

ARCADE

città

2

Numero 5 monografico
edizione web:
marzo/aprile 2019
edizione cartacea:
aprile 2019
www.arcduccitta.it

Architettura. Ricerca. Città.

Interrogazioni. Sulle origini del progetto. Operazioni.

Lorenzo Degli Esposti

Il libro *Operazioni (in arte e in architettura)* verte sulla ricerca che ho svolto durante il dottorato una decina di anni fa. Il libro è in sostanza la mia dissertazione, sviluppata al Politecnico di Milano sotto la supervisione di Ernesto d'Alfonso e a New York grazie all'ospitalità di Peter Eisenman, naturale interlocutore sugli argomenti della tesi, con il quale avevo già collaborato in occasione di alcuni progetti.

La ricerca pubblicata è sulle ragioni della scelta della forma nel progetto di architettura, dunque sulle sue origini. Insoddisfatto delle approssimative risposte fornite a tale domanda, così come offertemi nel periodo di studi precedente il dottorato, trovai invece in quest'ultimo una sede congeniale allo sviluppo di una ricerca in merito, focalizzata a partire da alcune sperimentazioni artistiche degli anni Sessanta e Settanta, soprattutto in area statunitense.

Volli rivolgermi, proprio per distaccarmi da approcci contestuali, ai procedimenti di natura concettuale basati sull'astrazione e sulle scritte automatiche, che ritrovavo in varie opere da me ordinate in tre gruppi in base alle operazioni primarie che le innescano: l'appropriazione, la processualità, la notazione. Nel primo caso, si tratta di un procedimento straniante e dislocante inaugurato al principio del secolo scorso con la Fontana di Duchamp, poi ampiamente usato da artisti pop come Warhol e da minimalisti come Judd, Morris, Flavin (in combinazione con l'enfasi su astrazione e forme pure) e infine nelle opere di Graham, Matta-Clark, Smithson, Wall, Ruscha sul real-estate e sul paesaggio. L'operazione della processualità, a partire dall'interesse verso le azioni artistiche come nelle liste di Morris, Serra, On Kawara, si allarga a vari materiali come le mappe con Huebler, Long e Gostmoski e alle serie, con le regole che le governano, nei sistemi di LeWitt, Bochner, de Maria. Infine la notazione si sviluppa tra le pieghe del linguaggio, nelle opere di Kosuth, Kozlowsky, dell'Art & Language, indagando la frattura tra oggetto e definizione, tra referente, significato, significante. In architettura simili intenti hanno mosso il lavoro di alcuni architetti quali in Italia Franco Purini e il gruppo Archizoom; negli Stati Uniti, uno su tutti, Peter Eisenman, autore nel 1970 delle *Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition*, quattro tavole con puntini numerati rimandanti a note a piè di pagina, relative all'arte Minimal, all'arte concettuale, alla linguistica, all'iconologia. Senza testo. La totale assenza del contenuto, operazione in sé concettuale, si sposa con le riflessioni sullo spazio astratto del filosofo Desanti *Que faire d'un espace abstrait?* (1971), spazio astratto che è esito della rivoluzione epistemologica che dal Seicento ha consentito di formalizzare idee sempre più scisse da una presa diretta con la realtà. Ma non è un caso se i puntini di Eisenman, nel giro di pochi anni, diventano picchettatura dell'area di San Giobbe nel progetto per Cannaregio a Venezia, con innesto di varie versioni scalate della House 11a.

Il complesso rapporto tra realtà e astrazione, tra elementi concreti dell'architettura e ideazione progettuale era il nodo da sciogliere nell'indagine sulle ragioni compositive che muovono l'autore. Sulla scorta della ricerca di Eisenman, rispetto a quanto insegnatomi al Politecnico, divergevano due approcci antitetici, l'uno basato sulle potenzialità del diagramma nel governare operazioni, l'altro sulle necessità del tipo, rispetto al contesto materiale e culturale della città, cioè nell'accezione di terza tipologia avanzata da Anthony Vidler. Nella sua disamina, al tipo illuministico, basato sulla natura, tramite l'architettura classica, dunque permeata di geometria,

Operazioni a cura di Lorenzo Degli Esposti

Antefatto

Interrogazioni. Sulle origini del progetto. Operazioni. Lorenzo Degli Esposti

L'intreccio dei seminari

Il mistero del comporre. Franco Purini

Un commento di Antonino Saggio. Antonino Saggio

Le giuste operazioni. Michele Sbacchi

Tra Architettura e Arte. Pre testi di partenza. Maurizio Oddo

La scrittura del libro, la scrittura del progetto. Luca Galofaro

Trovare qui l'altrove. Pietro Zampetti

Operazioni: ragioni e processi. Alberto Iacovoni

Operazioni. Sandro Rolla

Postfazione

Confronto con l'arte concettuale e la filosofia. Ernesto d'Alfonso

Postscriptum

Lettera. Rafael Moneo

Operazioni. Peter Eisenman

Intervista a Lorenzo Degli Esposti

Appendice

La filosofia esposta dall'architettura: un tema chiave, lo spazio. Arcduccittà

Que faire d'un espace abstrait? Jean T. Desanti

Che fare di uno spazio astratto? Jean T. Desanti

What to do with an abstract space? Jean T. Desanti

Lo studio dell'architetto. Arcduccittà



29 gennaio 2019
ore 18.30

Libri al MAXXI

Operazioni (in arte e in architettura)

di Lorenzo Degli Esposti

introduce
Irene De Vico Fallani MAXXI Ricerca

intervengono con l'autore
Antonino Saggio Sapienza Università di Roma
Luca Galofaro Università di Camerino
Pietro Zampetti Sinestetica
Alberto Iacovoni ma0

Sala Graziella Lonardi Buontempo | ingresso libero fino a esaurimento posti
10 posti riservati per i titolari della card myMAXXI scrivendo a
mymaxxi@fondazionemaxxi.it

edito da



MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
via Guido Reni, 4/a - Roma | www.maxxi.art

soci



MINISTERO
PER I BENI
E LE ATTIVITÀ
CULTURALI



d'armonia, coerenza d'insieme, *concinnitas*, in ultimo di divinità, avevano fatto seguito il tipo moderno, basato sulla macchina, dunque su progresso, tecnica, scienza, trasformazione della natura, e appunto la terza tipologia, quella della Tendenza italiana degli anni Sessanta, che tramite l'analisi urbana di sapore strutturalista si connetteva alla morfologia, alla città come costruzione collettiva, e di qui alla società, alla politica. La prima tipologia, pur basandosi su un accordo tra macrocosmo e microcosmo, su una corrispondenza tra natura e artificio, in sostanza comportava l'innesto nel reale di manufatti disegnati mediante figure geometriche e proporzioni armoniche – *diapason*, *diapente*, *diatessaron* e loro associazioni – convertite in proporzioni aritmetiche, in base all'antica osservazione che corde di lunghezze proporzionali emettevano suoni armoniosi. Il tipo, di natura astratta, si inseriva così nel sito, pur con tutte le accortezze delle tre modalità di inserimento definite da Tafuri in *Ricerca del Rinascimento* (1992): virtù e fortuna, assolutezza, sprezzatura. La seconda tipologia, pur variando i riferimenti e in un mutato rapporto tra natura e tecnica, continuava a innestare nel reale moduli e serie, guardando ora all'industria, e denotando questo inserimento con una sempre maggiore astrazione anche a livello del linguaggio architettonico. Anche e proprio come reazione al Moderno, è con la terza tipologia che il reale assume un ruolo preminente di origine e il contesto diventa materiale per il progetto. Si passa dall'astrazione inclusa nel reale, con esiti spesso dislocanti, all'estrazione del tipo dal reale, in un rapporto che mira invece alla necessità dell'architettura, alla sua appropriatezza rispetto al luogo. Il tipo si muove verso l'individuazione di invarianti, permanenze, fonda la disciplina sulla ripetizione, salvo dover ricorrere all'infrazione o alla modifica per determinare la novità. Di contro il diagramma, nell'accezione elaborata da Eisenman, governa le operazioni del comporre al fine di costituire sistemi alternativi di regole che non siano fondati sulla differenza rispetto ad un'invarianza (eccezioni che confermano le regole), bensì sulla coerenza a sistemi di regole alternative rispetto a quelle dominanti, dunque dotate di ampi gradi di autonomia e arbitrarietà. Queste ultime non pregiudicano gli esiti architettonici, anzi se perseguite con competenza e preparazione, possono consentire la comparsa della novità. Ciò avviene entro certi limiti, che nel caso di Eisenman sono una forma ideale che contiene il permutare delle operazioni e un linguaggio agognato, quello razionalista di Terragni e moderno di Le Corbusier. Le operazioni possono venire applicate a materiali di varia provenienza: nella prima parte del lavoro di Eisenman, per esempio,

OPERAZIONI IN ARTE E IN ARCHITETTURA

SEMINARIO DI PRESENTAZIONE DEL LIBRO DI
LORENZO DEGLI ESPOSTI

A partire dal libro di Lorenzo Degli Esposti (Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna, 2018), il seminario affronterà il tema delle "operazioni" messe in opera sia nell'arte concettuale (Sol LeWitt, Donald Judd, Joseph Kosuth e altri) sia nella composizione architettonica (Purini, Eisenman).
La riflessione includerà anche l'ambito della didattica del progetto.

Museo Riso, Palermo - Sala Kounellis
Lunedì 25 giugno 2018 - Ore 17

saluti istituzionali

Sebastiano Tusa Assessore Beni Culturali e dell'Identità Siciliana
Sergio Alessandro Dirigente Generale Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana
Valeria Patrizia Li Vigni Direttore Polo Museale Regionale Arte Moderna e Contemporanea

interventi

Marcello Panzarella Università di Palermo
Sandro Rolla Politecnico di Milano
Michele Sbacchi Università di Palermo
Emilia Valenza Accademia Belle Arti Palermo

partecipano al dibattito

Maurizio Oddo Università Kore
Marco Scarpinato ENAU

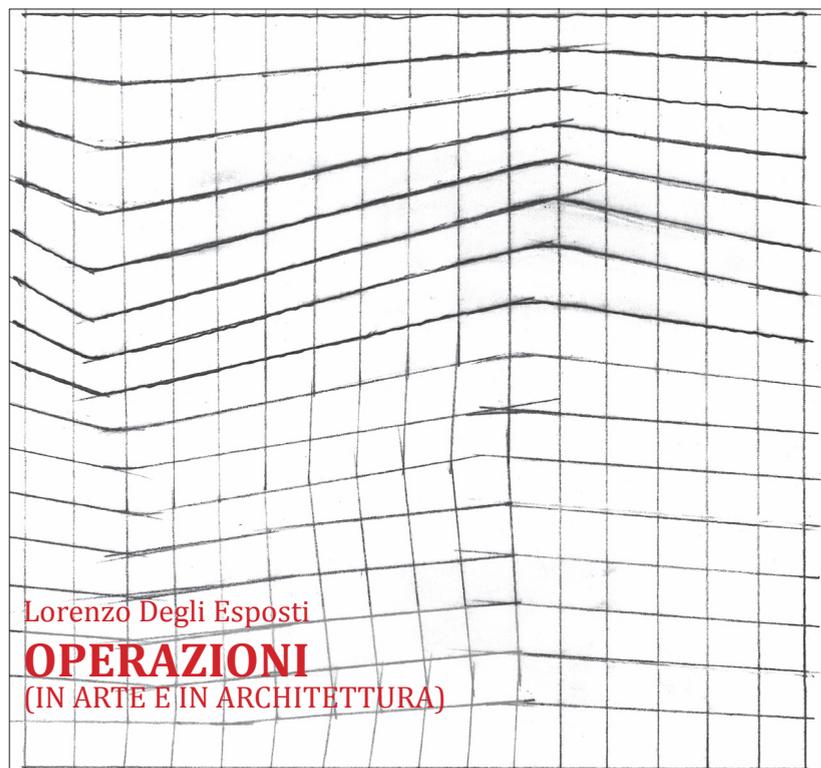
sarà presente l'autore

A pagina precedente:
Locandina della presentazione di *Operazioni*
del 29.01.2019 al Maxxi di Roma

A destra:
Locandina della presentazione di
Operazioni del 25.06.2019 al Museo Riso di
Arte Contemporanea di Palermo

A pagina successiva:
Locandina della presentazione di *Operazioni*
del 20.12.2018 alla Soprintendenza delle
Belle Arti di Milano

esse interessano il linguaggio razionalista e gli “universali formali”, cioè geometria e sintassi, che le operazioni manipolano e decostruiscono. Nella fase successiva del suo lavoro, nel periodo di affermazione della terza tipologia, i materiali usati sono quelli del reale (cartografia, geografia, contesto), ma con un'intenzionalità del tutto diversa rispetto alla Tendenza. Successivamente operazioni e diagrammi sono applicati a materiali sempre più eterogenei, svelando le loro potenzialità di generazione di forme nell'autonomia e arbitrarietà – ma al contempo sapientemente strutturate in termini architettonici – e non nell'appartenenza o derivazione dai contesti. Questa possibilità delle migliori opere di architettura di comprendere autonomia e arbitrarietà non è una peculiarità intrinseca dell'operare compositivo: operazioni e diagrammi non portano necessariamente a capolavori d'architettura. Parallelamente al mio interesse verso le operazioni, che mi ha dato accesso alle sperimentazioni di Eisenman, mi sono sempre più dedicato allo studio di un'ulteriore pratica da lui perfezionata, le analisi formali di precedenti architettonici, come ad esempio il close reading di opere di Terragni o Palladio. Operazioni e diagrammi in architettura, come strumenti utili nella conformazione di novità capaci di spostare i limiti della nozione di architettura, pur senza perdere di senso, possono essere efficacemente utilizzati anche nello studio dei capolavori dei maestri, all'analisi dei loro disegni. Tramite l'analisi dei disegni di architettura si possono individuare geometrie, sistemi, serie, infine strutture profonde, idee architettoniche. Questi studi non hanno intenti prescrittivi, normativi, non si cercano nei disegni regole e norme applicate, da replicare. La ricerca non è indirizzata all'individuazione di invarianze e permanenze, da ripetere, ritornando così nelle aporie del tipo o dell'analisi urbana che, usciti dalla porta, rientrerebbero dalla finestra. Piuttosto il lavoro sui precedenti è l'indagine e la discussione sulla storia come analisi di forme e strutture sono utili per comprendere come in ogni epoca un'opera specifica di un autore si è relazionata con il suo tempo, cioè con le convenzioni a quel tempo consolidate, dominanti o emergenti, con riferimento di volta in volta a periodi di stile maturo, o di maniera, o di stile tardo, o ancora di avanguardia, o canonizzazione. Il lavoro tramite diagrammi e operazioni, in contraddizione con la finitezza della figura e le strutture superficiali dei lessici*, nonché il lavoro di lettura di precedenti architettonici indagano la possibilità di liberare le infinite potenzialità del linguaggio architettonico e della sua sintassi affinché, ancora una volta, si possa riscrivere il nuovo, come è sempre stato fatto. ○



Lorenzo Degli Esposti
OPERAZIONI
 (IN ARTE E IN ARCHITETTURA)

giovedì 20 dicembre

presentazione del libro (Maggioli, 2018)
 ore 17-19, sala Azzurra
 Palazzo Litta, Corso Magenta 24 - Milano

Intervengono

Antonella Ranaldi
 Soprintendente Archeologia, Belle arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano

Franco Purini
 Professore Emerito di Progettazione Architettonica e Urbana

Ernesto d'Alfonso
 già coordinatore del Dottorato in progettazione architettonica e urbana
 Politecnico di Milano

Lorenzo Degli Esposti
 Architetto

Patrocino di



ORDINE DEGLI ARCHITETTI,
 PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI
 DELLA PROVINCIA DI MILANO

Evento in collaborazione con l'Ordine degli Architetti, Pianificatori,
 Paesaggisti e Conservatori della provincia di Milano

Riconosciuti 2 cfp agli Architetti
 per iscrizioni: valentina.minosi@beniculturali.it

DAB/M / SABAP Milano - attività culturali



Soprintendenza
 Archeologia,
 belle Arti e
 Paesaggio
 per la città
 metropolitana
 di Milano

Per informazioni:
 _web
 architettonicimilano.
 lombardia.beniculturali.it
 _email
 sabap-mi@beniculturali.it

* Si veda in merito l'intervista
 pubblicata a pagina 14.

Il mistero del comporre

Franco Purini

Il libro di Lorenzo Degli Esposti, dal titolo *Operazioni (in arte e in architettura)* – una sintesi della sua tesi conclusiva del Dottorato in Composizione Architettonica e Urbana – è un testo duplice, positivamente contraddittorio che pone, con una chiarezza che mi sembra oggi, nella riflessione sull'architettura, sempre più rara, una serie di domande teoriche e storico-critiche.

Domande alle quali occorrerebbe rispondere con ampiezza e profondità, senza dimenticare una certa urgenza. Il libro è duplice e contraddittorio – è questo il suo primo carattere – in quanto riguarda per un verso tematiche postavanguardistiche, mentre per l'altro si pone come un progetto neoavanguardistico. In effetti nello sviluppo delle questioni affrontate si risale alla mitica stagione delle avanguardie che vengono considerate il luogo del pensiero e dell'invenzione artistica diventata un'invariante della cultura del Novecento e del nuovo secolo. All'interno di questa tensione espositiva va detto che il giovane architetto milanese si oppone indirettamente all'attuale neofunzionalismo, che sta governando l'architettura mettendo in evidenza la necessità che i contenuti più autentici dell'arte del costruire vengano riaffermati. Tale opposizione, assieme alla rivendicazione di una totalità del senso del costruire, si associa alle altre finalità che *Operazioni* esprime. Il secondo elemento presente nel discorso che l'autore ci propone è, secondo me, la dialettica tra origine e inizio.

Si tratta di due concetti di solito ritenuti coincidenti ma che in realtà sono abbastanza diversi. L'origine etimologicamente significa infatti il momento del sorgere, mentre il secondo, dal latino *in-ire*, mettersi in cammino, denota un processo che comincia. In architettura l'origine non è altro che la scelta di un riferimento, un modello da modificare, all'interno di un campo pressoché incommensurabile di antecedenti. L'inizio, sempre nel nostro mestiere, è l'insieme delle azioni compositive che si intendono fare su questo elemento di partenza. Per quanto mi riguarda penso che il valore di un'architettura discenda da una calcolata interruzione sulla quale tornerò più avanti, del processo che dall'origine porta all'inizio. In particolare il comporre deve fermarsi appena dopo che dall'origine si passa allo sviluppo del tema che è stato individuato. Un terzo nucleo teorico che ritengo sia presente nel percorso di Lorenzo Degli Esposti è la differenza tra il piano grammaticale e quello sintattico, una differenza che il diagramma, al quale sono dedicate alcune pagine del volume, cerca di unificare. Sono convinto da molto tempo che tale differenza, di cui l'architetto deve avere piena coscienza, animi fin dal suo inizio la ricerca di Peter Eisenman, una figura centrale nell'itinerario teorico che il libro costruisce. Nell'architettura, ma anche in ogni altra scrittura, da quella letteraria a quella filmica, da quella pittorica alla scrittura teatrale, un qualsiasi testo acquista un valore artistico e una profonda dimensione del significato tanto più rilevanti e durevoli quanto più questa differenza è minore. Nel lavoro del maestro americano l'attitudine a limitare al minimo la distanza tra le due sfere costituisce uno dei caratteri fondativi della sua opera. Credo anche che questa concezione del comporre nasca da una sapiente lettura eisenmaniana del pensiero di Noam Chomsky. Quanto detto comporta, in altre parole, la possibile coincidenza tra grammatica e sintassi, derivante dall'abolizione del tempo che interviene nella sintassi stessa nelle forme di passaggi continui verso formulazioni sempre più complesse. Formulazioni che implicano una endemica storicità delle scritture. Non a caso Bruno Zevi si confrontò con questi aspetti del comporre inserendo tra le sue sette invarianti l'elenco, vale a dire un semplice accostamento di

OPERAZIONI

(IN ARTE E IN ARCHITETTURA)

LORENZO DEGLI ESPOSTI

CON UN SAGGIO SULLA SPREZZATURA



Operazioni (in arte e in architettura), Lorenzo Degli Esposti, Maggioli Editore (2018)

elementi senza legami, ovvero inclusi in una serie paratattica. Il quarto carattere che ho trovato nelle pagine di *Operazioni* è l'autogenerazione del linguaggio a partire da una formulazione primaria. In poche parole, concepito un embrione di forma, questo nucleo nativo acquista una complessità strutturale autonomamente, producendo nessi grammaticali che elevano verso formulazioni sintattiche. In tale ambiente genetico il ruolo dell'architetto dal mio punto di vista, ma anche da quello di Lorenzo Degli Esposti, non è altro che l'attivazione della catena produttiva della forma e subito dopo la sua interruzione. Tale operazione, che è di natura eminentemente concettuale, come concettuale è l'opera di Peter Eisenman, le cui prime prove sono legate al coevo concettualismo nella pittura e nella scultura, è di natura compositiva. Essa coinvolge ovviamente la dimensione intellettuale e successivamente quella spirituale. Il risultato è la duplicità dell'oggetto architettonico concepito all'interno di questa particolare poetica, un'entità che presenta due aspetti opposti, la concretezza e l'idealizzazione, come avviene in quasi tutte le opere di Giuseppe Terragni, in particolare nella casa Giuliani-Frigerio, un vero e proprio manifesto relativo alla verità dell'azione compositiva. L'oggetto è quindi se stesso e insieme la sua rappresentazione, come avviene in ogni architettura che sia veramente tale. Le considerazioni esposte nelle regole precedenti non intendono essere un riassunto, del libro, ma solo il risultato, non so quanto riuscito, del tentativo di estrarre da esso alcuni ambiti argomentativi che la sua lettura mi ha suggerito. *Operazioni* contiene infatti più piani di contenuto. Tra questi ho preferito soffermarmi su quelli nei quali il mistero del comporre appare per certi versi decifrabile, tramite improvvise illuminazioni, almeno in parte. Il rapporto di Lorenzo Degli Esposti con il pensiero e le opere di Peter Eisenman si rivela nel suo testo in modo esauriente e diretto, non però nel senso di un'adesione incondizionata, al lavoro dell'autore del Memoriale della Shoah a Berlino, ma come un dialogo serrato tra posizioni analoghe ma non uguali. Ne è prova l'edificio che essi stanno completando a Milano, serpeggiante architettura residenziale, in contrasto con la rigidità del contesto, che riformula il linguaggio di Giuseppe Terragni conferendo ad esso la premonizione di un futuro urbano dal tono più libero e metamorfico, nel quale la logica si fa molteplice e mutevole attraverso ispirate variazioni dell'idea di ragione. L'esito è, come ho già detto, una espressiva architettura urbana che non vuole rinunciare a farsi poetica presenza di un teorema formale il quale nasconde i propri contenuti in un convincente labirinto semantico. ○

Un commento di Antonino Saggio

Antonino Saggio *

Il libro di Lorenzo Degli Esposti, *Operazioni (in arte e in architettura)*, ha diversi motivi di interesse. Il primo è che il frutto di un lavoro di Dottorato di ricerca che presenta, direi in maniera molto rara degli aspetti cruciali della disciplina. Degli Esposti indaga il tema delle “Operazioni” soffermandosi con originalità nel territorio dell’Arte concettuale tra gli anni Sessanta e Settanta. In questa ricerca riesce ad individuare un filo non troppo conosciuto che lega il lavoro di artisti come Walter De Maria o del filosofo Jean Desanti ai progetti successivi di Bernard Tschumi e di Peter Eisenman. La parte centrale del libro ripercorre sotto l’aspetto metodologico il lavoro in particolare di Peter Eisenman e di Franco Purini. Infine nell’ultima parte analizza dei propri progetti e in particolare anticipa la creazione delle residenze Carlo Erba ormai in via di ultimazione a Milano e che ha firmato con lo stesso architetto statunitense Peter Eisenman. Il viaggio compiuto nel libro è quindi di grande interesse e per completezza e per la sua notevole originalità dovrebbe essere di sprone ai molti giovani studiosi che intraprendono un dottorato di architettura. Sicuro vi sentiamo anche il lavoro di Ernesto d’Alfonso e della sua impostazione culturale e didattica. Quanti lavori abbiamo che sondano un quadro di studio e di ricerca poco sondato, affrontato il portato architettonico di questa indagine messo in campo non solo il progetto ma anche la realizzazione di una architettura con un maestro come Peter Eisenman (che così riesce anche a firmare dopo molti anni la sua prima realizzazione in Italia)? Il volume è in fondo composto da tre libri. Il secondo è una analisi architettonica, il terzo indaga le Operazioni compiute dall’autore stesso, ma il primo potrebbe essere in futuro e con pochi ampliamenti pubblicato a parte e rimanere di sicuro interesse. Il tema delle Operazioni è qui attraversato da una tensione sostanzialmente sintattica. Un tipo di azioni processuali che determinano delle regole ordinatrici e concettuali e da queste indicano quasi per via induttiva alla via del progetto. Le operazioni sono quindi “a-semantiche”. Ma interessante è pensare che esiste anche il caso opposto, di operazioni o verbi azioni che invece si legano fortemente ad un significato, ad una semantica, ad una volontà contestuale. Basti pensare all’“assemblare” e alla volontà di portare in primo piano il cheapscape, il paesaggio rimosso e residuale delle periferie. E pensiamo ovviamente a Frank Gehry che di Peter Eisenman per molti versi rappresenta l’opposto. In conclusione rimane di estremo interesse quanto sostiene Adrian Piper citato in apertura al volume: “Ci sono due tipi basilari d’idea artistica: idee che usano condizioni di vita, (come le forze fisiche, i materiali concreti o i fenomeni sensoriali), e idee che usano idee o teorie riguardanti condizioni di vita, (come la fisica, la psicologia della Gestalt, la filosofia, la geometria, la matematica). Entrambi i tipi di idee sono componenti di un’opera [...]: il primo tipo di idea ha l’effetto di allargare la prospettiva del soggetto. Il primo espande la realtà, il secondo espande la mente”. Quindi i verbi astratti o semantici, l’approccio deduttivo o induttivo, è un tema che attraversa il libro, che viene suscitato dalla lettura del libro che mi è subito piaciuto. E non tutti i libri che arrivano vengono letti con interesse come questo. ○

* *L’intervento di Antonino Saggio al MAXXI di Roma in occasione della presentazione del volume può essere ascoltato da questo link <http://www.arc1.uniroma1.it/saggio/Filmati/Conferenze/SaggioMaxxiDegliEsposti.mp3>*

Le giuste operazioni

Michele Sbacchi

Bisogna notare che indubbiamente il rapporto tra arte astratta e architettura merita una attenzione che fino ad ora non è stata effettivamente esercitata, se non in pochi casi sporadici.

Una sorta di strana esclusione reciproca è stata operata lasciando la feconda interazione tra queste due aree culturali pressoché terra vergine della ricerca. In questo senso è sintomatico che le ricerche di Sol LeWitt, Smythson ed altri importanti esponenti del versante più concettuale dell’arte astratta si avvicinano molto al dominio dell’architettura: basti pensare all’effettiva produzione di Sol LeWitt. Ma, al di là del prodotto artistico in quanto tale, e delle sue possibili vicinanze alla architettura (la nota sovrapposibilità di architettura e scultura) risulta, a mio avviso, particolarmente intrigante tutto il laboratorio di elaborazione del pensiero astratto, se visto in relazione alla parallela elaborazione del pensiero architettonico. In realtà la persona che più ha prestato attenzione a questo tema, seppur per un periodo limitato, è Peter Eisenman che al

tema ha dedicato una serie di scritti, ma soprattutto del tema ha fatto la base per speculazioni sviluppate in una serie di progetti. Non a caso Eisenman è uno dei – non pochi invero – mentori di Lorenzo Degli Esposti, il cui libro *Operazioni (in arte ed in architettura)* costituisce un’importante episodio nel contesto appena descritto. Infatti questo testo individua tematiche che possono meglio farci comprendere non solo il rapporto arte astratta/architettura ma anche alcune altre questioni. Tra esse mi limito a citare il ruolo di una possibile architettura concettuale. Ma esso si pone anche come base per una possibile speculazione sulla dimensione “somatica” dell’architettura, in una prospettiva che quindi vada oltre la ben nota corporalità fenomenologica. Ma tutto parte, come abbiamo detto, dalla nozione di “astrazione”. Essa è facilmente ascrivibile all’arte ma in realtà è apparentemente lontana da una disciplina come l’architettura, volta all’edificazione, e profondamente coinvolta con il “fare”. Eppure, nonostante lo statuto fattuale

dell’architettura, come abbiamo già notato, l’esclusione dell’astrazione – spesso considerata come un vero e proprio tabù – dal pensiero architettonico ha portato non raramente ad alcune false interpretazioni. Un caso sintomatico della questione è l’utilizzo – ed anche la fortuna specialmente italiana – della nozione di tipo. In questo senso il relativamente recente riapprezzamento di Quatremère de Quincy, ha fortunatamente aggiustato il tiro. Infatti Quatremère nel chiarire la differenza tra tipo e modello ha sottolineato come la stessa idea di tipologia scaturisca da un processo di astrazione e quindi non può essere concepita fuori da questo ambito. A ciò si aggiunga che, poco prima di Quatremère, Hegel aveva stigmatizzato fortemente il fatto che “astrazione” e “materialità” non possono essere prese come nozioni in totale opposizione una con l’altra. Il lavoro di Degli Esposti si muove proprio dentro questo difficile canale. Infatti egli pone le questioni sia della teoria che del progetto che dell’esecuzione a partire da questo importante dualismo. Le sue “operazioni”, appropriazione, processualità, notazione – ma potrebbero essere anche altre – sono viste in questa loro doppia veste, che è intrisa di astrattezza ma anche di fenomenologica materialità. E, dato il tema, è bene precisare come la materialità di arte e di architettura non siano facilmente sovrapponibili: si tratta infatti di materialità diverse od, ovvero, con genesi diversa. Ma questo è solo il contesto tematico in cui si muove la ricerca di Degli

Esposti. La parte più importante di essa si situa a mio avviso nella questione delle “Operazioni” non a caso stigmatizzate dal titolo. La nozione di operazione infatti ci rimanda ad un contesto specifico che è quello dell’aritmetica, ovvero della possibilità insita nei numeri di ridurre ad un ambito “discreto” il “continuo” della realtà. Le operazioni, che dall’aritmetica nascono – e sono figlie concettuali della numerologia pitagorico-platonica – sono procedure mentali che permeano, non sempre consapevolmente, il fare artistico ed il fare architettonico. Vogliamo cioè dire che una certa “operazionalità” esiste frammentariamente in molte delle elaborazioni degli architetti ma essa non viene riconosciuta e viene oscurata dalla fumosa idea di “creatività” che sempre più spesso viene evocata con intento di promozione o autopromozione.

Le “operazioni” invece esistono sia all’interno del pensiero visivo sia all’interno del pensiero progettuale. Esistono cioè nel modo di vedere oltre che nel modo di progettare. Quando queste operazioni sono state appropriatamente riconosciute ci si trova di fronte ai casi di Eisenman e di Purini, analizzati dettagliatamente nel testo. Ma è bene notare che la nozione di “operazione”, specificatamente in architettura, veicola anche un proposito pragmatico che differenzia appunto l’architettura dall’arte. Non si vuole qui rimarcare la ovvia differenza tra i due ambiti, ma riprendere la centrale questione della compresenza di astrazione e materialità a cui abbiamo accennato precedentemente. ○

La scrittura del libro, la scrittura del progetto.

Luca Galofaro

Ognuno di noi legge qualcosa di autobiografico in un libro e seleziona dei frammenti e li interpreta in modi diversi. Su questo libro è stato detto molto, quindi cerco al suo interno, come faccio sempre d’altronde qualcosa da rileggere e da capire grazie ad uno sguardo altro. Sono andato a lavorare da Eisenman perché ero interessato ad una modalità di costruzione del progetto, Eisenman rappresentava l’architetto proprio più lontano da me. Non amavo la sua architettura e, anche dopo aver visitato i suoi progetti, ancora non amo la sua architettura. Ma penso sia uno degli architetti più importanti di questo secolo, proprio per quello che ha dato all’architettura e per quello che gli altri hanno letto nei suoi testi. E qui c’è una cosa estremamente importante, che è il tema della scrittura. Perché poi, secondo me, *Operazioni* è un libro sulla scrittura, sui vari tipi di scrittura: la scrittura del libro e anche la scrittura del progetto, che è una forma di narrazione, come lo è il disegno. E appunto la domanda che volevo fare a Lorenzo è perché tu hai nominato, anche durante la presentazione, pochissimo la parola progetto: c’è composizione, c’è disegno – la parola disegno ritorna tantissimo – invece molto meno la parola progetto. Il progetto mette insieme tutte le operazioni che descrivi. Per noi architetti, che non siamo artisti e, benché ci piaccia lavorare su una base concettuale, comunque alla fine dobbiamo sempre confrontarci con il reale, con la realtà di un edificio costruito, di uno spazio. Il progetto è il risultato delle Operazioni applicate ad un luogo ed ad un tema specifico. Peter Eisenman, ha sempre parlato di contesto, e nei suoi progetti il contesto è fondamentale, proprio perché è lo strumento attraverso il quale gestisce questo tipo di operazioni concettuali e riesce a trasformarle in qualcosa d’altro, in un progetto. I suoi edifici sembrano dei bellissimi modelli in scala 1:1. La mia domanda per Lorenzo è questa: hai lavorato con Eisenman su un progetto specifico, e hai lavorato con una certa distanza e autonomia, e questo è per me diverso dall’esperienza che ho avuto io, che poi dentro lo studio potevo dire la mia ma fino ad un certo punto, non era un rapporto alla pari, invece in un progetto realizzato insieme si ha un rapporto alla pari, poi in cantiere ci stavi tu, l’area la conoscevi meglio tu, e mi interessa capire come sei riuscito a mettere insieme queste cose. Quindi come sei riuscito a tradurre tutta questa fascinazione per l’arte e l’architettura concettuale, all’interno del progetto di architettura. ○

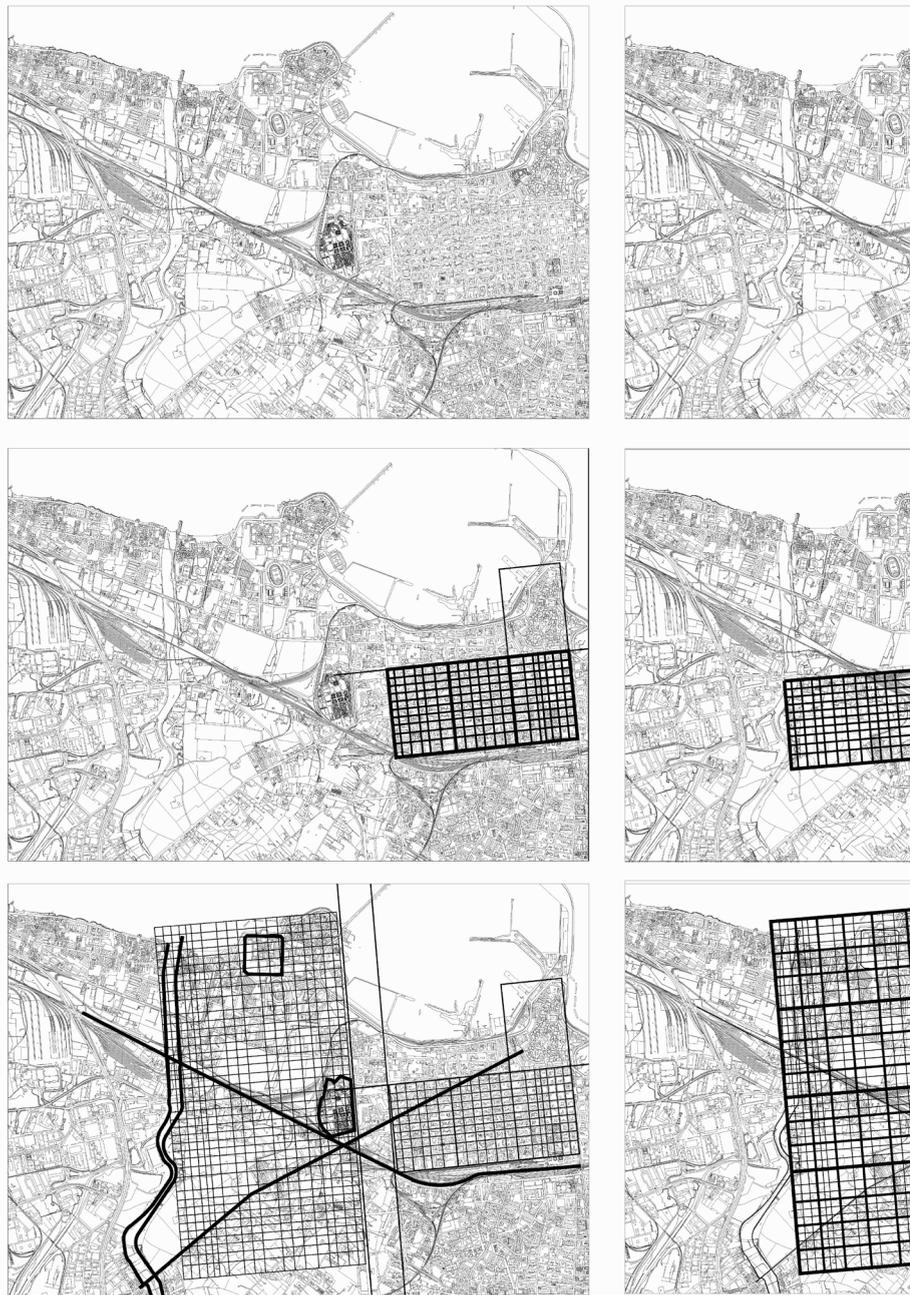
Tra Architettura e Arte. *Pre_testi di partenza*

Maurizio Oddo

Analizzando i processi di scomposizione e di decostruzione del lessico razionalista di Peter Eisenman, nel dialogo continuo con la ricerca architettonica che da Le Corbusier approda alle concezioni formali di Colin Rowe, Lorenzo Degli Esposti, architetto e docente universitario presso il Politecnico di Milano, attraversa la storia recente del progetto fino a offrire il suo personale punto di vista. Forte dell'esperienza che affonda le radici nell'architettura disegnata, come testimoniato dal suo Padiglione Architettura di Expo Belle Arti, ospitato nel 2015 all'interno del Grattacielo Pirelli – una delle occasioni più importanti di architettura degli ultimi anni – egli mostra le sue Operazioni alimentate da una continua e approfondita attrazione per l'Arte nella accezione universale che arriva a comprendere l'architettura, la città, il paesaggio e il design, fino alle ricerche attuali. A sottolineare un inconsueto valore della Modernità, Lorenzo Degli Esposti pone l'accento sulle declinazioni possibili di un rapporto complesso – quello tra architettura e arte – sempre perseguito attraverso la composizione. Un mezzo potente tra architettura come oggetto – e pertanto destinata a essere scomposta al pari dell'opera d'arte – e sperimentazione contemporanea che, con gli strumenti del sistema artistico concettuale, passati in rassegna dall'autore, conduce al rinnovamento di alcuni assiomi tradizionali, talvolta obsoleti. Un rinnovamento di grande attualità che diventa la chiave di volta per una interpretazione originale dove l'architettura, pur rimanendo il campo privilegiato di ricerca e di sperimentazione, arriva a abbracciare il pensiero verso lo sguardo, rivolto alla visione e all'estetica nell'ambito più generale dell'Architettura Sintattica, punta di diamante a cui l'autore non perde mai occasione di fare riferimento. A ben vedere, Lorenzo Degli Esposti segna la traccia per costruire nuovi percorsi attraverso rinnovate percezioni. Costruire percezioni, d'altro canto, corrisponde a costruire esperienze e quando questo accade la teoria si apre e sostiene la prassi del progetto. Da un lato, quindi, pensare e costruire; dall'altro, dare forma allo spazio contrassegnato da una forza tale da elevarsi a luogo. Quest'ultimo, parafrasando Adolf Loos, inteso come luogo dove il pensiero riesce a generare parole nuove. A partire da queste considerazioni, come i Maestri che lo hanno preceduto e con i quali mantiene rapporti intensi, Lorenzo Degli Esposti è un architetto di bottega, un pensatore all'antica, geniale, come ha avuto modo di mostrare in più di una occasione. Una rielaborazione continua con la quale, attraverso la sua tesi di dottorato in progettazione architettonica e urbana, egli espone una teorizzazione del progetto architettonico, messa alla prova su sperimentazioni progettuali alimentate da originali operazioni concettuali che attingono e si misurano con quelle dichiaratamente artistiche. Rifiutando ogni circostanziata requisitoria con la quale contrastare forzatamente l'idea contemporanea di progettazione, egli torna sulla composizione come gesto e come misura ponderata delle cose. Architetti e artisti, ognuno a proprio modo, sono testimoni di specifiche espressioni che, pur provenendo da universi differenti, molto diversi tra loro, alla fine combaciano per affrontare e fondere i loro obiettivi, risolti in convergenze straordinariamente inedite. D'altro canto, come magistralmente mostrato da Franco Purini e da Peter Eisenman – che l'autore individua

6

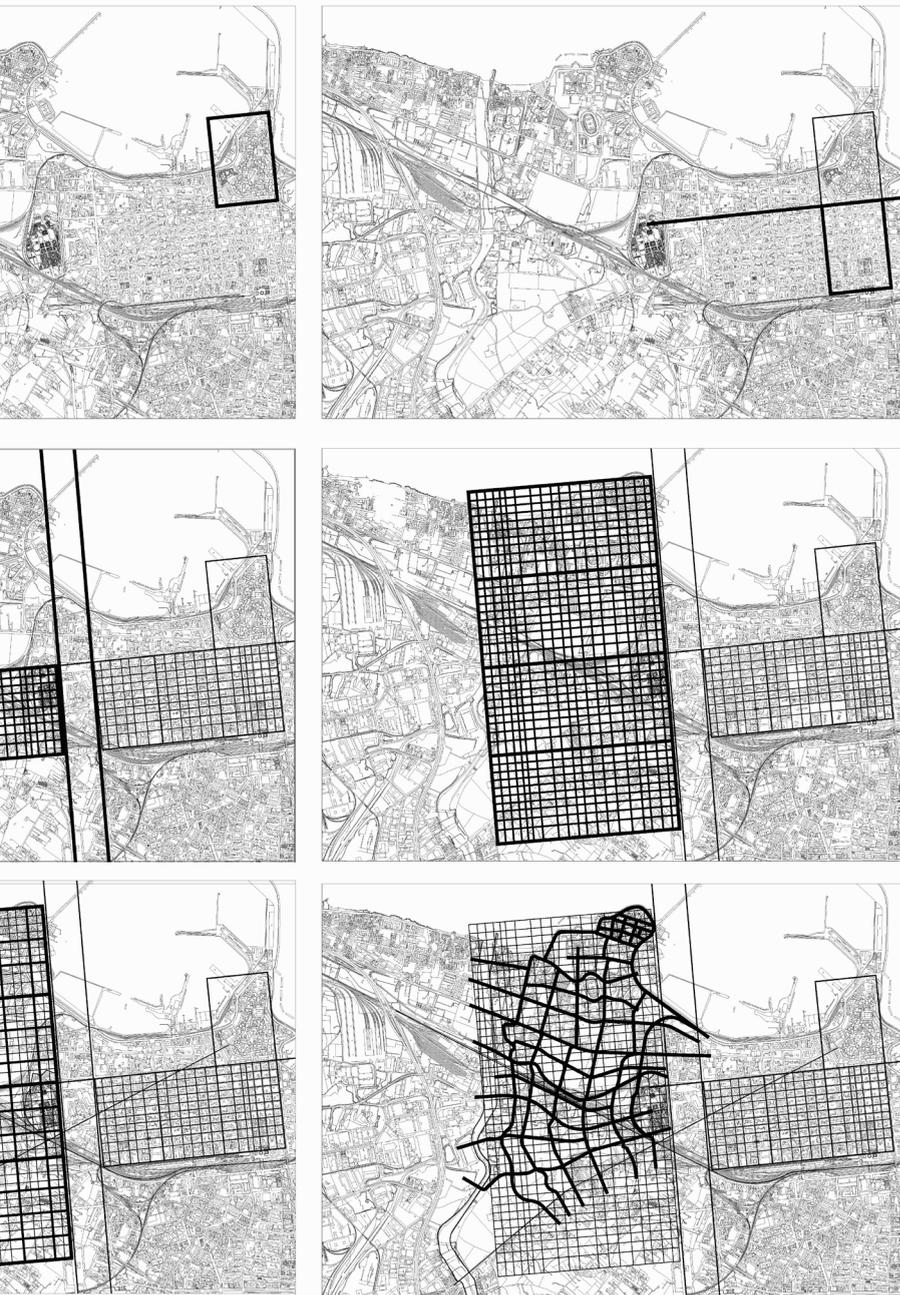
come irrinunciabili punti di riferimento – la complessa fenomenologia della progettazione è il risultato di interazioni scalari, di ripetuti passaggi dal piano grammaticale a quello sintattico, di sofisticate procedure combinatorie al pari di quella compositiva, più vicina al campo dell'arte pura al cui grado di astrazione il progetto dovrà tendere. A ben vedere, *Operazioni (in arte e in architettura)* traccia questa storia dal punto di vista di un progettista che si interroga sulla ragione delle scelte nella composizione architettonica e urbana. Scelte umane, prima ancora che plastiche, nel tentativo di accordarsi all'ordine naturale e al suo rinnovamento perpetuo. Le diverse forme d'arte, poi, come tutte le espressioni vitali, sono legate alle nozioni fondamentali di tempo, di spazio e di energia. La stessa energia con la quale tutta l'arte degli anni Sessanta e Settanta – dalla Minimal Art, all'Arte Concettuale e all'Art-Language – indaga i procedimenti dell'appropriazione, della notazione e della processualità, per attivare letture inedite e per produrre nuove formalizzazioni dell'oggetto nel clima culturale dello strutturalismo e della contestazione. Il tempo, come dimostrano le opere di Sol LeWitt, di Walter De Maria, e di Donald Judd, abilmente passate in rassegna, è la misura della nostra vita; il ritmo lento, veloce o accelerato che esso riesce a infondere dà carattere all'architettura. Sono opere che condividono intenti e esiti con le contemporanee ricerche di Peter Eisenman, di Archizoom e di Franco Purini – senza trascurare le bellissime composizioni dello stesso autore – nell'indagine sulle contraddizioni tra l'autonomia dell'oggetto e le sue relazioni con il luogo e con il tempo, nel rapporto tra essere e divenire. E' con il tempo che un'opera d'arte – sia che si tratti di un'opera concettuale di Joseph Beuys, sia che si tratti di un edificio di Giuseppe Terragni o di una composizione urbana a grande scala di Bernard Tschumi – offre contemporaneamente un riflesso dell'esperienza di un tempo antecedente e l'espressione specifica del gesto immutabile dell'artista. Lo spazio, strettamente legato al tempo, concretizza la forma plastica mentre le linee, continue o discontinue, con i loro incroci costruttivi determinano il loro volume. Se è vero, come lo è, che ogni opera d'arte, ogni architettura è il risultato di una critica ovvero della trasformazione di architetture precedenti, la conoscenza di edifici e progetti architettonici e urbani costituisce la premessa necessaria per il disegno e la composizione di un nuovo progetto, accompagnato dalle tre discipline che lo sovrintendono: composizione, disegno e storia dell'architettura. Il libro, in definitiva, seguendo la teoria imperfetta di cui scrive Franco Purini, entra nei meccanismi logico-creativi esplorandoli in tutte le loro estensioni e in ogni loro espressione, senza la pretesa di essere un libro di teoria dell'architettura. Al contrario, esso rimane un libro di esercizi pratici che ha il suo centro in calibrate operazioni nominali – slittamenti, rotazioni, appropriazioni – con la consapevolezza gaddiana che in ogni loro espressione, oggi, più di ieri, sul tagliere del mondo è il fluire del prodotto a avere la meglio sulla ponderata misura delle cose. ○



Trovare qui l'altrove.

Pietro Zampetti

Condivido con il professor Saggio la passione nel leggere questo libro perché, come abbiamo visto, è un insieme di tante cose. È sicuramente un saggio scientifico sull'architettura perché individua una tendenza specifica e la descrive dettagliatamente, è anche un manuale perché è scritto da un progettista e quindi la critica immediatamente diventa strumento operativo per il progetto. Credo però che sia anche un romanzo di formazione, che ha come protagonista l'autore e quindi è autobiografico. Come molte autobiografie comincia con una genealogia, una ricerca delle proprie origini, delle proprie radici che vengono trovate in quella che Lorenzo chiama "attitudine concettuale" dell'arte newyorkese degli anni Sessanta, appunto come diceva anche Lorenzo in apertura, una scelta precisa fra le diverse linee genealogiche che si sarebbero potute ricercare per questa "attitudine concettuale". Molte di queste sono individuate da Filiberto Menna, che nel suo libro del 1975 *La linea analitica dell'arte moderna* descrive una serie di esperienze che a mio avviso potrebbero rientrare in questo sistema individuato da Lorenzo. Menna sceglie tre fra le varie correnti che privilegiano il momento intransitivo del disegno, cioè l'Architettura Radicale, la Tendenza e l'Architettura Concettuale. Lorenzo si concentra su quest'ultima, proprio perché passa attraverso Eisenman e giustamente si rifà a quel specifico ambito storico e geografico. Quindi in *Operazioni* Lorenzo prende le mosse da alcuni artisti concettuali. Credo che questo sia un motivo di interesse già di per sé, nel senso che il progetto oggi cerca le proprie ragioni nell'arte visiva, è un fenomeno in evoluzione e questo libro fa un passo avanti in questa direzione. D'altra parte, l'arte stessa si avvicina all'architettura, soprattutto l'Arte Concettuale, se pensiamo a quanto il ruolo che l'idea e il progetto assumono nell'Arte Concettuale somiglia al ruolo che hanno nell'architettura, indipendentemente dalla realizzazione dell'opera. Il romanzo comincia dalle radici genealogiche e poi descrive questo "padre spirituale", che è Eisenman, e la rilettura di Eisenman. Già dal lessico adottato nell'affrontare questi temi emerge un debito nei confronti della linguistica: si parla sempre di semantica, di sintassi e quindi di Strutturalismo e appunto di "struttura" come entità essenzialmente autonoma di dipendenze interne, che potrebbe essere la definizione di architettura implicita in questo testo, e dall'altra parte di Generativismo, soprattutto del primo Eisenman, quello degli universali formali e della progressione seriale, in cui la grammatica si sviluppa nel passaggio da un elemento all'altro, che è regolato dalla razionalità. A fianco alla genealogia individuata da Lorenzo, ne esiste una parallela, che affiora



Diagrammi del progetto per l'area Fiera di Bari, Lorenzo Degli Esposti, Dottorato di progettazione architettonica e urbana, Politecnico di Milano, XIX ciclo

A pagina seguente:

Diagrammi del progetto per l'area di Hudson Yards di New York

nel libro, ovvero quella italiana, che ha come suo rappresentante principale in questo libro Franco Purini che, come sappiamo e come ricordava il professor Saggio, ha fatto dei disegni negli anni '60, che confluiscono nella *Classificazione per sezioni di situazioni spaziali*, che sono l'applicazione dei principi grammaticali generativi. Compare anche un altro personaggio di questo albero genealogico nel libro, ovvero Edoardo Sanguineti: il libro comincia con una sua poesia che si chiama *Per preparare una poesia*. Sanguineti faceva parte del Gruppo 63, che negli stessi anni cercava di rivoluzionare il linguaggio della poesia in chiave di una razionalizzazione, di un raffreddamento di quella che era stata la poesia degli anni precedenti, ovvero quella ermetica. Attraverso la rivista *Grammatica* e alcune esperienze pittoriche, come quelle di Achille Perilli e Gastone Novelli, questo atteggiamento influenzerà i giovani architetti di Atrio Testaccio, come Purini, che infatti pubblicano i propri manifesti proprio sulla rivista "Grammatica". Quindi di fianco alla genealogia americana c'è quest'altra italiana, che emerge in questo libro e che suggerisce un'altra possibile trattazione sull'argomento. Infine il tema principale del libro credo che sia, sempre in chiave autobiografica, la ricerca di una quadra tra la formazione milanese e l'influenza di Eisenman: quindi una soluzione per il rapporto tra le operazioni, cioè l'atteggiamento concettuale, e la realtà dell'architettura intesa sia come l'insieme degli aspetti pragmatici e funzionali, sia come la presenza della città. Dopo le prime tre parti arriva un capitolo, secondo me molto importante, di pochissime pagine, che si chiama *Trovare qui l'altrove*, in cui l'autore prende posizione e individua un certo modo di vedere la realtà, che ricorda il modo in cui la vede Duchamp. La città nel progetto viene trattata come Duchamp tratta l'orinatoio nella sua opera: su di essa viene imposto un certo punto di vista, suggellato da un elemento notazionale che in quel caso è una parola, e nel caso del progetto d'architettura è il disegno stesso. Quindi la realtà deve entrare a far parte delle operazioni e dell'idea progettuale. Infine vorrei fare una domanda all'autore sul capitolo dedicato alla didattica, inserito in coda alla trattazione. La didattica ha un ruolo in questo libro, come dimostra anche la presentazione dell'autore di poco fa. Lorenzo ha la tendenza a esplicitare il proprio metodo, a renderlo comunicabile e condivisibile e questo ha a che fare con la didattica.

E dal momento che questo libro nasce come una tesi di dottorato, vorrei capire se e quanto sia stato determinante l'insegnamento nel portare avanti questo tipo di ragionamenti, come progettista e come docente. ○

Operazioni: ragioni e processi.

Alberto Iacovoni

Quali sono le ragioni che guidano il processo progettuale? Come si compone la forma dell'architettura? Come si forma il suo linguaggio?

A queste domande ambiziose e fondamentali Lorenzo degli Esposti cerca di dare risposte guardando al lavoro di quegli artisti ed architetti che sono intervenuti in maniera diversa ma a partire da un medesimo luogo comune sul nesso tra significativo e significato irrimediabilmente dissolto nell'aria dalla modernità e dal capitalismo. Eppure tornare all'origine e porsi queste fondamentali domande a partire da autori quali Rossi ed Eisenman è per chi scrive una scelta per certi versi sorprendente.

Questi architetti hanno infatti rappresentato durante la mia formazione la definitiva messa in crisi della possibilità stessa di articolare il linguaggio, l'apposizione di una pietra tombale su ogni possibile discorso sulla forma, sigillata in epigrafe dal pensiero di Manfredo Tafuri, più volte citato in questo libro: «Il linguaggio è arrivato a parlare del proprio isolamento, sia che voglia ripercorrere la strada del rigorismo, fissando gli occhi sul meccanismo della propria scrittura, sia che voglia esplodere verso l'Altro, verso lo spazio problematico dell'esistenza»¹.

Eisenman e Rossi, a modo loro, decretavano la morte del linguaggio dell'architettura, dissolto da un lato in una sintassi priva di parole, e dall'altro in parole prive di sintassi, mute nella loro incapacità di stabilire alcuna relazione con il tempo presente. E analogamente, il lavoro degli artisti così sapientemente raccontato nelle pagine che precedono nel libro quelle dedicate agli architetti e ai propri progetti, appariva come una ricerca estrema di un senso della pratica artistica attraverso la chiusura autoreferenziale dei discorsi, l'imposizione di un sistema di regole chiuso nel recinto della disciplina, utile alla *destabilizzazione di convenzioni e di attitudini*², ottimo per insegnare i modi del comporre, ma chissà se altrettanto per interpretare il mondo, quaranta e più anni dopo quelle elaborazioni.

Il sospetto dunque permane se sia veramente possibile ripartire da quel tipo di approccio alla forma per ricostruire le ragioni del discorso architettonico, nell'era di estrema dissoluzione del senso nella post-verità e post-architettura, e se non si rischi ancora una volta di ritrovarsi a contemplare melanconicamente un paesaggio in rovina: «Questi disegni sono dedicati al tema della composizione architettonica di cui rappresentano i momenti primari [...] È il tentativo, non so quanto riuscito, di gettare a mare un carico prezioso per tutta la modernità, ovvero la tradizione moderna del comporre. [...] Quando io rivedo in sequenza questi disegni,

come faccio adesso, non posso che guardarli come testimonianza di una vicenda ormai finita di cui contemplo i ruderi concettuali [...]. Sono relitti alla deriva ma contemporaneamente sono le uniche risorse compositive che questo complicato periodo ci offre»³. Certo, i tempi sono cambiati, e, mentre la società dello spettacolo puro annienta ogni principio di realtà ed il pensiero si riduce a sentenze di 250 caratteri, tornare proprio lì dove sembra essersi concluso un certo discorso fondamentale sul linguaggio può essere letto indubbiamente come una azione di resistenza rivoluzionaria. Eppure rimane la sensazione che, senza rinnegare la necessità di un pensiero critico, sia necessario provare a guardare la realtà che ci circonda superando il disprezzo verso ogni tentativo di dialogo con la banalità delle cose che emerge da queste parole di Tafuri, citato a p. 130 del libro: «Abbiamo più volte insistito [...] su quanto il lavorare su materiali degradati, con rifiuti o con frammenti desunti dal banale quotidiano faccia parte integrante della tradizione dell'arte moderna: una magica operazione di ribaltamento dell'informe in qualità realizza l'agognato riappaesamento dell'artista nel mondo delle cose [...] volendo preservare valori specifici per l'architettura, l'unica strada è utilizzare dei "residui bellici": utilizzare, cioè, ciò che è rimasto sul campo di battaglia che ha visto la sconfitta delle avanguardie [...]. Chi oggi vuol restituire la parola all'architettura è quindi costretto a ricorrere a materiali svuotati di senso: e costretto a ridurre al grado zero ogni ideologia, ogni sogno di funzione sociale, ogni residuo utopico. Nelle sue mani, i materiali della tradizione architettonica moderna vengono di colpo ridotti a enigmatici lacerti, a muti segnali di un linguaggio di cui si è perso il codice, conficcandosi casualmente nel deserto della storia»⁴.

Anche allora, a me che uscivo dall'università in un mondo che già si stava irrimediabilmente scollando da questa prospettiva il banale quotidiano sembrava comunque più rilevante ed interessante nelle sue innumerevoli contraddizioni del cerchio magico del linguaggio. Il deserto di cui parla Tafuri appare oggi come quello in cui rischiamo di confinarci se non cambiamo il nostro sguardo sullo stato delle cose, e nella dialettica tra autonomia e radicamento non esploriamo altrettanto approfonditamente, magari nel prossimo libro di Lorenzo Degli Esposti, il senso del radicamento nelle sue molteplici implicazioni. ○

1. Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1980

2. Franco Purini, *Una lezione sul disegno*, Gangemi Editore, Roma 2004

3. Franco Purini, *Ibid.*

4. Manfredo Tafuri, *Ibid.*

Operazioni.

Sandro Rolla

La pubblicazione di *Operazioni* è coincisa con la conclusione di una personale e intensa esperienza accademica triennale al Politecnico di Milano, con giovani studenti che si confrontavano per la prima volta con i temi della composizione e del progetto architettonico. A conclusione di questo percorso di ricerca estremamente interessante, la lettura del libro di Lorenzo Degli Esposti ha suscitato una serie di riflessioni che definirei di “contrappunto” proprio perché provenienti da punti di vista e percorsi di crescita diversi e al contempo a volte coincidenti. Senza soffermarmi sulla parte dedicata all’approccio specificatamente artistico, per comodità e sintesi, oriento le mie riflessioni sul rapporto “Architettura e Concettuale” nella ferma convinzione che per modificare la realtà sia necessario intraprendere un attento e spesso complicato, percorso di astrazione. Su tale concetto, centro della discussione, fermo la mia attenzione e tento di analizzare alcuni passaggi che il libro mi propone in modo articolato e puntuale. Come agire e quindi modificare il territorio antropizzato o il prodotto dell’*homo faber* attraverso un processo di astrazione?

È chiaro che Degli Esposti attraverso le ricerche e le sperimentazioni di P. Eisenman e F. Purini ne traccia un percorso convincente, ma è altrettanto chiaro che le modalità operative sono molteplici. Nonostante ciò, ci sono alcune questioni o concetti attraverso i quali tutti debbono passare e fornire delle risposte. Il mio intento sarà quello di evidenziare alcune parole chiave, in particolare 8 concetti, nella speranza di innescare ulteriori riflessioni.

1. Elementi (dell’architettura)

“Concettualizzati a scapito della loro funzionalità e struttura”¹

Mi sono chiesto più volte e recentemente ho dato titolo ad una mostra, *Elementi e processi di composizione spaziale applicati all’Architettura²*, sul valore degli *Elementi* che Ernesto Nathan Rogers nel 1963 mette in primo piano e accomuna con i principi del fenomeno architettonico; Rogers dice che *si devono considerare mezzi e norme unitariamente, perché i principi sorgono dall’essenza stessa dei mezzi impiegati e i mezzi vengono scelti come conseguenza inalienabile dei principi, così che le forme non sono autonome e indifferenti [...] ma rappresentano il simbolo conclusivo di tutto il processo.³* Ciò che rilevo dalla lettura è che nel processo di concettualizzazione alcuni elementi potrebbero essere superflui o finalizzati solo all’ottenimento del concetto. Di fronte a questa possibilità emergono vari interrogativi e uno fra tutti mi interessa sottolineare: il concetto di verità in architettura riferita alla materia e all’aspetto strutturale. Tornerò successivamente su questo argomento che rischia di ridurre il “fare” a puro corollario dell’essenza disegnata o del manifesto. Sia Purini che Eisenman sono passati attraverso questa fase che a mio giudizio rappresenta possibili problematiche sul prodotto architettonico.

2. Tra “gli oggetti e le definizioni”⁴

Il fatto stesso di guardare tra le cose implica la possibilità di lasciare per alcuni momenti la strada tracciata e farsi “corrompere” dall’inaspettato, dai concetti che apparentemente non hanno diritto di incidere sul discorso principale. Lascia aperte le porte a integrazioni e a significati che si rivelano solo dopo letture approfondite. *The space in between* istiga ad un approccio non convenzionale, ma soprattutto critico verso la realtà apparente.

3. Disciplina

[...] i sistemi forniscono una disciplina piuttosto che un limite a questo processo [...] non sono rigidi ma permettono la crescita, danno spazio allo scherzo, possono essere rielaborati per comprendere infinite variazioni e complessità. I sistemi respingono solo l’arbitrario, il pittoresco e il romantico (P. Eisenman)⁵.

Questa è la terza parola chiave: disciplina. Ritengo che oggi sia tanto necessaria e importante quanto negli anni ‘60 e ‘70 perché aiuta a strutturare un pensiero critico e autonomo. La trovo una pratica interessante se si parte di un percorso personale e non istituzionale e se viene accompagnata sempre da auto-ironia, flessibilità, gioco e capacità adattive che, riferendosi ad un ricercato rapporto con la tradizione, a mio modo di vedere, può comprendere il pittoresco e il romantico.

4. Fisicità

[...] rimane il problema, nel caso della materializzazione dell’opera “concettuale” della sua FISICITA’ che contrasta e indebolisce l’espressione pura dell’idea [...] per l’architettura il cui ultimo esito può essere la costruzione e l’uso, sebbene la sua essenza sussista nel disegno a prescindere dal cantiere⁶.

Questo è uno dei nodi centrali sul quale il dibattito è aperto. Il “può essere la costruzione” genera due mondi di pensiero distinti: quello della possibilità e quello della necessità rispetto alle esigenze evolutive del pensiero umano. È chiaro che la “possibilità” apre molte prospettive di traduzione del concetto: dalla pura speculazione teorica, alla realtà. Ma la “necessità” ci porta solo verso la direzione che vede il processo di concepimento dell’architettura all’atto finale della sua realizzazione.

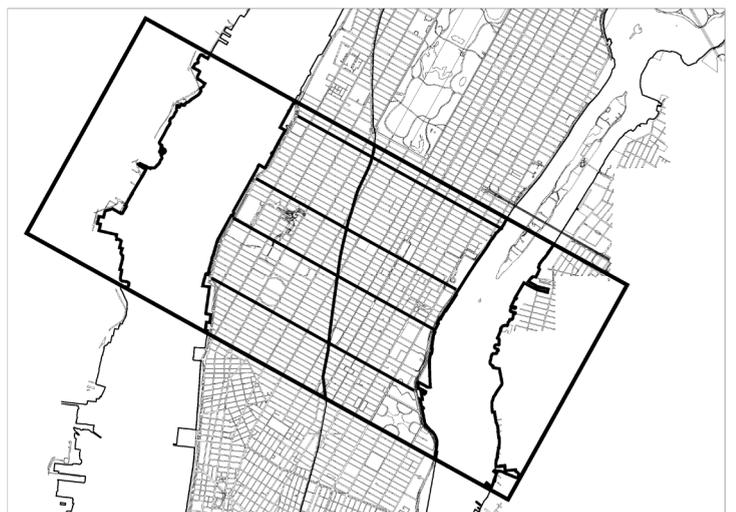
5. Secondario

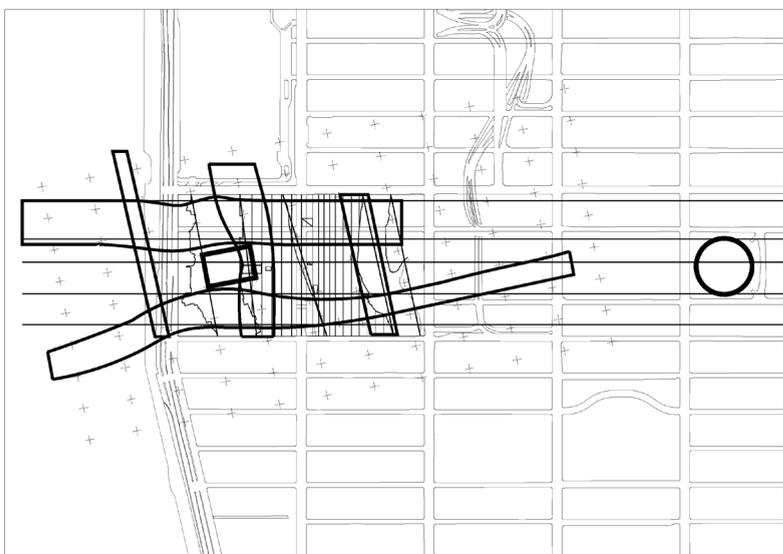
[...] in architettura per rendere qualcosa concettuale occorrerà prendere gli aspetti pragmatici e funzionali e metterli in una matrice concettuale nella quale la loro primaria esistenza diventa fatto secondario⁷.

Gli elementi fondativi della costruzione dell’Architettura, nel senso classico del termine, diventano “secondari”. Questa affermazione posso interpretarla in modo positivo attraverso il fatto di “leggere” in modo diverso (concettuale) ciò che potrebbe diventare consuetudine, ma al contempo faccio fatica a non considerare la verità di cui ho già accennato in precedenza in Architettura. Mi domando, quanto l’architettura concettuale può e vuole rispecchiare il vero o meglio la ricerca estrema e spesso impossibile della verità?

6. Dare forma

[...] il “dare forma” è più che la soddisfazione di esigenze funzionali [...] piuttosto è l’esposizione di un gruppo di RELAZIONI formali⁸.





“Dare forma” ad un organismo architettonico significa necessariamente passare per un’astrazione concettuale e le relazioni che entrano nel processo saranno tanto più complesse in relazione al contesto e alle condizioni sociali. È vero che l’oggetto tende ad allontanarsi dalla realtà, ma essendo intrinsecamente generato dalle relazioni, può produrre nuovi significati.

7. Diagramma

Tipo e diagramma sono due differenti condizioni dell’astrazione⁹

Il diagramma in quanto struttura aperta può adattarsi alla complessità del reale e può contenere il tipo. Il diagramma inoltre apre e può dare consistenza ad interferenze e integrazioni provenienti da altre discipline.

[...] i diagrammi diventano un mezzo per scoprire qualcosa al di fuori dei miei pregiudizi autoriali [...] da “Cities of Artificial Excavation”¹⁰

Questa è la parte che maggiormente mi interessa e nella quale trovo insiti dubbi e qualche contraddizione che generano gesti e licenze non perfettamente dimostrabili. Prima il processo era definibile come “matematico” ora, alla scala della città o del territorio si operano scelte iniziali talvolta arbitrarie soprattutto nel progetto a grande scala. Qui trovo quello spazio indefinito – “l’informe e l’arbitrario” che ogni buona architettura o approccio al paesaggio, a mio modo di vedere, debbono contenere. Gli esperimenti precedenti sull’oggetto architettonico posso catalogarli in categorie di ricerche formali che hanno definito il loro tempo. Oggi, pensando alle tematiche in cui l’architettura si confronta con il paesaggio a grande scala e quello urbanizzato, trovo stimolanti e interessanti i termini sottolineati in precedenza.

8. Molteplici letture

[...] il contesto non come qualcosa di ereditato o ricevuto, ma come realtà che l’architetto si vede obbligato a inventare in continuazione [...] l’invenzione di un’altra storia per il sito è funzionale a permettere molteplici letture dello stesso e a riconsiderare la sua storia effettiva¹¹

L’invenzione della storia del sito è vista in Eisenman come la concettualizzazione dello stesso in termini di appropriazione e determinazione geometrica in un approccio prettamente razionale. Questa operazione, assolutamente fondamentale, mi riporta alla memoria una breve storia scritta da Balkrishna Doshi a corollario di un progetto, il National Institute of Fashion Technology di New Delhi, dove il sito originario, periferico e senza un preciso carattere, andava reinterpretato per farne un luogo pubblico e urbano. Andava inventata una storia del sito! L’approccio in questo caso è sicuramente più narrativo e in un certo senso folkloristico, ma rivela affinità e contraddizioni di mondi e culture apparentemente distanti e al contempo coincidenti. Una storia che parte dal futuro, per guardare al presente in cui l’aspetto spirituale e umano giocano il ruolo fondamentale che potrei intitolare citando le conclusioni del libro: *Trovare qui l’altrove*.

«Una volta, nel posto dove il NIFT è stato costruito, c’era un piccolo villaggio con le pareti di fango pitturate di bianco. Questo piccolo agglomerato era molto bello. C’era molto bestiame, alcuni alberi e uno spazio centrale. In questo spazio c’era un piccolo stagno delimitato da gradini. Questo piccolo specchio d’acqua era un posto sacro, probabilmente per la scarsità d’acqua della zona. Quando chiedevi, gli abitanti ti raccontavano che avevano dovuto scavare molto per trovare quell’acqua, solo quella. Per questo grande lavoro e per paura che l’acqua potesse scomparire, gli abitanti trasformarono questo piccolo punto in un luogo di pellegrinaggio. Diverse volte all’anno, molte altre persone dai villaggi intorno si incontravano, cantavano e si creavano nuovi amori. Per praticare questi rituali costruirono gradinate in mattoni che diventarono colline irregolari con molte piattaforme. Questi spazi consentivano la simultanea presenza di più gruppi con varie attività. Dopo alcuni decenni, la sacralità del posto ne aumentò l’importanza. Di conseguenza altre persone costruirono alcune case in pietra e legno. Queste case avevano bellissime “jharokhas”, balconi, “jallis”, verande e moltissime pareti bianche intarsiate con gli eventi della vita quotidiana. Aumentando la popolazione e con il cambiamento delle condizioni economiche, le case e le attività si moltiplicarono. Il risultato fu che alcune persone ricche costruirono strutture come “haveli” in altri punti rimasti vuoti. Ad ogni modo tutte queste nuove costruzioni rispettavano la sacralità dell’originario stagno. I ricchi per rendere omaggio alle divinità e per tenere conto del benessere della comunità costruirono dei muri bassi lungo i gradini e ne migliorarono la qualità. Aumentando la popolarità, il sacro luogo necessitò di servizi e di un piccolo “ashram” con delle camere per i pellegrini. Nell’ultimo secolo ci furono molti cambiamenti e modifiche, ma per mantenere la continuità e le radici con il passato, alcune zone furono mantenute intatte. Ogni nuovo materiale o trattamento agli edifici divenne come un collage. Nuove grandi finestre sostituirono le piccole e vecchie finestrelle intarsiate. Negli anni il villaggio fu completamente soffocato da grandi interventi e divenne una piccola area nel nuovo scenario urbano del 20° secolo. Nuove leggi legate all’igiene furono emanate, acqua e fognature costruite e gli edifici furono suddivisi in molte parti diventando frammenti degli originali. Per preservare la santità del posto, le autorità decisero di affidare ad una Istituzione la gestione del luogo in modo continuare la vita originale, aggiungendo una dimensione attuale. In tal senso quindi tracciare la continuità storica di molti secoli e quindi connettere la storia del nostro tempo a quella del passato». Concludendo questi brevi appunti “di viaggio” all’interno del libro, mi fermo e penso che le *Operazioni (in Arte e Architettura)* sono un’attività intellettuale molto complessa e per certi aspetti rischiosa. Sono al contempo uno strumento estremamente sofisticato e delicato, da manipolare con cura e sapienza. In tal senso il libro è un notevole contributo di riflessioni a cui riferirsi a vari livelli di lettura. ○

1. L. Degli Esposti, *Operazioni (in Arte e in Architettura)*, 2018
2. Politecnico di Milano, Laboratorio di Progettazione Architettonica 1, Polo territoriale di Piacenza, Giugno 2018
3. E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, 1963
4. L. Degli Esposti, *ibidem*
5. L. Degli Esposti, *ibidem*
6. L. Degli Esposti, *ibidem*
7. L. Degli Esposti, *ibidem*
8. L. Degli Esposti, *ibidem*
9. L. Degli Esposti, *ibidem*
10. L. Degli Esposti, *ibidem*
11. L. Degli Esposti, *ibidem*
12. B.V. Doshi, dalla relazione del progetto NIFT, New Delhi



Confronto con l'arte concettuale e la filosofia.

Ernesto d'Alfonso

Il libro di Lorenzo degli Esposti, per me, l'ho già detto, ha molti livelli di lettura. Qui però, li terrò insieme nell'intento di faro un passo oltre, per vederne la strada percorsa, come deve essere nell'avvio alla "professione" dalla scuola, un inoltrarsi verso mete proprie e nuove. Dunque non dimentico, oggi che è divenuta amicizia, l'ora in cui è stata incontro fertile nella scuola. Incontro, innanzitutto, nel cosiddetto terzo ciclo, entro la dissimmetria dei ruoli istituzionali che però, deve rispettare l'impegno della pariteticità perché il più giovane ha già imboccato la sua strada. E dunque, solo nel lavoro insieme si affina l'esercizio dell'arte. Dunque al centro c'erano i workshop tenuti a Parigi, New York e Bari e l'approfondimento del caso studio nella sua esemplarità. Qui si piegavano insieme i più giovani e i più vecchi, per discuterne gli accidenti storico-topografici nelle proprietà e convenienze alle società urbane d'oggi, le possibili generalizzazioni e le strategie progettuali che mettono all'opera i paradigmi sintattici della disciplina. Allora Lorenzo scelse le sue strategie di progetto. Toccava a lui farlo. E scelse le operazioni. Si vedano i capitoli in cui lo documenta a Bari e New York. Lo dico perché, quando decise il tema di tesi era chiaro che la strada già imboccata e percorsa gli chiedeva di confrontarsi con chi, avendola percorsa a suo modo, ne aveva comunque indicato i problemi. Quindi il confronto con l'arte concettuale. Con le opere e le teorie. E l'incontro con Eisenman. Ed anche con la filosofia che l'arte concettuale non aveva trascurata.

Si veda *Art after philosophy and after* [in *Collected writings 1966-1990*] di Joseph Kusuth, pubblicato nel 1991.

Il dialogo tra arte e filosofia è delineato da Lorenzo in modo nuovo, non sono né Heidegger né Derrida, gli interlocutori storici degli architetti, né Deleuze o Guattari. L'interlocutore è il filosofo corso Desanti. Il quale introduce la nozione di spazio astratto della scienza, conferendo alla discussione uno sviluppo radicale inusuale. La dimensione somatica

dello spazio sparisce e l'accezione del concetto "astrarre" diviene assoluta. Cito il passaggio nel quale il filosofo nell'espone come si costruisca la nozione di spazio astratto per la scienza, oltrepassa la nozione di spazio cartesiano-galileiano, lo spazio delle forme: «Nel regno dell'astrazione, prendono forma "spazi bizzarri e propriamente inimmaginabili" che servono, però a spiegare e modellizzare le ragioni ultime della conoscenza molecolare e cosmica». Questi spazi, del tutto alieni, nei quali non può esistere l'uomo, in realtà servono a "modellizzare le ragioni ultime della conoscenza nel giungere alla tessitura intima della materia". Si apre qui la domanda: «Che ne è dell'uomo, non tanto del soggetto, quanto dell'esistenza stessa dell'uomo in carne ed ossa, che nel vivere muore?». Quest'uomo – pensa l'architetto che sono – essendo nato, ha il compito di fare per intero la corsa dall'estrema indigenza e ignoranza fino a ciò che per i suoi talenti ed entro le sue mira giungono all'astrazione estrema. Restando "carne ed ossa", essere somatico bisognoso di mondo la cui tessitura intima, non cessa di fornirgli di che vivere, nonché di chiedergli di darsi da fare per trovare e lavorare di che vivere. Donde la domanda: come potrà sussistere l'uomo se gli spazi alieni non saranno interrogati sulla compostibilità d'essere con lo spazio somatico, cioè quello del corpo, che è l'unico bene di cui disponiamo, finché l'abbiamo? Si delinea un compito: confrontarsi con l'astrazione e con gli spazi bizzarri e alieni di cui riferisce Desanti. Questo impegno, credo, Purini ha visto nella ricerca di Lorenzo collocandola tra post-avanguardia e neo-avanguardia. In ogni caso nell'assumere il compito, Lorenzo afferma: «Mi sono spostato – dai temi della scuola di Milano, in cui domina tipologia edilizia e morfologia architettonica, preesistenza e contesto, verso un'altra posizione, in cui il diagramma prendeva il posto del tipo, l'analisi formale di precedenti architettonici, prendeva il posto dell'analisi urbana, il linguaggio, prendeva il posto del contesto». Dunque grammatica e sintassi del linguaggio architettonico spostano l'attenzione sui diagrammi. Da antico lettore di Cassirer mi sono interrogato piuttosto che sul linguaggio che è la specifica forma simbolica della parola, sul modo di esporre l'idea, proprio dell'architettura: è la parola, la forma o l'algoritmo? penso, la forma il cui paradigma, invariante declinabile, è il diagramma. Sul quale si esercitano operazioni mentali e fattuali. La forma che si confronta oggi con l'algoritmo. Tra scienza ed arte, oggi, il concetto di forma/idea, è divenuto l'elemento drammatico dell'architettura. L'astrazione, infatti opera sulla stessa forma, astrae da essa e la nullifica questo ci sta dicendo della scienza Desanti.

Astrarre dalla forma, però non può annullarne l'aggancio alla percezione ed alla manifestazione fenomenologica del mondo perché «dissociare il gioco immediato delle relazioni costitutive. Il suo "parlare", il suo "dire", il suo "fare", il suo "abitare", in breve il suo radicamento» non coincide con il dissociare l'esistenza stessa, né il processo temporale in cui di scoperta in scoperta e di struttura in struttura si sono individuati i modi della dissociazione. Mentre esiste e vive, scopre fenomeni che chiedono altre strutturazioni mentali delle loro condizioni d'essere. Ed altresì esigono di destrutturare il sapere, non l'essere. Dunque si tratterà sempre di scoprire come la somaticità dell'essere si elevi a capire la composibilità dei modi più immediati e spontanei con quelli più ardui per accedere ai quali la mente deve destrutturare il sapere per penetrare più a fondo nella fenomenologia della natura. In realtà il compito della scienza cui la nullificazione delle strutture del sapere è funzionale, non scopre altri spazi ma altre semiologie necessarie a intendere fenomeni inimmaginabili. Scopre proprietà dello spazio naturale aliene, cioè non accessibili alla spontanea ed immediata manifestazione del mondo e neppure alle concettualizzazioni cui la scuola dà accesso oggi persino alla "élite qualificata"; neppure essa sa la "scienza dei segni" (linguaggio o semiologia) necessaria a recepire l'esistenza dei fenomeni inimmaginabili. Di fronte a questo problema, esiste una differenziazione delle modalità e delle operazioni d'astrazione proprie a ciascuna forma simbolica, in particolare a quella architettonica. Questo è il problema che affronta *Operazioni* di Lorenzo degli Esposti nel motivare perché e come il «diagramma prende il posto del tipo, l'analisi formale dei precedenti architettonici, prende il posto dell'analisi urbana, il linguaggio, prende il posto del contesto» Si colloca qui l'incontro con Eisenman proprio per capire meglio la portata dello spostamento e l'avvio della strada architettonica oltre i procedimenti della filosofia e dell'arte. E il metodo proposto da Eisenman è stato quello di lavorare insieme su casi studio scelti. Non poteva essere diversamente stante l'impegno della ricerca: una sperimentazione "militante", cioè sul campo. Che si è ripetuta più volte nei dieci anni che sono passati cosicché l'amicizia si è sviluppata nella collaborazione. E l'esito è l'opera d'architettura per la residenza in piazza Carlo Erba.

Si apre, però, qui, un discorso ulteriore. L'opera appartiene a Milano. Benché guardata dalla parte dell'astrazione estrema che esige la cancellazione della memoria, è attenta al suo dove, d'impianto locale, persino alla modalità palladiana nell'approccio alla modernità. Memore, si può dire dei procedimenti della architettura milanese del XX secolo adottati come sinopia da implicare nelle operazioni architettoniche. Mi riferisco alla Cà Brùta di Giovanni Muzio,

alla grande curva citata al contrario, per conferire una concavità d'interno, che va oltre i confini dell'isolato, e fa dei giardini fronteggiati immagine di paesaggio inedito e non ereditato. Guardo all'operazione come "operante Anteriority" nel senso inedito di un appaesamento – appartenenza a priori alla città di Milano – di un'opera che mira invece a interferire il paesaggio preesistente. Nello stesso tempo la considero manifesto di quella "sprezzatura" dei procedimenti di antimemoria discendenti dall'astrazione nullificatrice, necessari a non occultare la operazione sulla forma che toccano la sapienza del rapporto antropologico con la tecnologia. Una sapienza incorporata in una struttura la cui dissociazione coincide con la dissociazione di ciò che "fonda" la sintassi architettonica. La dissociazione, se mai di questo si tratta, coincide con il processo di ristrutturazione della sintassi. Trattandosi di una riforma del rapporto, per altro verso ignoto, tra realtà del mondo e pensiero, il distacco (la sprezzatura) è obbligatorio. Si penetra in una ignota possibilità di coesistenza, tra forma e "inimmaginabilità" che mette in gioco la più potente struttura operativa della mente, la memoria immediata nel suo rapporto generativo con la immaginazione. Alla quale si chiede uno straniamento. Lorenzo ha tratto il termine *sprezzatura* da Tafuri, che a sua volta lo trae dal Rinascimento, intendendola come «sottile sovversione, indotta dalle operazioni della composizione contemporanea», non derivante «dalla volontà di sovvertire il linguaggio» ma di metterlo alla prova. Lorenzo è andato oltre. Penso. Non si tratta di sovvertire alcunché, ci si trova obbligati ad intraprendere un cammino, non scelto, cui ci mette di fronte la scienza sperimentando i fenomeni del mondo. Perciò siamo costretti, anche come architetti, a confrontare l'idea-forma con l'"inimmaginabile" alieno, di cui ci ha parlato il filosofo. L'intento evidentemente non è quello di sovvertire l'immaginazione, ma di capirne i poteri di vedere oltre l'immaginabile, con la mente attrezzata dall'intelligenza artificiale ed implicata in operazioni sperimentali applicate a siti diversi, mentre siamo ben vigili ed attivi nei nostri laboratori – mondo "architettato" per sostenerci nel lavoro – nelle nostre sperimentazioni, nelle nostre esplorazioni operanti ciò che il mondo presenta. Non si sovverte ciò che, come immaginazione strutturata in "linguaggi", si "vede" bene. Si verifica, invece, una ulteriore potenza di vedere! Come saperla esercitare nel campo dell'architettura è il compito che si delinea al fondo di questo libro. Perseguirla vuol dire andare oltre giorno per giorno, senza temere di guardare bene ciò in cui c'imbattiamo né di assimilare ciò che altri va facendo meglio di noi. Assimilando se ne conferma il valore per andar oltre. E si procede. ○



A pagina precedente:
Degli Esposti Architetti, Eisenman Architects, Guido Zuliani, Residenze Carlo Erba, diagrammi e modelli esposti a Palazzo Bembo per la XVI Biennale di Venezia

A destra:
Degli Esposti Architetti, Eisenman Architects, Guido Zuliani, Residenze Carlo Erba, diagrammi e modelli esposti a Palazzo Bembo per la XVI Biennale di Venezia

Postscriptum

Operazioni analizza le pratiche concettuali in arte e in architettura dalla stagione a cavallo del '68 fino ad alcuni recenti progetti, per verificare le modalità di un'attività critica rivolta agli statuti del progetto. Offrendo un'acuta lettura della contraddizione tra l'autonomia dell'architettura e la sua dipendenza dal luogo specifico e dal tempo storico, *Operazioni* indaga possibili origini e fini del progetto per via delle differenze generabili tramite elaborazioni di sistemi e serie, processi e operazioni, linguaggi e scritture automatici, nella ripetizione attestata dalle permanenze dell'architettura.

Peter Eisenman

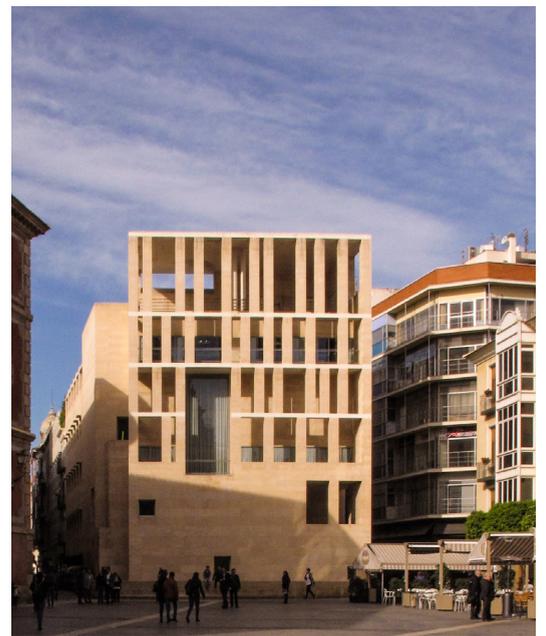


In alto:
Eisenman Architects, Memoriale agli ebrei assassinati d'Europa, Berlino (1998-2005)

In basso:
Degli Esposti Architetti, Eisenman Architects, Guido Zuliani, Residenze Carlo Erba, Milano (2009-2019), modello esposto a Palazzo Bembo per la XVI Biennale di Venezia



Caro Lorenzo,
 ho ricevuto il tuo libro *Operazioni* che ho letto con grande attenzione. Ho molto apprezzato che alcuni dei miei testi abbiano meritato il tuo interesse e che il mio punto di vista ti abbia aiutato a difendere alcune delle tue tesi, così come che il progetto di Murcia sia servito da riferimento per le critiche finali del DEEP Milano. Credo che cercare di rendere accessibile agli studenti il contenuto e gli intenti che animano il lavoro di Peter Eisenman sia necessario oggi più che mai. Nel tuo intento è utile tanto la tua conoscenza profonda del suo lavoro, quanto la familiarità con cui ti muovi tra le ricerche degli artisti concettuali contemporanei. Quindi il libro consente un avvicinamento a Eisenman, cosa che non sempre riescono a fare i numerosi scritti critici sul suo lavoro. Confidando di incontrarti presto a Milano, per poter così vedere di persona il tuo lavoro, ti invio un caloroso abbraccio.



Rafael Moneo

In alto a destra:
 Rafael Moneo, Municipio di Murcia (1997-1998)
 fotografia di Federico Calabrese

A destra:
 Progetto vincitore del workshop DEEP Milano;
 allievi: Giada Bonatti, Celina Labanca, Vittorio Marelli;
 mentore: Carlo Alberto Maggiore; tutor: Fabio Casula



TERRAGNI LINGERI PONTI LANCIA
 FIGINI POLLINI GARDELLA MINOLETTI
 LATIS ASNAGO VENDER MORETTI
 BOTTONI BELOTTI CACCIA DOMINIONI

DEEP
 milano

an idea by Lorenzo Degli Esposti

Arduecittà. Operazioni è un titolo felice. Fertile per di più. È in gioco il progetto dell'opera. In questione, però, è l'opera. Costruire per abitare. Avvierei questo approfondimento delle testi da lei sostenute da qui. Non torneremo sulla prima parte che pure ha avuto l'approvazione di un'autorità, il prof. Antonino Saggi. Il primo capitolo del libro serve infatti a motivare la scelta strategica compiuta: il superamento della posizione milanese; il fatto che il «diagramma prende il posto del tipo, l'analisi formale dei precedenti architettonici, prende il posto dell'analisi urbana, il linguaggio, prende il posto del contesto». Una scelta che si istruisce con l'approfondimento dei procedimenti progettuali di Eisenman. Forse occorre ripercorrere questa strada, a partire dall'inizio, i quattro modi di Le Corbusier, nella sperimentazione delle dieci case di Eisenman che si basa sulla sintesi lombarda di Terragni che nella Casa del fascio rivoluziona il palazzo italiano facendo la sintesi tra telaio, forma/idea e itinerario di esplorazione e visita. Proporrei un titolo:

1. Le Houses, gli universali formali, la "L form"

Lorenzo Degli Esposti. La serie delle Houses ben rappresenta della ricerca progettuale di Peter Eisenman la prima fase, in sintesi fondata da un lato sull'indagine delle quattro modalità della progettazione di Le Corbusier, discusse anche nella sua tesi di dottorato a Cambridge nel 1963 sulle basi formali dell'architettura moderna, dall'altro sulla fascinazione per l'opera di Giuseppe Terragni la cui Casa del Fascio, vista per la prima volta nel viaggio dell'estate del 1961 in Italia con il suo mentore Colin Rowe, rappresentò un'epifania per l'architetto americano quasi trentenne. Ciò della ricerca di Terragni che a mio avviso colpisce di più Eisenman è la compresenza nell'opera architettonica specifica, come ad esempio nella stessa Casa del fascio, dell'assolutezza del volume puro e di una profonda stratificazione delle facciate, stratificazione che è differente per ciascuna di esse in base ad una composizione che asseconda e allo stesso tempo nega una tensione centrifuga, diagonale.

Arduecittà. Terragni appunto. L'attenzione alle forme ideali.

Lorenzo Degli Esposti. In Terragni coesistono infatti la concezione di corpo come forma ideale, pura, una sintassi anticlassica,

un'ibridazione delle tre precedenti modalità. Le Corbusier esemplifica queste idee architettoniche riferendosi a quattro suoi progetti, rispettivamente: 1) la Maison La Roche-Jeaneret nel quartiere Auteuil a Parigi; 2) Villa Stein a Garches; 3) Villa Baizeau a Tunisi; 4) Ville Savoye a Poissy. Nelle sue *Notes on Conceptual Architecture* (1971) Eisenman esprime l'obiettivo di indagare la natura degli "universali formali", intesi non propriamente come forme (platoniche) in se stesse, bensì come relazioni interne che governano la forma in strutture esemplari quali il reticolo, il cubo, il mezzo cubo, il quadrato.

Arduecittà. Il cubo, il mezzo cubo, il quadrato il reticolo. La ricerca base di Eisenman, le Houses non partono forse da qui?

Lorenzo Degli Esposti. L'indagine su tali universali formali si estrinseca nelle Houses di Eisenman come contraddizione tra volume e vuoto, tra limite della superficie e profondità della stratificazione, tra oggetto visto dall'esterno e vano interno delimitato, tra volume statico autocentrato e forze diagonali. La composizione delle House I, House II e House III ha appunto origine da un mezzo cubo che deriva dalla Casa del Fascio di Terragni e dalle ville del secondo e quarto modo di Le Corbusier. Su questo mezzo cubo iniziale agisce una serie di operazioni in un'irrisolvibile contrapposizione tra sussistenza dell'unità, dell'intero, del limite, e disgregazione e decostruzione di essi verso la frammentazione, la profondità, la trasparenza. Nella House III si palesa anche l'esplorazione delle potenzialità di dislocazioni diagonali, che proseguono nella House V. La House IV deriva da un cubo, partito secondo vari schemi tra cui il quadrato di nove quadrati e altri costrutti cruciformi, che interessano anche la composizione della House VI, VIII e X. Le Houses sono definite in seguito come *Cardboard Architecture*, sottolineando l'importanza del modello unitamente all'assonometria nel loro processo di progettazione, finanche di costruzione, evitando nella realizzazione tutti quei dettagli che comprometterebbero un'immagine astratta del manufatto.

Arduecittà. Forse Eisenman è giunto ad una svolta. L'assonometria e il modello hanno consentito di definire cardboard architecture l'esito del processo di progettazione in una sorta di astrazione dalla costruzione.

Lorenzo Degli Esposti. Modello ed assonometria consentono il più proficuo utilizzo delle operazioni compositive, la loro più efficace messa in esercizio, fino al paradossale modello dell'assonometria della House X, che solo da un preciso punto di vista fornisce una verosimile apparenza della casa, completamente aberrata da tutte le altre angolature. L'ultima delle serie delle case, la 11a, esibisce un oggetto geometrico dinamico, già embrionalmente proposto dalla House X, che rivela i termini della prima ricerca di Eisenman e si offre agli sviluppi successivi. Esso è definito come "L form" e consiste nella relazione tra una massa cubica piena e un volume vuoto a sua volta cubico, di dimensioni variabili in funzione dello spostamento del suo vertice lungo la diagonale del cubo pieno, che corrisponde alla propria. Correndo il vertice del volume vuoto lungo tale diagonale, lo scavo conseguente nella massa piena si ingrandisce o rimpicciolisce.

Arduecittà. Mi sembra che si debba approfondire la "L form" come originale forma ideale, prodotto di un'operazione originale. D'altra parte non costituirà il "perno" della quadricola di Cannaregio come esemplare delle *Cities of Artificial Excavation*?

Lorenzo Degli Esposti. Con riferimento al corpo architettonico, la "L form" compie appunto uno scavo nella massa, si mette in scena il rapporto tra pieno e vuoto caratteristico di ogni architettura, che oltre ad essere un invaso abitabile è anche una massa piena nella città o nel paesaggio. Nella "L form", oltre ai casi limite di volume pieno intero (totale presenza, unità) o nullo (totale assenza, vuoto), si potrà verificare una variabilità di condizioni da quella di pressoché massima pienezza, quando il volume negativo è pari ad un punto, a quella di minima pienezza, quando il volume negativo scava quasi interamente quello pieno, che sussiste solo nella forma di tre risultanti piani. Con riferimento al corpo architettonico, la "L form" esprime la sua immagine come volume pieno se visto dal fuori, dalla città o dal paesaggio, così come la sua natura di invaso abitabile; inoltre è espressa la variabilità della profondità della facciata, che può essere un sottile diaframma oppure può ispessirsi fino a contenere strati, volumi, vani nell'idea di trasparenza fenomenica di Rowe e Slutzky. L'idea dinamica insita nella "L form" da un lato preannuncia le potenzialità parametriche della forma in architettura, dall'altro convalida la precipua natura scalare del corpo architettonico. La House 11a sarà utilizzata da Eisenman nel suo progetto per Cannaregio, installata e appunto scalata in diverse taglie sui punti di una griglia cartesiana che misura il sito, inaugurando i progetti delle *Cities of Artificial Excavation*.

Arduecittà. Seguendo l'evoluzione estremamente coerente della ricerca di Eisenman sull'analisi formale dell'architettura, secondo le indicazioni così pertinenti di Moneo, che vede in *Operazioni* un importante chiarimento del compimento della modernità di Eisenman, si è introdotto il tema della esplorazione dei modi dell'architettura moderna fino ad un esaurimento. Introdotti da Le Corbusier, ma affrontati come universali formali, secondo l'esempio magistrale di Terragni. Sembra si stia passando ad altro aspetto teorico. Forse il giusto titolo può essere:

2. Diagram Diaristi. Famiglie di operazioni e loro vita ad esaurimento.

Lorenzo Degli Esposti. Nel testo *Diagram Diaries* del 1999 Eisenman ripercorre la sua ricerca già più che trentennale focalizzando l'attenzione sulle operazioni, sui processi, sui diagrammi che sono stati utilizzati nell'evolversi dei suoi progetti. In questo illuminante volume, l'architetto distingue i diagrammi di interiorità, applicati nel corso di tutta la sua produzione ma principalmente agli inizi quando sono esclusivi, dai diagrammi di exteriorità, che fanno la loro comparsa alla fine degli anni Settanta nel progetto per Cannaregio. La definizione di diagrammi d'interiorità si riferisce al lavoro sugli universali formali di cui ho accennato in precedenza, strutture profonde (geometriche e



impostata su simmetrie diagonali e sbilanciate, e un vocabolario schiettamente moderno. Rispetto all'altro fondamento dell'indagine di Eisenman, l'enunciazione di Le Corbusier delle quattro modalità della progettazione costituisce la più lucida analisi dei rapporti tra il telaio strutturale ed il volume architettonico che sia stata formulata nel '900, declinati appunto in quattro casi: 1) una libera composizione dei volumi governata dalla promenade architecturale interna e comportante un'immagine esterna disarticolata sul modello del cottage (con la cui trattazione si apre la seconda parte della *Storia dell'architettura moderna* di Kenneth Frampton, nel capitolo *News from Nowhere*); 2) l'assolutezza del volume puro, nel quale la composizione delle facciate viene regolata dai tracciati regolatori in rapporto agli spazi interni, stratificando la facciata in sezione e dall'interno (si consideri l'articolo *Trasparenza I* di Colin Rowe e Robert Slutzky); 3) la predominanza del telaio, visibile dall'esterno, memore della Maison Dom-ino con conseguente risalto degli impalcati nella composizione; 4)

topologiche) che agiscono grazie alla loro capacità di essere riconosciute e differenziate da altre forme. Nel testo Eisenman passa in rassegna l'utilizzo nei suoi progetti di griglie, cubi, "L forms" cioè forme ad "elle", barre. Tali universali formali, o strutture profonde, se applicati nel progetto e manipolati secondo serie di operazioni che li moltiplicano, traslano, tagliano, ruotano, ecc., consentono di considerare gli elementi e gli spazi dell'architettura primariamente come notazioni di un sistema sintattico (che dà ad essi significato relazionale, come parti di un sistema, come elementi in relazione tra loro e con un'unità, in opposizione ad un possibile significato semantico), piuttosto che nella loro funzione di assolvere a scopi funzionali, estetici, o appunto semantici. Il lavoro sugli universali formali, tramite diagrammi e operazioni, disegni e modelli consente dunque di fondare un processo originante alternativo rispetto agli usuali processi (o metodi, procedimenti, procedure, canovacci, ecc.) atti a presiedere le scelte della composizione.

Arcduccità. Si vede bene l'importanza che assumono le operazioni: traslazioni, tagli, rotazioni etc. o gli scavi della "L form" sulla forme ideali. Ed è certo il modo moderno di fondare una sintassi d'architettura moderna.

Lorenzo Degli Esposti. Questo nuovo processo originante deve però, e ovviamente, essere contenuto entro alcuni limiti, che nella prima fase di lavoro di Eisenman si possono individuare innanzitutto nella tensione verso, o al contempo a partire da, un'unità, un intero (il mezzo cubo, come nella Casa del Fascio di Terragni, il cubo, come in alcuni progetti di Aldo Rossi ma, prima di lui, di Libera per il piano di Aprilia), memore di un'antica *concinntas*, ma che il processo compositivo (o decompositivo) ingaggia come problema (ma non dimentichiamo appunto anche come ineliminabile e produttiva resistenza) e dunque da un lato tende a partire e dividere (tagli, strutture cruciformi, scavi della "L form"), e dall'altro a stratificarne in profondità le superfici delimitanti (anche qui in termini albertiani: la *finitio*, il limite tra la cosa e l'altro da sé, che non è né l'una né l'altro, bensì entrambi). Un secondo limite resistente è il riferimento al linguaggio moderno e razionalista. È sicuramente vero che Eisenman non prende le mosse esplicitamente da quel linguaggio, non si muove tramite citazioni o riferimenti diretti. Ma sicuramente ci arriva molto vicino, e intenzionalmente. Il processo non ha origine da una serie di elementi o da un vocabolario o sintassi "tipicamente" moderni, che un'infrazione (avanguardia) o un'evoluzione (manierismo) modificano per far emergere la novità. Anche perché, così facendo, il nuovo si baserebbe sul vecchio sistema di regole, che reggerebbe l'infrazione o l'evoluzione che, a loro volta, convaliderebbero il sistema di partenza. Piuttosto Eisenman imposta un sistema alternativo e si avvicina, certamente e molto, al linguaggio moderno e razionalista, conferendo però ad esso un'altra origine. E, così facendo, ne libera nuove interpretazioni, cercando di quel linguaggio letture inedite, represses o non ancora manifestatesi. La decomposizione del linguaggio moderno non è operata dalla sua superficie, dalla sua immagine, bensì dall'interno di strutture formali (universali formali, strutture profonde, ecc.) che sono slegate da tempo e luogo. In questo senso si possono intendere a mio avviso i "diagrammi di interiorità" citati da Eisenman nel suo testo. Ma la tensione verso il linguaggio moderno proviene sì dall'interiorità di strutture universali, ma infine è diretta verso di esso ed è in cerca di una coerenza intrinseca, una sintassi coerente nelle sue permutazioni, a sostegno dell'intera opera. Così facendo, il linguaggio di partenza – pur non essendo duplicato o accettato convenzionalmente – è sempre presente e, soprattutto, a queste operazioni non ci sarà mai fine, come avvertiva Tafuri. Il linguaggio razionalista potrà all'infinito essere decostruito ma, infine, permarrà come necessario affinché il processo sia dotato di senso.

Arcduccità. I problemi del senso e della comunicazione originaria impongono l'invariante sintattica in architettura. E sottolineo il riferimento alla *concinntas* albertiana.

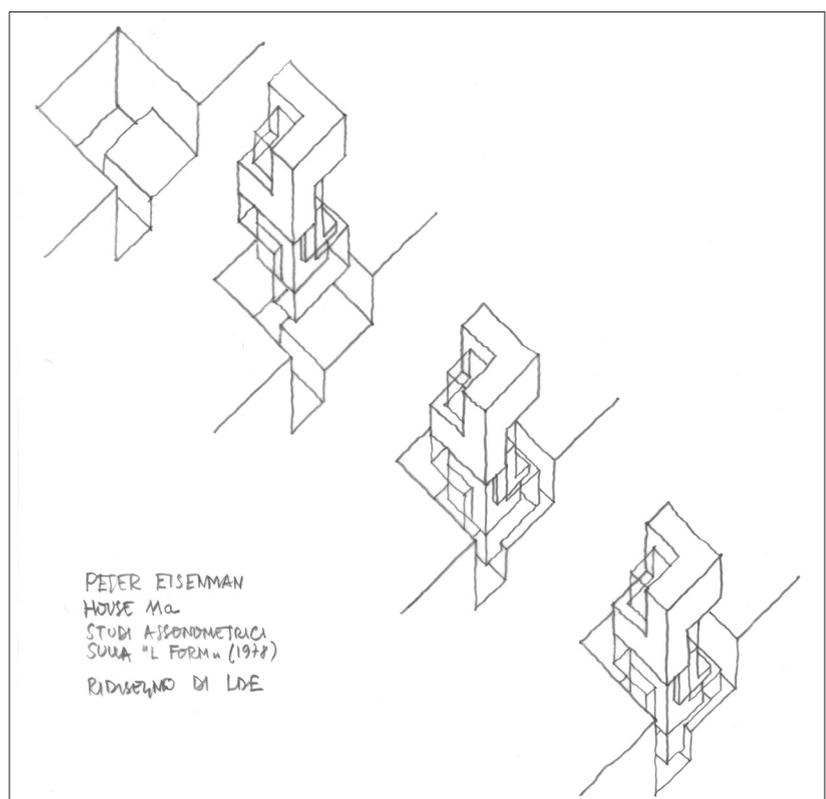
Lorenzo Degli Esposti. Ma così facendo, tale processo non consente la liberazione che aveva promesso. Il limite si esplicita non solo nel suo ruolo di produttivo elemento resistente, che sicuramente riveste dapprincipio, ma anche nella sua natura di vincolo inibitorio, stabilizzante nel lungo periodo. Il processo, continuando all'infinito come nelle sue possibilità combinatorie, in sostanza non farebbe altro che convalidare in eterno ciò che ogni volta vuole superare. Gli esiti saranno sempre un po' diversi ma infine, per via della coerenza che non può essere minata nemmeno dall'arbitrio e che sostiene il processo seppur nella decostruzione della sintassi moderna, l'emergere del nuovo è infine inibito.

È con riferimento a questo problema che può essere letta l'apertura verso altri materiali avvenuta nella ricerca di Eisenman alla fine degli anni Settanta, a partire dal progetto per Cannaregio richiamato in precedenza. Nei *Diagram Diaries*, i progetti successivi a Cannaregio vengono trattati come applicazioni di diagrammi di esteriorità, opposti ai precedenti diagrammi di interiorità e cioè basati su materiali contestuali, testuali, matematici e scientifici. Il debutto del contesto, oggetto delle coeve ricerche italiane per esempio, avviene tramite l'utilizzo di mappe, pratica invalsa nelle contemporanee sperimentazioni artistiche così come la ricerca sugli universali formali del decennio precedente era condivisa con artisti come Donald Judd o Sol LeWitt. L'uso delle mappe si associa peraltro ai materiali geometrici, che non scompaiono, anzi è proprio la contraddizione tra l'ortogonalità e sistematicità di questi ultimi con l'arbitrarietà delle forme geografiche e urbane a connotare i progetti degli anni Ottanta, le cosiddette *Cities of Artificial Excavation*. In alcuni di questi progetti, penso ad esempio all'University Art Museum della California State University a Long Beach, l'usuale compattezza ed infine unitarietà – seppur decostruita e resa vibrante dalle permutazioni sintattiche – delle prime opere di Eisenman si attenua fino a scomparire. L'intromissione dei materiali geografici nei processi di progettazione comporta una distensione e perfino dispersione degli esiti progettuali nel territorio, che da un lato riescono a dissolvere la ferrea coerenza che circoscriveva le Houses, ma dall'altro perdono quella unitarietà del

corpo che consentiva a tale coerenza di riverberare negli esiti compositivi, sebbene all'infinito. Questo si ravvisa anche in progetti dalla scala più architettonica come il Wexner Center, che risentono della fascinazione per i procedimenti additivi nel frattempo sperimentati da ricerche così diverse, anche tra loro, quali quelle sviluppate da Aldo Rossi o da Frank Gehry. Penso che questo sia stato vissuto come problema e, in ogni caso, l'ipotesi della vita utile associata a ogni famiglia di operazioni e processi o strumenti certo rimane valida, e dunque assistiamo a nuovi cambiamenti nella ricerca di Eisenman, fino a due progetti che, concludendo questa fase a cavallo della fine del millennio, rappresentano anche un ulteriore vertice della sua produzione, in cui la tensione verso l'unità, verso l'intero come figura contenente fa il suo ritorno, senza perdere l'eterogeneità dei riferimenti formali, tra cui le geometrie complesse gestite anche con l'ausilio del digitale.

Arcduccità. In un certo senso l'esplorazione di Eisenman attraversa tutti i campi dell'architettura, per fare la ricognizione che lei ha suggerito: ai Diagrams of Interiority, si aggiungono i Diagrams of Exteriority, si affronta il problema del contesto, l'uso delle mappe associata a materiali geometrici e scientifici in uno sforzo analitico che mira alla sintesi nei progetti di Santiago e Berlino.

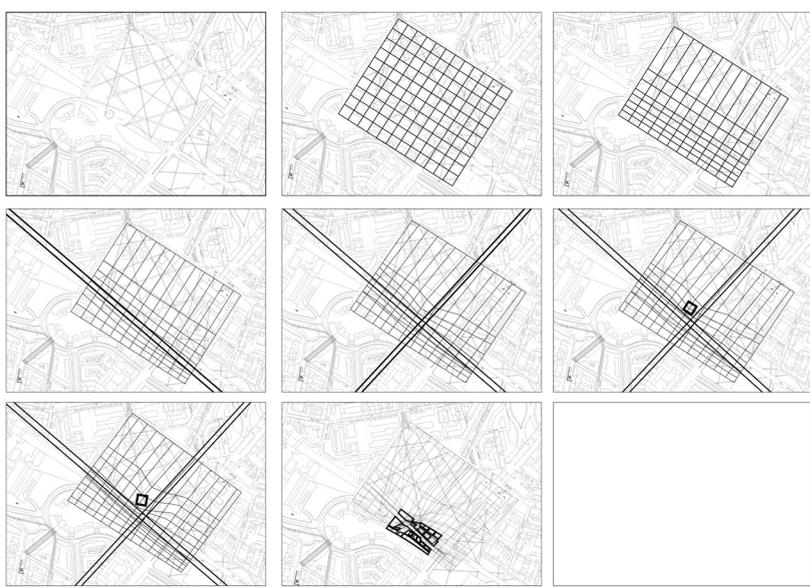
Lorenzo Degli Esposti. Infatti mi stavo riferendo alla Città della cultura a Santiago di Compostela e al Memoriale dell'olocausto a Berlino. Nel primo caso, il progetto è strutturato sulla compresenza di tre riferimenti, due dei quali usati e usualmente contraddittori: il disegno del tessuto urbano del centro storico di Santiago e la griglia di Mercatore. In questo progetto, però, constatiamo la decisiva introduzione di un ulteriore elemento, che se da un lato evoca, e al tempo stesso nega tramite l'operazione dello scaling, un legame semantico con il luogo – mi sto riferendo alla conchiglia di San Giacomo, usata dai pellegrini per raccogliere le elemosine – dall'altro lato reintroduce la tensione verso l'unità, capace di contenere il progetto entro un limite, un contorno, una figura che conferiscono ad esso quella compattezza ed unitarietà caratterizzanti le prime opere, seppur ora entro le linee di una geometria complessa invece che euclidea e con un riferimento figurale e perfino iconico locale. Le operazioni di scavo, di articolazione e di decostruzione di tale figura tanto più funzionano quanto da essa sono contenute, in un ecumenico abbraccio. A Berlino l'operazione, in sé più semplice in quanto i riferimenti locali sono assenti, si fa infine più profonda: assistiamo ad una contesa tra il vuoto e il pieno, tra lo scavo e la massa, l'unità e la serie, sulla scia della ricerca inaugurata dalla "L form". L'intera composizione è inoltre anche qui contenuta in un contorno, che è il sito a disposizione, un isolato urbano di forma trapezoidale. La sezione del progetto, che in corrispondenza dei lati del trapezio raggiunge sempre senza soluzione di continuità la quota urbana, dalla quale si scende nei percorsi e dalla quale



le steli cominciano ad alzarsi verso il cielo, convalida questa interpretazione. Il limite geometrico – ed infine urbano, un isolato – ad un tempo contiene ed esalta la dialettica tra pieno e vuoto, tra serie ed unità, tra astrazione e significato: considerato il tema di progetto, l'indicibile si affaccia di continuo alla comprensione e all'immaginazione, in un oggetto che, inedito seppur da sempre conosciuto, si offre all'occhio e alla memoria come un archetipo senza nome e senza tempo.

Arcduccità. In un certo senso siamo stati condotti dalla analisi della ricerca di Eisenman ad un punto d'arrivo. Ma per lei non è tale. Bensì un punto di partenza. Infatti, piuttosto che alla teoria in sé, lo studio mirava a penetrare le ragioni dei procedimenti progettuali. Dunque si introduce la finalità autentica della ricerca: l'esperienza progettuale. Forse potrebbe suggerire un titolo?

Lorenzo Degli Esposti. Suggestirei la prima esperienza in cui ho sperimentato in prima persona un processo progettuale a mio avviso decisivo per la formazione di un architetto.



3. Il processo di progettazione . Il MODAM, Museo della moda a Milano.

Arcduecittà. Si riferisce all'esperienza del 2005 in occasione del concorso per il Museo della Moda? Forse vale la pena di raccontare l'intera storia.

Lorenzo Degli Esposti. Nella seconda metà degli anni Novanta, conducendo i miei studi nel corso di laurea in architettura, grazie a Filippo Tartaglia vengo introdotto al lavoro di Peter Eisenman, devo dire un po' trascurato al Politecnico per la sua posizione rispetto al contesto. Vedevo Eisenman come riferimento metodologico, sia attraverso i suoi scritti sia attraverso i suoi progetti. Durante il dottorato in composizione che poco dopo intraprendo sotto la guida del professor Ernesto d'Alfonso, inizio a frequentare lo studio di Eisenman, anche grazie ad un concomitante periodo di studio per il dottorato a New York e nel 2005 si presenta un'ulteriore occasione: è bandito il concorso di progettazione per il Museo della Moda a Milano. Organizzo la candidatura di un gruppo formato dallo studio di mio padre Guido, con cui stavo collaborando dal periodo dell'università, dallo studio di Eisenman e da una comune amica, Roberta Albiero, professoressa allo luav. Invitati alla fase finale del concorso, il processo di progettazione svolto a New York nello studio di Eisenman ha inizio con la sua richiesta di cercare una forma che, pur ovviamente dovendo contenere un programma funzionale e dovendo essere inserita nel sito di concorso, deve interagire con il terreno senza elevarsi e al contempo deve contorcersi come un drappo raggrinzato da una mano. Il processo e il progetto sono descritti in *Operazioni*, dunque non mi dilungo, ma vorrei qui descrivere alcuni dettagli del particolarissimo procedimento di lavoro. Alla richiesta iniziale di Eisenman fa seguito un lavoro scoordinato da parte di ciascun membro del gruppo, sulla base di alcune astratte permutazioni tridimensionali da armonizzare con programma e sito. Esse sono elaborate al computer, mediante algoritmi e dunque come scritture automatiche, da alcuni allievi di Eisenman che fanno parte del gruppo di lavoro: il polacco Peter Stec e l'italiano Lorenzo Marasso, architetto e pianista. Lo spagnolo Ruy Porto e il giapponese Yuho Katagiri lavorano a modelli in cartone, sia relativi alle permutazioni suddette sia ad altre idee compositive, più legate alla figura che alla serie; Roberta Albiero fa un ulteriore modello di grande impatto in cui un cubo in rotazione crea una depressione del terreno e alcuni schemi in pianta, così come mio padre Guido, mentre Giuseppe Biasi ed io lavoriamo esclusivamente sul programma, per trovare un partì, uno schema funzionale-distributivo in pianta. Si inserisce nel gruppo anche un ragazzo americano, Oscar Moronta, che si sarebbe iscritto più tardi ad un corso in architettura. Il lavoro procede mentre ciascuno ignora gli altri, in assenza di un qualsiasi coordinamento. Dopo qualche giorno avviene la prima charette con Eisenman: i disegni appesi alle pareti, i modelli poggiati su un grande tavolo. Eisenman chiede alcune indicazioni su uno dei disegni appesi, uno dei miei. Alla sua domanda di quale percentuale di spazi abitabili tale schema doti di illuminazione naturale, con un certo politecnico imbarazzo rispondo che forse saremmo arrivati al 90/95%. Ma Eisenman si rallegra per l'inaspettata efficienza dello schema e da quel momento risulta che nella pratica sia io a dover coordinare il lavoro, con l'onore e l'onere di interlocuzione diretta e per lo più esclusiva con Eisenman.

Arcduecittà. È stato certamente un grande impegno.

Lorenzo Degli Esposti. Fa seguito un periodo molto intenso, sotto l'esperta conduzione di Eisenman. Il metodo di lavoro comprende disegni al computer o a mano, la costruzione di molti modelli per verificarne tridimensionalmente gli esiti, la loro modifica e di nuovo inserimento nel computer. Disegni e modelli si influenzano vicendevolmente, contribuendo ad affinare la composizione formale lungo un processo che ammette l'inserimento, durante il suo svolgimento, di nuovi stimoli, in base a modelli di volta in volta costruiti. A pochi giorni dalla consegna, alla vista di un modello contorto in cartone, prodotto in autonomia da Yuho, che in qualche modo rappresenta un aggrovigliamento di un tessuto, Eisenman decide che avremmo dovuto inserire tale forma o quanto meno tale tensione all'interno del progetto, già in stato avanzato. Con grande tempismo ed efficacia Peter Stec riesce ad articolare, nel modello al computer, il percorso principale del museo in modo da accogliere anche quella sollecitazione. Non avendo più tempo a disposizione, inviamo il modello digitale alla ditta che avrebbe costruito il modello fisico, in materiale plastico, tramite macchina a controllo numerico. Il plastico è convincente, lo porto così in Italia per la consegna del progetto, purtroppo senza vincere il concorso: il primo premio va ad un cubo con ingresso simmetrico.

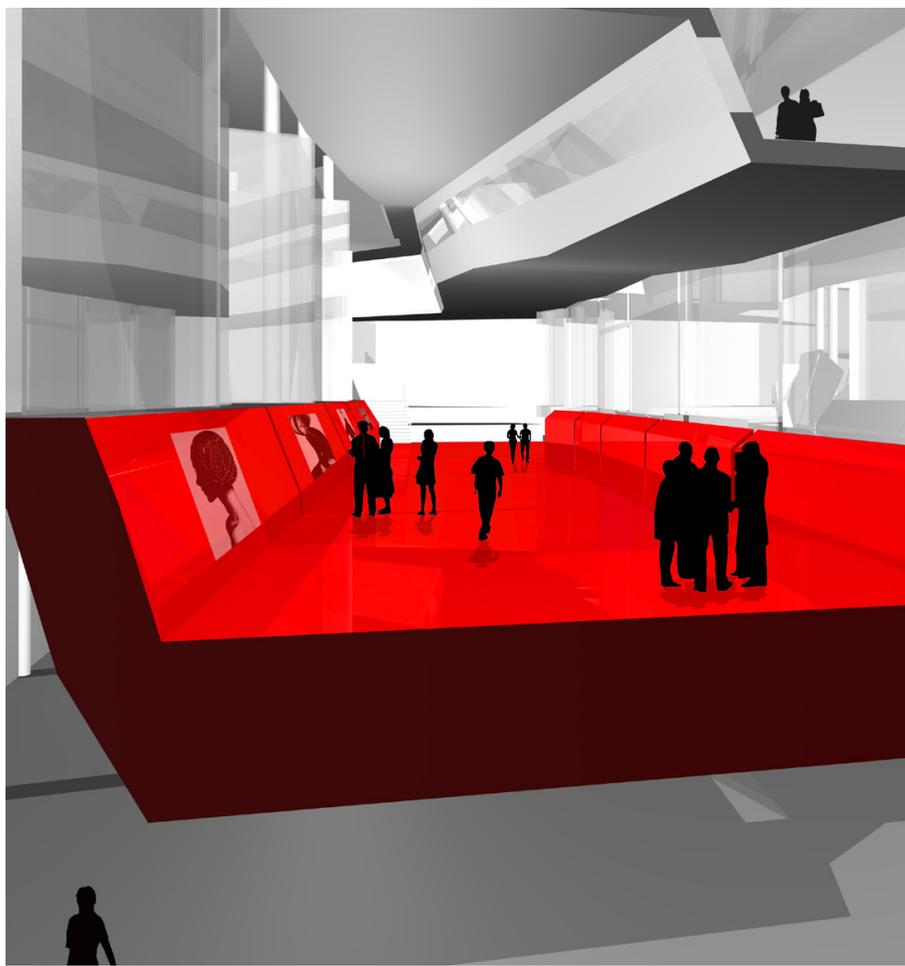
Qualche considerazione: le scelte compositive sono prese da Eisenman in base ai materiali che di volta in volta gli vengono sottoposti, in base a comparazioni tra diverse soluzioni.

Arcduecittà. Si riferisce al ruolo di Eisenman come autore e regista del gruppo di progetto?

Lorenzo Degli Esposti. Sì, alcuni dei dati sono ovviamente desunti dal programma richiesto (peraltro molto libero essendo un museo, pur con annessa scuola) e il sito di progetto è considerato, quantomeno come mero dato ineliminabile: ma questi materiali agiscono più come verifiche a posteriori che come input di progetto. Piuttosto che l'influenza di questi vincoli, infatti, il lavoro riceve altri due precisi impulsi: uno è quello indotto da composizioni basate su scritture automatiche, gestite attraverso algoritmi al computer; un altro è quello determinato da idee architettoniche e formali scaturite o rappresentate da modelli fisici, nei quali dunque la figura – sebbene astratta – riveste ruolo preponderante. È chiaro che le scelte durante il processo, sebbene decisive in quanto lo indirizzano di volta in volta, sono a loro volta supportate e rese possibili dal processo stesso, abilmente orchestrato, organizzato dall'esperto conduttore Eisenman. Ma quello che ancora a quel tempo mi sfuggiva era il ruolo di Eisenman come autore-decisore nel processo stesso, oltre a quello di conduttore, cioè in altre parole il ruolo della soggettività rispetto – o entro – al sistema, al processo automatico di scrittura e composizione. Se era infatti vero, come era, che tutto il processo era allestito in modo da ridurre al minimo scelte basate sul gusto personale, era altrettanto vero che, infine, scelte personali permanevano e anzi continuamente orientavano il processo, sebbene con riferimento a materiali che erano esito anche di scritture automatiche.

Arcduecittà. A questa occasione inaugurale, ne sono seguite altre.

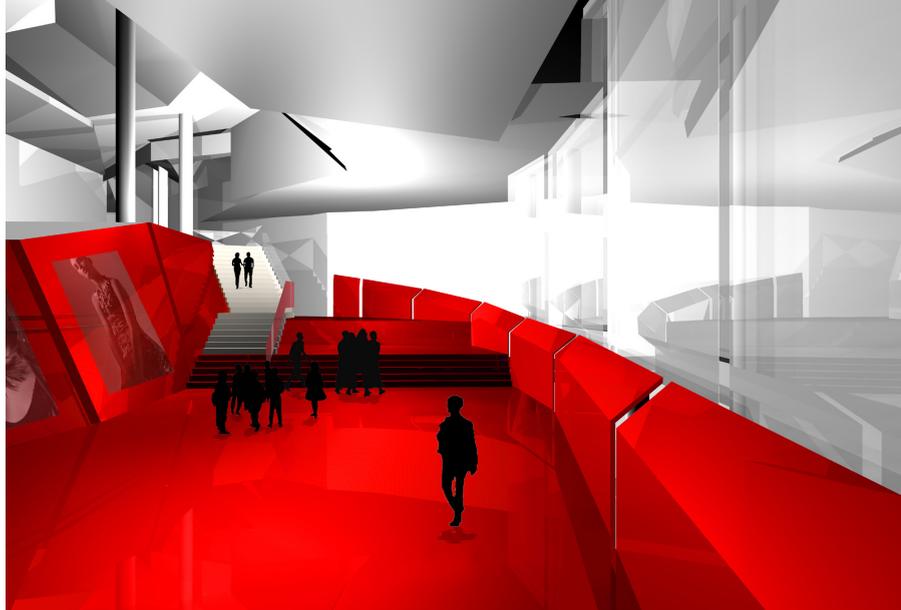
Lorenzo Degli Esposti. Completato questo progetto, rimango in contatto con



Eisenman e ho l'opportunità di fare con lui altri progetti e di sviluppare, grazie alla sua ospitalità nello studio newyorkese, parte della mia dissertazione di dottorato con Ernesto d'Alfonso, pubblicata in *Operazioni*. Queste nuove occasioni, e tra queste soprattutto l'ancora successivo incarico congiunto per le Residenze Carlo Erba a Milano, mi permettono di circoscrivere ulteriori temi, tra cui il ruolo dell'autore come decisore oltre che quello di organizzatore del processo (il ruolo della soggettività e autorialità in architettura) e il complesso argomento dei rapporti tra unità del corpo/partizione, coerenza della sintassi/frammentazione-giustapposizione di costrutti formali. Pur convalidando l'efficacia di operazioni astratte e automatiche su elementi geometrici altrettanto astratti, e il ruolo della figura, o comunque di un elemento resistente, che opponendosi alle operazioni compositive assicura loro una maggiore efficacia, rimane insomma da comprendere in base a cosa, di volta in volta, l'autore compie la scelta, e qual è il limite della coerenza della sintassi abbandonata dopo le Houses (in quanto inibente), sintassi infinita che infine non ammette il cambiamento pur nel continuo variare. Le risposte a questi apparentemente ostici concetti, in realtà riferiti al semplice rapporto tra l'unità e la frammentarietà, tra una coerenza unitaria e sistemi più articolati di senso, in buona sostanza e infine tra l'uno e il molteplice, sta nei legami della scelta con il passato. Ma mi sto riferendo ad una specifica idea di passato, che da italiano è piuttosto disagiata accettare.

Arcduecittà. Si sta affrontando un tema strategico della modernità, nel passaggio dalla tabula rasa del passato, ad un confronto critico ma autentico con il passato che passa attraverso l'apprendistato di Eisenman alla scuola di Wittkower e Colin Rowe che introdussero nell'architettura moderna il confronto con Alberti e Palladio. E con Le Corbusier confrontato in modo strutturalista, cioè sintattico, con Palladio. Qual è il rapporto con il rapporto tra questa complessa riforma della sintassi architettonica attraverso i processi di progettazione e la ricerca accademica che obbliga al confronto con il classicismo posttrinascentale?

Lorenzo Degli Esposti. Prima di confrontarmi direttamente con Eisenman e prima della pubblicazione del suo libro su Terragni, non avevo precisa conoscenza che parte preponderante della sua ricerca è sempre stata lo studio di progetti emblematici a partire dal Rinascimento. Tale ricerca avviene sia in studio sia in università e perdura da decenni, fin dal dottorato a Cambridge con Colin Rowe. Lo studio di alcuni edifici di Terragni, Borromini, Palladio, Alberti avviene certamente sulla scorta di letture e lezioni ex cathedra, ma soprattutto tramite il disegno e l'analisi formale, fino alla sua forma più sofisticata che è il close reading. Il libro di Eisenman su Terragni ha avuto una gestazione di cinquant'anni. Hanno fatto seguito quelli su Palladio e su Alberti, quest'ultimo di prossima pubblicazione. Per generazioni, Eisenman ha disegnato e fatto disegnare gli allievi, analizzando – tramite il disegno – i disegni dei maestri, specifici progetti. Questa attività non è tesa alla ricerca di pratiche e vocaboli, di sintassi e schemi da utilizzare direttamente nel progetto. Tramite questi disegni non si individuano repertori o campionari, come veniva fatto da alcuni autori nel Rinascimento, per esempio da Giuliano da Sangallo, o con esiti più prosaici per esempio in raccolte di disegni come il cosiddetto taccuino di Menicantonio. Non si cerca nel passato per trovare elementi da usare direttamente nel presente. Piuttosto si cerca nel passato per scoprire idee



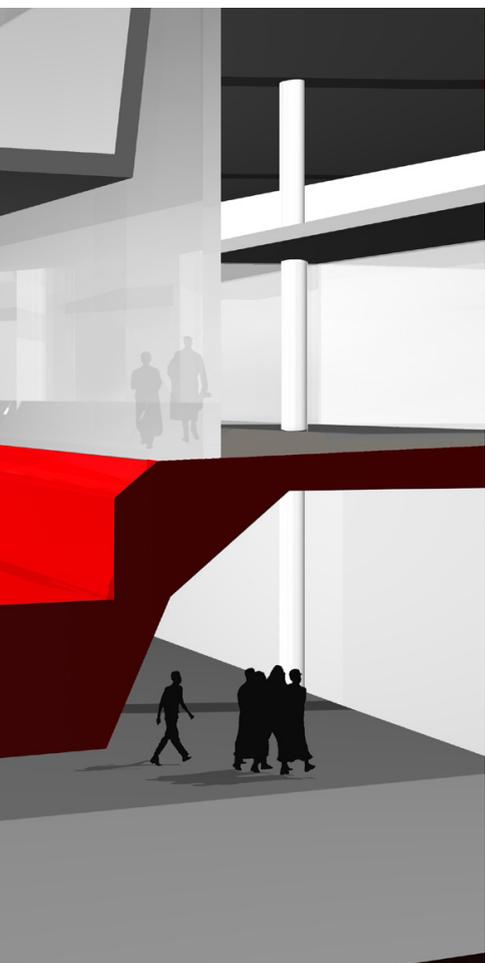
architettoniche che non sono ancora state scoperte, o che sono state represses. Per vedere come la conoscenza si è spesso stabilizzata su semplificazioni e normalizzazioni. Questo apprendimento permette, e infine obbliga, a non accettare le soluzioni semplificatorie o convenzionali, a non accontentarsi di risposte banali al problema architettonico. Questa conoscenza non comporta dunque la ripetizione di sintassi e vocaboli (accettazione indiscriminata di un linguaggio presente o passato come adesione acritica allo *zeitgeist* o all'opposto cedimento alla nostalgia o al vernacolo), bensì permette di guidare un processo alternativo verso la scoperta di un qualcosa che, nella ricerca del nuovo, non sia basato né sulla mera contestazione del linguaggio dominante (avanguardia) o sulla sua evoluzione (maniera), pratiche che lo convaliderebbero, né sulla sua perpetuazione (copia), pratica inefficace per l'emergere del nuovo. Il passato non è tantomeno considerato come agente inibitorio, bensì nelle sue realizzazioni decisive, come patrimonio entro il quale scorgere sicuramente ciò che era stato inteso, ma anche e soprattutto ciò che non è ancora stato visto, ciò che era stato tralasciato o represso in quanto in contraddizione con i sistemi dominanti o convenzionali, o ad essi alieno e dunque non visibile. Così si può comprendere perché parte della premessa di *Diagram Diaries* è intitolata "diagrammi di anteriorità".

Arcduecittà. Insomma si sta delineando nel processo stesso di progetto una attenzione alla diacronia del presente tra passato e futuro che costituisce la condizione originaria della storia.

Lorenzo Degli Esposti. È infatti importante richiamare un altro decisivo testo di Eisenman, che è *Ten Canonical Buildings*, in cui è espressa una basilare distinzione tra tre tipi di edifici, ciascuno dei quali è meritevole di entrare nelle storie dell'architettura, ma che con la storia ha un rapporto ben diverso. Eisenman distingue tra il *great building*, che è immediatamente percepibile come tale, può anche essere espressione molto riuscita di un'idea chiara, ma che non ha rapporti con altri edifici prima di lui; un ulteriore tipo è il *critical building*, che agisce come una critica positiva di alcuni edifici precedenti; infine c'è il *canonical building*, che oltre a costituire una rottura, è anche origine di idee architettoniche sviluppate da edifici posteriori. Questa differenziazione è molto utile per capire il rapporto del proprio lavoro, e di quello degli altri, con la storia e con la convenzione.

Arcduecittà. Di nuovo si è compiuto un passo del cammino: lo studio del progetto con tutto il corredo di ricerche che ne approfondiscono i temi. Cioè si va oltre, perché il fine ultimo è la costruzione, non il progetto. Di nuovo le chiederei un titolo.

Lorenzo Degli Esposti. È semplice. propongo il titolo dell'incarico. Che connetterei alla attività di insegnamento che ha aperto e che inaugura il mio personale percorso di ricerca in architettura. E d'insegnamento quale si stava già svolgendo negli anni in cui procedeva la realizzazione dell'opera. Lo esemplifico con il workshop DEEPmilano che ne è chiaro esempio.



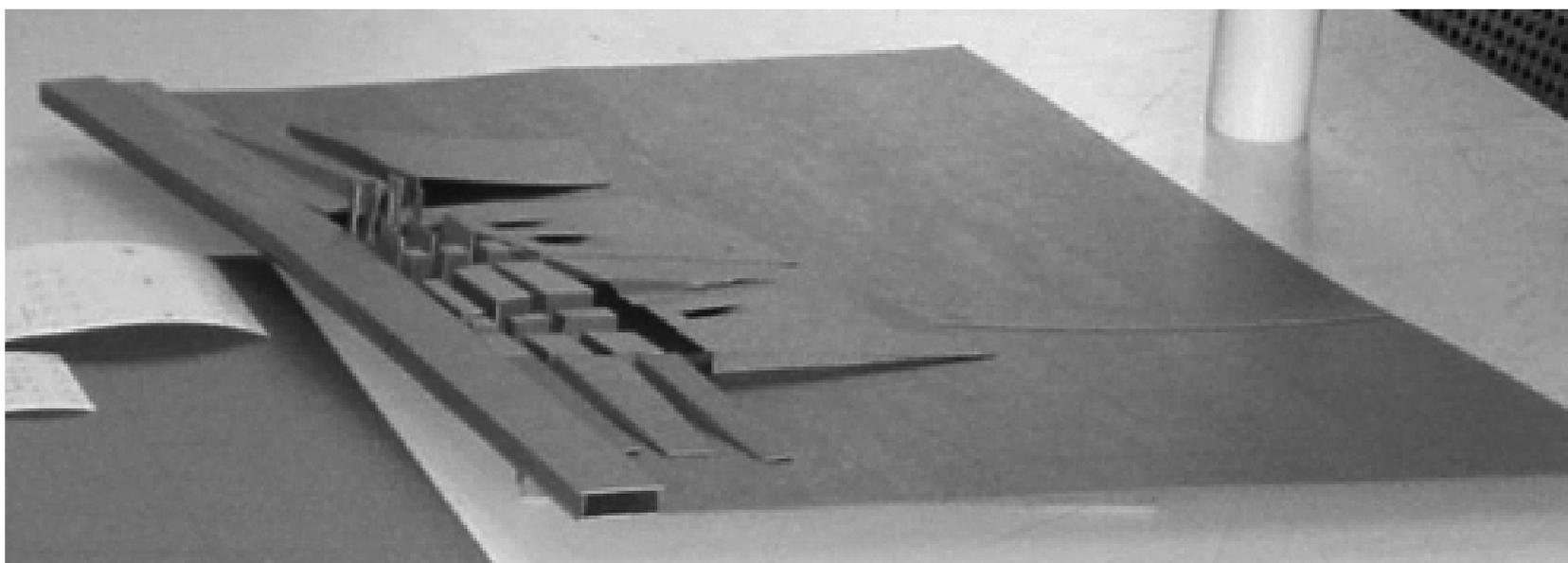
Roberta Albiero, *Degli Esposti Architetti, Eisenman Architects, Concorso di progettazione per il MODAM Museo e Scuola della Moda, Milano (2005)*

In alto a sinistra:
diagrammi di progetto

In alto a destra:
vista interna (render)

A sinistra:
sezione prospettica (render)

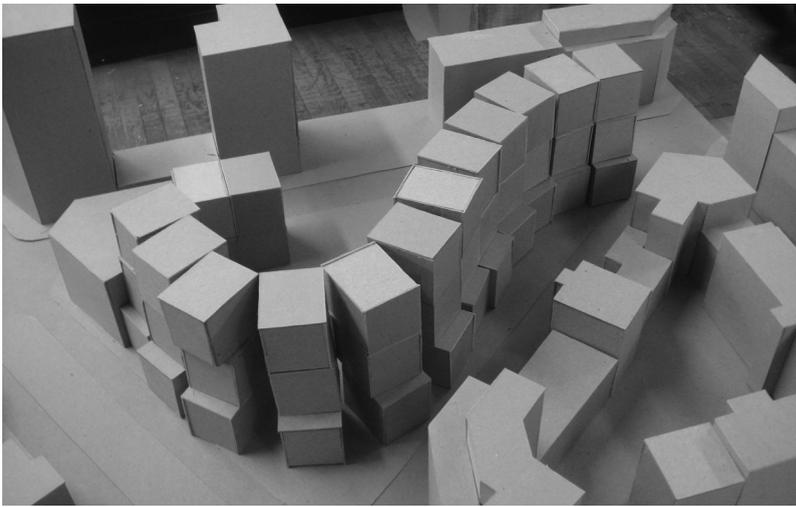
In basso:
modello di studio



4. Le Residenze Carlo Erba. Il lavoro sui precedenti. DEEPMilano.

Arcduecittà. Titolo complesso e articolato. Si delinea la fine dell'iniziazione e si indica l'avvio di un prosieguo promettente. Ma procediamo con ordine: le Residenze Carlo Erba.

Lorenzo Degli Esposti. L'incarico per le Residenze Carlo Erba è durato dieci anni, siamo ormai prossimi al completamento del cantiere milanese. Progettare un palazzo a Milano con Eisenman è stato per me di importanza duplice. Da un lato si tratta di un vero incarico che, rispetto alle pur straordinarie occasioni di progetti di concorso, mi avrebbe permesso di comprendere meglio il rapporto con il reale del processo di progettazione. Dall'altro lato, si tratta di un tema culturale e progettuale a me molto caro, che ho approfondito in varie occasioni di progetto, di studio e di insegnamento. Vari temi, tutti di valore decisivo, si andavano dunque profilando e anzi, in un certo senso, scontrando tra loro. Il processo di progetto vede inizialmente all'opera nello studio newyorchese di Eisenman con Guido Zuliani un gruppo che comprendeva anche Joi Donati, Daniela Tanzi e Alberto Alfonso, in seguito prende parte al lavoro il coreano Jaeho Chong. Anche in questo caso il processo e il progetto sono descritti in *Operazioni* e mi limiterò dunque qui ad alcune considerazioni aggiuntive, che meglio inquadrano il tema dei rapporti con il reale e la storia, cioè il contesto e i precedenti architettonici, anche alla luce delle mie contemporanee esperienze di insegnamento sul palazzo e di approfondimento del Moderno milanese attraverso mostre e conferenze. Incominciamo il lavoro su un grande modello in scala 1:200, che ricomprende il particolare isolato triangolare che costituisce il sito di progetto, nonché parte degli isolati limitrofi. Tramite la costruzione di vari modelli che rappresentano differenti partis, dalla comparazione risulta evidente che la migliore composizione planivolumetrica è quella di un'unica figura, pressappoco ad uncino, che va a comprimersi entro l'ulteriore figura triangolare del sito di progetto. Questa configurazione dell'edificio fa sì che esso lambisca la strada in alcuni tratti, come un edificio in cortina, allontanandosi in altri, dando spazio così ai giardini. Qualsiasi planivolumetrico che proponga una cortina



continua sul perimetro dell'isolato comprometterebbe l'abitabilità dello stesso, conformando una corte sempre in ombra e soluzioni ad angolo acuto tra le maniche edilizie. Considerando l'isolato ad una scala maggiore, in un triangolo formato dalle vie Pinturicchio-Balzaretti-Bronzino, l'edificio così come è stato definito può inoltre apparire sì come uno dei vertici di un'ipotetica cortina, ma a tale scala urbana più ampia, in un ipotetico macro-isolato attraversato da via Pinturicchio, via Plinio e dai giardini Ramelli. Alla scala dell'isolato Pascoli-Balzaretti-Pinturicchio, d'altra parte, l'edificio nonostante le richiamate tangenze del corpo di fabbrica ad alcuni tratti della strada non può essere considerato come un ordinario edificio in cortina, come d'altronde non possono esserlo alcuni illustri precedenti quali la Ca' Brùta (apertura della strada che divide l'isolato in due parti), la Casa Rustici (vuoto centrale tra i due corpi paralleli con dissoluzione dell'angolo), il complesso di Corso Italia (strada intorno alla quale si articolano i corpi edilizi, tra cui quello al centro del lotto ad essa quasi parallelo che viene tagliato in due), tutte soluzioni che dimostrano alternative alla cortina chiusa. Ma rispetto a questi precedenti, che sono sempre basati su un'articolazione di più corpi, le Residenze Carlo Erba mantengono una concezione unitaria, sebbene mitigata dalla curvatura e articolata sintatticamente in sezione.

Arcduecità. Si può dire che un edificio in linea, sia modulato in modo da occupare l'isolato dotandone lo spazio di limiti che reagiscono alle cortine frontiste e soprattutto alle aree aperte, strade, piazze, giardini.

Lorenzo Degli Esposti. Infatti l'edificio è un corpo in linea, ma snodato nel lotto triangolare e costituito da più corpi sovrapposti, esito dello sviluppo del processo di progettazione, avvenuto nel corso di oltre un anno, sia nello studio di Eisenman sia da Degli Esposti Architetti, con il mio socio Paolo Lanza, e in numerosi viaggi a New York con il nostro allora socio Stefano Antonelli, durante la progettazione definitiva ed esecutiva a cui gran contributo dà anche Ilaria Prezezi. Il prosieguo della progettazione, infatti, che avviene sempre attraverso la costruzione di modelli di versioni alternative da confrontare, schizzi al tavolo da disegno, di nuovo immissione dei materiali al computer, e così via, comporta appunto l'articolazione

in sezione del corpo di fabbrica in tre corpi sovrapposti, tra loro leggermente sfalsati. **Arcduecità.** La sezione completa e dà senso alla planimetria e volumetria del corpo di fabbrica nell'isolato.

Lorenzo Degli Esposti. Un corpo basale, di quattro piani, un piano nobile, un corpo sommitale di cinque piani. Non si può parlare di un'ordinaria suddivisione in basamento, piano nobile e coronamento, in quanto i tre corpi di progetto hanno proporzioni molto differenti rispetto all'usuale tripartizione della facciata e, grazie al leggero sfalsamento, non sono geometricamente sovrapposti. Se da un lato il tipo (corpo in linea) costituisce un limite concettuale alla composizione e gli strati sovrapposti proprio con esso come unità si confrontano, dall'altro lato il leggero sfalsamento è una consapevole discussione del tipo stesso, in quanto la necessaria continuità verticale delle strutture e il conseguente potenziale allineamento dei vani sono messi alla prova. Rimane in ogni caso il fatto che ad un corpo basso monolitico, con aperture scavate, fa da contraltare il corpo alto, che le operazioni di progetto, tra cui un decisivo scarto tra struttura e volume, ulteriore elemento di contestazione del tipo, fanno avvicinare ad un lessico razionalista. Tra i due corpi è schiacciato un piano nobile, più neutro, con rivestimento in curtain wall. La progettazione esecutiva e la direzione lavori, cruciali per non vanificare tutta la composizione tramite disegni e modelli ma che infine deve confrontarsi con il cantiere, ancora oggi in corso, vedono il determinante contributo, oltre che di Lanza che le ha coordinate, anche di Stefano De Vita. E naturalmente il riconoscimento va condiviso con le due imprese che si sono succedute sul cantiere, la CLE di Roberto Rossin, impresa di Bolzano, e Italiana Costruzioni, impresa di Roma, condotta in questo cantiere da Francesco Norcia e David Miranda, e con la proprietà Pinerba del Gruppo Morelli.

Arcduecità. Tornando, dopo queste puntualizzazioni sul cantiere e la fedeltà al progetto, cioè sulla passione delle persone che la ha resa possibile; tornando, ripeto, all'idea di sezione che concreta volumetricamente la planimetria tra superfici e telai, quale valutazione sintetica darebbe alla forma complessiva?

Lorenzo Degli Esposti. Il progetto gode di due limiti che sono imposti come cornice



Degli Esposti Architetti, Eisenman Architects, Guido Zuliani, Residenze Carlo Erba, Milano

*A pagina precedente in alto:
masterplan*

*A pagina precedente in basso:
modelli di studio*

*A sinistra:
modello finale*

*In basso:
viste dalla strada (render)*





concettuale e formale alle operazioni. Il primo è la figura triangolare del lotto, che comporta anche la compressione del tipo nella forma ad uncino, ulteriore figura. Il secondo è il tipo stesso, in linea, o meglio il solido platonico di partenza (prima della deformazione e dello snodo nel sito), cioè un parallelepipedo, il cui limite, *finitio*, sebbene oggetto delle operazioni, dota esse di senso proprio nel rapporto con esso. Anche il coronamento, che mantiene l'orizzontalità attraverso la sintassi degli elementi architettonici pur negli arretramenti longitudinali progressivi e ritmati delle terrazze passanti da facciata a facciata degli ultimi tre piani, adempie a questo ruolo di indice della pienezza del corpo, che è contraddetta, come richiamato, dalle operazioni di progetto: taglio in tre corpi, scarto tra struttura e volume del corpo superiore, arretramento trasversale del piano nobile, arretramenti longitudinali ritmici in serie ripetuta ABCBB delle terrazze. Per non far sì che la dialettica tra operazioni/scritture automatiche e i limiti imposti dalla *concinnitas/finitio* confini la composizione nella raggelante coerenza di un sistema sintattico unitario, che era il limite ad esempio delle Houses, nonché che processi additivi compromettano quella stessa unitarietà che è intrinseca al corpo architettonico, è necessario che la coerenza della sintassi sia messa in crisi pur senza perdere il limite dell'unità. In altre parole, le operazioni di taglio e traslazione sono necessarie ma non sufficienti e inoltre, nella loro necessità, non possono andare oltre un certo limite. Il progetto si basa sulla discussione di quanto la coerente sintesi di una sintassi unitaria può essere destabilizzata dalla giustapposizione di costrutti formali, parti diverse, ma che riescono al contempo a mantenere una serrata coesione, in un unico corpo, opera architettonica nella città di Milano. Ciò non può dunque eludere un confronto con il linguaggio moderno e con l'isolato, essendo appunto il progetto a Milano in cui esistono tanti importanti precedenti architettonici in tal senso. Linguaggio inteso nell'alternativa tra Novecento e il Razionalismo, e contesto considerato nella dicotomia tra cortina e isolato aperto, oggetto isolato. Il palazzo costruito potrebbe essere interpretato, oltre che come esito di operazioni formali e serie e sistemi, anche come uno sviluppo di alcune architetture milanesi o lombarde, tra loro in contraddizione o quantomeno alternative, un'interpretazione all'oggi dei telai della Casa del Fascio di Terragni, o del rapporto tra struttura e volume del suo Asilo Sant'Elia, oppure della curvatura della Ca' Brùta di Muzio, o ancora dei telai della Casa di via Broletto di Figini e Pollini, e ancora si potrebbe continuare. Quello che mi preme evidenziare è che tali opere non sono riferimenti diretti nel progetto. Possiamo dire, d'altro canto e sicuramente, che tali opere sono conosciute e sono state da noi studiate nel corso degli anni, ciascuno per suo conto, ma non sono il punto di partenza. Sono piuttosto il punto di arrivo, in un procedimento che può anche essere guardato a ritroso. Agamben, nel presentare il suo Homo Sacer qualche mese fa al Teatro Parenti, esordì citando Flaiano: «Ho una tale sfiducia nel futuro, che faccio progetti solo per il passato». Quelle architetture d'autore sono importanti in quanto influenzano architetture ad esse posteriori, come la nostra, ma al contempo la nostra architettura, esito di un processo astrante e basato su scritture automatiche, può gettare nuova luce su quelle architetture passate. Può essere interessante, dunque, oltre che la considerazione degli impliciti debiti di architetture presenti rispetto ad architetture passate, anche vedere se un'architettura presente può far scoprire qualcosa di nuovo in architetture passate, qualcosa che fino ad oggi non era stato ancora considerato, o era stato represso, o rimosso in quanto non coerente con i canoni convenzionali che di volta in volta si sono imposti. Può essere interessante, dunque, cercare di interpretare non tanto la dipendenza di una nuova opera dal contesto (luogo specifico) e dalla storia (precedenti architettonici), quanto, nell'avvicinamento compiuto da essa verso quel luogo e le sue architetture, cosa in quest'ultime può essere letto diversamente rispetto alla convenzione, alla consuetudine, alla tradizione, proprio grazie alla presenza di una nuova architettura.

Arduecittà. Il contesto. Non si può sfuggire. Condiziona e reagisce. Il confronto, che è altresì debito con le opere d'architettura nel tempo, milanesi e cosmopolite, anche a questo non si può sfuggire. Una interazione, una dialettica.

Lorenzo Degli Esposti. Il condizionamento del contesto dovrebbe essere contenuto in ciò da cui vale la pena farsi condizionare. E, viceversa, può essere stimolante considerare come il luogo può essere visto diversamente, sia nella sua nuova forma sia in quelle già presenti, grazie alla presenza della nuova architettura. È un

discorso che ha a che fare con l'origine, arrivare a certi esiti da altre premesse e con altri strumenti può aprire sia il vecchio sia il nuovo a inedite letture, che liberano il tempo storico e il luogo specifico dalla loro forza inibitoria, permettendo l'affacciarsi oggi del nuovo e perfino in quello che ci è tramandato. Credo che in questa possibilità stia la necessità e l'importanza per un'architettura di confrontarsi con il passato e con il contesto, affinché essi siano modificabili, anche nella loro natura e nella nostra considerazione di essi. E questo può avvenire se questo passato è conosciuto e valutato, sebbene non direttamente come riferimento, bensì come parte della cultura e della competenza di un architetto, che studia i disegni dei maestri, la cultura di un luogo, per capire come leggere tutto ciò ancora una volta diversamente laddove occorre, per poter disegnare, ancora una volta, qualcosa di diverso, di nuovo, ratificando al contempo ciò che non vale la pena di trascurare, di perdere. È utile guardare a questo rapporto con la storia e con il presente alla luce dell'idea di *lateness* recentemente proposta da Eisenman sulla scia di Adorno quando discute del *Late Style* in Beethoven, inteso come stile tardo in cui l'autore riesce, pur nell'adesione alle convezioni del suo tempo in cui non c'è più uno stile condiviso dominante e ancora non c'è una consapevole avanguardia, a registrare le contraddizioni del paradigma presente, a dar forma ad una composizione la cui irrisolutezza può contenere i semi del nuovo, evitando sia una configurazione la cui una stringente – unica – coerenza sia infine stabilizzante, sia una configurazione basata sull'infrazione o evoluzione della convenzione, che infine verrebbe convalidata. In questi termini può essere riletto il discorso del limite (il linguaggio razionalista, il limite geometrico della *finitio* o della *concinnitas*) che avevo precedentemente proposto.

Arduecittà. Di nuovo Alberti, la traduzione di Vitruvio che tradisce per andare oltre e compiere il passo dalla aritmetica alla geometria analitica ed aprire la strada al computer.

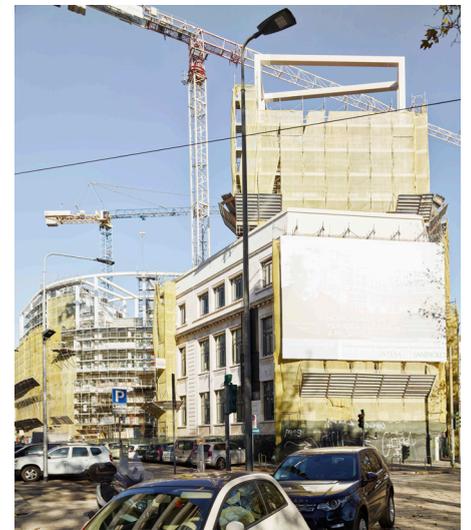
Lorenzo Degli Esposti. *Concinnitas*, *finitio*, Razionalismo, Novecento e al contempo partizione, divisione, sovrapposizione di strati, permutazioni geometriche, operazioni della composizione (curvare, traslare, deformare, ecc.) rappresentano parti dell'opera, letture dell'opera, che la dotano di caratteristiche di indecidibilità, di contro ad una coerente sintesi e ad una sintassi unitaria. Se il medesimo esito può essere letto in base ad origini diverse, che nulla hanno in comune appartenendo perfino a campi diversi del sapere e se nel corpo architettonico – seppur unitario – sono presenti più costrutti sintattici non soggiacenti ad un unico sistema, allora c'è la possibilità per il nuovo di emergere. La soggettività e l'autorialità, se l'oggi può essere considerato un periodo di *late style*, stanno appunto nella capacità di far coesistere queste diverse letture, queste diverse origini, questa possibilità per il nuovo di nascere senza che il passato sia rifiutato e al contempo senza che la sua eredità pregiudichi il presente.

Arduecittà. Questo ultimo concetto, *late style* che altrove ha chiamato *lateness*, mi appare l'intento di trascendersi che ogni volta si rinnova. Mi sembra la motivazione della ricerca. Il testimone che passa al superamento della prova. Per il più vecchio è il sentimento del tempo trascorso lavorando e camminando, attiva e acutizza la percezione che ogni opera o esperienza fatta del mondo, espone qualcosa di non detto o non sviluppato. Assimila alle opere classiche. Non a caso piuttosto rinascimentale che non antica, proprio perché, forse, con l'invenzione del disegno, l'arte dell'architettura si è dotata di uno strumento di "riflessione teorica" sui generis perché studia la forma, avviando una "filosofia" tramite disegni e non parole. Per il più giovane questo diviene piuttosto stimolo a progredire. Penso a Tulpenmanie. Che ha rilanciato il disegno d'architettura. In un certo senso per lei il compimento dell'opera è un avvio. Multiplo avvio, non solo del mestiere. Della ricerca. Si rinnova nell'inizio. Forse un manifesto potrebbe essere il workshop che ha promosso: DEEPmilano.

Lorenzo Degli Esposti. Credo di aver impostato il mio insegnamento dell'architettura per capire se quanto stavo sperimentando fosse vero, avendo il mio centro su Milano e la sua architettura, soprattutto moderna ma non solo, nei laboratori di progettazione e in altre occasioni come i workshop sui palazzi milanesi o con l'Accademia di Brera o le mostre nella galleria Tulpenmanie. Il formato dei miei corsi ha sempre previsto una duplice attività, come del resto ha proposto Eisenman nei suoi: da un lato gli allievi eseguono l'analisi formale – tramite disegno – di precedenti architettonici, per esempio un palazzo milanese di



Degli Esposti Architetti, Eisenman Architects, Guido Zulliani, Residenze Carlo Erba, Milano (2009-2019)
 A pagina precedente:
 vista a volo d'uccello (render)
 A sinistra:
 cantiere, vista dalle terrazze
 fotografia di Maurizio Montagna
 Sotto:
 cantiere, vista da piazza Carlo Erba
 fotografia di Maurizio Montagna
 In basso:
 cantiere, viste da via Pinturicchio



Muzio o Terragni, che parallelamente anche fuori dall'università sono approfonditi grazie all'organizzazione di conferenze, mostre, pubblicazioni; dall'altro lato, gli allievi si cimentano nel progetto di un nuovo palazzo, nelle vicinanze del precedente studiato o altrove. Questa impostazione del laboratorio è possibile in un corso annuale o in caso di workshop programmati in opportuno lasso di tempo, oppure i due insegnamenti possono essere separati: in ogni caso sono convinto dell'utilità e della reciprocità, nell'insegnamento dell'architettura, di un corso di storia intesa come attività di analisi formale di precedenti storici (tramite disegno) e di un corso di progetto, in cui si sperimenta l'attività di progettazione del nuovo. Storia, disegno e progetto così intesi costituiscono una terna inscindibile nella formazione dell'allievo architetto. Per questo in calce a *Operazioni* ho voluto riproporre il mio testo intitolato *Sprezzatura* come commento al workshop sul palazzo milanese organizzato nel 2013 al Politecnico di Milano e la trascrizione delle critiche finali di Marco Biraghi, Ernesto d'Alfonso, Peter Eisenman, Franco Purini, Daniele Vitale con me, in lingua italiana rispetto alla prima edizione in lingua inglese pubblicata nel libro DEEPmilano edito da SMOwn Publishing nel 2016. Durante il workshop gli allievi architetti hanno svolto l'analisi formale di alcuni noti palazzi milanesi, come la Casa Rustici di Terragni e Lingeri, la Casa di via Broletto di Figini e Pollini, la Casa del Cedro di Minoletti, o ancora il Complesso di Corso Italia di Luigi Moretti e il Palazzo INA di Piero Bottoni su Corso Sempione, sviluppando contemporaneamente un progetto per un nuovo palazzo nei pressi del precedente analizzato. Entrambe le attività erano svolte dagli allievi sotto la guida di mentori, che erano architetti e docenti scelti nel panorama lombardo. Gli esiti del workshop e dei corsi, in un fecondo incontro di varie generazioni, sono disponibili per valutare l'efficacia di tale formato didattico e la possibilità di estendere e testare in ambito accademico alcune delle idee emerse nei progetti e negli studi sul palazzo milanese.

Arcduecittà. Grazie per la disponibilità. Ma soprattutto per la chiarezza dell'esposizione. Mi pare apra un dialogo, un confronto. Certamente alla rivista apre nuove strade. Fornisce, forse, nuovo alimento alla teoria. Chissà se i più giovani vorranno dare alimento all'impresa. Quanto ad Arcduecittà, siamo pronti. ☺



La filosofia esposta dall'architettura: un tema chiave, lo spazio. Nota di introduzione

Arcduecittà

Sono passati più di cinquant'anni da quando Françoise Choay scrisse su *L'architecture d'aujourd'hui* (n° 132 nel 1967 e n° 159 nel 1970) i testi di semiologia urbana in cui abbozzava l'applicazione delle categorie della linguistica strutturale alla organizzazione degli spazi urbani. Invece di tentare una trasposizione sistematica di concetti dalla linguistica alla semiologia architettonica, tentava una applicazione radicale dei concetti di discontinuità e coupure, di sincronia e diacronia a partire da una evidenza: la discontinuità tra l'organizzazione dello spazio urbano medioevale e di quello classico (esito del Rinascimento), guardati in termini di comunicazione e informazione. Ella guardava a questa evidenza a partire da un momento, gli anni a cavallo dei '70, del secondo dopoguerra nel quale l'antico sistema scoppia mentre « un discorso sulla città tenta di recuperarne i sensi». Tentando, allora, di situare ogni sistema di spazio tra le figure del sapere e del saper fare che definiscono nella diacronia le configurazioni sincroniche degli spazi urbani, individuava tre figure della città: un sistema semiologico globale radicato, spazi di contatto. un sistema semiologico iconico radicato, spazio teatrale. Un sistema di circolazione strumentale, spazio di circolazione. L'attuale spazio verrà qualificato più tardi (cfr. *Espacements*) come spazio di connessione. Ai due testi di *L'architecture d'aujourd'hui*, seguirono due testi commissionati da privati, in veste di mecenati, nei quali si esemplifica il tema. In particolare si cerca di caratterizzare la modernità come *èspace de connections*. Di questo carattere dello spazio urbano, che titola il secondo libro *Connexions* (dicembre 1971) – nel quale è pubblicato il testo del filosofo francese – si approfondisce, attraverso il contributo di Desanti, il problema dello snaturamento e dell'astrazione. Sono i temi di Lorenzo degli Esposti, nati al di fuori del contesto linguistico, e connesso ai processi ed alle operazioni del progetto architettonico e urbano, che meglio orienta la ricerca all'intento più radicale della studiosa francese, quello di un'archiscrittura, termine preso in prestito da Derrida, che emergerà qualche decennio più tardi come esercizio della competenza di edificare/abitare. L'opera costruita, specifica del genere umano, è prodotto, sostiene, di una competenza analoga e diversa da quella di parlare, costituisce patrimonio e documento di una vera e propria mappa temporale delle tappe della competenza in esercizio. Prendendo il tema nella prospettiva di Desanti, Lorenzo imbocca una diversa direzione di ricerca concentrandosi sull'esercizio diretto della facoltà nel progettare e realizzare opere d'architettura. Così si concentra sulle operazioni astratte che incalzano i procedimenti del progetto architettonico, interrogandoli sugli strumenti dell'architettura alla scala urbana come scienza e come arte e mettendone alla prova l'invarianza grammaticale/sintattica. ○

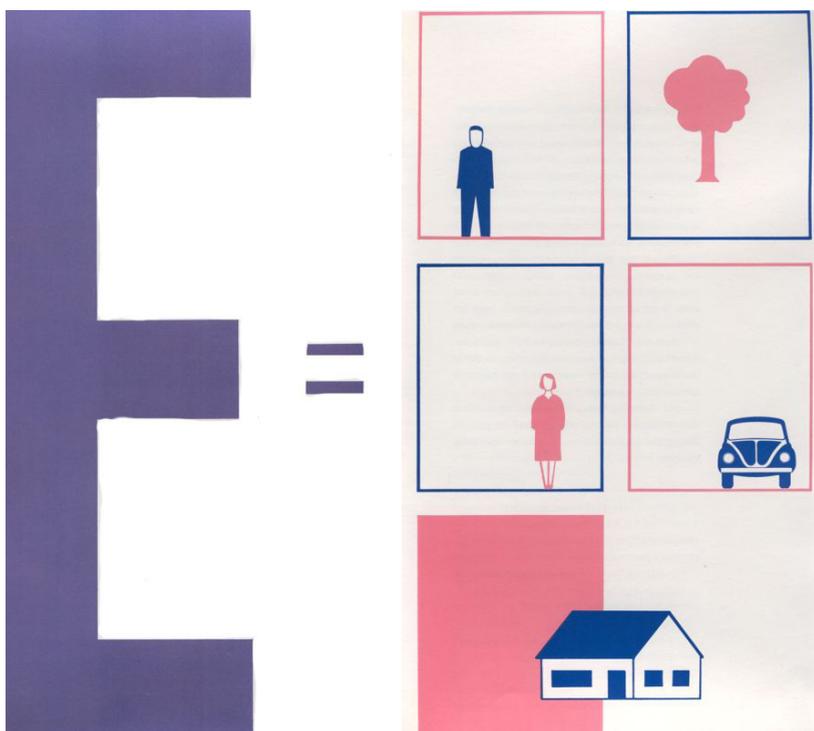
What to do with an abstract space?

Jean T. Desanti

We draw five signs on the blackboard. At the bottom of the blackboard, we draw a visible configuration. If we squint, their configuration is attenuated. The blackboard, disappearing as a background, now becomes blurred, indistinct. To appear, to disappear, to organise, to merge now into an indistinct whole and then divide again into disjointed and composed units, this is what appears to the eyes. Something, however, remains omnipresent, unseen, oblique, in a sort of absence, but present in every unit. A presence manifested in something other than in them, in the organisation of the united and distinct units, in the shifting interplay of clustered and distinct spots. This absence we call the "space of signs". We will say of these signs that they occupy their space. And we will say in this everyday and customary experience that a space is whatever has a place to occupy. Between the occupant and the occupied the relationship is inseparable: each is shown by the other. The home and the field, the ox and the plough; the hunter and the bird occupy the world in their own way and manifest their space. The house is established, the field extends; the plough furrows and the bird flies: places. Paths, distances, signs of closure, signs of opening, such the busy world appears. Now let's stop looking at these traces of chalk (five) on the blackboard. Suspending our gaze, we will give them their names. Let us simply call them by letters: a; b; c; d; e. Let us be careful not to see these letters as they are drawn on our blank page. Let us reduce them to their sole power of designation, which is to name each one, one of the impressed traces and only one. We can now treat these letters as substitutes for signs. We can also, taking one more step in abstraction, consider them as names applied to any individual, provided that such individuals have at least one common property and such that we can establish a unique and reciprocal correspondence between them and the signs drawn on the blackboard. We will now speak of these letters naming a set of five elements. Since we have only considered the power of designation of the letters, the space they occupy has now lost all interest. It is still there; we just have to cast our eyes at the blank page. But it is dead: in the signifying chain (a, b, c, d, e) it no longer functions as a space. Nevertheless, solely by manipulating this abstract chain, another space is born. This object that we will designate E (the set of five elements) can be broken down into parts. We form the set of these parts that we will designate P (E).

Que faire d'un espace abstrait ?

Jean T. Desanti



Tracons cinq marques sur un tableau noir. Sur le fond du tableau, elles dessinent une configuration visible. Plissons les yeux : leur configuration s'estompe. Le tableau, disparu comme fond, demeure, flou, indifférent désormais. Apparître, disparaître, s'organiser, se fondre en totalité indistincte et de nouveau se diviser en unités disjointes et composées, voilà qui se donne à voir. Mais quelque chose demeure omniprésent et hors de vue; un être oblique, une sorte d'absence, présente cependant en chacune des unités. Présence manifestée en autre chose qu'ellemême, dans l'organisation des unités rassemblées et distinctes, dans le jeu mobile des taches visibles. Cette absence, nommons là «espace des marques». Nous dirons des marques qu'elles occupent leur espace. Et nous dirons, en cette expérience quotidienne et fruste, qu'un espace est ce qu'il y a lieu d'occuper. De l'occupant à l'occupé la relation est indéchirable : chacun se montre du fait de l'autre. Le champ et la maison, le boeuf et la charrue, le chasseur et l'oiseau occupent à leur façon le monde et y manifestent leur espace. La maison s'installe et le champ s'étend; la charrue trace et l'oiseau fuit : lieux, chemins et distances, marques de fermeture, signes d'ouverture, tel paraît le monde occupé. Or, ces traces de craie (cinq) sur le tableau noir cessons de les regarder. Regard suspendu, donnons leur des noms. Désignons les simplement par des lettres : a; b; c; d; e. Ces lettres, gardons nous bien de les voir telles qu'elles sont tracées sur notre page blanche. Réduisonsles à leur seul pouvoir de désignation qui est de nommer chacune une des traces marquées et une seule. Nous pouvons maintenant traiter ces lettres comme substitut des marques. Nous pouvons encore,

Che fare di uno spazio astratto?

Jean T. Desanti

accomplissant un Pas ae plus dans l'abstraction, les considérer comme des noms s'appliquant à des individus quelconques pourvu que ces individus aient au moins une propriété en commun, et pourvu que nous puissions établir une correspondance univoque et réciproque entre eux et les marques tracées sur le tableau. Nous dirons de ces lettres qu'elles nomment un ensemble à cinq éléments. N'ayant retenu des lettres que leur pouvoir de désignation, l'espace qu'elles continuent d'occuper a désormais perdu tout intérêt pour nous. Il est encore là; il nous suffit de jeter les yeux sur la page blanche. Mais il est mort: dans la chaîne signifiante (a,b,c,d,e) il ne fonctionne plus comme espace. Et pourtant, de la il ne fonc seule manipulation de cette chaîne abstraite, un autre espace va surgir. Cet objet que nous noterons E (l'ensemble à cinq éléments) peut se décomposer en parties. Formons l'ensemble de ces parties que nous noterons P(E).

\emptyset (l'ensemble vide)
 $\{a,b,c,d,e\}$ (E lui même)
 $\{a\}; \{b\}; \{c\}; \{d\}; \{e\};$ (5 ensembles à 1 élément)
 $\{a,b\}; \{a,c\}; \{a,d\}; \{a,e\}; \{b,c\}$
 $\{b,d\}; \{b,e\}; \{c,d\}; \{c,e\}; \{d,e\}$ (10 ensembles à 2 éléments)
 $\{a,b,c\}; \{a,b,d\}; \{a,c,d\}; \{a,b,e\}$
 $\{a,c,e\}; \{a,d,e\}; \{b,c,d\}; \{b,c,e\}$ (10 ensembles à 3 éléments)
 $\{b,d,e\}; \{c,d,e\}$
 $\{a,b,c,d\}; \{a,b,c,e\}; \{a,b,d,e\}$ (5 ensembles à 4 éléments)
 $\{a,c,d,e\}; \{b,c,d,e\}$

Avons nous ainsi l'orme un espace? Oui d'une certaine façon, et à condition de forcer le sens des mots. A partir d'un domaine d'objets, nous en avons formé un autre beaucoup plus riche en utilisant dans notre entreprise une seule relation (la relation «être contenu dans», nommée encore «relation d'inclusion» et notée «C»). Cet ensemble P(E) comporte des propriétés que le premier ne comportait pas: il est possible d'y distinguer des suites ordonnées par la relation d'inclusion: $\{a\} C \{a,b\} C \{a,b,c\} C \{a,b,c,d\}$ par exemple. De plus, entre les parties ainsi distinguées nous pouvons définir des relations ou des opérations nouvelles. A partir d'un ensemble, nous en avons formé un autre plus riche et qui, de plus, peut fonctionner à son tour comme domaine d'opérations. Essayons de le faire fonctionner. Distinguons par exemple sur P(E) les configurations $\{b,c,d\}$ et $\{b,d,e\}$. Ces deux ensembles ont en commun les éléments b et d. L'ensemble $\{b, d\}$ est nommé «intersection» de $\{b,c,d\}$ et $\{b,d,e\}$ et nous écrirons: $\{b,c,d\} \cap \{b,d,e\} = \{b,d\}$. L'ensemble $\{b, c, d, e\}$ en revanche, contient des éléments qui appartiennent soit à $\{b,c,d\}$ soit à $\{b,d,e\}$ soit aux deux à la fois. Nous l'appellerons «réunion» des deux ensembles considérés et nous écrirons: $\{b,c,d\} \cup \{b,d,e\} = \{b,c,d,e\}$. Isolons alors dans P(E) la famille des configurations suivantes:

$T = E; \emptyset; \{a\}; \{c,d\}; \{a,c,d\}; \{b,c,d,e\}$

Il suffit de la regarder avec un peu d'attention pour voir:

- 1) Qu'elle a pour éléments E et \emptyset .
- 2) Que toute réunion d'ensembles qui appartiennent à T appartient à T. conques appartenant à T, appartient à T.
- 3) que l'intersection de deux ensembles quelconques appartenant à T, appartient à T. Cette famille possède donc des propriétés bien remarquables: elle est fermée, sous certaines conditions restrictives, par rapport aux opérations notées \cap et \cup . Ici, nous avons avancé d'un pas: les mathématiciens appellent T une «topologie» définie sur l'ensemble P(E). Ils nomment le couple formé par E et par T un «espace topologique». Les éléments de E sont appelés les «points» de l'espace (E,T) et les ensembles appartenant à la famille T sont appelés les «ensembles ouverts» de (E,T). Franchissant alors un degré dans l'abstraction, oublions les lettres a, b, c, d, e et supposons que «E» désigne un ensemble non vide quelconque. Il nous suffira de modifier légèrement notre troisième condition (en écrivant «toute intersection finie» au lieu de «intersection de deux ensembles quelconques») pour disposer, à partir de E, d'une structure assez générale pour pouvoir y récupérer bien des propriétés des espaces usuels et assez riche pour qu'on puisse y démontrer des théorèmes qu'un mathématicien tient pour fort agréables. Appeler le couple (E,T) un «espace» est évidemment affaire de convention. On pourrait lui donner tout autre nom. Mais, depuis la naissance de la géométrie analytique, dont nous savons qu'elle repose, à son origine, sur la possibilité de faire correspondre à tout point de l'espace usuel un système de trois nombres (ses coordonnées), on a pris l'habitude de désigner un «point» par le système de ces trois nombres. Habitude fort heureuse, puisqu'elle nous libère des limitations liées à notre pouvoir de perception et nous permet d'appeler «point» un système de n nombres. Un «espace» se trouve alors désigné dès que l'on est en mesure de produire sur l'ensemble des parties de cet ensemble de «point», des relations d'un type bien déterminé, dont la donnée permet de préciser les formes de connexion auxquelles peuvent être soumis les points considérés (par exemple de définir la «distance» de deux points, leur degré de voisinage etc.). C'est bien ce que nous avons fait avec nos marques blanches. Nous les avons dénaturées en leur substituant d'autres marques

Tracciamo cinque segnetti sulla lavagna. Sul fondo della lavagna, disegnano una configurazione visibile. Strizziamo gli occhi: la loro configurazione s'attenua. La lavagna, scomparsa come fondo, resta, sfocata, indifferente ormai. Apparire, scomparire, organizzarsi, fondersi ormai in totalità indistinta e di nuovo dividersi in unità disgiunte e composte, ecco cosa si mostra agli occhi. Qualcosa, però, resta onnipresente al di fuori della vista, essere obliquo, sorta di assenza, tuttavia presente in ciascuna delle unità.

Presenza manifesta in qualcos'altro che in esse stesse, nell'organizzazione delle unità riunite e distinte, nel gioco mobile delle macchie riunite e distinte.

Questa assenza chiamiamola «spazio dei segni». Diremo di questi segni che occupano il loro spazio. E diremo in questa esperienza quotidiana e consunta che uno spazio è ciò che ha luogo da occupare. Dall'occupante all'occupato la relazione è inscindibile: ciascuno si mostra per effetto dell'altro. La casa e il campo, il bove e l'aratro; il cacciatore e l'uccello occupano a loro modo il mondo e vi manifestano il loro spazio. La casa s'installa, il campo si estende; l'aratro solca e l'uccello fugge: luoghi. Cammini, distanze, segni di chiusura, segni di apertura, tale appare il mondo occupato.

Ora queste tracce di gesso, (cinque) sulla lavagna, smettiamo di guardarle. A sguardo sospeso, diamo loro nome. Chiamiamole semplicemente con delle lettere: a; b; c; d; e.

Queste lettere guardiamoci bene dal vederle quali sono tracciate sulla nostra pagina bianca. Riduciamole al loro solo potere di designazione che è quello di nominare ciascuna, una delle tracce impresse ed una sola. Possiamo ora trattare queste lettere come sostituti dei segni. Possiamo pure, compiendo un passo in più, nell'astrazione, considerarle come nomi applicati ad individui qualunque posto che tali individui abbiano almeno una proprietà in comune, e che possiamo stabilire una corrispondenza univoca e reciproca tra loro e i segni tracciati sulla lavagna. Diremo di queste lettere che nominano un insieme a cinque elementi.

Non avendo ritenuto delle lettere che il loro potere di designazione, lo spazio che continuano ad occupare ha ormai perduto ogni interesse per noi. È ancora là; ci basta gettare gli occhi sulla pagina bianca.

Ma è morto: nella catena significativa (a,b,c,d,e) non funziona più come spazio. Ciononostante, con la sola manipolazione di questa catena astratta, un altro spazio viene a nascere.

Questo oggetto che designeremo E (l'insieme a cinque elementi) si può decomporre in parti. Formiamo l'insieme di queste parti che designeremo P(E).

\emptyset (l'insieme vuoto) $\{a,b,c,d,e\}$
 (E esso stesso)
 $\{a\}; \{b\}; \{c\}; \{d\}; \{e\};$
 (5 insiemi a 1 elemento)
 $\{a,b\}; \{a,c\}; \{a,d\}; \{a,e\}$
 $\{b,c\}; \{b,d\}; \{b,e\}$
 $\{c,d\}; \{c,e\}; \{d,e\}$
 (10 insiemi a 2 elementi)
 $\{a,b,c\}; \{a,b,d\}; \{a,c,d\}; \{a,b,e\}$
 $\{a,c,e\}; \{a,d,e\}; \{b,c,d\}; \{b,c,e\}$
 $\{b,d,e\}; \{c,d,e\}$
 (10 insiemi a 3 elementi)
 $\{a,b,c,d\}; \{a,b,c,e\}$
 $\{a,b,d,e\}; \{a,c,d,e\}$
 $\{b,c,d,e\}$
 (5 insiemi a 4 elementi)

Avremo forse così formato uno «spazio»? In un certo senso sì, a patto di forzare il senso delle parole.

A partire da un campo d'oggetti, ne abbiamo formato un altro più ricco, utilizzando nella nostra impresa una sola relazione (la relazione «essere contenuto in», chiamata anche «relazione d'inclusione» e designata «C»).

Tale insieme P(E) comporta alcune proprietà che il primo non comportava: è possibile distinguervi alcune sequenze ordinate dalla relazione di inclusione: $\{a\} C \{a,b\} C \{a,b,c\} C \{a,b,c,d\}$ per esempio. Per di più tra le parti così distinte possiamo definire relazioni o operazioni nuove. A partire da un insieme ne abbiamo formato un altro più ricco e che, per di più, può funzionare a sua volta come campo di operazioni.

Cerchiamo di farlo funzionare. Distinguiamo, per esempio, su P(E) le configurazioni $\{b,c,d\}$ e $\{b,d,e\}$.

Questi due insiemi hanno in comune gli elementi b et d. L'insieme $\{b, d\}$ si chiama «intersezione» di $\{b,c,d\}$ e $\{b,d,e\}$ e scriveremo:

$\{b,c,d\} \cap \{b,d,e\} = \{b,d\}$

Per contro, l'insieme $\{b, c, d, e\}$, contiene elementi che appartengono sia $\{b,c,d\}$ sia a $\{b,d,e\}$ sia ad entrambi contemporaneamente. Lo chiameremo «riunione» dei due insiemi considerati e scriveremo:

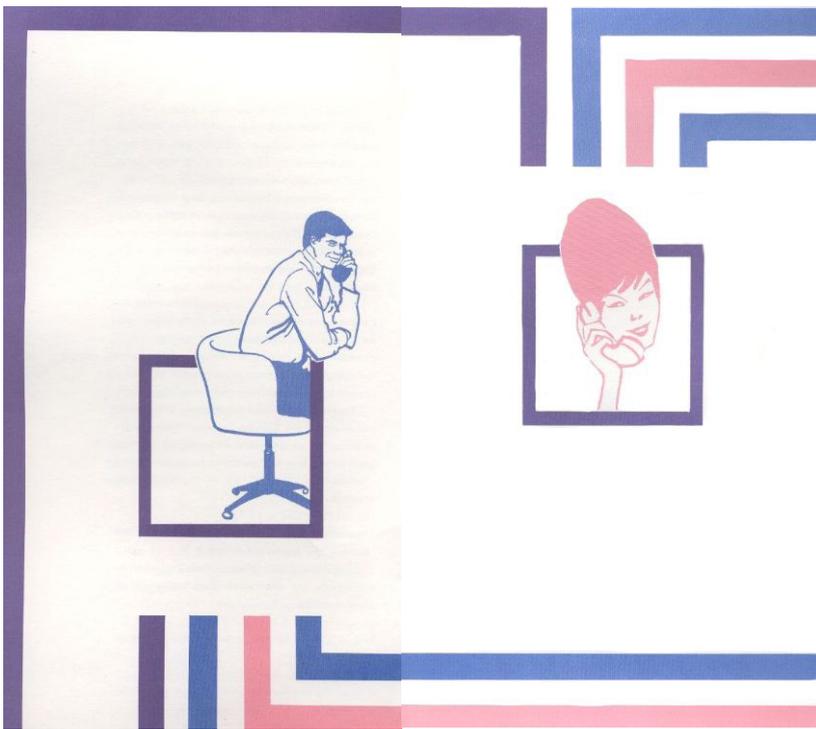
$\{b,c,d\} \cup \{b,d,e\} = \{b,c,d,e\}$

isoliamo allora in P(E) la famiglia delle configurazioni seguenti:

$T = E; \emptyset; \{a\}; \{c,d\}; \{a,c,d\}; \{b,c,d,e\}$
 Basta guardarla con un poco d'attenzione per vedere:

- 1) Che essa ha come elementi E e \emptyset .
- 2) Che qualunque riunione di insiemi appartenenti a T appartiene a T.
- 3) Che l'intersezione di due qualsivoglia insiemi appartenenti a T, appartengono a T.

Questa famiglia possiede dunque alcune proprietà molto notevoli: è chiusa, a certe condizioni restrittive, in rapporto alle operazioni designate n e U. Qui abbiamo fatto un passo avanti: i matematici chiamano T una «topologia» definita sull'insieme P(E). Chiamano la coppia formata da E e da T uno «spazio topologico». Gli elementi di E son chiamati «punti» dello spazio (E,T) e gli insiemi



(les lettres) exactement comme on dénature les points marqués sur un plan en leur substituant leurs deux coordonnées. Mais nous sommes allés plus loin. Nous avons dénaturé les lettres elles mêmes, ne retenant que leur seul pouvoir de désignation. Nous avons alors obtenu un être abstrait, l'ensemble E, à tel point pauvre que, sur lui, à part la relation d'appartenance, aucune relation ne nous contraint. Mais la relation d'appartenance nous suffit, pour définir la relation d'inclusion. Celle ci nous suffit pour exhiber l'ensemble des parties de E. Nous disposons alors d'une structure plus riche sur laquelle une nouvelle relation (la relation d'ordre) nous contraint. La donnée de la famille T nous contraint bien davantage. Avec elle, nous disposons d'une structure assez générale et assez stable pour pouvoir organiser en un «espace» les points de E. Pour être plus précis, considérons par exemple sur P(E) la configuration {a,b,c} que nous désignerons par F. La donnée de T nous permet de voir qu'il existe une différence fondamentale entre le point b et le point a. Sur T les ensembles ouverts contenant b (à savoir E et {b,c,d,e}) contiennent chacun au moins un point de F distinct de b. En revanche, il existe sur T un ensemble la {a} qui contient bien a mais ne contient aucun autre point de F. Nous dirons alors que, relativement à la topologie T, b est un «point d'accumulation» de F, ce qui n'est pas le cas de a. Nous pouvons même faire le compte de tous les points de E qui sont points d'accumulation de F : ce sont les points b,d,e. Or, aucune de ces différences, aucune de ces propriétés, ne serait visible sur P(E) si on n'avait pas défini la structure T. Lorsqu'on dit que T organise E en «espace», on ne dit pas autre chose. Le couple (T,E) est un exemple d'«espace abstrait», un des plus simples qu'on puisse produire. Il est bien entendu que c'est là précisément l'espèce d'objet de nature à réjouir un mathématicien, ce qui, pour un «espace» est une fonction déjà fort honorable. Mais peut être pouvons nous le faire servir à d'autres desseins. Apprenons d'abord à résister à une tentation celle de faire du concept d'espace un usage purement métaphorique. Ainsi, il est de mode aujourd'hui de parler «d'espace mental» «d'espace des signes», «d'espace épistémologique» etc. Abus de langage irritants mais inoffensifs si on les prend pour ce qu'ils sont : de simples manières de parler. Mais il est bien clair que rapporter, par exemple, un ensemble de signes à un espace n'aide en rien à la connaissance des connexions possibles entre ces signes si on ne sait pas préciser les règles de constitution de Y «espace» en question. Pour être sérieux, le langage des «espaces» ne peut contourner les exigences de la précision mathématique. Autrement dit, la tâche essentielle est ici, pour le théoricien, de chercher à définir les structures capables (comme l'a fait T sur notre ensemble à cinq éléments) d'organiser en un «espace» les données dont il dispose. Encore convient il de travailler sur ces «données» pour découvrir, entre elles, les relations pertinentes et constantes. Ce qui exige toujours une longue enquête empirique. Le danger serait ici de rabattre trop tôt, sur une structure mathématique disponible, un ensemble de données amorphes. Par exemple, aujourd'hui, les linguistes mathématiciens savent définir «l'espace contextuel» d'un vocabulaire. Ils savent définir, relativement à un langage, la «distance» de deux éléments appartenant au vocabulaire. Mais il ne leur a pas suffi pour cela de disposer de la structure d'espace topologique. Il leur a fallu (et en cela a consisté précisément leur travail de linguistes) définir, entre les éléments du vocabulaire, une fonction spécifique ayant précisément les propriétés qu'on est en droit d'attendre d'une «distance». A cette condition seulement, l'expression «espace contextuel» peut acquérir un sens maniable et désigner un objet ayant de plein droit le statut d'espace. Dans la théorie de la structure métrique ainsi construite, il est possible au linguiste de se conduire en mathématicien et de démontrer des théorèmes. Mais seule, son expérience de linguiste peut lui permettre de découvrir «la bonne fonction». Parvenus à ce point, faisons retour vers le tableau noir, ce lieu occupé par des taches blanches. Ce lieu semble avoir disparu, Mais, à dénaturer ainsi le monde occupé, l'avons nous oublié? Les signes qui le manifestent ont ils basculé dans un autre monde où ils ne renverraient plus qu'à eux mêmes en un jeu de connexions qui les laisserait toujours à leur abstraction? Le monde des choses, dont il est dit que l'homme l'habite, s'est il désormais retiré dans un ailleurs inaccessible au savoir? Privé de ses signes, a t il sombré dans l'insignifiance de l'immédiat, celle du vécu, dont on ne peut rien dire de sérieux? Oui, d'une certaine façon, quelque chose de lui a disparu. Ce monde s'offrait comme un «paysage»: au sens propre, un lieu de naissance et d'enracinement, un système d'indications, de parcours, un agencement de lieux différenciés dont chacun ne se montre que parce qu'il en cache un autre. Et, au centre, vit et se déploie l'être enraciné en son propre corps, l'être du désir et du projet, nommé «homme» et pour qui le «paysage» est manifeste. Or, ce «paysage» demeure manifesté. On a beau être géologue, on n'en sent pas moins l'odeur de la terre et des arbres. Ce qui a disparu, ce n'est pas la présence des choses, ni l'enracinement au plus près d'elles. C'est bien plutôt un certain mode de relation du sujet enraciné, l'homme, à ces choses toujours charnelles et présentes. Le «paysage» est encore là : la rue, la maison, le boeuf, et la charrue. Il subsiste mais sa présence est désormais décentrée. Sa vérité, le secret de son organisation, ne réside plus dans le regard qui voit, ni dans le geste de la main qui trace. Bien au contraire, la main se plie à une ordonnance non encore connue, et le sujet lui-même, celui qui habite et qui voit, est pris dans le réseau des signes qui lui marquent sa place et désignent alors, comme lieu quelconque, ce centre où il se tient. Ce renversement de l'ordre immédiat est le premier pas dans l'ordre du savoir. Sur le chemin qu'ouvre une telle rupture, marquons quelques étapes. A la première (la plus ancienne, bizarrement nommée «miracle grec») s'est constitué l'espace des mesures et des formes. Espace unitaire, qui plie la main, astreinte à l'usage de la règle et du compas, à un domaine réglé où toute forme assignable (carré, sphère ou ellipse) devient la stricte expression de relations métriques explicites. Ces relations fonctionnent

- \emptyset (the empty set)
- $\{a, b, c, d, e\}$ (E itself)
- $\{a\}; \{b\}; \{c\}; \{d\}; \{e\}$ (5 sets of 1 element)
- $\{a, b\}; \{a, c\}; \{a, d\}; \{a, e\}$
- $\{b, c\}; \{b, d\}; \{b, e\}$ (10 sets of 2 elements)
- $\{c, d\}; \{c, e\}; \{d, e\}$
- $\{a, b, c\}; \{a, b, d\}$
- $\{a, c, d\}; \{a, b, e\}$
- $P(E) = \{a, c, e\}; \{a, d, e\}$ (10 sets of 3 elements)
- $\{b, c, d\}; \{b, c, e\}$
- $\{b, d, e\}; \{c, d, e\}$

- $\{a, b, c, d\}; \{a, b, c, e\}$
- $\{a, b, d, e\}$ (5 sets of 4 elements)
- $\{a, c, d, e\}; \{b, c, d, e\}$

Will we have formed a «space» in this way? In a sense, yes, provided that we force the sense of the words. Starting from a field of objects, we have formed a richer one, using in our undertaking only one relation (the relation «to be contained in», also called the «relation of inclusion» and designated «C»). This set P(E) involves some properties that the first did not involve: it is possible to distinguish some sequences ordered by the relation of inclusion: $\{a\} \subset \{a,b\} \subset \{a,b,c\} \subset \{a,b,c,d\}$, for example. Moreover between the parts so distinguished, we can define new relations or operations. Starting from a set, we have formed a richer one and that, moreover, can in turn function as a field of operations. Let's try to make it function. We can distinguish, for example, on P(E) the configurations $\{b,c,d\}$ and $\{b,d,e\}$. These two sets share the elements b and d. The set $\{b,d\}$ is called the «intersection» of $\{b, c, d\}$ and $\{b, d, e\}$ and we will write: $\{b,c,d\} \cap \{b,d,e\} = \{b,d\}$. By contrast, the set $\{b,c,d,e\}$, contains elements that belong to both $\{b,c,d\}$ and to $\{b,d,e\}$ and also to both simultaneously. We will call it «union» of the two sets considered and we will write: $\{b,c,d\} \cup \{b,d,e\} = \{b,c,d,e\}$ then we can isolate in P(E) the family of the following configurations: $T = E; \emptyset; \{a\}; \{c,d\}; \{a,c,d\}; \{b,c,d,e\}$. We only have to look at it carefully to see:

- 1) That it has as elements E and \emptyset .
- 2) That any union of sets belonging to T belongs to T.
- 3) That the intersection of any two sets belonging to T, belong to T.

This family therefore has some very remarkable properties: it is closed, it follows restrictive conditions, in relation to the designated operations \cap and \cup . Here we have taken a step forward: mathematicians call T a «topology» defined on the set P(E). They call the pair formed by E and T a «topological space». The elements of E are called «points» of space (E, T) and the sets belonging to T are «open sets» of (E, T). Then by superseding a further degree of abstraction, we forget the letters a, b, c, d, e and suppose that «E» means any non-empty set. It will suffice to slightly modify our third condition (by writing «any finite intersection» instead of «intersection of any two wholes») to dispose, starting from E, of a fairly general structure so as to be able to recover many of the properties of habitual and fairly rich spaces so that we can prove theorems loved by all mathematicians. Calling the couple (E,T) a «space» is obviously a matter of convention. They could be given a different name. But since the birth of analytic geometry, which we know rested, in its origin, on the possibility of matching each point of the usual space with a system of three numbers (its coordinates), we have got into the habit of designating a «point» with the system of these three numbers. A very happy habit, because it frees us from the limitations bound up with our power to perceive and enables us

comme autant de signes dont la connexion réglée est le tissu de la science elle même. La main qui trace la ligne devient alors quelque chose d'inessentiel: elle obéit à la loi des formes. Mais cet espace est un domaine séparé. En sa texture intime la nature lui échappe: elle relève d'une autre ordonnance, celle des choses enracinées en leur lieu de naissance, en leur point d'épanouissement. Une chose est la terre, autre chose l'arbre, autre chose encore la lune et le soleil. Leurs lieux ne sont pas substituables, pas plus que l'eau n'est substituable au feu. Seconde étape, seconde rupture. Nous autres, gens d'Occident, nous l'assignons à Galilée. Ce fut comme une migration de l'espace des mesures qui, de ce lieu abstrait où il vivait retiré, se trouve déplacé au plus profond de la nature elle même. Arrêtons nous un instant au point d'arrivée de cette «révolution galiléenne», en cette année 1825 où paraît le dernier volume de la Mécanique céleste de Laplace. Ici, la trame de l'univers est devenue mathématique. Quatre concepts s'ordonnent en une relation que l'on pose indéchirable: mouvement? trajectoire? courbe? fonction. L'instrument mathématique royal est ici la théorie des équations différentielles qui, à partir d'une étude locale des mouvements, à partir des contraintes qui délimitent, en un point, l'accélération des corps, permet de déterminer la forme de la fonction qui règle leur parcours. Cette règle est considérée comme stricte. Pour qui dispose des bonnes fonctions (et Dieu dispose de toutes les bonnes fonctions!) il n'y a pas de surprises en ce monde qui est un univers de mouvements. Ainsi se précise un modèle de l'espace physique, un modèle qui va longtemps survivre comme résidu de la mécanique classique, et constituer un des cadres de la rationalité moderne. En ce modèle, l'espace est comparable à une arène, un lieu par soi même indifférent, où coexistent les corps en mouvement et où s'inscrivent leurs trajectoires. Domaine des trajectoires possibles en vertu des actions que les corps y exercent les uns sur les autres, l'univers physique est, en droit, entièrement connaissable: le seul obstacle à la connaissance tient aux difficultés mathématiques inhérentes à la construction des fonctions convenables, difficultés nées de la complexité des données. Einstein lui même, bien qu'il n'ait jamais (bien au contraire) considéré l'espace comme une arène, est toujours demeuré fidèle à cet idéal de rationalité. Pour lui «Dieu répugne à jouer aux dés». Troisième étape, troisième rupture: le modèle devient obstacle. Pour qui est entré dans la texture intime de la matière, l'espace n'est plus apprivoisé. L'ordonnance classique (trajectoire ? fonction) est brisée. Toute fonction, même si elle définit un état de mouvement, ne détermine pas nécessairement la trajectoire d'un mobile. Alors s'établit fondamentalement le règne de l'abstraction. Non seulement l'espace n'est plus une arène indifférente (cela, la relativité générale nous l'avait appris) mais il n'est plus le domaine des trajectoires possibles. Par antiphrase, les physiciens appellent «espace de configuration» le domaine idéal (et il faut bien se garder de le peupler de corpuscules en mouvement) qui permet de définir le mode de composition des données observables. L'état de mouvement d'un mobile se trouve alors délimité par un système de relations qui n'a de sens qu'en vertu des «propriétés» de l'espace abstrait sur lequel ces relations sont définies. L'objet que nous avons présenté plus haut (le couple (TE)) bien qu'il soit trop pauvre pour pouvoir rendre le moindre service à un physicien, peut nous servir de guide pour nous permettre de rêver aux espaces abstraits dont la physique a besoin. Ces «espaces» ne sont plus du tout des domaines de coexistence de particules en mouvement: ils sont la représentation des structures globales dont la donnée permet de construire des réseaux, fort enchevêtrés, de relations. Espaces bizarres et proprement inimaginables, pour lesquels les points (c'est à dire les éléments de l'ensemble à partir desquels ils sont construits) peuvent avoir eux mêmes des propriétés fort compliquées, et représenter eux mêmes des réseaux de relations. Mais si on manque à les construire, alors la nature s'efface: elle cesse de se manifester au bout des gestes de l'activité physicienne. Elle retourne au jeu de ses signifiants originaires: elle est vue, désirée, parlée, partagée, mais elle n'est plus «connue». Ainsi se bouleversent et s'affinent les exigences que définissent la rationalité. Les premiers modèles étaient, pour ainsi dire, linéaires. On imaginait que connaître un objet consistait à pouvoir suivre «pas à pas» son évolution entre deux bornes. On construisait ainsi la chaîne linéaire de ses états successifs, et, pour peu que l'on soit capable de relier ces états par une loi et d'écrire la fonction mathématique exprimant cette relation, on se jugeait satisfait. Mais la vérité est que, dans la nature, il n'existe point de «pas». Ou du moins, discerner des «pas» n'est possible que dans des domaines restreints, bien définis, parfaitement isolés, bref construits «ad hoc». Dans la nature, ce que, par simplification, nous appelons un «pas», ou un «état», est un jeu de possibles, un système ouvert de communications. Connaître, c'est alors dresser le réseau des relations et définir les structures dans lesquelles un «état» peut être cerné avec le degré de précision mathématique maximal. Telle est la fonction qu'exercent les espaces abstraits que les mathématiciens proposent: espaces d'autant plus féconds qu'ils sont plus abstraits. Qu'est devenu alors le «sujet» celui qui était «au centre», celui qui, de sa main, avait tracé sur le tableau noir les cinq marques blanches? A t il disparu? Certes non. Il est là, mais il est autrement désigné. Son «parler», son «dire», son «faire», son «habiter», bref son enracinement sont désignés dans le jeu des relations constitutives. Dissocier le jeu immédiat de ces relations, décoder leurs rapports donnés, découvrir les systèmes dans lesquels ils s'ordonnent, construire les structures (nommées «espaces») en vertu desquelles ces systèmes fonctionnent, voilà qui définit alors la tâche d'avoir à connaître le «monde» du sujet lui même: c'est à dire ce monde dans lequel les hommes ont à vivre. Ce n'est plus la «nature» des physiciens, mais bien une autre nature, celle des signes pour laquelle manquent encore les «espaces» adéquats. Les découvrir demeure, comme par le passé, le travail de la science.

○

appartenenti a T sono «insiemi aperti» di (E,T). Superando allora un ulteriore grado d'astrazione, dimentichiamo le lettere a, b, c, d, e e supponiamo che «E» designi un insieme non vuoto qualunque. Ci basterà modificare leggermente la nostra terza condizione (scrivendo «qualunque intersezione finita» al posto di «intersezione di due qualsivoglia insiemi») per disporre a partire da E, di una struttura abbastanza generale per potervi recuperare molte delle proprietà degli spazi abituali ed abbastanza ricca perché vi si possano dimostrare teoremi che un matematico considera come molto gradevoli. Chiamare la coppia (E,T) uno «spazio» è evidentemente questione di convenzione. Gli si potrebbe dare tutt'altro nome. Ma dalla nascita della geometria analitica, che sappiamo riposare, nella sua origine, sulla possibilità di far corrispondere ad ogni punto dello spazio usuali un sistema di tre numeri (le sue coordinate), è stata presa l'abitudine di designare un «punto» col sistema di questi tre numeri. Abitudine molto felice, perché ci libera dalle limitazioni legate al nostro potere di percepire e ci permette di chiamare «punto» un sistema di n numeri. Uno «spazio» si trova ad essere designato fin dal momento in cui si è in grado di produrre sull'insieme delle parti di questo insieme di «punti», relazioni di tipo ben determinato, la cui determinazione permette di precisare le forme di connessione alle quali possono essere sottomessi i punti considerati (ad esempio la «distanza» di due punti, il loro grado di vicinanza (voisinage). Ed è proprio quel che abbiamo fatto con i nostri segnetti bianchi. Li abbiamo snaturati sostituendo loro altri segni, (le lettere) proprio come si snaturano i punti segnati sul piano sostituendo loro due coordinate. Siamo però andati più avanti. Abbiamo snaturato le lettere stesse, col ritenere il loro solo potere di designazione. Abbiamo allora ottenuto un ente astratto, l'insieme E, povero a tal punto che, su di lui, a parte la relazione di appartenenza, nessun'altra relazione è per noi vincolante. Ma la relazione di appartenenza ci basta per definire la relazione di inclusione. La quale ci basta per esporre le parti di E. Disponiamo allora di una struttura più ricca sulla quale una nuova relazione (la relazione d'ordine) è per noi vincolante. La determinazione della famiglia T è per noi molto più vincolante. Attraverso di essa disponiamo di una struttura abbastanza generale e stabile da poter organizzare in uno «spazio» i punti di E. Per essere più precisi, consideriamo per esempio su P(E) la configurazione {a,b,c} che designeremo con F. La determinazione di T ci permette di vedere che esiste una differenza fondamentale tra il punto b e il punto a. Su T gli insiemi aperti contenenti b (e cioè E e {b,c,d,e}) contengono almeno un punto di F distinto da b. Per contro esiste su T un insieme {a} che contiene bensì a ma non contiene

nessun altro punto di F. Diremo allora che, relativamente alla topologia T, b è un «punto di accumulazione» di F, la qual cosa non vale per a. Possiamo anche contare tutti i punti di E che non sono punti di accumulazione di F: sono i punti b,d,e. Ora, nessuna di queste differenze, nessuna di queste proprietà, sarebbe visibile su P(E) se non fosse stata definita la struttura T. Quando si dice che T organizza E in «spazio», non si dice altra cosa. La coppia (T,E) è un esempio di «spazio astratto», uno dei più semplici che si possa produrre. S'intende che vi è là proprio la specie d'oggetto che gratifica un matematico, la qual cosa, per uno «spazio» è funzione già molto onorevole. Può darsi, però, che possiamo farlo servire ad altri progetti. Innanzitutto impariamo a resistere ad una tentazione, quella di fare del concetto di spazio un uso puramente metaforico. Come è di moda oggi parlare di «spazio mentale», «spazio dei segni», «spazio epistemologico» etc. Abuso di linguaggio irritante ma inoffensivo se si prendono per quel che sono: semplici modi di dire. Ma è chiaro che riportare un insieme di segni ad uno spazio non aiuta per nulla la conoscenza delle connessioni possibili tra questi segni se non si sanno precisare le regole di costituzione di Y «spazio» in questione. Siamo seri, il linguaggio e gli «spazi» non può aggirare le esigenze della matematica. In altre parole, per il teorico, il compito essenziale è quello di cercare di definire le strutture capaci (come ha fatto T sul nostro insieme a cinque elementi) di organizzare in uno «spazio» i dati di cui dispone. Inoltre è necessario lavorare su questi «dati» per scoprire le relazioni pertinenti e costanti tra loro. Il che richiede sempre una lunga ricerca empirica. Il pericolo sarebbe qui di ricadere troppo presto su di una struttura matematica a disposizione, su di un sistema di dati amorfi. Per esempio oggi i linguisti matematici sanno definire lo «spazio contestuale» di un vocabolario. Sanno definire, relativamente ad un linguaggio la «distanza» di due elementi appartenenti ad un vocabolario. Per questo però non è bastato loro disporre della struttura di uno spazio topologico. È stato necessario (in questo precisamente è consistito il loro lavoro di linguisti) definire tra gli elementi del vocabolario, una funzione specifica che avesse le proprietà specifiche che si è in diritto di aspettarsi da una «distanza». Soltanto a tal condizione l'espressione «spazio contestuale» può acquistare senso utilizzabile e designare un oggetto e designare un oggetto che a pieno titolo abbia lo statuto di spazio. Nella teoria della struttura metrica così costruita è possibile al linguista condursi come matematico e dimostrare teoremi. Solo la sua esperienza di linguista, però, può permettergli di scoprire la «funzione giusta». Giunti a questo punto, torniamo alla lavagna, quel luogo occupato dalle macchie bianche. Questo luogo, sembra essere scomparso, ma nell'aver snaturato così il mondo occupato, lo

to call a system of n numbers a «point». A «space» is to be designated from the moment in which it is possible to produce on the parts of this set of «points» relations of a well-defined type, whose determination makes it possible to specify the forms of connection to which the points considered can be subjected – for example the «distance» of two points, their degree of closeness (voisinage). And this is exactly what we did with our white signs. We denatured them by substituting for them other signs (the letters), just as the points marked on the surface are denatured by replacing them with two coordinates. But let's go further. We denatured the letters themselves, considering solely their power of designation. We then obtained an abstract background, the set E , poor to the point where, apart from the relationship of belonging, no other relationship is binding for us, apart from the relationship of inclusion. Which is enough for us to expound the parts of E . We then have a richer structure on which a new relationship (the ordering relationship) is binding for us. The determination of the family T is much more binding for us. Through it we have a fairly general and stable structure to be able to organise the points of E in a «space». To be more precise, consider for example on $P(E)$ the configuration $\{a,b,c\}$ which we will designate with F . The determination of T enables us to see that there exists a fundamental difference between point b and point a . On T the open sets containing b (i.e. E and $\{b,c,d,e\}$) contain at least one point of F distinct from b . On the other hand there exists on T a set $\{a\}$, which certainly contains a but does not contain any other point of F . We will then say that, relative to the topology T , b is a «point of accumulation» of F , which does not hold for a . We can even count all the points of E that are not points of accumulation of F : these are the points b , d , e . Now, none of these differences, none of these properties, would be visible on $P(E)$ if the T structure had not been defined. When we say that T organises E in «space», we do not say anything else. The pair (T,E) is an example of «abstract space», one of the simplest that can be produced. It is understood that there is precisely the kind of object that gratifies a mathematician, which for a «space» is already a very honourable function. However, we may make it serve other projects. First of all we have to learn to resist the temptation of making a purely metaphorical use of the concept of space. Today it is fashionable to speak of «mental space», a «space of signs», «epistemological space», etc. An irritating but inoffensive abuse of language, if we take it for what it is: simple figures of speech. But it is clear that bringing a set of signs back to a space does not at all help us to know the possible connections between these signs if we do not know how to specify the rules of constitution of the «space» in question. We have to be serious: language and «spaces» cannot circumvent the needs of mathematics. In other words, for the theorist, the essential task is to try to define the structures capable (as T did for our set of five elements) of organising the data he has in a «space». Furthermore, it is necessary to work on these «data» to discover the pertinent and constant relationships between them. And this always requires long, empirical research. The danger here would be to fall too soon onto an available mathematical structure, onto a system of amorphous data. For example, today mathematical linguists can define the «contextual space» of a vocabulary. They can define, relative to a language, the «distance» between two elements belonging to a vocabulary. However, the structure of a topological space was not enough for them. It was necessary (and their work as linguists consisted precisely in this) to define among the elements of the vocabulary, a specific function that had the specific properties one is entitled to expect from a «distance». Only on this condition can the «contextual space» acquire a usable sense and designate an object and designate an object that has the status of space in its own right. In the theory of the metric structure thus constructed, it is possible for the linguist to behave as a mathematician and to demonstrate theorems. Only his experience as a linguist, however, can enable him to discover the «correct function». At this point, we return to the blackboard, that place occupied by the white marks. This place seems to have disappeared, but in having so denatured the occupied world, we have forgotten it? Have the signs that manifest it been translated into another world, from which they would no longer return to themselves in an interplay of connections that would leave them always to their abstraction? Has the world of things which man is said to inhabit now withdrawn into an elsewhere inaccessible to knowledge? Deprived of its signs, has it been destroyed in the insignificance of the immediate, that of experience, of which nothing serious can be said? Yes, in a way something of it has disappeared. This world offered itself as a «landscape»: in the proper sense, a place of the birth of roots, a system of indications, of paths, an arrangement of differentiated places, each of which does not appear unless it conceals another. And, at the centre, the being rooted in its own body lives and unfolds, the being of desire and of the project called «man», for whom the «landscape» is manifest. Now this «landscape» remains manifested. You can be a geologist, and you will smell the scents of the earth and the trees all the same. Rather, there is a certain way of relating the rooted subject, man, to those things that are always carnal and present. The «landscape» is always there: the road, the house, the ox, the plough. He subsists, but his presence is now decentralised. His truth, the secret of his organisation, no longer resides in the gaze that sees, nor in the gesture of the hand that traces. On the contrary, the hand bends to an order unknown, and the subject himself, the one who lives and sees, is caught in the network of signs that indicate his place to him and then designate, as any place, that centre in which he is placed. This inversion of the immediate order is the first step in the order of knowledge. On the path that this break opened up, we can mark some stages. At the first (the oldest, bizarrely called the «Greek miracle»), the space of measurements and forms

was constituted. A unified space that bends the hand, compelled to use the ruler and the compasses, to a regulated field where each assignable form (square, sphere or ellipse) becomes the close expression of explicit metric relations. These relations function as so many signs whose regulated connection is the fabric of science itself. The hand that traces lines then becomes something inessential: it obeys the law of form. But this space is a separate domain. In its intimate texture (contexture), nature escapes him: it goes back to another order, that of things rooted in their birthplace, in their point of blossoming (d'épanouissement). The earth is one thing, the tree is another, the moon and the sun yet another. Their places are not replaceable, any more than water can replace fire. Second stage, second break. We, people of the West, attribute it to Galileo. It was like a migration of the space of measurements that, from this abstract place where it lived withdrawn, found itself displaced in the depths of nature itself. Let us pause for a moment at the end of this «Galilean revolution» in that year 1825 when the last volume of Laplace's *Celestial Mechanics* appeared. Here the fabric of the universe has become mathematical. Four concepts are ordered in a relationship that is inextricable: movement, trajectory, curve, function (mouvement? trajectoire? courbe? fonction). The royal mathematical instrument here is the theory of differential equations which, starting from a local study of movements, starting from the constraints that determine, at one point, the acceleration of bodies, makes it possible to determine the form of the function that regulates their paths. This rule is considered to be binding. For those possessing good functions (and God has all the good functions!) there are no surprises in this world that is a universe of movement. Thus we specify a model of physical space, a model surviving as a residue of classical mechanics, and constitutes one of the staples of modern rationality. In this model, space is comparable to an arena, a place that is indifferent to itself, where moving bodies coexist and where their trajectories are inscribed. A domain of trajectories that can be achieved by virtue of the actions that bodies exert on each other, the physical universe is, by right, entirely knowable: the only obstacle to knowledge derives from the mathematical difficulties inherent in the construction of convenient functions, of difficulties created by the complexity of the data. Einstein himself, although he never considered space as an arena (in fact quite the contrary), always remained faithful to this ideal of rationality. For him God disliked playing dice. Third stage, third circle: the model becomes an obstacle. For those who have entered the intimate texture of matter, space is no longer tamed (apprivoisé). The classical order (trajectory – function) is broken. Any function, even if it defines a state of movement, does not necessarily determine the trajectory of a moving body. Then the realm of abstraction is fundamentally established. Space is no longer an indifferent arena (general relativity had taught us this), but it is no longer the domain of possible trajectories. By antiphrasis, physicists call the ideal domain the «space of configuration» (and we must be careful not to populate it with moving particles), which enables us to define the method of composition of observable data. The state of movement of a body is then delimited by a system of relations that has a meaning only by virtue of the «properties» of the abstract space in which these relations are defined. The object we have presented above (the pair – TE), although it is too poor to be able to be of the least use to the physicist, can serve as a guide to enable us to dream of the abstract spaces that physics needs. These spaces are not at all the domains of coexistence of moving particles, they are the representation of global structures, thanks to which it is possible to build strongly concatenated (fort enchevêtrés) networks of relations. Bizarre and truly unimaginable spaces, by which the points (the elements of the whole from which they are built) can themselves have very complicated properties and themselves represent networks of relationships. But if one abstains from building them, then nature is erased, ceases to manifest itself at the end of the gestures of physical activities. It returns to the interplay of original signifiers: it is seen, desired, spoken, participated, but it is no longer «known». Thus the needs defining rationality are disarranged and refined. The first models were, so to speak, linear. We imagined that knowing an object consisted in being able to follow its evolution «step by step» between two boundaries. In this way the linear chain of successive states was constructed, and as soon as one was able to reconnect these states with a law and write the mathematical function that expressed this relationship, one felt satisfied. The truth is that in nature there are no «steps» at all. At least, discerning «steps» is not possible except in narrow, well-defined domains, perfectly isolated, in short constructed «ad hoc». In nature, what, by simplification, we call a «step» or a «state», is an interplay of possibilities, an open system of communication. Knowing means forming the networks of relation and defining the structures in which a state can be identified (cerné) with the degree of maximum mathematical precision. Such is the function exercised by the abstract spaces that mathematicians propose: spaces that are all the more fruitful, the more they are abstract. What then has become of the «subject», the one who was at the «centre», who with his hand had traced the five white signs on the blackboard? Has he disappeared? Of course not. He is there, but he is designated differently. His «speaking», his «saying», his «doing», his «living», in short his rootedness, are designated in the interplay of relational constituent actions. To dissociate the immediate interplay of these relations, to decode the given relations, to discover the system in which they are ordered, to construct the structures (called «spaces») by virtue of which these systems work, this is what defines the task of knowing the «world» of the subject itself: that is, this world in which men have to live. It is no longer the «nature» of the physicists, but another nature, that of signs which adequate «spaces» are still lacking. Discovering them remains, as in the past, the work of science. ○

abbiamo dimenticato? I segni che lo manifestano sono stati traslati in un altro mondo dove non tornerebbero più a sé stessi in un gioco di connessioni che li lascerebbero sempre alla loro astrazione? Il mondo delle cose di cui si dice che l'uomo l'abita, si è ormai ritirato in un altrove inaccessibile al sapere?

Privata dei suoi segni si è annientato nell'insignificanza dell'immediato, quella del vissuto, del quale non si può dire nulla di serio? Sì, in un certo modo qualcosa di lui è scomparso. Questo mondo si offriva come un «paesaggio»: nel senso proprio, un luogo di nascita di radicamento, un sistema di indicazioni, di percorsi, una sistemazione di luoghi differenziati ciascuno dei quali non si mostra se non perché ne nasconde un altro. Ed, al centro, vive e si dispiega l'essere radicato nel suo proprio corpo, l'essere del desiderio e del progetto chiamato «uomo», quello per il quale il «paesaggio» è manifesto.

Ora questo «paesaggio» resta manifestato. Si ha un bell'essere geologi, non per questo si sentono meno gli odori della terra e degli alberi.

Vi è piuttosto un certo modo di relazione del soggetto radicato, l'uomo, verso queste cose sempre carnali e presenti. Il «paesaggio» è sempre là: la strada, la casa, il bove, l'aratro. Sussiste, ma la sua presenza è ormai decentrata. La sua verità, il segreto della sua organizzazione, non risiede più nello sguardo che vede, né nel gesto della mano che traccia. Al contrario invece, la mano si piega ad un ordinamento non ancora conosciuto, e il soggetto stesso, colui che abita e che vede, è preso nel reticolo dei segni che indicano a lui il suo posto e designano allora, come luogo qualunque, quel centro nel quale si trova. Questa inversione dell'ordine immediato, è il primo passo nell'ordine del sapere. Sul cammino che tale rottura ha aperto, segniamo alcune tappe. Alla prima, (la più antica, bizzarramente chiamata «miracolo greco») si è costituito lo spazio delle misure e delle forme.

Spazio unitario che piega la mano, costretta all'uso della riga e del compasso, ad un campo regolato ove ogni forma assegnabile, (quadrato, sfera o ellisse) diviene la stretta espressione di relazioni metriche esplicite. Queste relazioni funzionano come altrettanti segni la cui connessione regolata è il tessuto della scienza stessa. La mano che traccia le linee diviene allora qualche cosa di inessenziale: obbedisce alla legge delle forme.

Ma questo spazio è un dominio separato. Nella sua intima tessitura (*contexture*), la natura gli sfugge: essa risale ad un altro ordine, quella delle cose radicate nel loro luogo di nascita, nel loro punto di sboccio (*d'épanouissement*). Una cosa è la terra, altra cosa è l'albero, altra ancora la luna e il sole. I loro luoghi non sono sostituibili, non più di quanto l'acqua possa sostituirsi al fuoco. Seconda tappa, seconda rottura.

Noi altri, gente d'Occidente, la attribuiamo a Galileo. Fu come una migrazione dello spazio delle misure che, da questo luogo astratto dove viveva ritirato, si trova

spiazzato nel più profondo della natura stessa. Fermiamoci un momento al punto d'arrivo di questa «rivoluzione galileiana» in quell'anno 1825 quando comparve l'ultimo volume della *Meccanica celeste* di Laplace.

Qui la trama dell'universo è divenuta matematica. Quattro concetti si ordinano in una relazione che si pone inestricabile: movimento, traiettoria, curva, funzione (*mouvement? trajectoire? courbe? fonction*).

Lo strumento matematico regale è qui la teoria delle equazioni differenziali che, a partire da uno studio locale dei movimenti, a partire dai vincoli che determinano, in un punto, la accelerazione dei corpi, permette di determinare la forma della funzione che regola i loro percorsi. Questa regola è considerata vincolate. Per chi dispone di buone funzioni (e Dio dispone di tutte le buone funzioni!) non vi sono sorprese in questo mondo che è universo di movimenti. Così si precisa un modello di spazio fisico, un modello che va per lungo tempo a sopravvivere come residuo della meccanica classica, e a costituire uno dei quadri della razionalità moderna. In questo modello, lo spazio è assimilabile ad una arena, un luogo per sé indifferente, dove coesistono i corpi in movimento e dove si inscrivono le loro traiettorie.

Dominio delle traiettorie possibili in virtù delle azioni che i corpi vi esercitano gli uni sugli altri, l'universo fisico è, di diritto, interamente conoscibile: il solo ostacolo alla conoscenza deriva dalle difficoltà matematiche inerenti alla costruzione delle funzioni convenienti, difficoltà nate dalla complessità dei dati. Einstein stesso, benché non abbia mai (anzi, al contrario) considerato lo spazio come una arena, è rimasto sempre fedele a questo ideale di razionalità. Per lui a Dio ripugna giocare ai dadi. Terza tappa, terza rottura: il modello diviene ostacolo. Per chi è entrato nella tessitura intima della materia, lo spazio non è più (*apprivoisé*). L'ordinamento classico (traiettoria - funzione) è rotto. Qualunque funzione, anche se definisce uno stato di movimento, non determina necessariamente la traiettoria di un mobile. Allora si stabilisce fundamentalmente il regno dell'astrazione. Lo spazio non è più una arena indifferente, (questo la relatività generale ce lo aveva insegnato, ma non è più il dominio delle traiettorie possibili. Per antifrasi, i fisici chiamano «spazio di configurazione» il dominio ideale (e bisogna guardarsi bene dal popolarlo di corpuscoli in movimento) che permette di definire il modo di composizione dei dati osservabili. Lo stato di movimento di un mobile si trova allora delimitato da un sistema di relazioni che ha senso solo in virtù delle «proprietà» dello spazio astratto sul quale queste relazioni sono definite. L'oggetto che abbiamo presentato più sopra, (la coppia TE) benché sia troppo povera per poter fornire il minimo servizio al fisico, può servirci di guida per permetterci di sognare gli spazi astratti di cui la fisica ha bisogno. Questi spazi

non sono affatto domini di coesistenza di particelle in movimento, sono la rappresentazione delle strutture globali, date le quali è consentito costruire reti fortemente concatenate (*fort enchevêtrés*) di relazioni. Spazi bizzarri e davvero inimmaginabili, per i quali i punti (gli elementi dell'insieme a partire dai quali sono costruiti) possono essi stessi avere proprietà molto complicate e rappresentano, essi stessi, reti di relazioni.

Ma se si recede dal costruirli, allora la natura si cancella, cessa di manifestarsi al termine dei gesti dell'attività fisica. Torna al gioco dei significanti originari: è vista, desiderata, parlata, partecipata, ma non è più «conosciuta».

Si scombinano e si affinano così le esigenze che definiscono la razionalità. I primi modelli erano, per così dire lineari.

Ci s'immaginava che conoscere un oggetto consistesse nel poter seguire «passo passo» la sua evoluzione tra due delimitazioni. Si costruiva così la catena lineare dei suoi stati successivi, e, per poco che si fosse capaci di ricollegare questi stati con una legge e di scrivere la funzione matematica che esprime questa relazione, ci si riteneva soddisfatti. La verità è che in natura non esistono affatto «passi».

Almeno, discernere «passi» non è possibile se non in domini ristretti, ben definiti, perfettamente isolati, in breve costruiti «ad hoc». In natura, ciò che, per semplificazione, chiamiamo un «passo» o uno «stato», è un gioco di possibili, un sistema aperto di comunicazione. Conoscere è allora formare le reti di relazione e definire le strutture nelle quali uno stato può essere individuato (cerné) con il grado di precisione matematica massimo. Tale è la funzione esercitata dagli spazi astratti che i matematici propongono: spazi tanto più fecondi, quanto più astratti.

Cosa è divenuto allora il «soggetto», colui che era al «centro», colui che con la sua mano, aveva tracciato sulla lavagna i cinque segnetti bianchi? È forse scomparso? No certo. È là, ma è designato in altro modo. Il suo «parlare», il suo «dire», il suo «fare», il suo «abitare», in breve il suo radicamento, sono designati nel gioco delle relazioni costitutive. Dissociare il gioco immediato di queste relazioni, decodificarne i rapporti dati, scoprire il sistema nel quale si ordinano, costruire le strutture (chiamate «spazi»).

in virtù dei quali questi sistemi funzionano, ecco ciò che definisce allora il compito di avere da conoscere il «mondo» del soggetto stesso: cioè questo mondo nel quale gli uomini hanno da vivere.

Non è più la «natura» dei fisici, bensì una altra natura, quella dei segni per la quale mancano ancora gli «spazi» adeguati. Scoprirli resta, come nel passato, il lavoro della scienza. ○

Studio di *Che fare di uno spazio astratto.*

Un dialogo a distanza tra architetto e filosofo.

Arcduecittà

Anche il filosofo compie operazioni per poter disporre di uno spazio astratto.

E lo dice senza ambagi. Tracciamo cinque segnetti sulla lavagna. Operazione che si affretta a snaturare. Dapprima privando la lavagna del valore di configurazione spaziale dei cinque punti e ponendo al suo posto l'insieme "E" dei cinque segnetti, astratto dalla lavagna, dopo averli designati ciascuno con una lettera dell'alfabeto. Aggiunge però che onnipresente al di fuori della vista – essere obliquo, sorta di assenza, tuttavia presente in ciascuna delle unità – sussiste uno «spazio dei segni». Diremo di questi segni che occupano il loro spazio. E diremo in questa esperienza quotidiana e consunta che uno spazio è ciò che ha luogo da occupare. Dall'occupante all'occupato la relazione è inscindibile. Cammini, distanze, segni di chiusura, segni di apertura, tale appare il mondo occupato. Dallo snaturamento dei nostri segnetti bianchi – aggiunge in seguito – sostituendo loro altri segni (le lettere), che sono state anch'esse snaturate, si è ottenuto un ente astratto, l'insieme E. Procedo poi a costruire con gli elementi di E una famiglia T tale da poter organizzare in uno «spazio» i punti di E. La coppia (T,E) è un esempio di «spazio astratto», uno dei più semplici che si possa produrre. Potremo farlo servire ad altri progetti?

1.

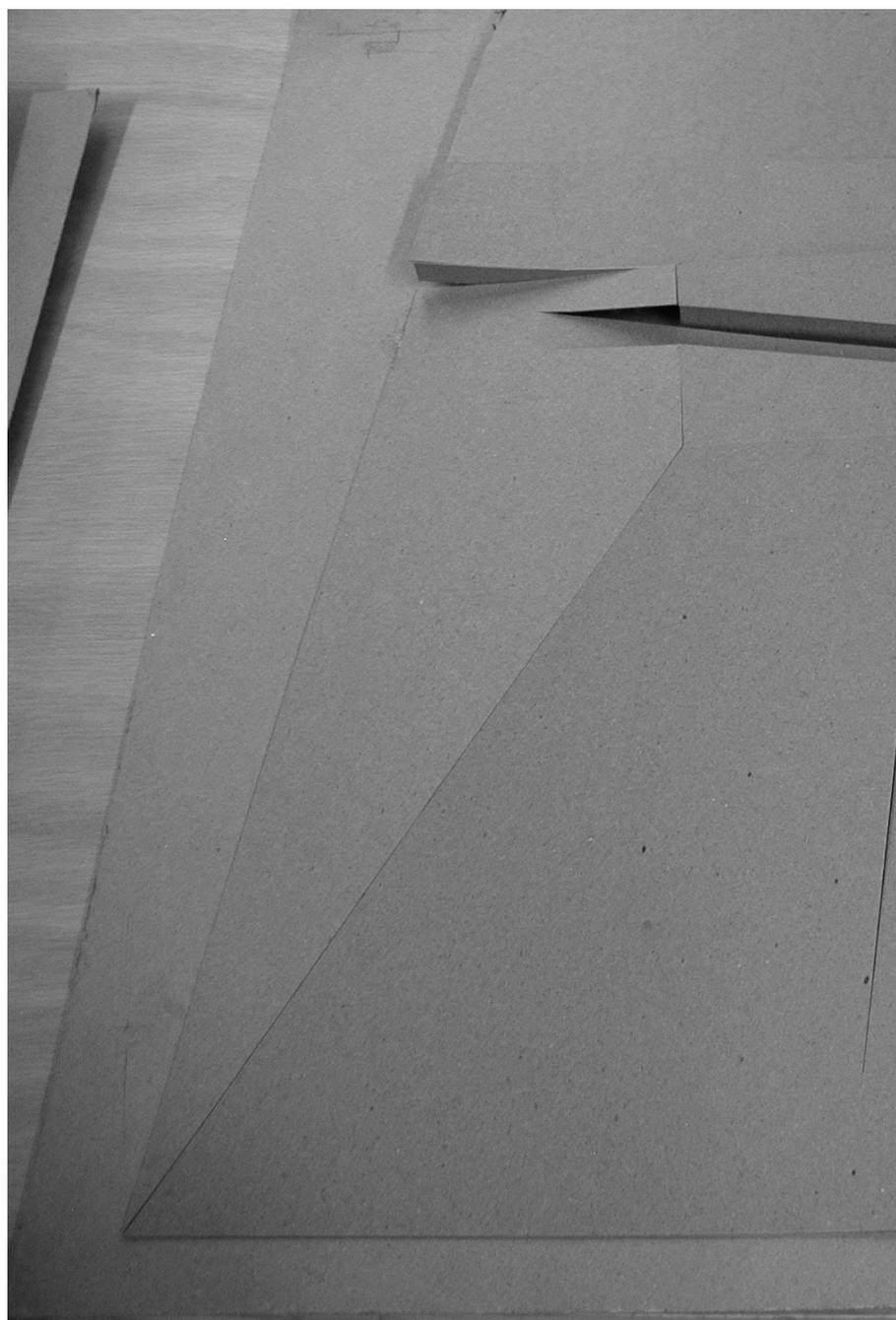
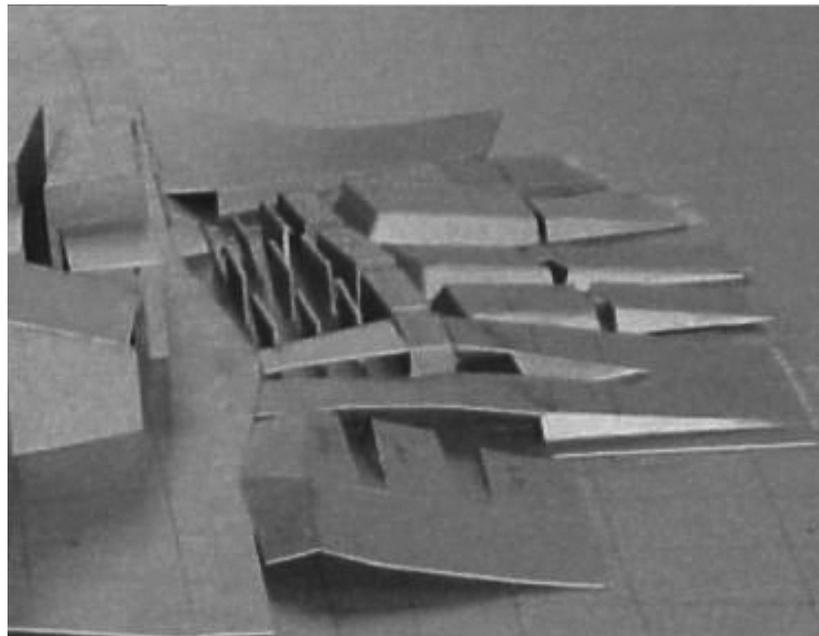
Per l'architetto, la parola snaturamento, è atto d'astrazione alienante. Significa che non si sa dove siano i punti, salvo che «occupano il loro spazio». In tale *nowhere* dove la posizione non è data viene al centro, penso, il tempo piuttosto che lo spazio. Cioè, due inediti concetti: tempo reale e distanze diverse, reciprocamente, raggiungibili in eguali archi temporali – egual distanza temporale tra distanze spaziali diverse. In tal modo ho sintonizzato con l'architettura l'operazione del filosofo.

Penso di conseguenza, da architetto, che i punti (segnetti) di questo *nowhere*, tracciati sulla lavagna, siano i nostri corpi che non abbandonano un qui/ora, ma si relazionano ad altri punti/corpi d'uomo di cui non si sa l'ubicazione, ma che, televideofonando vediamo e sentiamo parlare e persino muoversi. Insomma, mentre televideofoniamo, guardiamo mentalmente ai nostri corpi e a quelli degli altri con i quali stiamo comunicando, come ai segni sulla lavagna. Lo facciamo soprattutto per scoprire come modificare la struttura della mappa mentale ai fini di integrare i luoghi discontinui di uno spazio d'azione in cui la contiguità ha perso di rilevanza pratica, infatti comunichiamo con qualunque punto corpo indipendentemente dalla distanza (persino continentale e agli antipodi) in tempo reale, e raggiungiamo, indipendentemente dalla distanza, in eguale tempo distanze diverse in aereo, treno etc. Alcuni con metafora ingegnosa ha chiamato telespazio tale modalità di comunicare e spostarsi. Insomma riducendo la globalità della terra intera in spazio astratto si può sintonizzare il pensiero con un'operazione inedita di connessione tra campi d'azione generici, foggiando i concetti necessari a modulare temporalmente la pratica dei molti recapiti del mondo nel modo idoneo ad incontrarli con protesi veicolari (navi, aerei, treni, automobili). Questo modalità di comunicare e spostarsi, è un approdo cui le società d'oggi sono pervenute nel corso dei secoli. Per comprendere questo risultato, il suggerimento di tracciare le tappe o i momenti topici (mutamenti epistemologici paradigmatici) che nella diacronia del tempo scandiscono i mutamenti nella nozione di spazio è particolarmente fertile. Aiuta a comprendere le inversioni nel comportamento che si sono rese necessarie all'insorgenza della nuova nei confronti dei preesistenti.

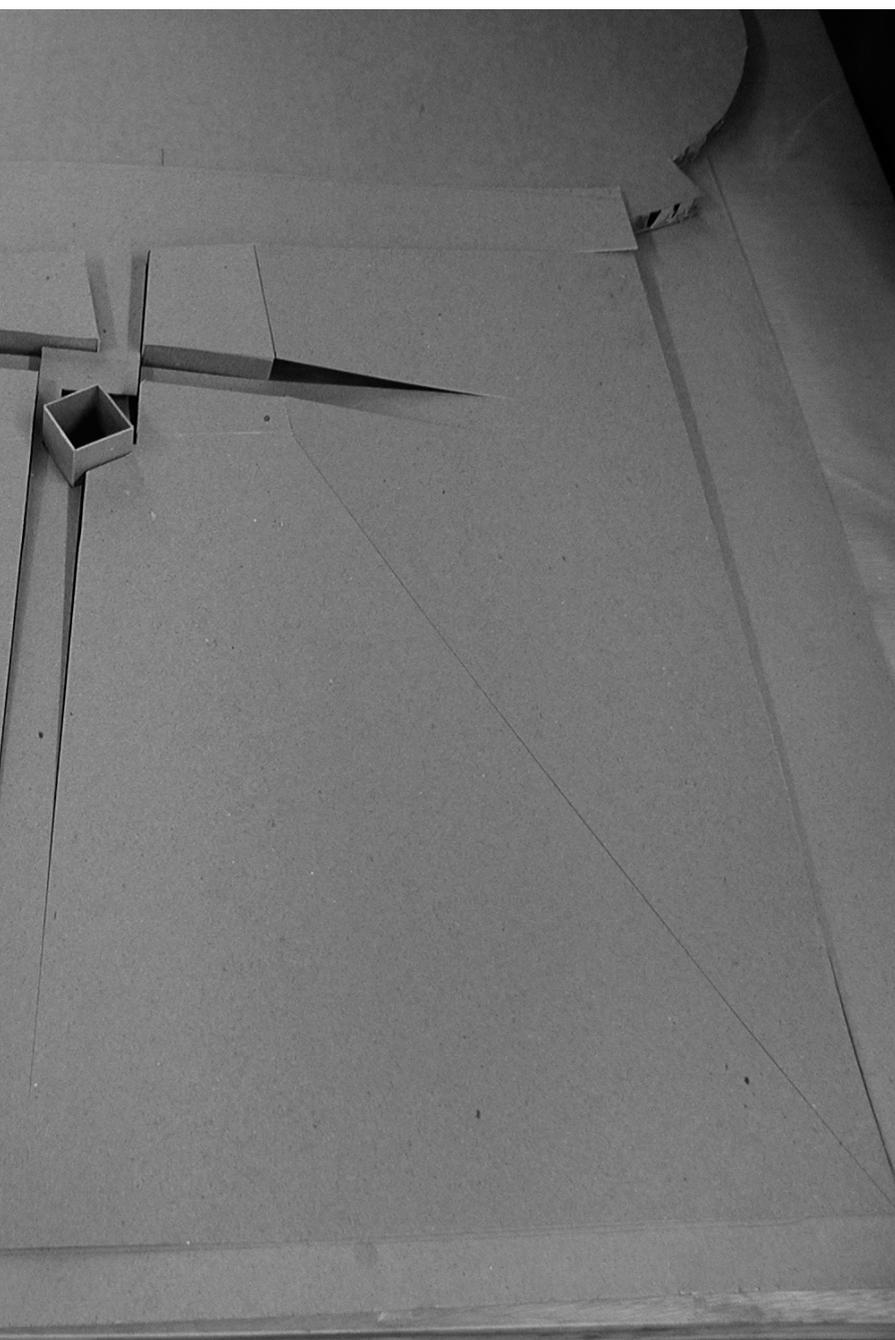
2.

Si sta andando all'origine di una filosofia architettonica che procede secondo una strada propria nella quale non contano le parole. Ma le operazioni sulle cose. E la scoperta originaria che coglie del vedere e del toccare l'unica rivelazione: la superficie che, "classicamente", considereremo come limite tra due esperienze dello spazio chiusa e aperta la trasparenza e la impenetrabilità, entrambe invisibili. Poiché parlo di filosofia architettonica originante esposta in operazioni, che sono primitivamente lavorazioni di materiali, rivendico la illetterarietà della esposizione. Anzi la irriducibilità all'esperienza letteraria dei procedimenti mentali. Infine la forma è immagine tridimensionale, tattile e visiva. O meglio la sintesi delle due. Giacché parlo di irriducibilità dell'una all'altra, ma ne sto scrivendo, devo anche dire della complementarità e sinergia, prodotta nel tempo, tra parola e opera. Che però esige più che la parola, la scrittura del dialogo, Platone. Con questi, però, non emerge solo l'etica, altresì la teoretica: geometria e matematica comprese. Dunque una terza forma simbolica, per dirla con Cassirer, si intreccia alle altre per comunicare il sapere. E, come sappiamo, la terza come algoritmo, piuttosto che la parola, è la "lingua" (preferirei semiologia ma è invalso l'uso di usare la metafora "lingua" e mi devo adeguare) della scienza. Come cercherò di dimostrare i primi termini di questa terza forma simbolica, come canone, sono stati elaborati in Architettura.

Noto, però che l'elaborazione del canone come tutti gli altri momenti che marciano le tappe d'inversione sono opera d'astrazione. Che guida la manifattura. E comporta discontinuità o sostituzione, al comportamento immediatamente spontaneo, di un comportamento istruito dal sapere. Che per effetto del ricambio generazionale i più giovani abbiano ricevuto dai maestri (eventualmente i genitori/istruttori) l'istruzione rispetto alle precedenti generazioni non vuol dire che abbiano perduto la immediatezza, solo che l'immediatezza si esplica dopo l'istruzione come tale, non come inversione traumatica, ma come assimilazione intenzionale. Forse andrebbe chiarito come i fatti fungano da strumenti di "maneggiamento" dei concetti e



Roberta Albiero, Degli Esposti
Architetti, Eisenman Architects,
Concorso di progettazione per il
MODAM Museo e Scuola della Moda,
Milano (2005), Modelli di studio



ricostituiscano la immediatezza di operazioni semi-automatiche manualmente effettuabili. Qui, il chiarimento non si può fare. Ci sarà un'altra occasione.

Si ribadisce che nel tempo tre diverse forme simboliche – la geometria matematica, opera d'astrazione, la parola, opera di soggettivazione del mondo e la costruzione, opera d'oggettivazione dell'intuito dal pensiero estrovertito come "fatto del" e "fatto nel" mondo – una volta strutturate, si sono intrecciate e rese sinergiche. Evidentemente di volta in volta, orientando la sinergia alla finalità specifica della forma simbolica: l'astrazione, la soggettivazione e la concretizzazione dell'astrazione, convalidante l'astrazione stessa. Si conferma così l'imperativo disciplinare dell'architetto: custodire lo spazio somatico, implementare nel costruire l'attrezzatura concettuale e fattuale in modo che gli abitanti potenzino la strutturazione della loro mappa mentale in relazione alla pratica fisica (somatica), perseguita, del mondo. L'estroversione dell'intuito come "vero del mondo" dunque reclama una convalida – verifica sperimentale. Quindi una tecnica o una tecnologia produttrice di "strumenti" sempre più compenetrati di concetti e dotati di componenti attivatori e/o ricettori di fenomeni. Considero questi ultimi come concretizzatori (convalidanti e verificanti) le scoperte scientifiche. In conclusione la filosofia dell'architettura come disciplina mette in esercizio operazioni d'astrazione estrema che si devono estrovertire in operazioni di concretizzazione efficace. Non si tratta di tornare indietro. L'astrazione, infatti, ha distolto l'attenzione dai preesistenti fuochi, e l'ha portata su ciò che apre alla intelligenza ed alla immaginazione un campo precedentemente ignoto e inimmaginato, in cui si attualizzano comportamenti inconsueti, necessari a sostenere l'azione entro le complessità delle situazioni d'oggi.

3.

Il filosofo parla di spazio, secondo l'imperativo della sua disciplina nell'oggi, il proepio presente dei primi anni settanta; l'oggi di una modernità irreversibile ma in critica. Parla di spazio come filosofo della scienza, cioè di spazio astratto necessario a intuire i fenomeni subatomici inaccessibili ai poteri della percezione umana. E chiarisce le operazioni occorrenti a liberare l'esperienza e la sperimentazione dai limiti del nostro potere di percepire. Ma il filosofo/scienziato, sa che le sue scoperte per esperimenti, sono già ricadute negli strumenti/aparecchiature che li verificano come fenomeni del mondo. Se non addirittura hanno avviato la produzione di apparecchiature che ricadono nella operatività manuale o somatica che ha effetto sul comportamento e sull'azione umana. Non intendo compiere indebite assimilazioni. Mi attengo all'irriducibilità dell'uno all'altro dei sistemi simbolici, quindi la complementarità e sinergia impone una domanda relativa all'architettura: come si possa appropriare delle operazioni d'astrazione del filosofo nel modo infraprogettuale necessario a non tradire l'imperativo della disciplina; tuttavia rispettando le enunciazioni astratte. Partirò solo dal postulato comune: spazio è ciò che ha luogo da occupare.

E aggiungerò che questa evidenza non è immediata ma, secondo il principio del "padre tedesco" della filosofia moderna – voglio dire Immanuel Kant – è categoria sintetica a priori. Tuttavia l'esposizione di entrambe queste nozioni non è atto d'immediatezza, ma operazione di astrazione e di concretizzazione. Essendo la prima concretizzazione concettuale della seconda. Entrambe conseguenza di operazioni. Giacché sintesi a priori definisce un'operazione mentale come esercizio di competenza della specie uomo, nei termini della Choay. Operazione che dalla modalità afasica cerca e trova le parole o meglio i segni per estrovertire il pensiero in fatti. Infine, per una filosofia architettonica, con la parola spazio, si nomina ciò che non si vede. Si indica ciò che avendo luogo da occupare è contemporaneamente integralmente non occupato ed in quanto occupabile, virtualmente integralmente occupato. La sintesi delle due come condizione a priori di entrambe nella idea di spazio può essere considerata prodotto dell'esercizio della competenza specifica dell'uomo quella di abitare/costruire nello specifico modo immediato e afasico di detenere/esercitare i poteri della specie. Si tratta, ora di riconoscere quale sia stato il segno architettonico primitivo di ciò che ha luogo da occupare.

Il segno architettonico che espone il concetto di qualcosa che il segno stesso non è. Che non si vede né da occupato, né da occupando. L'indice di una assenza che non può mancare o di un impedimento totale che non si lascia rimuovere anche se lo si "toglie di mezzo". L'indice di ciò che non occupa e di ciò che occupando chiude decretando la chiudibilità irrevocabile dell'aperto che senza limiti o lacune si apre, mentre ovunque si può chiudere penso sia il *menhir*: l'indice che appella il pensiero di chi è venuto di fronte, a concepirne l'idea – monumento primitivo e primario di essa – penso, sia il monolito elevato dinnanzi alla persona, per la quale funge da alterego (solo come "corpo" occupante spazio) mentre è da essa fronteggiato. Cosicché, interrompendo puntualmente, l'orizzonte *skyline*, che il mondo stesso non cessa di porre "dietro", lo indica – fermandolo in una "veduta" – come incommensurabile oltre. Visivamente, però, complanare al proprio fusto. Che si sa non essere tale, perché mani d'uomo lo hanno "drizzato" in modo che stesse in equilibrio stabile nel sito di suolo in cui giace. In tal frangente, chi guarda il monolito nella veduta, che sa solo virtualmente complanare, riconosce che l'intorno prossimo ai due "corpi" che si fronteggiano, sta in un intorno remoto, o *skyline* orizzonte. Infine, insieme alla idea che l'intorno circostante prossimo, sta in un intorno remoto, consente all'intelligenza di "vedersi" idealmente (o virtualmente) in situazione e di pensare come gestirsi nei frangenti accidentali eventualmente gravidi di pericolo. D'altra parte, le determinazioni fondamentali di spazio e tempo, non si

rivelano “direttamente” nell’ esperienza vissuta, patita e agita ma indirettamente. E piuttosto all’ intelligenza che analizza il “sapersi vedere” in situazione, agire mente si agisce. Il quale potere d’ intelligenza, nel momento in cui concepisce e sostiene la produzione del segno che conferma o accerta l’ intuizione, divulgandola, conferisce a chi l’ assimila, una certezza di sé come autore istruito di un concetto essenziale.

4.

Non insisto, l’ ho già fatto altrove, sulla analogia tra l’ atto primario del’ infante di rizzarsi in piedi sperimentando squilibrio ed equilibrio del proprio peso e l’ esperimento (che avvia la produzione di repliche) di estrovertire il sapere di questa sperimentazione interna in operazioni sul materiale e sull’ elemento costruttivo modellato – e penso al *menhir*, esemplificandolo con quello sardo di Monte Corru Tundu . La conseguenza implicata da quest’ azione, la ho già esposta precedentemente nell’ avere nozione diapersi vedere in situazione. Ciò che ho cercato di dire è che la estroversione del sapere prodotta dalle operazioni mentali d’ analisi della situazione di saper vedere mentalmente (idealmente/virtualmente) la situazione circostante in cui ci si trova, non è alternativa alla precedente immediatezza, che la deteneva spontaneamente – temendone la perdita o la accidentalità. Ne è invece un rafforzamento per via di un accertamento ideale confermato dal fatto. Del resto non sono il primo a dirlo in età moderna. Lo ha già detto, riconoscendolo come fondamento dell’ architettura, Le corbusier, il campione della modernità, che attribuisce al un monolito elevato sulla riva del mare bretone in cui accidentalmente s’ imbatte, l’ origine della stessa architettura moderna poiché appella col “proprio esserci” la mente a farsi conscia della genesi metastorica della scienza dell’ astrazione, l’ angolo retto che “origina” tutte le misure, quindi il canone esposto dal tempio greco ed ed esemplificato dal Partenone. I quali nella loro evoluzione – diciamo oggi, per discontinuità che generano rivoluzioni paradigmatiche – si strutturano in “grammatica” del prisma di Garches, alterego moderno del menhir e del Partenone. A tutti e tre i quali “collabora” la natura stessa, per così dire, distendendosi dietro come “paesaggio”. Se l’ architetto parte da qui come prima tappa di un percorso diacronico che conduce alla sintassi odierna dell’ architettura, il filosofo, non può farlo. Deve tener conto del momento in cui, per così dire, l’ astrazione è pervenuta ad un grado estremo di denaturazione dei segni dello spazio somatico riducendoli alla sola geometria analitica infinitesimale che penetra l’ invisibile, inaccessibile, invisibile spazio dei cieli. È lo spazio modello di cui parla Desanti. Il quale non può riconoscere la genesi nella scoperta di Brunelleschi per la quale Alberti concepisce i primi passi di una geometria ed una matematica adeguate perché l’ astrazione nutre l’ arte e l’ architettura e non giunge alla riduzione estrema che mette fuori gioco la mano per cui rimane solo il numero geometrico. Ed è il tempo di Galileo, quasi due secoli dopo. Il quale penetra nell’ universo dei cieli inventando il modo d’ espone, per algoritmi appunto, i moti. Esso può essere persino nella prossimità estrema pregna di una fenomenologia dell’ invisibile intoccabile in cui agiscono forze ignote.

5.

Dicendo delle tesi dell’ architetto nel confronto con quelle del filosofo, emergono molti temi da chiarire:

- innanzitutto il modo dell’ astrazione del segno costruito.
- Il modo in cui l’ astrazione architettonica conduce direttamente agli enti geometrici ed alle operazioni matematiche che determinano l’ inversione dall’ immediatezza alla scienza.
- la “ulteriorizzazione” diacronica dei gradi d’ astrazione, conseguenti a scoperte/ invenzioni che oltrepassano il grado d’ astrazione pregresso instaurandone uno successivo e richiedendo di destrutturare l’ intreccio di sinergie semiologiche tra segni architettonici, matematica/geometria e segni linguistici.
- l’ inversione riguardante la scoperta di modi di “guardare a sé stessi in situazione” nel programmare l’ azione e nel suo svolgimento sempre più istruiti di concetti e di apparecchi tecnici. Mentre l’ inversione non cancella la struttura pregressa invece dislocata ma ricompresa. Esige invece un cambio di posizionamento nel disporsi al comportamento. Di conseguenza un cambio nel comportamento.

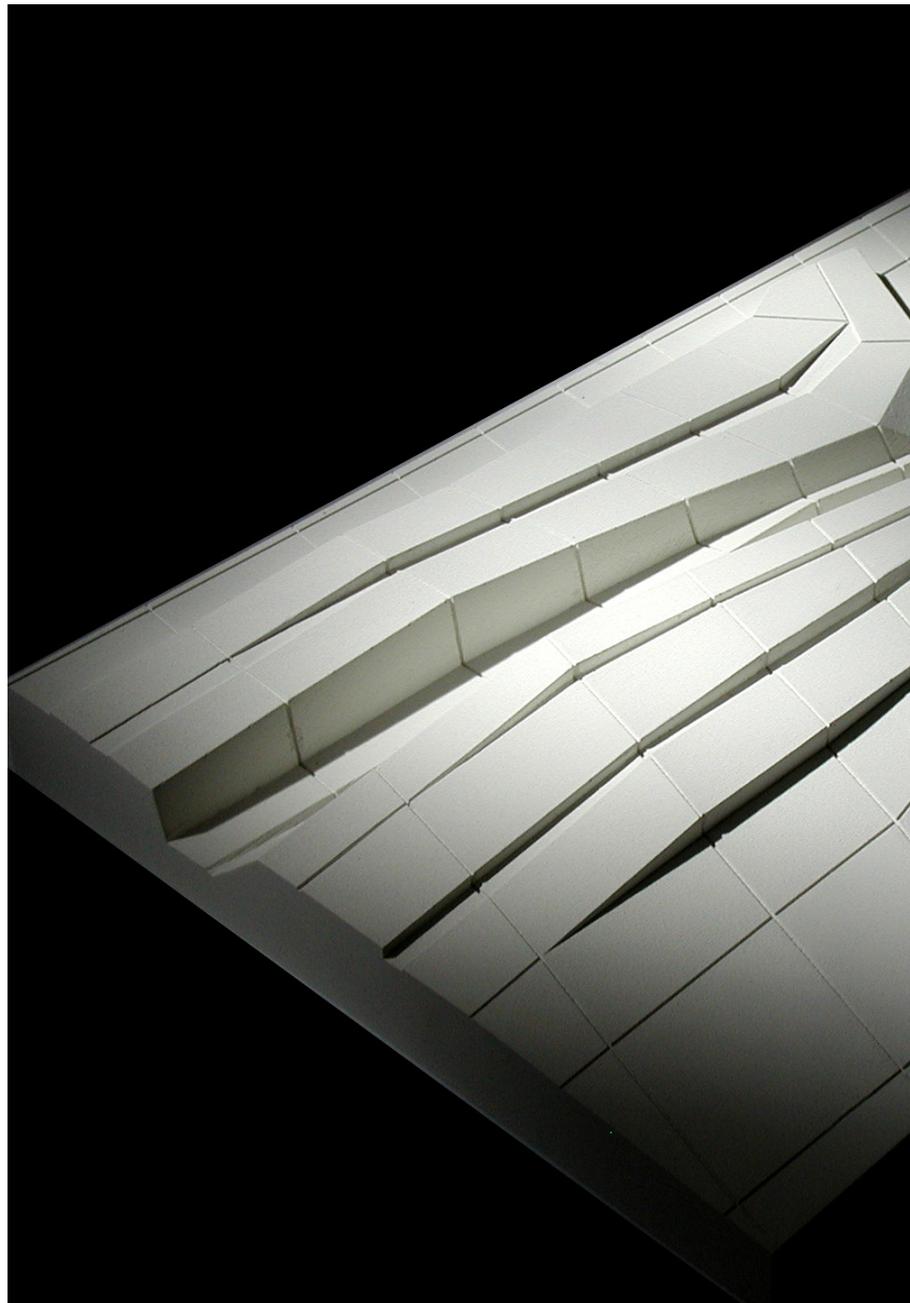
Soprattutto il cambio nel modo in cui gli altri sistemi di segni si rapportano tra loro e con il sistema dell’ architettura.

Torno ora, alle operazioni che de-naturano lo spazio fisico e nullificano la nozione immediata di spazio somatico per porsi nella condizione di investigare uno spazio alieno e inimmaginabile. Insorge qui la domanda: se ne può appropriare l’ architettura? Come e perché, senza tradire la sua missione e il suo impegno? Appaiono due mire irriducibili dei processi d’ astrazione: la prima è una ricerca concretizzante. L’ altra è una mira denaturante. Resta il problema del dialogo tra le due. E addirittura della compatibilità di nozioni apparentemente inconciliabili.

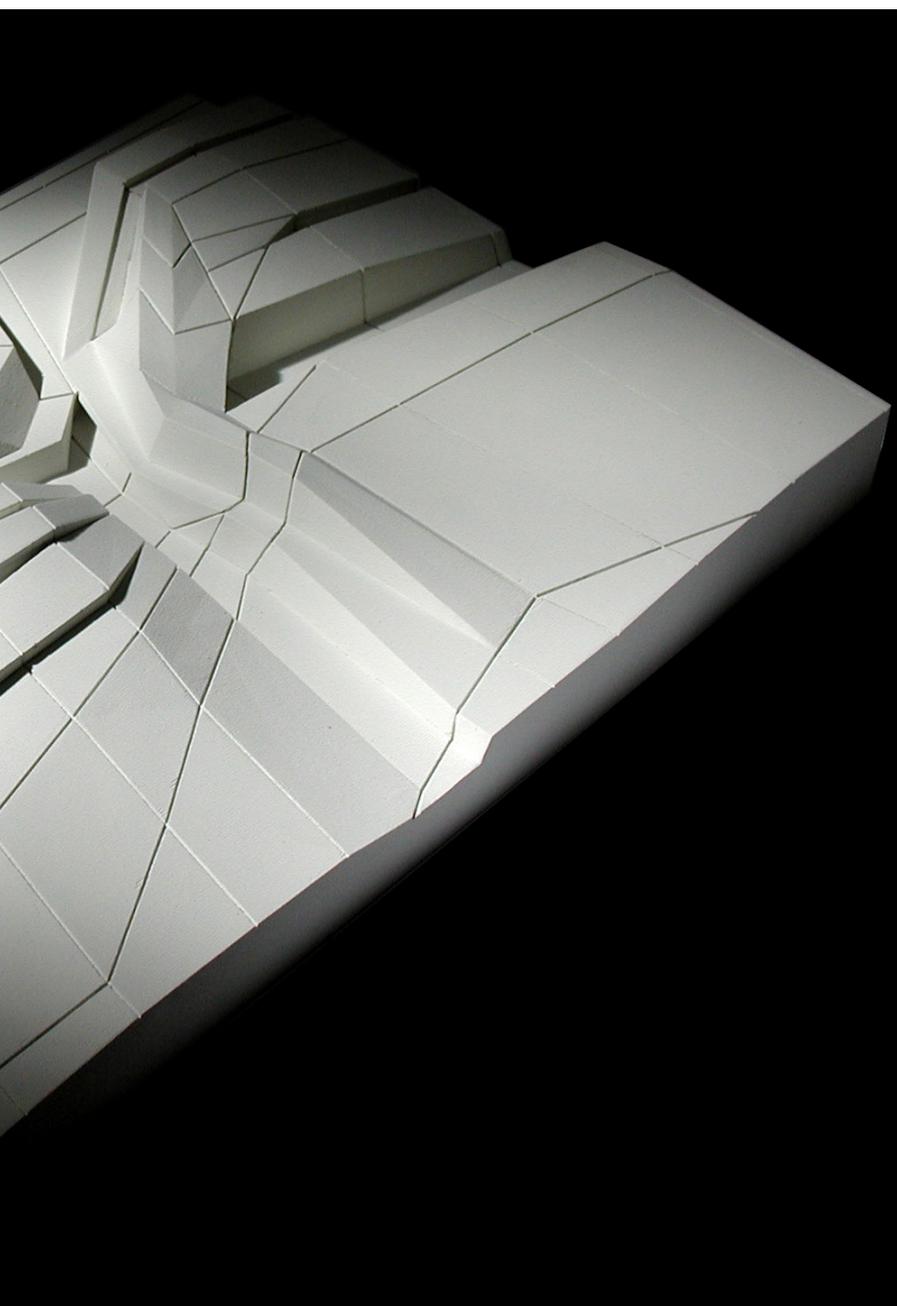
6.

In proposito, e come indice di una via, osservo che è il bambino ignaro e indigente colui che scopre nel tempo d’ esistenza l’ equilibrio del tenersi in piedi, la circospezione e i perché dell’ inversione, ed i come. Anche le sue sono illuminazioni, anche se indotte dall’ esperimento avvenuto nella scuola, nell’ apprendistato, nella squadra cui partecipa nei laboratori di ricerca. Ed in vista di ulteriori illuminazioni più originarie nel corso della ricerca oltre lo spazio delle forme e il modello di “spazio meccanico” dei moti celesti. E fino ad attingere i fenomeni della fisica subatomica che Desanti chiama inimmaginabile perché ha perso qualunque “forma” e “immagine”.

Forse appunto perché inaddomesticabile. D’ altra parte in questo spazio, non occorre posizionarsi, dirigersi, orientarsi. La coesistenza con l’ altro è conseguente al movimento delle operazioni astrattive e snaturanti che possono essere compite solo da chi è saldamente radicato nel mondo “naturale” percepito che lo nutre e



Roberta Albiero, Degli Esposti
Architetti, Eisenman Architects,
Concorso di progettazione per il
MODAM Museo e Scuola della Moda,
Milano (2005), Modello finale



alimenta. Né questa evidenza deve ostacolare la ricerca della compatibilità cioè l'esercizio di confrontare le acquisizioni della mira de-naturante con le certezze acquisite dalla mira somatica nell'approfondire lo spazio della misura, della forma, del modello. D'altra parte pensarne la priorità nella composibilità, non è una rinuncia ma l'atto realistico di non dismettere la condizione di avvio implicata nel lungo decorso del processo di gestazione delle successive scoperte che segnano le tappe della ricerca scientifica.

7.

In proposito un'osservazione sul problema dell'inversione dall'immediatezza al sapere. Penso, che il sapere non sostituisca l'immediatezza ma convinca chi lo assimila a cambiare i comportamenti abituali. L'inversione, è nei comportamenti. Penso insomma all'inversione archetipa. Alla disposizione naturale del bambino ignaro e indigente in un momento primario della sua esistenza, o meglio, nell'operazione che costituisce la tappa che avvia l'azione di presa del mondo circostante, la circospezione visivo-tattile. Dico del momento vissuto da tutti, per proprio conto. Il quale precede strutturalmente l'atto del costruire in mente la mappa mentale. Ed è quello di tentare di "mettersi in piedi" nel quale, in modo irreflesso e a-fasico, si apprende il peso della propria massa corporea e i movimenti per tenersi, (o tenerla) in equilibrio sui piedi allontanando da essi la testa e gli occhi. S'impara in questo frangente ad apprendere che il tatto interno – senso interno del peso – che il piede sostiene con gambe e tronco, riceve dalla veduta di ciò che da più lontano apre un'area prossima d'azione, un'illuminazione della stessa prossimità come campo d'azione alla mano. In rapporto a questa esperienza afasica e irreflessa penso alla inversione determinata dalla estroversione intenzionale e de-soggettivata cioè esposta e comunicata, come sapiente di sé, della elevazione del *menhir* (ad esempio quello sardo). Il quale va pensato, oggi, così come ci ha insegnato Le Corbusier, il campione della modernità negli anni trenta, come già detto più sopra (cfr. *Precisions sur l'état present de l'architecture e e l'urbanisme*). Nei suoi postulati ed enunciati Le Corbusier indica i tratti essenziali della semiologia architettonica, la strutturazione della grammatica e della sintassi.

8.

Ciò che voglio dire è questo: che la modernità scopre lo strutturalismo linguistico (semiologico) dell'architettura. Ed in esso il modo specifico del suo procedere a pensare/comunicare la realtà del mondo nei suoi più "segreti" principi per verificarne nei fatti il saper fare secondo i principi e averne capito il come. Vale in proposito la principale scoperta il rapporto tra forma superficiale e principio del dell'equilibrio peso che generano la geometria e la matematica come regola "scientifica" della partica manuale di scheggiare la pietra, non per produrre schegge, ma per modellare ciò che resta del corpo. Cioè per dargli la forma che lo fa stare in piedi sulla base, una volta drizzato; cioè per una comunicazione illuminista cioè rivolta al pensiero, non solo alla vista ed alla mano. Per una estetica che impersona teoria ed etica non volendosi né naturale né edonista, ma appunto illuminista. D'altra parte la nozione del presente d'oggi non è più quella degli anni trenta, cui è legato lo *zeitgeist* del primo Le Corbusier. E con esso una espressione originale della modernità d'allora. Penso la tesi di Le Corbusier come avvio della filosofia moderna del segno architettonico. Intenzionalmente strutturalista. Che è progredita sulla scorta degli studi di Wittkower/ColinRowe che hanno condotto alla *Matematica della villa ideale*. Ed andando oltre, a *Trasparenze* che approfondisce il tema della forma in una direzione, architettonicamente de-naturante che penetra nella invisibilità a-tettonica della pura vista. E considera appunto la pura trasparenza. Penso sia l'indagine più vicina alla ricerca dell' inimmaginabile di cui parla Desanti. Per ora essa non è avanzata oltre sulla strada della visibilità pura. Esiseman che è andato oltre Colin Rowe, non ha proceduto sulla stessa strada. Ha abbandonato la visibilità pura della trasparenza. La sua ricerca di base, le Houses, hanno piuttosto guardato alla tridimensionalità de- materializzata o indifferenziata della cardboard architecture . La quale guarda alle operazioni sulle forme ideali concretizzate in modelli cartacei o disegni assonometrici. Qui lo studio di Degli Esposti porta il suo contributo. Innanzitutto a partire dal titolo, del tutto concreto mette al centro l'azione che produce l'opera. Poi, con il lungo capitolo di confronto con l'arte concettuale, evidenzia che si tratta di operazioni "mentali" o concettuali, non verbali, ma artistiche. In architettura, poi, esposte da disegni soprattutto assonometrici e in modelli. Il confronto con la filosofia si attua con un filosofo che, tratta direttamente di spazio. E lo fa in termini logico matematici e non letterari. Cosicché la questione della scrittura originaria non si confronta direttamente con la "linguistica" ma con il problema chiave che la scienza moderna agita contro la scienza dello spazio quello spazio della misura e della forma che qualifica la struttura della sintassi architettonica. Poiché Desanti lo connette il modello alla meccanica celeste di Laplace, non considera l'operazione mentale sulle forme ideali che piuttosto che de-naturare de-materializzano, senza annihilire l'opposizione di tettonica e trasparenza tuttavia non riducendole all'uso arbitrario di un soggetto. È la mira dell'astrazione architettonica cui ho fatto cenno precedentemente. Essa è chiarita dal movimento interno del testo. Il cui studio selettivo delle operazioni di Eisenman a partire appunto da quelle della ricerca di base, le X houses, dimostra che, nell'andare oltre la prima modenità, attraverso gli esperimenti d'astrazione, Eisenman ha tenuto fermo il principio strutturatore del sistema dei segni architettonici, le idee/forme platoniche. Cosicché la migrazione di cui parla il filosofo, "dello spazio delle misure che, dal luogo astratto dove viveva ritirato, al più profondo della natura stessa è tale solo virtualmente. Caso mai diviene attuale solo se un vettore, compiendo la traiettoria calcolata si colloca laddove il

calcolo la ha prevista e gli strumenti di misura lo verificano. Altrimenti la metafora, per così dire, resta tale. E lo spazio delle misure si mantiene nel luogo astratto in cui vive ritirato altra metafora che si riferisce a quella sintesi ideale chiamata spazio, che come concetto è necessario a concepire idee/forma.

Ma che, come fatto da sempre è "migrato" oltre l'orizzonte, come indica il *menhir* incrociando lo *skyline*/orizzonte. Allora ciò che conta è verificare come si è scoperto che lo spazio tridimensionale potesse essere esposto dal piano e dall'algoritmo $\infty = 0$. È il principio del modello di spazio proiettivo. La cui genesi è lo specchio di Brunelleschi, principio della camera oscura della fotografia.

Ma, contemporaneamente, è principio della geometria analitica cui Alberti, giacché Brunelleschi non lo fece come geloso di un "segreto" del mestiere, diede avvio come duplice ricerca del disegno proiettivo e descrittivo. Qui non mi preme sottolineare la estrema attenzione che Eisenman tributa agli autori ed alle opere del Rinascimento. Lo dice bene Lorenzo, lo studio di queste opere non mira ad una ri-nascita o ad una ri-petizione. Ma a penetrare la strutturazione della sintassi architettonica e l'attivazione o scoperta possibilità inesplorate. E perciò metastoriche. Ed in quanto tali analoghe alla investigazione del tutto originale o moderna perciò del pari inesplorate.

9.

Qui, allora voglio valorizzare il fatto che la sperimentazione delle X houses approda all'invenzione della House 11a che inaugura le cartografie sulla base della picchettatura, esemplificata dalla mappa di Cannaregio. Lorenzo indica come Eisenman, vada, qui, oltre la prima modernità, senza tradirne l'impegno; senza cadere nella tentazione del *postmodern*. Insomma si mantiene la pratica dell'astrazione senza smarrire la ricerca di strutturazione sintattica. E di sintesi che valga nel concreto di un sito del mondo per renderlo prego di nuove

modalità di costruire la mappa mentale per abitare nel locale la globalità del mondo odierno. Forse questa nozione è alla base del concetto di opera canonica moderna appartenente allo *zeitgeist* della sperimentazione strutturale odierna che aspira alla storia. Un cenno, in proposito all'opera milanese, le residenze Carlo Erba in via Pascoli a Milano. Alla fine i processi d'astrazione e snaturamento che pur sono stati necessari a concepire l'opera, sono incorporati nell'opera stessa, del tutto concreta; cioè portata a compimento da persone in carne ed ossa e dotate di un nome proprio come Peter e Lorenzo che lavorano su di un "angolo" della città di Milano.

Il tema non è più un *nowhere* del mondo che aspira a restare tale per poter designare la denaturazione del sito concreto. Ma la scoperta di un modo d'essere del sito che nel divenire altro da sé per via di progetto, rivela i due caratteri del presente quello astratto strutturale sintattico e quello concretante che conferisce ad un sito proprio la inimmaginabilità dell'origine venuta al mondo. Divenuta visibile ed immaginabile. Una modalità nuova di essere di quel sito le cui circostanze rimaste tali concorrono a definire le figure, non ancora viste, del contesto qual era.

Alla domanda «Che fare?», posta da Desanti, hanno dato risposta concreta.

L'astrazione snaturante è occorsa perché il contingente concreto locale, il contesto, potesse trovare un "ancora non immaginato" che, divenuto visibile, consentisse all'abitante reale o potenziale – il generico cittadino – di potersi vedere, nella quotidianità milanese, entro un universo-mondo convocato in questo luogo.

Perciò il contesto inaggrabile, la storia costruttrice della sintassi architettonica e l'oggi, con le sue apparecchiature che produce mettendo nelle mani in tempo reale il mondo intero, s'intrecciano per fornire alla immaginazione la possibilità di concepire una diversa esplorazione del mondo e l'apertura ad incontri inediti e remoti, che dalla loro lontananza circondano la prossimità circostante di un altrove a portata di mano. ○

ArcDueCittà

Numero 5 monografico
Operazioni a cura di Lorenzo Degli Esposti
marzo/aprile 2019

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segretaria di redazione:
Annalisa Di Carlo

© Arcduecittà s.a.s. - 2014
Milano +39 02 33106742
redazione@arcduecitta.it
www.arcduecitta.it

Autorizzazione del Tribunale
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online
ISSN 2384-9096
Website: <http://www.arcduecitta.it/>
Forum: <http://arcduecitta.forumfree.it/>

euro 8