opera aperta integrale". Quest'ultima, in quanto tale, si presenta senza confini; non esiste una reale cesura tra il progetto della casa dove vivono le persone che la abitano, e che vestono abiti che funzionano in

quello spazio, e dove gli arredi sono lì per consentire e facilitare i modi di attuazione di un modello di vita “nuovo”.

Il mito della naturalità, perseguita dagli iniziatori della *Lebensreform* (Riforma della Vita), si inietta in tutto il pensiero e l’agire di progettisti, artisti e designer alle prese con l’architettura, con la moda, con il cibo, con l’arredamento; presumono un unico obiettivo, pervenire alla definizione di “costanti elementari” sovrastoriche. La moda contemporanea acquisisce la prospettiva ed in linea con il pensiero innovatore, e ponendosi in evidente opposizione alla prassi corrente, denuncia un approccio anti-fashion.

Ermeneutica del vero

Per Bernard Rudofsky progettare architetture, abiti, sandali o arredi rappresenta un’attività che rientra nel complesso delle occupazioni del progettista che immerso nell’ambiente culturale modernista, esprime nel progetto la propria attitudine a configurare un modello di vita nuovo.

La propensione, alla ricerca di alternative al modello corrente, nasce dal personale approccio alla materia del progetto: la contrarietà manifestata verso la standardizzazione e la omologazione degli esiti dell’architettura razionalista, sono tutt’uno con la sperimentazione costante che praticherà lungo l’intero corso della sua vita privata, professionale e sociale.

La non omologazione per Rudofsky è tutta nella impossibilità di: **confondere una città andalusa con una cittadina svizzera, o scambiare un villaggio giapponese per uno messicano [...] le grandi città sono dopo tutto degli stereotipi** (Rudofsky, *Lecture in Provincetown*, 1973).

D’altra parte, la ricerca di alternative concrete al modernismo, lo porta inevitabilmente all’indagine sulle costruzioni anonime, non ancora architetture ma sicuramente espressioni sintomatiche della vita che si svolgeva all’interno e, soprattutto, all’esterno di esse. Il suo pensiero si espande dalla comprensione della cultura locale, alla realizzazione delle case, alla conoscenza dei sistemi e delle tecniche di costruzione, per occuparsi poi del

Quindi, esplicita il manifestarsi e così il destino di manufatti originati dall'uomo per l'uomo, in termini olistici; essendo il substrato di ogni costruzione la terra da calpestare ed idealmente (spesso realmente), come unica copertura, il cielo da osservare, costituiscono gli elementi fondativi per l'attuazione di una chiara forma di "opera aperta integrale".

Inquadrati in una sorta di ermeneutica del "vero", attraverso il dispiegamento delle parti, Rudofsky mette a nudo gli elementi dell'abitare, ricollocandoli, secondo una sintassi nuova, nell'alveo della riconquistata autenticità delle parti da anteporre al tutto. L'ermeneutica delle parti rese visibili e classificabili, rientra nella logica della separazione di ciascun elemento, al quale viene assegnato un proprio spazio di senso e di verità (autenticità).

Intenti prioritari che sono il nodo centrale della riflessione di Rudofsky e della cerchia di intellettuali, tra cui architetti, artisti, storici, alle prese con un nuovo lessico delle forme, dei contenuti e successivamente di un qualche ragionevole uso.

Uso astratto a volte metafisico che esce dai gangli della logica estrema razionalizzante, per immergersi completamente nella ragione vitale delle culture locali: si tratta del recupero di senso antico, di rigenerazione degli elementi, di esplicitazione del lessico costruttivo tecnico, dal quale, con ragione si dipanano nuove intenzioni per vivere in modo autentico.

Uno stile di vita, incrociato proprio sulle sponde del Mediterraneo, ad Ischia (1934), dove, grazie a Berta Doctor (che diventerà sua moglie), conduce una vita improntata alla completa armonia psico-fisica sincronizzata con i ritmi della natura. Le idee sul nuovo stile di vita elaborate nel *Zurück zur Natur* (Ritorno alla Natura) o nella *Naturgemäße Lebensweise* (Modo di Vivere Naturale) modernizzano, attraverso alcune pratiche innovative (il vegetarianismo, le cure naturali, l'attività fisica all'aperto, il nudismo ecc.) che esplicitano le raccomandazioni della *Lebensreform* (Riforma della Vita), un modello di vita che si riproduce localmente, uguale in tutto il mondo, rappresentando un valore che accomuna, quindi sociale.

Il percorso degli intellettuali della *Lebensreform* è completamente immerso nelle culture locali, perlopiù mediterranee, e attraverso un processo di interiorizzazione e di assidua pratica, ar-

riva a stabilirne la sintassi per poi rielaborarla, restituendole dignità ed elevandola a codice sovrastorico e universale.

Tutto ciò prova che le fatiche e le aspirazioni umane sboccano in risultanze universali, e che tali sono gli stili. La vita è molto meno complicata che non ne sospettiamo. Ai nostri padri spetta l'onore di aver offuscato con maestria questo fatto, attraverso una catalogazione di stili puramente formale (Rudofsky, *op. cit.*).

Elementi vitali del vivere quotidiano

L'interesse manifesto per i materiali e le tecniche costruttive, dei muri in particolare, per l'arredo, e, quindi, per i riti quotidiani che ivi si svolgono, per gli abiti, con i quali "abitiamo una prima volta" e che inducono determinati movimenti ed attitudini; ebbene, tutto questo materiale di riflessione e di progetto, conduce presto alla riformulazione degli elementi del vivere quotidiano.

Detto processo è preliminare alla sperimentazione, in un dialogo oltre i modelli, della *Lebensreform* che Rudofsky praticherà e da cui trasferirà i fondamenti teoratici nel concreto della sua visione sull'architettura. Ne diffonderà i valori e le pratiche innovative; il suo personale contributo alla categoria del "moderno", in realtà, è parte della dialettica che instaura con il "modernismo".

La tipica antinomia al modernismo sta proprio nella capacità di rendere attuale e, quindi, aggiornabile la materia e il pensiero delle forme di vita che si producono localmente. Il modernismo, viceversa, congela in astrattismi e meccanicismi le pratiche quotidiane, allontanandole dalle antiche culture locali e abbandonando, quindi, il dialogo da sempre intercorso tra uomo e ambiente circostante.

Per le persone di gusto e sane di mente ragionatrice "modernità" è un'aristocrazia nella scelta e l'adozione di una misura e di una semplicità che si sposa alle più educate esigenze. Modernità è un atteggiamento di vivere, di pensare, di conoscere, di giudicare, prima che di "arredare".

Rudofsky in questo rileva la vera essenza del moderno, nel
60 l'adattamento dei contenuti e delle forme della civiltà ai tempi

correnti: è davvero moderno lo spirito con il quale si ricollocano i contenuti; è davvero moderno il meccanismo di trasfigurazione dei contenuti; ed è, infine, davvero moderno agire per la moltiplicazione dei valori che si esplicano nella realtà dei fatti.

Come un esploratore, si muove tra l'archeologia del passato e quella del presente alla ricerca di un modello di vita naturale; va oltre la storia, assumendo i ritmi della vita come unico codice trasmissibile che, realizzando una sospensione del tempo, si adegua a tutti i tempi. Un tempo che si trascina in una sorta di trans-modernità, per alcuni di a-modernità che denota uno stato oltre la passività dell'atteggiamento di chi osserva, e si dispone ad una reazione al modernismo. L'"immodernità" palesa l'avversità, la condizione di disagio, il contrasto aperto che delimita i contorni del progetto alternativo, o rivoluzionario. È rivoluzionario il modo di pensare ed il programma di attuazione del modello che oltrepassa l'attualità, riconoscente al passato, in quanto esperienza pienamente realizzata e mai del tutto superata, e si appresta a trasfigurare l'attualità in un modello di archeologia del presente.

Le cronache del periodo registrano nuclei di intellettuali che popolano le coste del Mediterraneo da Capri, a Positano alla costiera amalfitana, artefici di una rivoluzione silenziosa ma densa di anticipazioni. Una rivoluzione, sì compiuta nella regola che promulga per certi versi troppo anticipatrice, ma che, come tutte le rivoluzioni ordinarie di un nuovo codice di vita, resta pur sempre largamente incompresa. Il messaggio da trasferire del progetto moderno sta tutto nel recupero del rigore metodologico e nella capacità di rendere intelligibili i caratteri primari dell'architettura, proprio perché liberandosi dal fardello della sintassi o dei linguaggi storicizzati, tende ad una chiarezza della forma, raggiungendo l'obiettivo di liberare le qualità sensibili e visive dello spazio incluso e da escludere.

Antinomie del secondo abito

Il risultato più evidente della polemica con il modernismo, come evidenziato, è nella rifondazione di un atteggiamento "moderno" che dialoga con gli elementi in quanto originari e vitali per la cultura locale. In quanto tali, essi vanno riconosciuti come

valori intangibili, risorse rinnovabili che si dispongono secondo un nuovo ordine.

La relazione corre tra i modi di vita e lo spazio costruito che racchiude la sintesi tra architettura e natura e che primariamente stabilisce i ritmi alla vita. La sequenza logica illustra l'articolazione di una nuova idea di architettura e di abbigliamento: i modi di vivere definiscono lo spazio costruito che, adattandosi, si dispone nella configurazione di uno spazio aperto centrale, una vera e propria stanza senza tetto; gli spazi in sequenza che ospitano le varie funzioni, sono deprivati di arredi; la stanza per dormire sostituisce al letto i materassi giapponesi adagiati sul pavimento, delimitato da una tenda; non vi sono sedie e tavoli per lasciare libero il pavimento, ma cuscini e tappeti; il cibo è servito in maniera collettiva, ad uso dei popoli più antichi del Mediterraneo, senza l'aiuto di posate è portato alla bocca con le mani, distesi su triclini; gli abiti seguono la naturalità delle forme del corpo, non costringono lo assecondano.

Non si tratta di architettura vernacolare semplicemente perché parliamo di **anti-architettura, così come, non si tratta di moda ma di anti-moda, non parliamo di cibo, ma di nutrimento**, perché si riconquista l'originaria valenza, così come con le altre forme dei saperi che dal profondo hanno elaborato le forme sensibili e intelligibili della civiltà. Lo slogan che Rudofsky usa per l'architettura, a conferma dell'opera aperta integrale, è che "vestiamo un secondo abito" che naturalmente asseconda, ospita e facilita l'affermarsi di un modo di vivere precursore di un concetto di lusso che si esplicita vivendo sempre in un giardino, in cui gli spazi interni e quelli esterni sono intercambiabili.

La rivoluzione intrapresa dalla *Lebensweise* ristabilisce alcune priorità, ad esempio, in base alla capacità dei sistemi di rigenerarsi, riconosce la inesauribilità degli elementi naturali come risorse: il ciclo dell'acqua, la stagionalità delle colture, l'energia intrinseca dei sistemi che emergeranno come processi elementari e guideranno il cambiamento. Processi ed elementi resi intelligibili attraverso la qualità della luce, dell'aria, il moto dei venti che si riproducono uguali ovunque, con qualità diverse che, da qui in poi, forniranno gli schemi di riferimento per la progettazione integrale.

Elementi che concorreranno alla formulazione della lista dei criteri della nuova architettura e del nuovo modo di abitare, di mangiare e di vestire, alla base della formulazione delle “costanti elementari” di Rudofsky. Queste ultime, desunte dall’intreccio di componenti antropiche e naturali, sono da individuarsi perlopiù nei muri, nei tralicci, nelle finestre, nelle nicchie e nei camini. Nel 1930 su «Domus» viene pubblicato il progetto di Rudofsky per una casa a Procida con il titolo *Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere*, i cui disegni e immagini costituiranno il corpus della mostra al MoMA del 1964, *Architettura senza architetti*.

Dalla mostra emerge con chiarezza la funzione delle “costanti elementari”, estratte dalle architetture popolari, abitate da persone reali che vivono una vita reale: il commento alla casa di Procida parte dalla considerazione che le case non si adattano più al terreno, le sue case, viceversa, vi si adattano mirabilmente; **non ci sono scale, non ci sono finestre che sono meschine e profondamente borghesi (...) la casa antica non conosceva finestre**. L’unica apertura degna d’una camera era la porta, perché si poteva attraversarla”, non c’erano sedie “l’antica posizione sdraiata” favorisce posture del corpo più naturali che ispirano la rivoluzione anche nei modi di cucinare e cibarsi.

Nel corso del tempo quando dall’Europa si trasferisce in America, perfeziona alcuni elementi che raggiungeranno una maggiore carica simbolica, e se possibile anche un grado di astrazione più elevato. Dalle illustrazioni, infatti, si deducono alcuni elementi che, anche se appartenenti alla sintassi rudofskiana, sono utilizzati con uno spirito diverso, si distaccano dal clima culturale generativo per integrarsi altrove.

Nella casa per l’artista italiano Costantino Nivola, la Nivola House-Garden (1949-50), attua la sua “teoria naturale” ampiamente condivisa e sperimentata dallo stesso Nivola e famiglia. L’incontro tra lo scultore e l’architetto si traduce in un’opera prima autentica e inedita: un connubio perfetto tra scultura, architettura e natura circostante che amplifica le ambizioni della casa mediterranea di Rudofsky; in certo qual modo egli stesso cede spesso alle illuminazioni di Nivola che, in quanto a celebrazioni di elementi cardine – come il muro attraversato da un tronco d’al-

bero o, quando, lo spazio interno finisce per essere un esterno delimitato dalla maglia del pergolato, o nella corte aperta e nel recinto chiuso con camino –, raggiunge un livello formale e simbolico altissimo.

Antinomie del primo abito

L'architettura o il secondo abito, deriva da azioni concomitanti, riguarda il corpo alle prese con lo spazio, immerso in una dimensione della vita stessa da ri-progettare; per quale motivo, dunque, se l'abbigliamento rappresenta l'indiscusso primo abito, vestiamo in modo così poco moderno, inadeguato ai tempi? "Indossiamo calzature che costringono il piede deformandolo, dormiamo su letti e sediamo su sedie avendo abbandonato le antiche posizioni per mangiare e dormire più naturali, infine, la cura e l'igiene del corpo avviene in spazi angusti, avendo abbandonato gli antichi riti di abluzione e di purificazione. Perché, dunque, adattarsi e non rivoluzionare il primo abito al pari del secondo?"

Are Clothes Modern? è il manifesto che incita alla riflessione sulla moda, fautore dell'idea di progetto dell'abito "anti-moda" si pone alla stregua della rivoluzione dell'architettura o dell'arredo; la modernità richiede, vista l'accezione del progetto moderno, l'estensione dell'approccio integrale anche al primo abito. La risposta di Rudofsky echeggia la destrutturazione completa dell'abito, conseguenza dell'aderenza ad un modello di vita naturale; una conseguenza inattesa per la moda che in "*La moda: Abito disumano*" esplicita, manifestamente, l'incitazione all'uomo moderno di occuparsi delle discipline del progetto che riguardano primariamente il corpo umano e le sue proporzioni, confermando l'evidente connessione tra moda e architettura. Da qui in poi, l'interesse esteso al progetto vestimentario dell'uomo moderno, il cui corpo è «imprigionato dentro i capricci di una moda irrazionale» che porta a riconsiderare la gestualità, la naturalità del gesto antico ed invariabile e di adattare l'abito al proprio corpo: «il più bel vestito non apparteneva a chi aveva il miglior sarto ma a chi sapeva drappeggiarsi e portare meglio l'"himation" tessuta in casa propria».

64 Tecniche antiche ed immutabili per conformare il corpo attraverso la piegatura ordinata e regolare della stoffa, del drapppeg-

gio o della modellazione rivisitati oggi in “folding”, “draping” e “mouflage”, dove la tradizione occidentale incontra l’orientale. Alla naturalità del draping si avvicenda la regolarità del folding che diventano elementi strutturali dell’abito e lasciano i materiali adattarsi in maniera plastica al corpo. Viceversa, la naturalità con la quale i materiali tessili vengono modellati si scontra con la modellistica del sarto che, costruendo l’abito, riprogetta (e quindi in qualche modo nega) il carattere di naturalità del corpo umano. Questa rappresenta l’esatta idea del “corpo incompiuto”, quel corpo che, secondo Rudofsky, è intrinsecamente “unfashionable”, cioè, fuori dalla moda dal cambiamento irrazionale e anti-naturale che appartiene alla moda.

L’antinomia della moda si riversa nella capacità di ridare senso progettuale al gesto, che rappresenta il progetto del sé immune dalle inquietudini della moda, ed afferra ed amplia il progetto moderno fino a condurlo nell’interpretazione della naturalità come criterio di analisi del corpo e per esteso della “seconda casa”, l’architettura.

Il sarto e il calzolaio senza scomodarsi di seguire l’anatomia umana, la plasticità naturale, e certe regole fondamentali dell’igiene – per non parlare di quelle estetiche – hanno attaccato il problema davvero irrazionale di modellare il loro cliente o la loro cliente, secondo un vago ideale disegnativo, consistente in un complicatissimo organismo di cilindri, coni e tubi. È chiaro che questa impresa non può avere una soluzione razionale.

L’antinomia della Moda, sebbene in Rudofsky assuma la forma di un manifesto di denuncia, rivendicando una prospettiva nuova della “plasticità naturale” per l’appunto, non è del tutto esplorata nella configurazione di regole nuove. Al pari dell’architettura e dell’interior design (nella sua forma più aggiornata), il progetto di moda per esplicitare in pieno la sua posizione antinomica, necessita di regole chiare che ne definiscano i processi progettuali e ne re-indirizzino le prassi esecutive.

Tuttavia, il condensarsi della critica alla moda nella prassi progettuale ed esecutiva, si riflette in progettisti contemporanei a Rudofsky. Questi ultimi, partecipano ad una linea di pensiero arrivata fino a noi, che, secondo il resoconto attuale sulla moda,

vede il consolidarsi di posizioni radicali che appartengono in buona parte alle avanguardie del movimento moderno. Una tra queste è da ravvisare nel movimento “anti-fashion” di Li Edelkort, la quale presuppone un nuovo modo di orientare l’industria della moda in considerazione dell’urgenza di strategie di risposta ai limiti ambientali. Viceversa, fenomeni più articolati, sebbene, risultino nelle loro prassi ideative ed esecutive profondamente all’unisono con una certa ri-naturalizzazione delle forme del corpo umano, approdano alla ri-edizione di tecniche tradizionali localizzate che formulano una nuova via alla moda.

L’artificazione la risposta al primo abito

La dinamica della *appropriation* o *appreciation* di brand di lusso del savoir-faire espresso dalle culture locali mondiali, rappresenta uno degli aspetti di un fenomeno molto evidente che si fa strada da almeno un ventennio: si tratta di una sorta di “artificazione” [J.N. KAPFERER, *Abundant rarity. The key to luxury growth*, Business Horizons, London 2012] della moda.

Detto fenomeno nasce dalla necessità di brand del lusso di distinguersi sempre più nella competizione mondiale; ciò equivale a trasformare la percezione del lusso da settore che coltiva gli eccessi e le ineguaglianze a settore che, viceversa, trasforma i beni di consumo in valori identitari. I brand storici del lusso sono al centro di un fenomeno che avanza in maniera costante: attraverso il concetto di “artificazione” mettono in atto un processo di trasformazione del brand alla stregua di un testimone dell’arte contemporanea. Detto processo per realizzarsi necessita della maestria degli artigiani che dedicano tempo per realizzare oggetti unici, espressione di tecniche specifiche. I brand di lusso impegnati nella competizione globale, per far fronte ai numeri della produzione industriale, per mantenere l’aura di esclusività che li circonda, devono correre ai ripari. Il riparo più a portata di mano consiste nel processo di artificazione che si realizza attraverso dinamiche di appropriazione delle strategie di consacrazione proprie all’arte. Il brand fa propria la strategia che consacra un episodio o un oggetto in quanto arte, servendosi dei luoghi deputati, come i musei e le gallerie d’arte.

La necessità di ricorrere all'arte per cambiare statuto concorre alla legittimazione degli alti prezzi perché si tratta di creazioni non del tutto commerciali: visto il tempo e l'abilità indispensabili per la realizzazione, si tratta di oggetti preziosi senza prezzo e senza tempo. Questi criteri, esulando dall'accesso a pochi, fanno riferimento a motivazioni umanistiche, puntando su: la sublimazione di creazioni o oggetti che condensano il lavoro di artisti di grande talento, di tradizioni e cultura, di arte e creatività connotati da atemporalità.

Secondo Jean-Noël Kapferer “artification can create value in four major ways: producing a continually renewing contemporary image of a brand proud of its heritage; presenting the brand as an advanced cultural agent, not a commercial one; reducing the obligation of rarity in the era of reproducible works of art (Benjamin, 2010); creating a barrier to entry against newcomers, such as creative brands managed by younger designers”.

Nella conquista della connotazione di arte al manufatto di moda, il *value-creation chains*, vede l'entrata dei contenuti dell'arte e della figura dell'artista lungo tutta la *value-chain*: “upstream at the conception of products, production level, and know-how, and downstream in relation to retail architecture, window panels, packaging, merchandising, and communication. For luxury brands, every act must be creative and refined to create a sufficient gap” [J.N. KAPFERER, *op. cit.*].

La strategia dell'artificazione posiziona il lusso come il modello del lavoro umano, fornendo esempi di artigianato da tutto il mondo, inoltre i brand potrebbero assurgere al ruolo di esempio vivente di unica forma di lavoro umano che combina creatività, arte, pazienza artigianale, nobilitati al ruolo di nuova forma d'arte che si indossa e attraversa i tempi ponendosi in maniera sostanziale sopra la moda corrente.

Soglie critiche. Sulla trasformazione come perdita e recupero

FRANCESCA CREMASCO

Perdita

DisMESSO, derivato dal *di(s)-mittĕre* latino, è letteralmente lo *smettere di adoperare*, è detto di qualcosa di inutilizzato che ha perso la sua funzione d'uso. Questo fenomeno della perdita dell'utilità originaria è un fenomeno ampiamente diffuso nel mondo contemporaneo: velocità, sviluppo economico, cambiamenti sociali, sono tra i principali fattori della proliferazione di luoghi dismessi. Perdere significa rimanere privo, smarrire, o all'inverso non raggiungere. La perdita si misura nel confronto tra una condizione precedente ed una successiva, nel raffronto tra passaggi graduali, ordini di differenze. La perdita implica il raggiungimento di una condizione limite ed il suo superamento più o meno repentino. Quand'è graduale avviene per lenta progressione di inutilizzo che porta al disuso e all'oblio, per effetto di problemi complessi ed eventi concatenati che si sviluppano nel tempo, conducendo a soglie critiche. Si può parlare dell'esistenza di una condizione liminare (dal latino *liminaris*, derivato di *limen-mĭnis* «soglia») ovvero di uno stato limite per cui anche una minima differenza o scostamento implica un cambiamento. Quando gli eventi hanno uno sviluppo veloce le soglie si palesano mentre la dilatazione temporale rende meno evidente l'esistenza di limiti e del loro approssimarsi.

Spesso è il complesso sistema-città ad essere investito della dismissione, specie nei luoghi nevralgici legati all'industria e per

effetto di trasformazioni tecnologiche, economiche e sociali. Esempio è il collasso di Detroit causato dalla bancarotta dell'industria automobilistica ed il conseguente spopolamento massivo che ha distrutto il tessuto socio-economico. Decentramento ed automazione degli impianti di produzione della Ford trasferiti dalla città all'entroterra sono le cause principali del lungo processo che ha portato al collasso della città, una lunga crisi dell'economia urbana che ha superato la soglia critica solo nei nostri anni. Alle condizioni decadenti si contrappongono processi di immaginazione per una possibile rinascita della città. Solo l'attrazione di capitali può dare inizio ad un processo di riqualificazione, ma lo è soprattutto la comprensione del Fordismo / Post-Fordismo e delle implicazioni Urbane / Posturbane che esso ha avuto. P. Schumacher e C. Rogner in *After Ford* [in *Stalking Detroit*, Actar 2001] analizzano il fordismo quale sistema tecnico-spaziale, individuando tre fasi chiave: il controllo e il rigorismo scientifico della produzione nella catena di montaggio, l'estensione del concetto di macchina alla città ed infine la decentralizzazione dei modelli di produzione. Ad ogni logica produttiva sono corrisposti degli effetti economico-sociali ed urbani/territoriali, concatenazioni di elementi i cui effetti si sono amplificati fino a raggiungere il limite del non-ritorno. Oltrepastata la soglia critica, Detroit sta iniziando un processo di recupero: al modello della dispersione territoriale della produzione, si contrappone una ricolonizzazione delle centralità urbane riconoscendo la necessità di adeguare i modelli alla società attuale e del consumo contemporanei, un recupero attivato dalla creazione di nuove funzioni. È in atto un ritorno della Ford Motor Company i cui investimenti partono dalla Michigan Central Station, fulcro della mobilità e della riconnessione dei sobborghi la cui annessione è elemento cardinale per la rinascita della città.

I vuoti urbani lasciati da un pregresso modello di sviluppo portano alla sparizione della città, come nel caso citato che esprime un processo in atto nel contemporaneo che predilige figure sfumate e dalla forma dissipata, incapace di garantire condizioni stabili. Del resto **la decadenza di tante metropoli non è forse divenuta un simbolo del declino industriale e della disoccupazione forzata? L'immagine stessa dello scacco al materialismo**

scientifico? [P. VIRILIO, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari 1998, p. 21]. La città che perde funzioni e con essi valori e significati diventando un agglomerato di edifici e spazi svuotati, è la città a cui manca completamente il racconto, la dimensione narrativa attivata dall'esistenza di referenze (etiche, estetiche, etc.). La rinascita di una città passa attraverso l'essere abitato dei quartieri, degli edifici e dalla capacità di formare relazioni. Sono le relazioni tra le parti della città così come i rapporti con la società che, mettendo in azione i suoi elementi costituenti, associando forme e funzioni, generano la possibilità dell'esperienza urbana.

Recupero

Il concetto di recupero, correlato al fenomeno della dismissione, significa precisamente "riacquistare una condizione precedentemente perduta". Il recupero presuppone la perdita nella fattispecie la perdita della funzione d'origine che va intesa nella sua complessità: è il superamento delle condizioni precedenti, delle ragioni costituenti. Aree industriali dismesse, vecchi edifici o infrastrutture abbandonate hanno anzitutto perso il loro senso, quella congruenza con un ordine logico che garantiva unione tra forma-funzione-uso, in altri termini tra significante-significato-segno.

Nel tempo attuale della dismissione, la relazione tra questi elementi si è disgiunta, generando condizioni differenti dalle origini costitutive. B. Tschumi, grande interprete della disgiunzione, suggerisce come essa sia una **condizione altamente «architettonica»** [*Architettura e disgiunzione*, Pendagrone, Bologna 2005] perché riguarda i suoi termini fondamentali: spazio e uso, concetto di spazio ed esperienza dello spazio. Il patrimonio pervenuto dal passato, sovente in stato di abbandono, rinnova continuamente la questione tra spazio ed uso il cui rapporto, nel momento iniziale, è sempre di congiunzione solidale. Quel che si vuole evidenziare è la necessaria presenza di condizioni, liminari o massive, che determinano i presupposti della trasformazione dei rapporti tra spazio e uso e che queste condizioni siano legate al concetto di perdita.

La perdita, nel dominio dell'architettura, stimola l'atto creativo e tocca in profondità la sostanza della disciplina: la forma

(sostanza fisica) ed il significato (sostanza soggiacente alla forma). La perdita della sostanza materiale appartiene ad un più generale dominio del visibile, la perdita di ciò che è immateriale volge al dominio dell'invisibile.

Della perdita materiale è la rovina, la mancanza di sostanza fisico-materiale, caratterizzata dal quanto rimane di un edificio, deteriorato o distrutto a seguito di un evento (abbandono, crollo etc.). Il restauro, nella sua accezione comune, si occupa di “rimettere in efficienza un prodotto dell’attività umana”; quanto rimane del bene, lo stato di integrità e consistenza, determina il destino della sua permanenza futura. L’integrità della massa garantisce la presenza di uno spazio nel tempo e, in quanto tale, può sempre accogliere delle funzioni. Attraverso gli interventi di restauro è possibile ridefinire lo spazio ristabilendone un uso. La consistenza materiale non è un fattore sufficiente di per sé per definire se recuperare il bene, in quale modo e per quale uso. Certo è che il livello di disgregazione del corpo induce a modalità differenti di ipotesi trasformative. La tabula rasa della completa distruzione (la maceria) o della disgregazione totale della preesistenza (il rudero) formano un grado zero su cui scrivere nuovamente. Alla perdita totale della presenza fisica, per distruzione o sparizione, segue una logica domanda: Cosa recuperare? Quale sostanza (essenza permanente) mantenere?

La dissoluzione del corpo al suo livello più acuto fa perdere completamente anche la funzionalità, viceversa la mancanza d’uso provoca inevitabilmente la rovina fisica dell’architettura. Alla soglia limite della completa sparizione abbiamo il rudero, la cui consistenza lo rende puro **residuo d’un monumento storico o artistico che non può rimanere che quello che è** [C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Einaudi, Milano 1977, p. 32], pertanto può solo essere conservato. Il rudero è un passo prima dell’essere pura materia grezza e costituisce una soglia limite oltre la quale la materia si accinge a “ricadere nell’informe”. Ciò significa che conserva una serie di elementi (materiali, formali, costruttivi) tali da garantire una permanenza di ciò che è sostanziale, aspetti significanti per la cultura che li legge. Il valore predominante è sovente di testimonianza storica e la permanenza di segni di una cultura precedente diventa parte della storia attuale: **Il paesaggio**

delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati (...) offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità massiccia [M. AUGÉ, *Rovine e macerie*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 37].

Il passato ci mostra come spesso l'abbandono abbia generato la dissoluzione del corpo ed il conseguente oblio, fenomeno riscontrabile nella storia degli edifici così come delle città. La città di Madīnat al-Zahrā ad esempio, distrutta a causa di una guerra civile e per spoglio in favore della costruzione di Cordova, fu abbandonata e cadde nell'incuria e nell'oblio fino ai primi scavi del 1911. Il sito archeologico di Madīnat al-Zahrā è una delle maggiori testimonianze del califfato omayyade in Occidente. Il recupero di questo sito è determinato dal valore artistico-storico-culturale, gli interventi sull'antico sono di tipo conservativo e legati alla necessità di rendere fruibile il monumento e di garantire nel tempo la permanenza della cultura materiale ed unicità documentale. La mancanza di materia sposta il peso sulla consistenza immateriale, l'azione che si compie nella fruizione degli spazi è prevalentemente di ricostruzione virtuale per il tramite dell'immaginazione che cerca di comprendere l'assenza. Tanto più evidente è la sparizione del corpo dell'architettura, tanto più forte è la necessità di ricostruirne virtualmente la presenza perché solo attraverso la comprensione, si garantisce la permanenza nell'attualità del bene. Nell'attualità l'uso diventa esperienziale: è esperienza del "tempo puro".

La rovina è puro segno e memoria di ciò che è stato. Ciononostante non è esclusa a priori la possibilità ricostruttiva come dimostra il dibattito riguardante la ricostruzione dei siti archeologici ed un più generale approccio all'intervento sull'antico: **L'intervento sulle rovine e i monumenti dell'antichità, finalizzato al recupero e riabilitazione degli stessi, è cosa fisiologica nella storia delle città e delle architetture. È sempre esistito e ha determinato anche, in particolari circostanze, importanti trasformazioni delle preesistenze. Si può, in sostanza, affermare che la storia della trasformazione degli edifici coincide con la storia dell'architettura** [P.F. CALIARI, *Il disegno della rovina*, in *Architettura per l'archeologia*, Prospettiva, Milano 2014].

Un esempio di ricostruzione è quello del teatro di Sabratha in Libia, il cui edificio scenico fu completamente ricostruito per anastilosi ed integrazioni, e tornò ad essere utilizzato al termine dei lavori. L'intervento aveva lo specifico obiettivo di ripristinare una funzione ma al contempo, attraverso il recupero dell'identità culturale antico romana, accentuare il valore simbolico e politico della sovranità italiana sulla colonia libica. Il ripristino dell'unità dell'immagine e del corpo architettonico costituiscono il recupero d'identità e di relazione storica con una specifica epoca del passato.

Spesso sono gli eventi naturali come i terremoti o antropici come gli incendi a compromettere le città, gli edifici o i monumenti. Sulla ricostruzione di Notre-Dame a seguito dell'incendio del 2019, il Governo bandì un concorso per la costruzione di una guglia con tecniche contemporanee, tuttavia in seguito il Senato francese varò un disegno di legge per un restauro 'all'ultimo stato visivo conosciuto'. All'evento la reazione dominante dimostra una volontà di ritorno alla condizione precedente, al 'dov'era e com'era', così come avvenuto in altri casi noti quali la ricostruzione del duomo di Venzone distrutto dal terremoto del 1976 o la ricostruzione del teatro la Fenice di Venezia.

Sembra che il ripristino 'all'identico' sia preferita quando le condizioni precedenti al raggiungimento della soglia critica, situavano il bene nell'attualità (nel senso di ciò che è in atto, ciò che è sentito vivo e presente nella società). È altresì vero che la continuità è scelta anche per ri-attualizzare qualcosa che deriva dal passato e presenta analogia o similitudine con il presente. Gli interventi sulle rovine così come sulle macerie recuperano sempre un rapporto con la storia e con il tempo, segnando un ripristino della continuità oppure accettando la discontinuità avvenuta. Le ricostruzioni citate si comprendono se osservate come salti indietro nel tempo. Nel caso di Notre-Dame emerge la volontà di tornare al momento precedente la catastrofe, mostrando una forte capacità restaurativa dell'ordine precedente; nel caso dell'identificazione storica quale strumentalizzazione politica, il riacciarsi ad un'epoca lontana è determinato dalla necessità di recuperare gli aspetti essenziali come legittimazione del presente.

La perdita immateriale riguarda la funzione o il significato, 73

caratteristiche intangibili la cui virtualità condiziona direttamente la sostanza materiale. Nel passato forma, funzione e significato aderivano reciprocamente ma nel contemporaneo, dal postmodernismo in avanti, ne è stata sancita la definitiva rottura. Venendo a mancare le **relazioni causali tra gli edifici e il loro contenuto, il loro uso e, naturalmente, un loro improbabile significato** [B. TSCHUMI, *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005] si è giunti alla completa indipendenza tra spazio e programma, alla disgiunzione dei referenti (significato, significante e segno). Le azioni sono indipendenti dagli altri fattori ed aprono a serie infinite di possibilità e di “incertezze” volgendo ad una concezione più fenomenologica dello spazio architettonico.

È il caso ad esempio del progetto della High Line di New York di Diller Scofidio + Renfro e Field Operations di James Corner la cui conversione in parco ha mantenuto l’infrastruttura nella sua essenza materiale e costruttiva rendendolo scena di una fenomenologia del tempo libero. Il rapporto tra segno e funzione, in origine molto forte perché strutturante, nella trasformazione diventa debole, ma aperto ad accogliere scenari differenziati, ad attivare sinergie sociali, generando una trasformazione che ha agito su legami secondi, cruciali ma pur sempre più immateriali. L’infrastruttura è traccia, pura memoria storica, riconoscibile come segno della funzione avuta che nell’attualità ha trovato una risignificazione, un riuso adatto alle condizioni del presente.

Le infrastrutture per il movimento così come quelle legate alla produzione di merci sono tra le più soggette alla dismissione perché nascono per assolvere funzioni fortemente legate al tempo storico, suscettibili di cambiamenti tecnologici, economici ed in generale della crescita delle città. I luoghi della produzione di merci hanno avuto una generale conversione in luoghi per la produzione di cultura. Un paradigma che sposta l’asse dal prodotto-materia all’uso-esperienza che pur avvalendosi di ciò che è materiale, si rivolge a ciò che non lo è (l’emozione, la cultura, l’esperienza). Ne sono un esempio la conversione della Tate Modern da ex centrale elettrica in museo d’arte e la trasformazione della Elbphilharmonie di Amburgo da magazzino merci in Filarmonica, entrambi interventi di Herzog & de Meuron. Il Kaispeicher A,

divenuta importante centro internazionale del commercio. La Filarmonica si erge quale imponente aggiunta architettonica recuperando la pura traccia storica del magazzino mantenendo i prospetti. L'operazione sembra essere un aggiornamento dell'immagine simbolica della città al tempo contemporaneo. Da complessa macchina dell'ingegneria del trasporto si è passati ad un'icona che celebra la più immateriale delle arti, la musica. L'operazione della Elbphilharmonie sembra più una trasfigurazione che una trasformazione avvalendosi proprio del significato sotteso alla figura precedente, di natura simbolica.

Trasformazione

La trasformazione implica la crisi di un sistema a cui sono venuti a mancare i presupposti fondativi e che si colloca nel presente come derivazione di un passato, è un essere inattuale in quanto estraneo, se non addirittura contrario, agli interessi del momento. Questa condizione di deriva è il risultato di un processo che si è consumato, esauritosi in un presente che appartiene ad altre logiche.

La trasformazione si può specificare diversamente a seconda del valore che si dà alla forma, significa letteralmente andare oltre la forma, si dice di un mutamento dell'aspetto (forma esteriore, struttura, apparenza, figura etc.) o della sostanza (contenuto, significato etc.). Una prima grande distinzione riguarda gli spazi che mantengono la loro funzione (contenuto) ma richiedono una modifica formale (modellare, conformare, adeguare la forma alla funzione), oppure spazi che mantengono la forma ma vengono destinati ad usi diversi. In sintesi avremo una trasformazione come mutazione dello spazio (forma) o una trasformazione come mutazione dell'uso, programma, funzione (contenuto). Il processo trasformativo implica sempre la perdita di qualcosa, di materiale o immateriale, in favore di qualcos'altro. Il senso della trasformazione è espresso nelle relazioni tra le parti piuttosto che negli effetti visibili derivati. Spazio e programma, forme e funzioni, stanno in un certo tipo di relazione di cui si individuano tre tipologie:

1) spazio che ricalca la funzione, relazione di congruenza (analogia, somiglianza, similitudine, affinità, adesione);

2) dissociazione tra spazio e uso, relazione di contrasto (opposizione, differenza);

3) fusione, ibridazione, convivenza.

La relazione è extra-visiva e si pone al di là della rappresentazione perciò apre ad una moltitudine di possibilità perché nell'avvenuta disgiunzione tra forma e funzione, i rimandi diventano continui e molteplici.

La relazione di opposizione che avviene quando lo spazio ospita una funzione del tutto differente da quella originaria, pone i maggiori problemi. Il cambio di funzione induce a discutere l'accettabilità dell'operazione e della nuova funzione rispetto allo spazio. Affinché vi sia una nuova attribuzione di senso, l'architettura deve degradarsi a spazio puro. La dismissione sposta il bene ad un livello inferiore di valore, lo spoglia mostrandone solo la matericità, ne esalta il suo essere costruito inciso da segni significanti che tuttavia rimangono dei residui semantici. Sulla soglia critica si attua un de-grado, un movimento dall'alto verso il basso in cui avviene una perdita fisica-non-fisica, un cambiamento di stato che modifica le relazioni di equilibrio tra le parti. Oltre alla relazione vi è un altro aspetto fondamentale sotteso: è il movimento che porta all'attuazione, l'azione nel tempo. Tempo e azione determinano la trasformazione, tuttavia si tende a valorizzare le azioni e le modalità trasformative piuttosto che osservare gli effetti determinati dal "tempo". Il tempo è in genere considerato un elemento quantitativo o al massimo denotativo: il tempo utile alla pianificazione, alla realizzazione, alla produzione. Molte azioni tuttavia non sono determinate ma avvengono e possono altresì essere frutto della mancanza di azioni nel tempo. Gli eventi accadono, specie quelli naturali, si sviluppano per effetto dello scorrere del tempo.

Nella logica del processo abbiamo azioni differenziate nel tempo, ed il tempo a sua volta, genera effetti che invocano azioni. Previsioni, scelte e azioni sono oggi relegati alla processualità, affinché abbiano una giustificazione tecnica che ne garantisca la validità e legittimi le azioni. Affiancando il concetto di processo a processione, questo rapporto tra svolgimento di azioni e successione nel tempo assume un valore narrativo, uscendo dalla pura operatività. Si entra così in un campo non più solo operazio-

nale-processuale ma narrativo. Il processo trasformativo, per via della sua essenza prevalentemente funzionale, è tipicamente povero di narrazione. Introducendo logiche narrative, i ruoli si differenziano, i tempi diventano elastici, gli elementi sviluppano caratteri, le figure si trasformano.

Nell'architettura si attua una continua perdita del senso e attribuzione di nuovo senso, orizzonti attraverso cui possono avvenire svolte paradigmatiche a seguito del superamento di soglie critiche, dove le grandi o piccole narrazioni sono sempre possibili e, oggi, quanto mai necessarie.

Tra tradizione e innovazione: gli artisti contemporanei e la ceramica

ALESSANDRA TRONCONE

Un mezzo così antico? Può darsi. Vuoi dirmi che usando la ceramica uso una tecnica che ha già un significato culturale-sociale-nazionale. [...] Ma, vedi, in questo modo torno ad essere attuale e rendo attuale la ceramica. [...] Io la ceramica l'ho usata in modi molto diversi, secondo il percorso culturale accidentato della mia generazione. Comunque non l'ho mai usata in modo "antico", non sono mai stato "arcaico" [L. LEONCILLO, in C. LONZI, T. TRINI, M. VOLPI ORLANDINI, *Tecniche e materiali*, in "Marcatré", nn. 37-40, maggio 1968, pp. 66-85]. Con queste parole, Leoncillo rispondeva all'inchiesta condotta dai critici Carla Lonzi, Tommaso Trini e Marisa Volpi Orlandini nel 1968 per la rivista "Marcatré". Un'indagine che esplorava le tecniche e i materiali utilizzati dagli artisti alla fine degli anni Sessanta, quando il vocabolario tecnico, materico ed espressivo stava irrimediabilmente cambiando, inglobando elementi assolutamente nuovi per l'arte. Non è invece il caso della ceramica che, con la sua storia millenaria, poteva al contrario rappresentare in quegli anni una svolta "reazionaria", tendente all'antico piuttosto che al moderno, come appunto suggeriva l'incipit dell'intervista a Leoncillo che suonava quasi come un'accusa: **Perché tu usi la ceramica, un mezzo così antico?** La risposta dell'artista era in linea con un'inclinazione alla sperimentazione che coinvolgeva ogni campo, alla ricerca del materiale giusto (naturale o industriale) per dar forma alle proprie idee: **La ceramica può dare più di ogni altra materia quelle condizioni visibili, quasi tatti-**

li, con cui si esprime uno stato d'animo [...] È per questo che amo la creta. Perché può tradurre i moti più impreveduti e sottili dello stato d'animo. [...] perché è possibile con essa una nuova organicità [*Ibidem*].

Rileggere le parole di Leoncillo a poco più di cinquant'anni di distanza aiuta a restituire una misura delle potenzialità del mezzo ceramico e di come queste siano state recepite dagli artisti nel corso del XX secolo, in particolare proprio a partire dal secondo dopoguerra. Se già infatti negli anni Dieci i Futuristi avevano guardato con interesse alla ceramica, anche e soprattutto grazie al sodalizio nato tra Filippo Tommaso Marinetti e Tullio d'Albisola, co-firmatari nel 1938 del *Manifesto futurista della Ceramica e Aereoceramica* [cfr. E. CRISPOLTI, *La ceramica futurista da Balla a Tullio d'Albisola*, cat. della mostra Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, Centro Di, Firenze 1982], è dagli anni Quaranta che, in concomitanza con il propagarsi delle poetiche informali, la ceramica si diffonde come materiale adatto alle nuove istanze espressive, in particolare per la sua malleabilità. Molti artisti, a partire dallo stesso Picasso che è attivo dal 1947 a Vallauris in Costa Azzurra presso il laboratorio Madoura di Suzanne e Georges Ramié, si interessano alla ceramica nelle sue diverse e possibili declinazioni, dalle terre alla porcellana, sondandone le possibilità espressive e nello specifico la capacità di tradurre in maniera immediata l'idea in prodotto, passando per il gesto. Segno, materia e gestualità sono le parole chiave che segnano la produzione degli anni Cinquanta, ed è in questi anni che troviamo gli esempi più interessanti dell'applicazione della ceramica in ambito artistico, in particolare nelle opere di Lucio Fontana (tra cui le ben note *Nature* e *Ceramiche spaziali*, che estendono il discorso dello Spazialismo dalla pittura alla scultura), del già citato Leoncillo e di Fausto Melotti, che nel 1948 presenta alcune sculture in ceramica alla Biennale di Venezia. Caso a parte è quello di Giò Ponti o, in area campana, di Roberto Mango [cfr. E. GUIDA, *Le ceramiche di Roberto Mango. Continuità di un progetto interrotto*, Edizioni Mudi, Napoli 2020], che in questo contesto ci permettono di aprire una parentesi guardando all'architettura e al design per sottolineare un'altra caratteristica del materiale ceramico: quella di essere in grado di mettere d'accordo, e in dialogo,

la ricerca artistica e quella finalizzata al prodotto. Infatti è proprio la ceramica, con la sua versatilità, a smussare quel confine tra belle arti e arti applicate, laddove oggetti d'uso comune assumono la forma di sculture e le sculture evocano elementi del nostro vivere quotidiano, pur rinunciando alla loro funzionalità.

Ancora negli anni Cinquanta va registrato l'incontro tra gli esponenti del gruppo CoBrA e il nuclearismo milanese che diede un ulteriore slancio alla produzione in ceramica. Nel 1954 arrivò infatti ad Albisola l'artista danese Asger Jorn. Nel promuovere il "Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste contre un Bauhaus Imaginaire" (MIBI), che si poneva in polemica con il razionalismo funzionalista e l'industrial design del nuovo Bauhaus rifondato a Ulm da Max Bill, Jorn organizzò ad Albisola l'Incontro Internazionale della Ceramica cui presero parte Fontana, Enrico Baj, Karel Appel, Guillaume Corneille, Roberto Sebastián Matta ed Emilio Scanavino [cfr. C. CHILOSI, *Albisola "Capitale della ceramica d'Italia"*, in C. CASALI (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra*, Gli Ori, Pistoia 2014, pp. 25-35]. In questo contesto, la ceramica assumeva un valore propriamente d'avanguardia, facendosi strumento per una condivisione di intenti che travalicava i confini nazionali.

Altri esempi illustri di artisti che sono ricorsi con continuità alla ceramica vanno ricercati nel decennio degli anni Ottanta, quando il recupero di materiali e tecniche tradizionali in funzione di un riattraversamento delle avanguardie favorisce un materiale antico quale quello ceramico. Basti pensare all'utilizzo della terracotta da parte di Luigi Mainolfi (Rotondi, 1948), la cui pratica insiste sul recupero di materiali naturali. La ceramica trova nelle sue opere un'applicazione installativa e site specific, come nella *Colonna di Rivoli* (1987-1988), nella collezione del museo Castello di Rivoli: una lunga ed esile colonna di terracotta che parte dal pavimento e raggiunge il soffitto e che reca sulla sua superficie una serie ininterrotta di piccole figure. Altro esempio sono le opere di Luigi Ontani (Vergato, 1943) che dagli anni Novanta ha stabilito con la Bottega Gatti di Faenza un fortunato sodalizio artistico producendo sculture che mescolano riferimenti storici, iconografici e religiosi. Tra i protagonisti della Transa-

vanguardia, vanno citati Mimmo Paladino (Paduli, 1948), la cui produzione di sculture in ceramica è stata oggetto di una mostra presso il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza nel 2012, e Francesco Clemente (Napoli, 1952) con i suoi rivestimenti in ceramica, tra cui in tempi più recenti il pavimento in maiolica realizzato per la collezione permanente e site specific del museo MADRE (*Ave Ovo*, 2005) e il mosaico attraversato da una fascia di ceramica di Vietri per la stazione della metropolitana di Toledo, sempre a Napoli (*Engiadina*, 2013). Risalgono agli anni Ottanta anche gli esordi di Bertozzi & Casoni, società fondata nel 1980 a Imola da Giampaolo Bertozzi (Borgo Tossignano, Bologna, 1957) e da Stefano Dal Monte Casoni (Lugo di Romagna, Ravenna, 1961), che da subito si appassionano alla maiolica dipinta producendo *Minimi avanzi*, composizioni su tavole imbandite dal sapore neorealista, nature morte in ceramica policroma che suggeriscono un banchetto appena avvenuto. Diverso è l'approccio di Andrea Anastasio (Roma, 1961) che elegge come punto di partenza le molteplici narrazioni che le civiltà hanno affidato alla ceramica, alla luce anche di un'esperienza radicata nel design. Dal 2018 è direttore artistico della Bottega Gatti di Faenza, impegnato in una rivisitazione della tradizione faentina con l'obiettivo di favorire la trasformazione del manufatto in immagine, come da lui stesso dichiarato [A. ANASTASIO, in I. BIOLCHINI, *Gli artisti e la ceramica. Intervista ad Andrea Anastasio*, in "Artribune", 4 dicembre 2019], e dunque proponendo anche un mix di tecniche e riferimenti culturali. Infine, nella già trasversale e poliedrica attività di Lino Fiorito (Ferrara, 1955) che spazia dal teatro al cinema alle arti visive, un posto di primo piano è riservato al materiale ceramico attraverso il quale l'artista dà vita a sculture policrome, oggetto della mostra personale al Museo Duca di Martina di Napoli nel 2014 nella quale, in un gioco di richiami formali e cromatici, le creazioni di Fiorito (opere realizzate tra il 2006 e il 2013) dialogavano con le collezioni del museo suggerendo l'incontro tra l'estetica occidentale e una sensibilità orientale.

Sulla scena dell'arte internazionale, merita una nota la figura di Ai Weiwei (Pechino, 1957), artista e attivista cinese le cui opere sottolineano questioni di natura politica e sociale, in particola-

re proprio in relazione al contesto cinese. Per le sue installazioni, Ai WeiWei è spesso ricorso proprio alla porcellana, che in Cina ha una lunga tradizione, attribuendo a questo materiale la possibilità di farsi portavoce di istanze civili e politiche. **In senso tradizionale, la porcellana in Cina è la forma più alta di arte, e appartiene alla corte imperiale. È quasi sinonimo della cultura cinese. Il mio lavoro si è sempre focalizzato su come portare l'antico artigianato nel contesto contemporaneo, e come creare o usare un nuovo linguaggio. Allo stesso tempo, provo a reinterpretare gli artefatti della tradizione cinese e a manipolare oggetti che appartengono alla vita di tutti di oggi nella società moderna cinese** [A. WEIWEI, in "Artforum", 12 aprile 2008, cit. in J. BINGHAM, *Introduction*, in *Ai WeiWei. Sunflowers Seeds*, Tate Publishing, Londra 2010, p. 22. Traduzione dall'inglese di chi scrive]. In questo processo, antichi manufatti sono addirittura alterati o distrutti, come nel caso di vasi dell'età neolitica che diventano superficie per imprimere loghi contemporanei (*Dynasty Urn with Coca Cola logo*, 1994) o vengono distrutti in azioni documentate fotograficamente (*Dropping a Han Dynasty Urn*, 1995). Tra le installazioni memorabili di Ai WeiWei va certamente ricordata *Sunflower Seeds*, realizzata per la Turbine Hall della Tate Modern a Londra nel 2010 e composta da milioni di semi di girasole realizzati in porcellana e dipinti a mano che ne hanno invaso lo spazio. A rimarcare l'importanza del materiale ceramico nell'opera dell'artista cinese, va citata la mostra *Ai Weiwei on Porcelain* presso il Sakıp Sabancı Museum a Istanbul nel 2017 che ha riunito molte delle opere realizzate con questo materiale. Si noti invece che proprio le porcellane cinesi (e in particolare quelle da esportazione), punto di partenza e riferimento storico e culturale per Ai WeiWei, sono oggetto di una mostra in corso alla Fondazione Prada a Milano, dal titolo *The Porcelain Room. Chinese Export Porcelain* (gennaio-settembre 2020).

Arriviamo quindi all'ultima generazione di artisti per scoprire che la ceramica in tutte le sue declinazioni è sempre più diffusa, complici anche quelle istituzioni di formazione che ne promuovono l'utilizzo in maniera sempre più innovativa. È il caso dell'ISIA - Istituto superiore per le industrie artistiche di Faenza, che accompagna la formazione dei giovani designer alla supervi-

sione di artisti attraverso la realizzazione di specifici workshop e progetti, o dell'Istituto di Istruzione Superiore a Indirizzo Raro Caselli-de Sanctis a Napoli che, raccogliendo l'eredità della Real Fabbrica di porcellana di Capodimonte di cui occupa la storica sede, affianca al percorso di formazione scolastico la produzione di opere di artisti internazionali, grazie alla collaborazione con altre istituzioni, nonché una giovane attività espositiva interna che vede la realizzazione di mostre e progetti site specific di artisti e designer.

A confermare e consolidare la carriera di artisti che scelgono la ceramica vi sono poi il Premio Faenza, fondato nel 1938 e giunto alla sua sessantesima edizione, che offre un lavoro di ricognizione a livello internazionale, e lo stesso Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza che periodicamente propone approfondimenti sull'opera di singoli artisti, storici e più giovani. Guardando a queste realtà è possibile tracciare un quadro generale che, per quanto parziale, mette in luce le diverse possibilità offerte dalla ceramica oggi attraverso l'operato di singoli artisti, in buona parte "censiti" da una rubrica ospitata dalla rivista "Artribune" a cura di Irene Biolchini, che ne raccoglie le interviste. Tra questi, Salvatore Arancio (Catania, 1974) è impegnato in un'indagine sulla forma che tiene insieme riferimenti naturali ed elementi fantastici, alludendo a ciò che è conosciuto ma colto da un'insolita prospettiva. Le sue sculture in ceramica, tra cui *It Was Only a Matter of Time Before We Found the Pyramid and Forced it Open*, installazione presentata alla Biennale di Venezia nel 2017, propongono nuove forme di ibridazione che, nella loro ambiguità, suggeriscono un immaginario inesplorato. Focalizzandosi sul processo di trasformazione della materia, Chiara Camoni (Piacenza, 1974) utilizza la creta per dar vita a un'opera relazionale e partecipata, dove bambini, amici e vicini di casa, si uniscono a lei in sessioni di lavoro da cui sono prodotti *Eserciti di terracotta* (2011-2012), costituiti da animali e strane figure. In *Barricata* (2016) invece, Camoni schiera uno vicino all'altro vasi di terracotta di dimensioni e forme diverse, riempiti con fiori freschi recisi che invitano alla cura della vita che rappresentano, promuovendo l'incontro tra l'oggetto e l'essere vivente, tra resistenza e fragilità. Un altro artista che ha scelto la ceramica come

mezzo espressivo è Diego Cibelli (Napoli, 1987), ormai da circa cinque anni impegnato in una ricerca sulla relazione tra uomo e paesaggio che si incarna in installazioni complesse suggerite da relativi “scenari” (*Le forme dell’abitare*, 2015-2017), o in figure “meticce” come i pastori del presepe napoletano realizzate a terre miste italiane e argentine per una mostra all’Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires (*Sabe como Paisaje*, ovvero “Sa di paesaggio”) nel 2019. In tempi più recenti, Cibelli ha iniziato una collaborazione con l’Istituto Caselli/Real Fabbrica della Porcellana di Capodimonte per la realizzazione di un nuovo progetto che attraversa, sempre privilegiando la ceramica, il patrimonio visivo borbonico riattualizzandolo alla luce di segni e simboli contemporanei (*Gates*, 2020). Altri artisti inglobano la ceramica entro pratiche artistiche non scultoree ma tese a mescolare linguaggi diversi, come ad esempio la performance. È il caso di Sissi (alias Daniela Olivieri, Bologna, 1977) che, parlando della performance *La di piano* del 2002, documentata in una fotografia nella quale l’artista indossa alcuni elementi in ceramica, afferma che questa **plasmava il desiderio di sospensione che accompagna l’evoluzione fetale e le ceramiche mi offrivano la possibilità di riconoscermi in un’identità ibrida che forse può scegliere cosa diventare** [SISSI, in I. BIOLCHINI, *Gli artisti e la ceramica. Intervista a Sissi*, in “Artribune”, 27 ottobre 2019]. In altre opere Sissi lavora sulla relazione tra l’oggetto in ceramica e l’ambiente circostante, mantenendo un riferimento al corpo e adattando le forme agli spazi a disposizione come nel caso di *Germogli Ossei*, installazione permanente realizzata per Palazzo Bentivoglio a Bologna nel 2018.

Questi pochi esempi, che rimandano a un panorama complesso e in continuo aggiornamento, sono significativi nel suggerire le diverse direzioni ed evoluzioni della ceramica nella pratica artistica e, in particolare, nell’arte di ricerca, che non intende fermarsi al puro dato estetico e formale ma piuttosto intende questo come punto di partenza per sviluppare temi ben più stratificati, individuando possibili narrazioni nel nostro vivere quotidiano. Seppure l’arte contemporanea possa contare ormai su un arsenale quasi illimitato di materiali, in continuo aggiornamento grazie anche alle innovazioni tecnologiche, la ceramica sembra aver tro-

vato modo di proporsi come una materia più che valida a cui ricorrere. Alla base di questa scelta da parte degli artisti vi è la sua grande versatilità e malleabilità, ma anche la capacità di coniugare pittura e scultura, nonché di dialogare bene con altri linguaggi e tecniche (l'installazione, la performance, e persino il video). In tal senso, la ceramica può essere fisicamente e concettualmente manipolata in modo da assecondare la piena continuità tra ideazione ed esecuzione, ed è questo l'elemento che più affascina gli artisti che ne fanno uso: nella smaterializzazione imposta dallo scenario digitale, essa rappresenta il ricorso consapevole alla mano e alla materia con infinite possibilità di sperimentazione, incarnando il perfetto incontro tra tradizione e innovazione.

Libri, riviste e mostre

L. CAFFO, *Quattro capanne: O della semplicità*, Nottetempo, Milano 2020.

«Se tremavo, era solo di benessere». È con queste dolcissime parole di Henri Bachelin, di sensazioni infantili immaginate, che Gaston Bachelard apre la *rêverie* con cui, attraverso l'immagine della capanna, prova a dare una forma, per la prima volta, alla «radice della funzione d'abitare» (*La poetica dello spazio*, 2006, p. 59). Quell'idea talmente semplice, nelle sue parole, da non poter appartenere alla dimensione del ricordo, ma solo a quella della leggenda; del mito di un rapporto «ingenuo» con la natura. La stessa che, fino a quel momento, nella trattatistica architettonica, da Filarete all'abate Laugier, era servita esclusivamente a materializzare la radice, ugualmente mitologica, dell'arte del costruire. E che, in realtà, anche dopo, all'interno della letteratura dello stesso ambito, stenterà comunque a emergere come formalizzazione di una diversa idea di abitare. Anche quando si guarderà a sperimentazioni in cui il tentativo di immaginare un nuovo modo di stare al mondo

non è solo manifesto, ma anche programmatico. Come nel caso, per esempio, della più famosa fra le capanne effettivamente realizzate che, negli anni, è stata oggetto di questo tipo di analisi. Quella, cioè, costruita da Henry David Thoreau sulle sponde del lago Walden, nel 1845, il cui progetto, a partire da Joseph Rykwert e Lewis Mumford (*On Adam's House in Paradise*, 1972; *Roots of Contemporary American Architecture*, 1972), è stato alternativamente letto come una riflessione spontanea e autodidatta sul tema del primitivismo, un'interpretazione originale del paesaggismo americano, o addirittura una parodia dei *villa books* pubblicati, in quel periodo, da architetti come Andrew Jackson Downing. Mentre poca attenzione è stata riservata al ruolo avuto come dispositivo di costruzione di un ideale di vita alternativo in relazione a un diverso pensiero filosofico; malgrado ciò, nelle parole dell'autore, fosse più che esplicito.

È invece a questo ruolo che guarda l'ultimo libro di Leonardo Caffo, filosofo e saggista, che proprio a partire da Thoreau si snoda, in un percorso solo apparentemente etero-

dosso, fra quattro capanne. Quella di Walden, appunto, il rifugio nei boschi del Montana dove, dal 1971, è vissuto Ted Kaczynski, prima di essere arrestato, nel 1996, con il nome di Unabomber, il Cabanon che Le Corbusier costruisce per la moglie nel 1951, sul mare di Cap-Martin, e la casetta abitata a intermittenza, a partire dal 1918, da Ludwig Wittgenstein, su uno sperone roccioso davanti al Sognefjord, in Norvegia. Il tutto per provare a descrivere i tratti di un altro modo di vivere, più semplice e orientato alla cura di sé, ignorato **con meticoloso e paradossale impegno** (p. 15) dalla società occidentale. O meglio, per triangolarlo, attraverso le coordinate operative dei primi tre, e riassumerlo attraverso la figura del quarto, che dell'idea di «semplicità» proposta dall'autore rappresenta il più puro distillato. Quella, cioè, definita a partire dalla rielaborazione del pensiero di Alexandre Jollien, come **la capacità, non intellettualizzata, di vivere la vita dall'interno e non dall'esterno** (p. 36). E di cui Caffo, nell'ottica di quella che aveva già chiamato teoria «anticipazionista» (*La vita di ogni giorno*, 2016), traccia le strategie modali, da un lato guardando alle vite di quattro persone singolari e diversissime che, per mettere alla prova la praticabilità del proprio progetto esistenziale, hanno agito in modo immediato e concreto, costruendosi essenzialmente da soli uno spazio in cui questo potesse aver luogo. E dall'altro inframezzando il racconto con una serie di fotografie e pagine di diario attraverso cui prende forma un frammento del suo progetto biografico; come se il libro rappresentasse la sua personale capanna in un ideale percorso verso la semplicità. In una visione performativa della filo-

sofia che non può prescindere dal confronto con il dato biografico per svilupparsi nella sua interezza.

A dispetto del titolo, quindi, *Quattro capanne* non tratta di architettura, almeno non in senso tipologico, ma del significato che la costruzione assume per chi la abita; della sua concettualizzazione. E quindi, in realtà, parla di architettura nel suo senso più profondo, anche se in un modo molto diverso dal consueto. Si prenda, per esempio, la lettura di Mark Wigley della capanna di Unabomber pubblicata su «Perspecta» (*Cabin Fever*, 1999), oppure la ricostruzione al vero del rifugio di Wittgenstein che Dieter Roelstraete porta alla mostra *Machines à penser*, promossa nel 2018 dalla sede veneziana della Fondazione Prada. In questi casi, infatti, la capanna finisce sempre per rappresentare, più o meno esplicitamente, la materializzazione più immediata di quel dolce sentimento di esclusione di matrice heideggeriana, che trova le sue basi nella pretesa identità fra spazio privato e sicurezza ontologica. Al contrario, quello di cui scrive Caffo riguarda un progetto inteso come **presa in carico di variazioni sul mondo attuale, in direzione dell'apertura di un mondo possibile (o di una serie di mondi possibili) da attualizzare** (p. 154) che, pur precipitando nello spazio limitato da quattro muri, è ben più ampio di così. Perché quello che emerge dai quattro capitoli, tra connotazioni distanti quando non opposte, è che la costruzione di una capanna non rappresenta tanto la materializzazione di un luogo di confinamento volontario in cui esercitare un tentativo personale di liberazione e deliberazione, quanto quella di un dispositivo di riconnessione. Con il mondo, con gli altri esseri viventi, con il

proprio corpo; con il «qui e ora» della propria vita vissuta che non tornerà più. In un principio di autodeterminazione che si attua nel «divenire natura», o meglio «sostanza», per dirla con Wittgenstein. E comunque **al di là di ogni antropocentrismo possibile, perché [nella capanna] è la stessa posizione umana [...] che viene ridimensionata [...], fino a un antropocentrismo che è [...] il semplice rapporto di una specifica forma di vita (filosofia) con il suo spazio per la vita (architettura)** (p. 104).

A ben vedere, quindi, *Quattro capanne* tratta di architettura anche in senso tipologico. Descrivendo i tratti, cioè, di un tipo di abitazione che, però, sfugge alla categorizzazione tipica delle funzioni dell'abitare, che ancora oggi ne caratterizza il progetto. Perché quello che il libro dimostra alla fine, almeno da questo punto di vista, è che una capanna, malgrado la sua immagine archetipica, non è affatto come una casa di dimensioni ridotte. Non serve ad adomesticare un certo ambiente adattandolo a sé e alle proprie abitudini, secondo il tradizionale canone antropologico di domesticità (Mary Douglas, *The Idea of Home*, 1991). E non è nemmeno quel rifugio kantiano «dal terrore del nulla» che solitamente s'intende (Bernard Edelman, *La maison de Kant*, 1984, p. 25), visto che non viene costruita semplicemente per sopravvivere in un territorio ostile. Piuttosto è il contrario, come ha scritto Herbert Muschamp, a proposito di un altro progetto; «a shelter from a shelter», un rifugio dall'idea di rifugio (*Living Boldly on the Event Horizon*, 1998). O meglio, un dispositivo di defamiliarizzazione, attraverso cui ripensare il proprio modo di vivere al di là delle convenzioni sociali, an-

dando alla «radice», come scriveva Bachelard; dimenticandosi delle funzioni dell'abitare per farsi delle domande su come effettivamente uno desidera farlo. Abbandonando, cioè, tutto ciò che è sovrastrutturale e immergendosi nel mondo, nel momento e nella propria interiorità nel modo più diretto e immediato possibile. Come se, più che un'abitazione, la capanna fosse una specie di interfaccia, il cui progetto non si risolve tanto in uno spazio in cui mangiare e dormire, quanto nell'esperienza di una nuova dimensione di sé che quello spazio costruisce. Un percorso che Caffo ricostruisce, nelle sue quattro diverse accezioni, con una narrazione articolata e lieve, e una profondità di sguardo davvero notevole.

Certo, occorre dire che, in questa narrazione, a rimanere sullo sfondo sono proprio le capanne, o meglio la lettura della loro conformazione architettonica. Una lettura che, pur esulando dall'ambito del libro, non avrebbe fatto altro che confermare le ipotesi dell'autore, permettendogli di interpretare la filosofia non solo come atto performativo, ma anche conformativo di idee tanto diverse di relazione con il mondo; soprattutto per quanto riguarda le prima tre capanne. Un «nido» quella di Thoreau, con le grandi finestre speculari a smaterializzare il limite con la foresta. Una specie di «tana» quella di Kaczynski, senza aperture e con le pareti trasformate in un unico armadio contenitore. Quasi una «protesi» quella di Le Corbusier, con i suoi scuri specchiati ad attrarre il panorama al suo interno. Tre spazi per tre progetti esistenziali diversi, quasi per tre età della vita. O meglio, per tre condizioni intrinseche dell'essere umano, sempre e comunque più che umane. Perché come scrive

l'antropologo Eduardo Kohn, citando l'enigma della sfinge di Edipo, l'essere umano, quattro zampe al mattino, due a mezzogiorno e tre al tramonto, non è mai stato solo uomo, ma anche animale e organismo tecnologicamente aumentato (*How Forests Think*, 2013, p. 5). E la capanna rappresenta lo spazio ideale in cui accogliere questa dimensione originaria e, allo stesso tempo, in divenire, che si esprime, come il libro coglie perfettamente, proprio nella capacità [...] di vivere la vita dall'interno. Il tutto attraverso quell'approccio progettuale teorizzato per la prima volta da Thoreau e formalizzato da Gottfried Semper e August Schmarsow solo decenni dopo la sua esperienza. Quello, cioè, di pensare la propria abitazione «da dentro a fuori», come fosse un nido plasmato dal proprio corpo e dai propri movimenti, in un processo proiettivo di costruzione, dell'architettura come della propria identità. Lo stesso processo di autodeterminazione che nasce col ritorno a un principio originario dell'essere e finisce, poi, col sorprendersi in una nuova dimensione di sé; ognuno, naturalmente, a modo proprio.

J. L.

D. FORNARI, G. JEAN, R. MARTINIS, *Carlo Scarpa. Casa Zentner a Zurigo: Una villa italiana in Svizzera*, Electa, Milano 2020.

Il sapere storico di Roberta Martinis combinato alle conoscenze nell'ambito della conservazione e del restauro di Giacinta Jean e nel campo del design di Davide Fornari ben inquadrano la multidisciplinarietà di approcci con cui è necessario sia esaminata Villa Zentner, opera del

poliedrico architetto Carlo Scarpa. Realizzata sulla collina del Dolderthal, in Aurorastrasse a Zurigo, la casa è un esempio **compiuto in cui architettura, arredo interno e opere d'arte sono strettamente legati fin dalle prime battute della progettazione, quasi un'opera d'arte totale.**

Il libro, esito di una ricerca approfondita sulla villa, sostenuta dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica, è volto a sviscerare tutte le sfaccettature che l'abitazione incorpora, analizzandola da differenti prospettive e ricostruendone l'immagine attraverso una sorta di intreccio di microstorie che corrono in parallelo. Il primo cannocchiale prospettico che si focalizza sulla casa è tenuto nella mano del fotografo siciliano Aldo Ballo. Una serie di scatti, che delineano un percorso dall'esterno all'interno, dal basso verso l'alto, dal generale al particolare, introducono al lettore la scenografia domestica creata da Scarpa per i suoi committenti, René e Savinia Zentner.

Il ruolo di questi ultimi e le alterne vicende con l'architetto vengono presentate dalla storica Martinis. Un excursus temporale che attraversa le esperienze giovanili di Scarpa, il rapporto con Angelo Masieri – primo marito di Savinia – e i contatti con coloro che lo hanno ispirato durante la carriera, al fine di comprendere la complessità di casa Zentner, **che si configura come un'eccezione sia riguardo al proprio contesto** – è inserita in una sequenza lussuosa di ville ottocentesche – **sia nel catalogo delle opere dell'architetto veneziano** – è l'unico edificio realizzato all'estero. Vengono quindi presentati i progetti che vedono in primo piano la collaborazione con Masieri, quali la sede della

Banca Cattolica del Veneto a Tarvisio (1948-1949), villa Bortolotto a Cervignano (1949-1952), tomba Verritti (1951) e villa Romanelli a Udine (1952-1955), chiari riferimenti a Frank L. Wright e la casa Giacomuzzi a Udine che evidenzia alcuni rimandi a Ludwig Mies van der Rohe e alle operazioni della corrente De Stijl. Per inserire invece Savinia Rizzi Masieri Zentner nel processo che ha condotto alla realizzazione della villa svizzera, vengono analizzate le commissioni di tomba Rizzi (1954) e di un appartamento in palazzo Porta Masieri (1954), entrambi a Udine ed entrambi sintomatici di un sapiente intreccio di fonti: oltre a Mies, al neoplasticismo del De Stijl e a Wright, il riferimento è anche a Paul Klee. L'insieme di questi progetti fornisce le chiavi di lettura utili a comprendere il vocabolario espressivo e formale che viene utilizzato a villa Zentner.

La concezione e la realizzazione della casa, che si dipanano su un arco temporale di circa sei anni (1963-1969), sono riassunte in maniera dettagliata da Roberta Martinis tramite la descrizione di un iter progettuale suddiviso in tre fasi. La prima corrisponde all'acquisto, nel dicembre 1963, di casa Sturzenegger-Alder – tipica villa unifamiliare zurigese con giardino –, al sopralluogo dell'architetto veneziano e allo schizzo del primo progetto (aprile 1964), in cui **Scarpa fissa alcune linee portanti a partire dalla preesistenza per procedere a una radicale trasformazione**. Vengono definiti gli spazi interni della casa, **composti secondo sequenze poste in tensione reciproca attraverso l'interazione tra movimento, sguardo e ambienti**, e la struttura portante, costituita dai alcuni setti preesistenti

e dall'inserimento di pilastri monumentali che dialogano con l'elemento plastico esterno della torre addossata alla facciata su strada. Dall'ingresso fino al giardino sul retro viene creata una *enfilade* di ambienti che strutturano visivamente e percettivamente l'esperienza della villa. La seconda fase (agosto 1964) si concentra su alcune modifiche strutturali e sulla definizione del distributivo dei piani superiori – nei quali sono inseriti richiami del linguaggio veneziano – e delle facciate, dove **Scarpa lavora alla stratigrafia di tempi multipli [...]: pareti a calce rasata, liscia e sottile, che alludono alle murature preesistenti; piastre in cemento a vista per gli elementi nuovi apposti e tetto ligneo come casa appoggiata**. Durante il terzo e ultimo stadio del progetto (luglio 1965), che va di pari passo con l'apertura del cantiere, l'architetto si dedica alla risoluzione dei prospetti, degli spazi aperti e di questioni legate ai dettagli: infissi di porte e finestre, pavimentazioni, balaustre, nicchie, trattamenti delle superfici, materiali e sistemi di illuminazione. La minuziosa descrizione fatta da Martinis è chiusa da un riepilogo sintetico che intreccia processo progettuale e fonti – probabilmente necessario per il cospicuo corpus di note e immagini a fine testo che rendono la lettura macchinosa – e da un breve saggio dell'architetto svizzero Theo Senn, collaboratore e mediatore di Scarpa, che mostra la prospettiva interna alla vicenda, sollevando non solo le questioni progettuali ma anche quelle burocratiche e amministrative.

La terza microstoria che approccia l'abitazione dal punto di vista tecnico e costruttivo è raccontata da Giacinta Jean. **I disegni per casa Zentner mostrano tutto l'interesse**

di Carlo Scarpa per l'aspetto costruttivo. [...] Sullo stesso foglio, egli disegna gli schemi compositivi o distributivi, l'impianto generale a grande scala e, contemporaneamente, schizza piccoli dettagli che rivelano che il suo pensiero passa velocemente da un'idea di percorso, alla forma della porta, alla cerniera che permetterà di aprire e chiudere quella porta, fino ad arrivare a considerare chi e come sarà in grado di realizzare quella cerniera o quell'infisso. Partendo perciò dall'interpretazione degli eloquenti schizzi dell'architetto, l'indagine della studiosa si sviluppa su tre macrotemi: la costruzione della struttura portante e i relativi materiali utilizzati; l'organizzazione e lo svolgimento del cantiere; la messa in opera di lavori di dettaglio, suddivisi a loro volta in base al materiale con cui sono stati realizzati o al tipo di finitura (calcestruzzo, intonaco veneziano, marmo e pietre, serramenti). Le spiegazioni tecniche di Jean sono corredate delle descrizioni delle varie diatribe burocratiche e amministrative che vedono i committenti impegnati su tre fronti. L'ingegnere e proprietario della villa René Zentner, deve costantemente confrontarsi con Carlo Scarpa e Theo Senn, pungolare assiduamente impresari e aziende fornitrici nel rispetto delle scadenze e mediare e controbattere le restrittive norme edilizie promosse in quegli anni dalla Confederazione.

L'ultimo pezzo del puzzle che compone l'immagine della villa è riposto nello scritto di Davide Fornari, interessato al progetto di arredo dell'intera abitazione. **L'insieme di arredi fissi e mobili presenti a casa Zentner è notevole per qualità, quantità e unicità. L'edificio in cui l'architetto interviene in**

maniera olistica, progettando buona parte degli arredi e suggerendo l'acquisto dei mobili di produzione seriale, [diventa] un esempio cruciale per comprendere la complessità dell'approccio di Scarpa. Va sottolineato che l'architetto partecipa a numerose Triennali milanesi e Biennali veneziane, in particolare nel dopoguerra, quando i temi dell'unità tra arte e architettura e dell'integrazione tra arte e produzione industriale diventano capisaldi delle esposizioni. Sono occasioni che gli consentono di conoscere tanto gli artisti emergenti del panorama nazionale e internazionale quanto le principali aziende produttrici d'arredo e di design industriale, come quella di Dino Gavina della quale diventa presidente nel 1958. **Per Scarpa il dialogo fra architettura e arte è stato sempre stimolante e fruttuoso: progettare spazi per una collezione d'arte gli offriva l'occasione di completare e amplificare i significati delle opere attraverso l'architettura e lo riportava alle occasioni felici di allestimenti di mostre.** Per villa Zentner, l'architetto veneziano pensa quindi a una pluralità di soluzioni che vengono schematizzate da Fornari in: arredi fissi e mobili progettati su misura per essere incorporati all'architettura e realizzati da artigiani veneziani e svizzeri; mobilio e illuminazione di produzione industriale; pezzi di artigianato; oggetti di arte applicata «che si situano all'intersezione tra artigianato, arte e design». Gli elementi che però magistralmente riassumono il fare progettuale di Scarpa sono arredi fissi concepiti per «ancorare le funzioni allo spazio progettato» integrandosi perfettamente con l'architettura. Ne è un esempio il mobile-bar al centro del soggiorno, «micro-architettura

dalla volumetria complessa e neoplastica», anche gli armadi nella zona notte, realizzati per incorporare sorgenti luminose e generare altri arredi a essi connessi come i due scrittoi, o ancora le lampade inserite nei grandi pilastri a piano terra o nella struttura del camino.

A questo intricato tessuto narrativo fa seguito un corposo dossier di fotografie accostate ai rispettivi disegni di progetto che mostrano come villa Zentner sia «una ricercata *boîte à malice*, atta a ospitare una collezione di arte contemporanea» dove, secondo Francesco Dal Co, Scarpa «si avvale delle tecniche costruttive più raffinate e colte per comporre tassonomicamente la varietà dei ricercati materiali che utilizza».

C. D'A.

J. DERRIDA, *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, F. Vitale (a cura di), Mimesis, Milano 2018.

Dieci anni dopo *Adesso l'architettura. Scritti e interventi*, la prima raccolta degli scritti di Jacques Derrida dedicati all'architettura, Francesco Vitale cura l'edizione italiana di *Les arts de l'espace: Ecrits et interventions sur l'architecture*, pubblicato in Francia nel 2015. Il volume di fatto ripropone i contenuti di quello precedente, ormai fuori commercio, con l'aggiunta di importanti documenti inediti provenienti dall'Archivio Derrida. Professore di estetica presso l'Università di Salerno, riconosciuto in ambito internazionale come uno dei massimi studiosi del pensiero derridiano e delle implicazioni di quest'ultimo in ambito architettonico, Vitale è autore di

numerose pubblicazioni relative a tali temi. Del 2012 è il suo *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*, edito da Mimesis, scritto che va a collocarsi a valle di ulteriori contributi significativi di altri autori su questi argomenti, tra cui è utile ricordare *Deconstruction. Omnibus Volume*, a cura di Papadakis, Cooke e Benjamin, del 1989, e *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, di Mark Wigley, del 1993.

Il volume in esame, entrando più nello specifico, si contraddistingue per essere l'unico attualmente presente nel panorama bibliografico che sistematicamente mette insieme i principali contributi di Derrida al dibattito architettonico. È importante altresì sottolineare come in esso non siano comunque compresi testi di grande rilevanza, già presenti in altre pubblicazioni: tra questi si segnalano *Point de folie-maintenant l'architecture* e *Perché Peter Eisenman scrive dei così buoni libri*, entrambi apparsi in *Psyché. Invenzioni dell'altro*, vol. II, edito da Jaca Book nel 2009.

Scritti, interviste, lettere, interventi a convegni e tavole rotonde testimoniano il casuale e necessario, allo stesso tempo, incontro-scontro di Derrida con l'architettura. In effetti, come precisa Vitale nella sua prefazione, **Derrida eviterà la forma tradizionale del saggio filosofico, preferendo piuttosto il confronto diretto, la discussione, lo scambio sullo stesso piano in uno spazio pubblico più o meno riconosciuto e condiviso.** Ci troviamo quindi di fronte ad una raccolta antologica di scritti eterogenei dispiegati in ordine cronologico (1984-1997), in modo da poter restituire, come affermano i curatori dell'edizione francese nell'introduzione, **la**

coerenza ma anche la mobilità, le modulazioni del pensiero di Derrida nel suo stesso sviluppo. I documenti riportati, ad eccezione dell'intervista rilasciata ad Eva Mayer (1984) partono tutti dal 1985, anno in cui Derrida dichiara di essere **stato gettato nell'architettura** da un inaspettato invito formulato da Bernard Tschumi. L'architetto svizzero, vincitore del concorso per il Parc de la Villette a Parigi, lo invita a collaborare con Peter Eisenman, figura che già da qualche tempo mostrava interesse per il pensiero della decostruzione, per disegnare uno dei giardini del parco. Il progetto non sarà mai realizzato ma, a seguito di tale esperienza, nascerà il noto libro-architettura *Chora L Works*. Un "evento" innesca dunque l'incontro che per lo stesso Derrida sarebbe stato comunque necessario: **dirò che se una decostruzione deve essere effettiva, deve concernere per principio l'architettura, non soltanto perché l'architettura rappresenta la "fortezza delle metafisica della presenza", con tutto ciò che comporta in se stessa in quanto significato, ma per fare di questa decostruzione un'opera affermatrice, e non soltanto un discorso a proposito dell'origine, ma un'affermazione capace di lasciare tracce.** Non è un caso che le metafore architettoniche, come viene sottolineato a più riprese, abbondino nella costruzione degli impalcati filosofici della tradizione occidentale: Kant, come ricorda spesso Derrida, definiva l'architettura "l'arte dei sistemi". Attraverso un'operazione progressiva di dis-velamento Derrida mostra come l'architettura sia la materializzazione fisica del "logocentrismo" e del sistema di valori da esso generati, la cui spazializzazione risulta subordinata ad una serie di

principi (*archè*) e finalità (*telos*) che ne controllano dal di fuori la struttura e la sintassi, limitando la possibilità dell'esperienza e, di conseguenza, le potenzialità dell'*archi-scrittura* (tramatura di tracce, apertura all'alterità, rete di rinvii all'origine di qualsiasi produzione di senso e significato), così come espresse in *Della grammatologia*. Liberare l'architettura dall'egemonia di un sistema di valori sovraordinati (utilitari, estetici, economici, sociali, religiosi), emanciparla da queste finalità esterne, non significa restaurare una sorta di purezza architettonica (saremmo sempre nella metafisica), né che l'architettura non debba più funzionare o essere abitabile, ma re-inscrivere e dis-locare il sistema di valori in uno spazio più ampio in cui l'architettura possa comunque essere "*maintenant*" senza affidarsi necessariamente alla sistematicità e alla sintesi.

Una possibilità che sembra interessare Derrida è quella di portare l'architettura in un territorio de-territorializzato, a-dialettico, uno spazio concettuale "differente", dove riconsiderare le opposizioni binarie di senso (figura-sfondo, pensiero-percezione, natura-cultura, spirito-corpo, interno-esterno) che articolano il discorso della metafisica occidentale. Ancora di più sembra interessato alla possibilità che l'architettura, in quanto forma di scrittura (per scrittura Derrida non intende solo quella fonetico-alfabetica) dello spazio, possa aprirsi ad altre "discipline", ad altre forme di scrittura, ma anche alla partecipazione, all'intervento da parte del lettore-visitatore: **Questo incrocio, questo attraversare i confini delle discipline, non è solo uno dei principali stragemmi, ma anche una delle principali necessità della deco-**

struzione. L'innesto di un'arte su di un'altra, la contaminazione dei codici, la disseminazione dei contesti, sono talvolta dei "metodi" o degli "stratagemmi" della decostruzione.

Sono questi alcuni dei presupposti di un possibile discorso decostruttivo sull'architettura che vede protagonisti Eisenman e Tschumi soprattutto, ma anche noti architetti e critici come Libeskind, Wigley, Kipnis, Vidler e molti altri. Il filosofo si mostrerà sempre reticente rispetto al tentativo, spesso protratto dai suoi interlocutori, di assimilare il suo discorso a possibili movimenti o stili: **Uno stile è un codice, un processo totalizzante, una moda, una unità che subordina le differenze, ed è il motivo per cui la decostruzione non può produrre uno stile né crederci. La decostruzione decostruisce l'omogeneità, l'unità dello stile.** Non a caso si percepisce, ripercorrendo la successione di documenti presenti nel testo, un crescente atteggiamento critico rispetto all'utilizzo improvvido di alcuni termini e categorie: **Credo che dal momento in cui qualcosa come la decostruzione può diventare un'autorità, una fonte di legittimazione, allora bisognerà decostruirla.** Derrida vede con sospetto la mostra *Deconstructivist architecture* organizzata al MoMa da Johnson e Wigley nel 1988, così come l'utilizzo "pericoloso" di alcuni termini e il proliferare incondizionato del prefisso "post". Nel volume sono presenti le lettere, gli interventi e le interviste in cui il filosofo chiede conto ad Eisenman e Libeskind dell'utilizzo, rispettivamente, dei termini "presenza di un'assenza" e "vuoto". In entrambi i casi il rischio evidenziato è quello di "ontologizzare" la mancanza, l'invisibile, la

sparizione, attraverso una sorta di teologia negativa, segno di una cattiva interpretazione, secondo Derrida, del concetto platonico di *Chóra*: **Nel *Timeo* di Platone c'è un luogo che non è né divino né umano, né intelligibile né sensibile, un luogo che precede la storia e l'iscrizione delle Forme; sfida ogni dialettica tra ciò che è e ciò che non è, tra ciò che è sensibile e ciò che è in divenire. Tuttavia questo luogo, che riceve tutte le forme e che dà luogo a tutto ciò che è iscritto nelle Forme, non è un vuoto.** Quest'ultimo, sembra suggerire Derrida, non può riferirsi a sé stesso, ma alla possibilità di divenire ogni volta qualcosa'altro, di essere occupato, di aprirsi all'evento perché qualcosa abbia luogo. Queste critiche, evidenti ed esplicite, rivolte ad alcuni protagonisti della vicenda non devono però banalmente portare a credere che Derrida reputi le loro ricerche architettoniche prive di validità. In più occasioni infatti il filosofo franco-algerino ha sottolineato il suo interesse per alcune nuove forme di ricerca in architettura, soprattutto in riferimento a quelle condotte da Tschumi e dallo stesso Eisenman. Di quest'ultimo viene riconosciuta la capacità di mettere in questione, di dislocare costantemente i supporti su cui reggono le visioni tradizionali e consolidate, ma anche di sperimentare nuove forme di scrittura architettonica multi-dimensionale in cui convergono più "tempi e luoghi", assimilando e interpretando, attraverso il suo lavoro, il complesso concetto di "traccia", con tutti i rischi che questo comporta: è stato messo in evidenza in altre occasioni dallo stesso Vitale come l'architetto americano abbia travisato il concetto di "traccia", spostandolo dal piano decostruttivo a quello fenomeno-

logico, rimanendo di fatto imbrigliato nelle maglie della dialettica metafisica presenza-assenza. Il lavoro che, però, sembra maggiormente attirare l'attenzione del filosofo è quello di Bernard Tschumi. A proposito di *Maintenant l'architecture: point de folie*, Derrida afferma: **in questo testo ho provato a segnalare quel che percepivo nel lavoro di Tschumi. [...] Il suo interesse per modelli non architettonici dell'architettura, [...] A ciò che apre lo spazio architettonico all'esperienza, non soltanto dello spettatore o dell'abitante, ma anche del visitatore, di colui che performa lo spazio architettonico entrando, percorrendo il suo cammino, trattando l'architettura diversamente da un edificio monumentale, come un'esperienza che prende del tempo e che diventa per ciò stesso evenemenziale.**

In una conferenza tenuta a Praga nel 1991 Derrida ritorna sul tema della monumentalità, questa volta in relazione all'avvenire della città (che forse non è più città), sostenendo come qualsiasi progetto urbano dovrebbe fare i conti con il tempo e le generazioni a venire, accettando quello **che un logico chiamerebbe forse assioma dell'incompletezza. Un città è un insieme che deve restare indefinitamente, strutturalmente non saturabile, aperto alla propria trasformazione, a delle aggiunte che alterano o dislocano per quanto poco possibile la memoria del suo patrimonio. Una città deve restare aperta al fatto che essa sa che non sa ancora che cosa sarà.** Così come la democrazia che, per Derrida, è tale se sempre a venire. Così come l'architettura nel suo farsi **scrittura dello spazio.**

G.P. FRASSINELLI, *Design e antropologia. Riflessioni di un non addetto ai lavori*, a cura di G. Bombaci, Quodlibet, Macerata 2019.

La passione per l'antropologia di GianPiero Frassinelli è testimoniata già dalle letture giovanili delle opere di Ruth Benedict, Claude Lévi-Strauss e Marcel Mauss, che poi confluirono nella sua tesi di laurea: *Centro di studi di antropologia applicato ai problemi dell'acculturazione*. Architetto e componente del gruppo SuperStudio, Frassinelli partecipò al movimento radical applicando una spiccata attitudine sperimentale ad un ripensamento degli obiettivi che erano alla base delle discipline architettoniche e del design.

Con Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia e Roberto Magri condivise lo spirito e le posizioni radicali, avanzando una sorta di "terrorismo culturale", un sovvertire le regole comuni del progetto, fin dalla sua ideazione. Ma il contributo più originale dell'architetto al gruppo SuperStudio fu l'introduzione di uno sguardo antropologico, teso a una progettualità intesa sia come fenomeno sociale che storico. Uno sguardo in grado di penetrare dall'interno le logiche con le quali si pensano e realizzano oggetti e spazi, e di sovvertirne radicalmente le prospettive.

I testi raccolti in questo libro, edito da Quodlibet, corrispondono alle trascrizioni delle lezioni dell'autore, tenute a Roma tra il 2012 e il 2017 per il Corso di Antropologia Culturale presso il Dipartimento di Design dello IED - Istituto Europeo di Design. Sebbene – come afferma Frassinelli stesso – i testi raccolti possano sembrare poco ortodossi e scientifici, spalancano al lettore e al

progettista possibilità alternative, spesso negate, di immaginare il design, l'architettura e in definitiva la vita dell'uomo.

A supporto delle teorie, dal 1968 in poi, Frassinelli attua diversi progetti tra cui *Monumento Continuo*, *Le dodici città ideali*, *Cultura materiale extraurbana*, *Gli atti fondamentali*. In tutti, l'indagine è condotta mediante tecniche di collage e scrittura per poi procedere al progetto e infine alla scrittura ancora. In un percorso di straordinaria coerenza e originalità, ai confini tra architettura, antropologia e design, l'essere umano viene posto sempre al centro del progetto.

Le osservazioni di Frassinelli indagano la natura esistenziale degli oggetti partendo apparentemente da molto lontano – attraverso le osservazioni sul significato di corpo, la narrazione di popoli primitivi, gli strumenti e le modalità del vivere quotidiano. Dai testi dell'autore emerge come la cultura sia il fattore primario di trasformazione della realtà: le culture dell'ascolto, dell'osservazione, della percezione, sempre in maniera autentica e indipendente. Ma le letture antropologiche di Frassinelli non hanno alcuna pretesa di sistematicità o rigore scientifico. Piuttosto, le osservazioni “partono dal cuore” e da un sapere radicato che lucidamente analizza il mondo degli oggetti, secondo aspetti e significati dalla più ampia portata sociale e umana.

La loro analisi emerge in particolare nei due saggi: *Violini e pistole. Confutazione di un'analisi razionalista e Birra, cioccolata e bombe a mano*. In ambedue le lezioni, gli oggetti vengono presi in esame non solo per le funzionalità pratiche ma anche attraverso i livelli di narrazione che li caratterizzano, le evoluzio-

ni e le ragioni simboliche da cui derivano le forme. Questi stessi, se sottoposti a una lente miope – quella del Professor Cuzzer –, alla luce della sola logica matematica e razionalista, possono restituire risultati esattamente opposti. Lo sguardo sensibile di Frassinelli ci pone dinanzi, invece, un design inteso come risultato di fenomeni derivanti da aspetti non soltanto razionali, ma piuttosto storici, antropologici, e intrinsecamente umani.

Dalle prassi della ricerca antropologica al corpo, per parlare di approcci e visioni e poi di nuovo di popoli e territori, nel saggio *Di quegli uomini che vivono nudi*, Frassinelli riporta lo studio effettuato nel 1975 dal gruppo SuperStudio per il Corso di Cultura materiale extraurbana. Il testo analizza le abitudini, le credenze e i costumi di tre popolazioni primitive, tra le più antiche e ancora viventi sul pianeta: gli Tsembaga della Nuova Guinea, i San o Boscimani dell'Africa del Sud e gli Aranda dell'Australia centrale. In ognuna di queste culture emerge un legame intenso e straordinario con la madre terra, gli esseri viventi e le società in cui si costituiscono. **Non si spreca nulla, nel regno della natura: un cacciatore non ammazza più animali del necessario, neppure se si trova di fronte a un intero branco. Le donne non raccolgono mai tutte le piante di un luogo, per non compromettere un futuro raccolto** (p. 90).

Senza pretese di dominio sull'ambiente, queste civiltà guardano a tutti gli organismi viventi come pari, poiché circoscritti all'interno di un unico ecosistema vitale. In quest'ottica, diametralmente opposta a quella degli uomini cosiddetti “civilizzati”, la sacralità della natura attraversa tutti gli esseri viventi:

dall'uomo, alle piante, agli animali fino a coinvolgere l'intero paesaggio, indicato dagli Aranda come un riflesso dei propri antenati e spiriti protettori. **Per loro il paesaggio non era fatto di rocce, alberi e pozze d'acqua normali; tutte queste emergenze erano ricche di significati mitici, creati dai grandi antenati, ed erano i luoghi dove essi vivevano tutt'ora: anzi, le rocce, gli alberi e le pozze d'acqua, in cui essi si erano formati, erano gli antenati stessi** (p. 99).

Questi popoli appartengono ad una cosmogonia universale apparentemente priva di oggetti. In un'illustrazione comparata tra il bagaglio personale di una donna Aranda e il corredo di una donna civilizzata emerge quasi un triplicarsi di oggetti, inutilmente complessi, strutturati, pieni di orpelli e decori. E, dunque, una conchiglia, una sacca di rete, un recipiente di legno e un bastone da scavo corrispondono a piatti, bicchieri, posate, bauli, vestiti, mobili, utensili di ogni tipo e forma.

È questo il punto più profondo dell'abisso che ci divide. Noi, circondati di oggetti, condizionati dagli oggetti, schiacciati dagli oggetti che abbiamo voluto o che vorremmo o che sogniamo di avere, accusiamo un disagio sempre maggiore nel riuscire a vivere in una delle regioni della terra più favorite dal clima e dalla natura. (...) Loro invece hanno scelto solo di essere liberi, nel bene e nel male, padroni del loro mondo e di sé stessi; liberi perché certi dei significati e dei valori delle cose che li circondano e quindi in armonia con essi; liberi di affrontare i loro problemi perché solo da sé stessi possono attendersene la soluzione; liberi magari di morire a quarant'anni ma al termine di un

completo ciclo biologico e sociale (pp. 109-110).

La rinuncia agli oggetti è qui descritta come inversamente proporzionale a una conquista della libertà e, a partire da questa, Frassinelli affronta i temi emergenti legati al mondo della produzione, del consumo e dello sviluppo sostenibile. A supporto delle tesi di una serie di economisti, filosofi e sociologi – tra cui Stuart Chase, Serge Latouche, André Gorz, Jean Baudrillard e Satish Kumar – Frassinelli suggerisce una visione di descrescita serena che tiene in sé il rispetto di tutti gli esseri viventi, tramite la messa in atto di sistemi metabolici, in grado di produrre e consumare la stessa quantità di risorse relativamente al territorio che le produce. In opposizione ad un'obsolescenza programmata che ci rende schiavi e vittime di un sistema ormai insostenibile per il pianeta, l'autore ci invita ad una rivalutazione dei principi animisti che pervadono il mondo e che possono elevarci ad esseri umani realmente consapevoli di un ecosistema complesso.

Le esperienze di vita di Frassinelli sono il filo conduttore, infine, del saggio *Piccole avventure di viaggio*, dove a tutta una serie di fotografie si combinano annotazioni dal carattere introspettivo, sociale, filosofico. Introducendo questi brevi appunti con l'esortazione **meno architettura, più avventura!** (p. 179), Frassinelli narra esperienze di viaggio vissute non solo in megalopoli ipermoderne come New York e Los Angeles, ma anche in luoghi meno noti come Tijuana, Kastania, Ryad, Edam, Petra, Konja.

Alla disarmante domanda sul significato della propria esistenza che l'autore si pone a inizio del libro **Che ci faccio qui?** (p. 23), si evince

come sia il libro stesso la risposta. Denso di argomenti, idee e riflessioni, il volume appare in conclusione come una grande e multi sfaccettata autobiografia dell'autore. Una raccolta di testimonianze e considerazioni, nonché di scoperte e nuove consapevolezze, per ricordarci ancora una volta come l'antropologia sia un prezioso strumento di osservazione della realtà, dell'uomo e delle sue possibilità di esistenza, plurali.

C. S.

MASSIMO NEGRI, GIOVANNA MARINI, *Le 100 parole dei musei*, Marsilio Editori, Venezia 2020.

Come denunciato dal titolo, il volume di Massimo Negri e Giovanna Marini si presenta come un *reference* – è un libro da consultare a proposito di argomenti specifici e le voci sono presentate in ordine alfabetico –, ma allo stesso tempo viene dichiarata l'intenzione di offrire qualcosa di più di una raccolta di informazioni puntuali, come è compito di un semplice dizionario. Indirizzato, su stessa dichiarazione degli autori, ai «visitatori più appassionati», agli studiosi e ai professionisti della materia, *Le 100 parole dei musei* propone una narrazione in più episodi attorno al (macro) tema museale, un libro che può essere letto anche per diletto oppure come un racconto intorno al mondo dei musei, pur frammentato in cento «microcapitoli».

L'adempimento a questa premessa (e promessa) da parte degli autori risolve l'interrogativo che ci si potrebbe porre di fronte alla copertina di questo libro. Può uno schema *scientifico* come il vocabolario ap-

plicarsi a una disciplina tanto complessa come quella dei musei? La risposta è sì, considerando che gli elementi che compongono l'enorme complessità orbitante attorno a questa istituzione trovano effettivamente una propria collocazione all'interno di questi cento vocaboli. In questo layout, ogni parola viene affrontata singolarmente – per la storia che racconta, per i suoi caratteri principali, per i personaggi che l'hanno animata –, ma anche in relazione agli altri termini della lista. Dall'andamento sequenziale del volume emergono infatti, pagina dopo pagina, risponderne tra uno e l'altro, così come argomenti che si richiamano vicendevolmente e che, unitamente, contribuiscono a creare un quadro completo del tema museale.

Dopo una breve introduzione ai termini che costituiscono il campo di applicazione delle parole analizzate nel volume, cioè «museologia» e «museografia» – che spesso si sovrappongono o vengono usati in modo intercambiabile dagli stessi addetti ai lavori, e che occupano due voci di rilievo nell'elenco – l'opera entra nel vivo. A partire dalla lettera A, le centodue parole (approssimate a cento) si susseguono ordinatamente una dopo l'altra. In coda all'opera, trova collocazione un ulteriore breve elenco di «altri termini utili», che sono sinonimi o declinazioni dei vocaboli che dispongono di una voce specifica, cui fanno riferimento attraverso l'indicazione del relativo numero di pagina.

Alcune delle cento parole trattate delineano una vera e propria storia della disciplina museale; è il caso delle voci «architettura museale», «educazione», «diplomazia culturale» e di tutti i termini che, in questo volume, sono caratterizzati da *ex-*

cursus sull'origine o sull'evoluzione nel tempo di alcuni specifici aspetti dell'argomento. Altre, invece, contribuiscono a fornire una sorta di *background* tecnico al lettore, affrontando temi che non hanno direttamente a che fare con quello che troviamo all'interno di un museo, ma che si relazionano a alcune dinamiche *invisibili* al visitatore. È il caso di «istituzione», «organizzazione» o anche «soprintendenza e poli museali», che definiscono in maniera sintetica un quadro generale delle principali normative, leggi e amministrazioni in materia di musei, mostre e allestimenti. Non mancano vocaboli specificamente inerenti le collezioni (come «acquisizione» e «alienazione») e gli allestimenti (tra cui «*accrochage*», «cornice», «vetrina»), così come quelli legati agli aspetti tecnologici e di comunicazione («lux», «podcasting»), oppure a alcuni ruoli e figure («amici del museo», «comitato scientifico», «curatore»). Altri termini ancora, infine, sembrano sfuggire ogni classificazione, portando il lettore in scenari assolutamente inaspettati (tra queste, «tassidermia», può essere senz'altro definita la parola più curiosa, seguita dall'insospettabile forza innovatrice del «*pluriball*»).

Questa commistione di parole provenienti da mondi, linguaggi e gerghi differenti sembra sostenere la tesi che per parlare di musei, o semplicemente di alcune loro dinamiche e personaggi, sia indispensabile tirare in causa un grande numero di discipline, anche (apparentemente) distanti tra loro. Un caso emblematico è fornito dal nocciolo di parole individuato dalla voce «prestito» che per questioni alfabetiche entra in gioco solo verso la fine del volume, ma che inizia a far parlare di sé fin dalle prime pagine. Nell'ambito

del diritto si interseca con le voci «assicurazione» e «chiodo a chiodo», incontrando poi voci più specifiche dell'apparato museale come «*condition report*», «*facility report*» e «*Registrar*», necessari ogni qual volta un'opera subisca una «movimentazione». Quest'ultima, inoltre, può essere relazionata ad altre pratiche legate al cambiamento di sede di un'opera, come per esempio il «comodato» e la «donazione». Infine, il prestito è la *conditio sine qua non* per la realizzazione delle mostre temporanee (affrontate nella voce «mostra»), nucleo attrattore e catalizzatore di ogni museo che disponga di una sezione dedicata.

Il fatto che la voce «prestito» non sia l'unica a creare questo tipo di concatenazione di vocaboli, esplicita un meccanismo che permea tutta l'opera e che ne consente una possibile lettura *non convenzionale*. Il lettore, infatti, più volte si trova tentato a scorrere le pagine avanti e indietro per seguire l'eco di una determinata parola – peraltro incentivato dalla dicitura «Si veda anche la voce...» presente alla fine di diversi paragrafi. Questa operazione permette di instaurare un rapporto personale e personalizzato tra il volume e chi lo legge o, si potrebbe dire, chi lo consulta; esiste infatti la possibilità di modellare l'esperienza di lettura sulla base della propria formazione e dei propri interessi, così come di ripeterla ogni qual volta si sia mossi dalla curiosità o dal desiderio di approfondire una determinata questione.

Nell'ampio panorama delle voci selezionate, merita senz'altro una riflessione la scelta degli autori di creare una lista interna, quella che potremmo definire una «super lista» di **parole chiave che sono il crocevia per orientarsi in questo micro universo linguistico e allo stesso tem-**

po i termini indispensabili per la sopravvivenza museologica del lettore. In particolare, la lettura di questo ristretto gruppo di parole – evidenziate con il colore grigio all'interno dell'opera – permette di capire più nel dettaglio che cosa sia l'istituzione museo oggi e in che cosa si distingua da quella del passato; quali siano le sue tendenze per il futuro e quali le sue costanti nel tempo.

Il museo contemporaneo e le sue evoluzioni sono un fenomeno in forte ascesa numerica e **la proliferazione dei musei sembra un fenomeno inarrestabile [...]. Qualunque settore venga investito da un cambiamento quantitativo così importante non può che subire grandi cambiamenti qualitativi**; scorrendo le voci di questa lista ridotta è possibile rintracciare alcuni di questi cambiamenti. In parte essi sembrano andare di pari passo con l'evoluzione della società, delle persone e del loro rapporto con la cultura e la memoria; in parte, invece, sono afferenti a dinamiche interne e mutazioni strutturali dell'organizzazione museo, in risposta a fenomeni di più ampio spettro. A questo particolare proposito, le parole «gestione» e «professioni museali» mettono in evidenza quanto l'istituzione museo sia diventata sempre più complessa con **la irruzione della cultura manageriale [...] nelle vecchie modalità di gestione dei musei consolidatesi nel tempo**. Una complessità che sembra riflettere l'aspetto ormai multi-forme o, piuttosto, multi-funzione del museo. *Museum as Meeting Places* è un concetto ricorrente nel settore e fa riferimento a una **filosofia al cui fondamento sta l'idea che un'attività di per sé realizzabile in contesti diversi, espletata all'interno del museo assume un sapore partico-**

lare per la unicità del contesto. Inoltre, la grande attenzione dedicata ad alcune voci di natura tecnologica – come «multimedia» o addirittura «museo virtuale» – insieme all'immagine di museo come **una piccola palestra o, se si preferisce, un laboratorio dove possono essere osservati e sperimentati processi percettivi in continua trasformazione** risulta quanto mai attuale. Quello che prima era accessorio o un *plus* di gusto squisitamente *tech*, assume risvolti inconsapevolmente diretti su soggetti che hanno imparato a vivere ben lontani dalle dinamiche naturalmente sociali e di vicinanza reciproca, e piuttosto aderenti a un modello recluso e *distanziato*.

Nonostante gli aspetti multimediali e innovativi, così come le più recenti declinazioni sociali e mondane, godano di ampio respiro tra le pagine del libro, il ruolo e l'immagine tradizionale del museo occupano una posizione di rilievo all'interno dell'opera. A fronte di una sempre maggiore digitalizzazione delle nostre esperienze, si apre la **questione dell'equilibrio tra le opportunità offerte dalla connessione e lo stress (a volte l'inutilità) dell'essere «sempre connessi» a scapito della irriproducibile magia del rapporto fisico con l'ambiente museale**. Più che un organismo condannato all'estinzione dal cosiddetto progresso tecnologico, quella raccontata da *Le 100 parole dei musei* è un'istituzione che preferisce aggiornarsi, invece di rinunciare alla propria *missione*; essa mantiene forte la sua identità culturale, il proprio ruolo per lo studio e la ricerca, nonché la sua vocazione come luogo di ispirazione e contemplazione, ma anche di incontro e di cambiamento.

V. OLGATI, M. BREIDSCHMIT, *Architettura Non-Referenziale*, Park Books, Zurigo 2019.

Nell'introdurre questa recensione del testo *Architettura Non-Referenziale*, edito alla fine del 2018 nella sua versione originale in lingua tedesca da Simonett&Baer (Basilea), si rende necessaria un'essenziale premessa in grado non tanto di chiarire, quanto di dichiarare, la difficoltà di includere tale pubblicazione in una più o meno definita tradizione di genere testuale. È innegabile, infatti, che la complessità della peculiare opera architettonica di Valerio Olgiati sia riscontrabile, da una parte, nella definizione, nella strutturazione e nella composizione di questo breve compendio, sintetizzato abilmente dal teorico Markus Breitschmid, e verificabile, dall'altra, nell'ambiziosa esegesi icastica della contemporaneità architettonica che ha caratterizzato il lavoro dell'architetto svizzero nelle due ultime decadi. Il nodo concettuale di tale trattazione può riscontrarsi, infatti, non tanto nella volontà di manifestare una personale rassegna progettuale né, tantomeno, nel definire un dogmatico approccio costituente verso l'architettura quanto, piuttosto, nella necessità di un oggettivo confronto con la realtà con cui l'architettura contemporanea è chiamata a confrontarsi, al fine di rispondere coerentemente al suo prossimo divenire. In relazione, dunque, a tale premessa è utile soffermarsi brevemente sulle figure di chi ha ideato il testo, Valerio Olgiati, e di chi ne ha curato la stesura, Markus Breitschmid. Questo libro era in preparazione da qualche tempo. I due autori, conosciutisi nel 2005, hanno avuto una serie di conversazioni in Svizzera, negli Stati Uniti e

in Portogallo. Il materiale discusso durante queste conversazioni è già stato pubblicato sotto forma di libri, saggi, interviste. L'idea del presente volume risale al 2013. Il suo contenuto è frutto di numerosi e prolungati incontri fra i due autori svoltosi nelle Alpi svizzere e nell'Alentejo, in Portogallo. Il libro è stato alla fine scritto in Virginia. La breve nota introduttiva mette subito in evidenza alcuni punti fondamentali in grado di manifestare le basi costitutive del pensiero riportato nel testo: innanzitutto, la volontà di sintesi di un concetto, comune e latente nelle riflessioni dei due autori, poi la simbiotica e indispensabile complementarietà degli stessi e, infine, la ferma rinuncia a una abusata nozione di regionalismo critico. Una triplice attestazione di impegno formulata attraverso un coerente e oggettivo preludio alle questioni tematiche che il saggio si propone di mettere in luce. In prima istanza, la figura di Valerio Olgiati, architetto svizzero formato nella cultura architettonica, analogica e postmoderna, del Politecnico di Zurigo: un progettista che si colloca nel panorama dell'architettura d'Oltralpe attraverso una personale poetica della costruzione, caratterizzata da una forte tensione intellettuale di approccio all'idea architettonica, in grado di porsi entro i limiti opposti e contraddittori del pensiero razionale. Una condizione dove l'interpretazione del "riferimento analogico" esula dal divenire referenza formale o citazionistica, ascrivendosi in una condizione di dichiarazioni filosofiche e di poetica, spiegazioni, metafore, fondamenti, memorie e intenzioni (vedi V. OLGATI, *The Image of Architects*, Quart Verlag, 2013), che rappresentano, nel loro insieme, il contenuto intelligibile del pensiero progettuale dell'autore

in grado di essere consapevolmente radicato nella contemporaneità. Parallelamente, il teorico dell'architettura Markus Breitschmid costruisce la sua formazione tra la Svizzera, la Germania e gli Stati Uniti, concentrando i suoi studi principalmente sull'estetica del Modernismo e della produzione architettonica contemporanea, oltre che sulla disamina del pensiero kantiano in relazione all'architettura, proponendosi come uno dei più illustri competenti sul tema specifico. Il suo lavoro teorico, come si può evincere da alcune sue recenti pubblicazioni, si è proposto come fondamentale riferimento concettuale attraverso il quale costruire il denso rapporto culturale con Valerio Olgiati e, quindi, come presupposto critico dell'Architettura Non-Referenziale. Addentrandosi nello specifico del contenuto, l'intera trattazione può concentrarsi nell'assunto di partenza che vede nella nozione di non-referenzialità il proprio fulcro tematico, tanto come diagnosi, quanto come metodologia terapeutica per la nostra contemporaneità. Non è un caso che anche la stessa composizione del libro, coerentemente con le questioni prese in analisi, si offre come un primo esempio di non-referenzialità, come si nota sfogliandone le pagine, prive di qualsivoglia apparato iconografico, riferimento bibliografico e note referenziali. Una risoluta scelta di ambiguità che viene, tuttavia, supportata da un chiaro impianto di ste-sura, suddiviso in tre parti principali, nonché da un sinergico utilizzo di considerazioni teoriche legittimate da paradigmatici esempi di architettura costruita. Viviamo in un mondo non-referenziale. Perciò l'architettura deve essere non-referenziale. La non-referenzialità è l'unico modo per concepire edifici portatori di

senso in un mondo in cui semplici attribuzioni di significato non esistono più. È fuori dubbio che l'architettura avrà sempre anche un compito sociale, ma oggi gli edifici non possono più ispirarsi a un ideale sociale comune, perlomeno non direttamente, perché ideali sociali comuni come quelli che abbiamo condiviso in passato non sono sopravvissuti nel mondo contemporaneo. Con questa radicale premessa gli autori introducono, nella prima parte del testo, la necessaria e consapevole sfida verso la concezione architettonica dell'oggi, illustrando il ragguaglio dei presupposti teorici che sono alla base dell'indagine sullo stato del contemporaneo. Innanzitutto, nel paragrafo *Dopo la post-modernità: mondo non-referenziale*, concentrandosi sulla condizione culturale susseguitasi alla corrente postmoderna, caratterizzata da un impellente bisogno di definire un'alternativa critica alle conseguenze di un mondo oramai destituito delle sue più profonde componenti ideologiche, motrici della produzione architettonica del Novecento; inoltre, sulla *Genealogia dei sistemi ordinatori architettonici*, proponendo un inedito modello di analisi in grado di approcciarsi all'edificio indipendentemente da istanze sociali, economiche e politiche, o più propriamente storiche, che ne hanno definito la costituzione, virando, viceversa, su di un criterio puramente architettonico ed estetico, forte di una caratterizzazione teorica vicina agli studi kantiani sull'estetica precedentemente citati; infine, nel paragrafo *L'idea nell'architettura Non-Referenziale*, asserendo il duplice valore che un'idea fondante ha la necessità di rappresentare: essere generatrice di forma e produttrice di senso. Un concetto, quest'ultimo

relativo all'idea, già ampiamente affrontato dai due autori in molte delle precedenti pubblicazioni congiuntamente curate (vedi M. Breitschmid, *The Significance of the Idea in the Architecture of Valerio Olgiati*, Archithese, Zurigo, 2012) che, per la critica dell'architettura Irina Davidovici, può essere considerata pertinente per tutta l'architettura contemporanea della cultura post-illuminista. Un'originale analisi, approfondita da Olgiati e Breitschmid, in grado di rappresentare un chiaro punto di partenza al fine di affrontare coerentemente, con una metodologia alternativa, le sfide che la società globalizzata e consumista ci pone dinnanzi. Come affermano gli stessi autori, **Viviamo in un'epoca di generale disincanto, in cui l'unico incanto è forse il disincanto collettivo. Ci si potrebbe lamentare, ma non servirebbe a niente. Infatti, non ci vogliamo lamentare; anzi, l'architettura non-referenziale fa di questo mondo, in cui semplici attribuzioni di significati non esistono più, un'occasione per costruire un'architettura liberata adatta a un mondo non-referenziale.** La seconda parte del testo, introdotta come *I principi dell'Architettura Non-Referenziale*, potrebbe risultare in forte contrasto, se non come un vero e proprio controsenso, rispetto alla dissertazione sin qui postulata. L'adottare, infatti, una serie di sette principi – esperienza dello spazio; totalità; novità; costruzione; contraddizione; ordine; produzione di senso – imporrebbe una sorta di dogmaticità lontana dalle tesi atte a liberare l'architettura da una condivisione di programmi e ideologie oramai obsolete. Tuttavia, tali principi, non supportano un'applicativa imposizione ma, al contrario, hanno la capacità di mettere in

discussione gli assunti che caratterizzano la produzione architettonica contemporanea. Una risposta agli attuali criteri di approccio alla disciplina progettuale, tramite questa serie di principi, intesa alla stregua di innovativo paradigma, un'ipotetica struttura alternativa volta a fornire un nuovo quadro di riferimento per concepire l'architettura non-referenziale. In ultima istanza, il capitolo conclusivo del testo, intitolato *Autorialità*, rappresenta probabilmente il vero punto nodale della complessa struttura teorica sviluppata da Valerio Olgiati e Markus Breitschmid. Se la prima parte, legata alla definizione del mondo Non-Referenziale, mette in evidenza le condizioni che si pongono come prologo analitico, ancora parzialmente inedito, della consapevolezza per gli autori di operare in tale condizione; se, inoltre, con la definizione dei sette principi, descritti nel secondo capitolo, si intende individuare una metodologia attraverso cui mettere in crisi quei precetti che hanno definito un terreno comune e parzialmente condiviso nella pratica architettonica delle ultime due decadi, il terzo e conclusivo capitolo del testo mette in scena un deciso appello rivolto a coloro i quali praticano attivamente la professione dell'architettura. Un tentativo di reintrodurre quella concezione secondo cui l'architettura non sia frutto di una corale programmazione tecnica ma che, invece, venga intesa secondo un processo di scelte personali e dove la progettazione architettonica non deve appellarsi a nient'altro se non a se stessa e alla pura esperienza dello spazio, dunque all'universalità e all'autosufficienza dell'esperienza estetica. Ancora una volta risulta chiaro come l'influenza relativa agli studi kantiani rivesta un ruolo fon-

damentale nella costruzione di tale teoria dove, in una società priva di valori e ideologie comuni, l'autoriale creazione ex-nihilo assume un valore centrale per l'architettura Non-Referenziale. L'impegno in potenza del singolo architetto prende forma e si rende disponibile a raggiungere, dalla concezione personale e particolare del riferimento e quindi dell'idea, l'universalità dell'esperienza dello spazio. Attra-

verso una concezione estetica della storia dell'architettura, la proposta di Valerio Olgiati e Markus Breitschmid si propone in definitiva come una legittima e plausibile svolta al fine di affrontare le problematiche che ci pone il nostro tempo presente, indirizzando la pratica architettonica verso un più consapevole e Non-Referenziale tempo in divenire.

L. G.

Sommario dei fascicoli pubblicati

N. 151. I primi cinquant'anni della nostra rivista - fascicolo speciale con una scelta dei saggi pubblicati e il sistema che comprende sia l'edizione cartacea sia quella digitale - Le pagine dell'ADI

N. 152. Due modi di essere nel web - De mundo multiplo: pensare l'arte oltre la modernità - La crisi del prodotto nel "design del prodotto" - Libri, riviste e mostre

N. 153. La fine del disegno? - Happening come rituale dell'interazione - Confronto critico tra Victor Papanek e Alain Findeli - Libri, riviste e mostre

N. 154. Historic Urban Landscape: un concetto in costruzione - Ancora sul rapporto tra arte e pubblico - Design: scenari morfologici della contemporaneità - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 155. Nuovo Realismo/Postmodernismo: dibattito aperto fra architettura e filosofia - Realismo sensoriale: per una diversa prospettiva fra Nuovo Realismo e Postmodernismo - Della omologazione in architettura - Arti visive: da zona franca a fronte comune - È del designer il fin la meraviglia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 156. Architettura in mostra: il caso «Comunità Italia» - Modern/post: un territorio in-between - «Mostrismo»: un'avanguardia globale per un paradigma espositivo - Moda: sistema e processi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI Campania

N. 157. Editoriale - Una "ipostasi" della forma-tatuaggio - Aspetti e intenti del graffitismo d'oggi - *Lebenswelt* e architettura - Design vs *Lebenswelt* - Libri, riviste e mostre

N. 158. Architettura e qualità nell'età dei concorsi - La nostalgia nella cultura digitale - Conformazione e trasformazione degli spazi interni - La ricerca di una definizione di design - Libri, riviste e mostre

N. 159. «Corporea» alla Città della scienza di Napoli - Mono-ha nel contesto globale. Poetiche e culture a confronto - Distruzioni e ricostruzioni a Berlino - Il tempo del tipo nello spazio del design - Libri, riviste e mostre

N. 160. Il mestiere di architetto: prospettive per il futuro - *Téchné* e progetto d'architettura - Riflessioni sulla 57ª Biennale di Venezia e Documenta 14 a Kassel - Didattica e design, dal learning by doing al learning by design - La rivista «October»: temi e nuclei teorici - Libri, riviste e mostre

N. 161. La metodologia circolare della progettazione in architettura - Aldo Rossi. Topografia urbana - Artisti italiani e realtà sociale nel secondo dopoguerra - La rivista «October»: novità metodologiche e crisi di un paradigma - Il design (morale) dell'ordine - Ernesto Basile. Dall'architettura d'interni all'industrial design - Enzo Mari. Opera, multiplo, serie - Libri, riviste e mostre

N. 162. Il BIM. Un parere in evoluzione - Bruno Zevi e lo spazialismo architettonico - Semantiche del sublime architettonico - Brecht nostro contemporaneo - Il dono e l'arte, la festa e la *dépense* ai tempi di internet - Il "nuovo" nel modello Design-Oriented - Handmade in Italy - Libri, riviste e mostre

N. 163. L'architettura è (ancora) un'arte? - Sull'*unbelievable*: Hirst, il fantasy, la post-verità - La Biennale d'architettura 2018 - *Crossing the border*: la storia dell'arte nell'epoca della globalità - La teoria in scena: Adolphe Appia - Libri, riviste e mostre

N. 165. Organic and mechanical - Paesaggi dell'Antropocene - Carlo Ludovico Ragghianti "architetto". Dal dibattito al museo - Oltre il biomorfismo: l'approccio bioispirato - Libri, riviste e mostre

N. 166. Linguistica, semiotica e architettura - Il museo nell'era del web - La poesia scenica di Gordon Craig - Fare, pensare e progettare nel tempo della app economy - Essere designer: ruoli e dinamiche al confine con l'arte - Libri, riviste e mostre

N. 167. Smart Cities - Fenomenologia della nostalgia - Olivetti in Messico: 1949-2002 - Donne e architettura: il Woman's Pavilion di Chicago - L'opera, l'immagine digitale e il Digital Storytelling 2.0 - Sulle tracce dell'opera d'arte. *Video-recording* e XXI secolo - Incoming/Outgoing. Flussi trans e multiculturali nel design contemporaneo - Libri, riviste e mostre

N. 168. Napoli: architettura internazionale anni '70 - Telelavoro - Design quotidiano al tempo della vulnerabilità diffusa - L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile - Tra il sacro e l'espositivo - Cucinare e consumare: la cucina-casa - Quando i Giganti cadono. Fenomenologia della Memoria - Libri, riviste e mostre

Direttore responsabile: RENATO DE FUSCO

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4967 del 29 maggio 1998

«Grafica Elettronica» - Via Bernardo Cavallino, 35/g - 80128 Napoli

Spedizione in abbonamento postale / 70%
Direzione commerciale imprese - Napoli