

Carlo Deregibus, Alberto Giustiniano

La forma delle forme.

Il progetto dell'architettura tra necessità e possibilità*

L'ontologica eteronomia dell'estetica architettonica – A

Diceva Adolf Loos (1910, p. 255) che la vera Architettura è il tumulo funerario, perché capace di suscitare in noi una autentica, profonda *esperienza estetica* (cfr. Givone 2003a, p. 13). Una definizione in qualche modo rivoluzionaria e giustamente ricordata, che preconizza il moderno e quella tradizione in Italia magnificamente rappresentata da Ernesto Nathan Rogers (1958) nel qualificare l'architettura, più che sul rispetto di un qualche canone di bellezza, sulla capacità di far risuonare qualcosa nelle persone: un pensiero di matrice fenomenologica ed esperienziale (cfr. Rasmussen 1957). Non che questa visione cancelli millenni di tradizione che legava la forma architettonica alla capacità di rappresentare significati sociali, e la legava dunque a un canone di "giuste" proporzioni (cfr. Deregibus 2018): infatti non basta un qualunque mucchietto di terra a fare un'opera architettonica! Saremo commossi solo di fronte a un cumulo "lungo sei piedi e largo tre" e che sia "a forma di piramide" (Loos 1910, p. 255). In altre parole: è vero che conta l'esperienza dell'architettura, ma questa per potersi realizzare deve contare su qualità compositive intenzionalmente progettate, e questo valeva, in fondo, sia per la cattedrale gotica che per le *prairy house* wrightiane. Così, dall'architettura egizia a quella classica, da quella medievale a quella rinascimentale, gli edifici hanno sempre espresso, con le loro forme, significati più o meno precisi: e i costruttori, prima ancora degli architetti, padroneggiavano l'equivalenza tra "prassi e valori" (Taddio 2015, p. 131). Di conseguenza, gli edifici passati alla storia sono quelli paradigmatiche di un significato sociale e insieme epitomiche di un canone stilistico: e potremmo allora dire che, nella tradizione

* Il testo è concepito congiuntamente dai due autori, che ne condividono completamente impostazione, concetti e contenuti. Tuttavia, ai fini di valutazioni comparative, sono attribuibili a Carlo Deregibus i paragrafi denominati con la lettera "A", e ad Alberto Giustiniano quelli denominati con la lettera "B".

consolidata, l'estetica è la messa in forma degli aspetti convenzionali della società, cioè è *il modo in cui, in una certa contingenza, i significati si spazializzano*.

Questa visione dell'estetica, a metà tra esperienza e stile (Givone 2003b, p. 5), è ontologicamente eteronoma (cfr. Chiodo 2014): ma eteronoma rispetto a cosa, in effetti? Tendenzialmente, sulla scia del kantiano concetto di "bellezza aderente", sembrerebbe che la bellezza sia legata soprattutto al suo scopo, alla sua funzione: concetto che raggiunge il culmine nel movimento moderno e nel motto "Form follows function" coniato da Louis Sullivan (1896). Eppure, sono moltissimi i casi in cui un'architettura muta completamente il proprio uso, mentre la forma permane, trascendendo gli usi. Ad esempio viviamo quotidianamente la questione del riuso, in particolare del patrimonio industriale; e in un celebre saggio Rafael Moneo (1985) racconta proprio di come la Moschea di Cordoba permanga in secoli di uso radicalmente mutato. Certo, la trasformazione spesso si attua con opere che modificano anche l'estetica dell'edificio, come nel caso della *Elbphilharmonie* di Amburgo di Herzog e De Meuron – forse la più imponente sopraelevazione della storia; ma molto spesso le modifiche sono sottili, riguardano aspetti secondari: non mutano cioè i tratti estetici dell'edificio – ed è il caso, in fondo, di tutti gli edifici a vario titolo "vincolati".

La nostra ipotesi è che l'eteronomia dell'estetica architettonica sia molto più profonda e meno fissa, e che in effetti l'estetica, sia come stile che come occasione potenziale di esperienza autentica, emerga da una dimensione necessaria di interazione tra diversi tipi di forme, cioè quelle determinate da tutte le istanze e le discipline i cui effetti atterrano sull'architettura: l'estetica è cioè *il modo necessario in cui, in una certa contingenza, i significati si spazializzano*.

L'ontologica eteronomia dell'estetica architettonica – B

"L'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante": così Umberto Eco (2009, p. 16) apre la seconda edizione di *Opera aperta*, che tanto aveva fatto discutere i critici nel corso dei quattro anni precedenti. Con un gesto all'epoca rivoluzionario, Eco non concentra la sua attenzione sulla ricostruzione dei percorsi interpretativi di singole opere o correnti artistiche, ma individua nell'ambiguità "una delle finalità esplicite dell'opera, un valore da realizzare a preferenza di altri" (p. 16). Si verifica in questo modo uno slittamento tematico radicale, che sposta l'attenzione dall'oggetto in sé al "programma operativo che volta a volta l'artista si propone" (p. 18). Si passa da un'analisi dei linguaggi estetici incentrata

sul “che cosa”, riferito a una presunta struttura oggettiva delle opere, a un nuovo sguardo sul “come” si produca quel peculiare rapporto fruitivo che chiamiamo arte. L’attenzione per l’ambiguità non propone infatti un’ennesima riflessione sui linguaggi artistici; essa compie un salto di livello interpretativo ponendo l’ambiguo come elemento strutturale della relazione estetica, al punto da sostenere che l’artista, non solo contemporaneo ma di ogni tempo (anche se in modi profondamente differenti), “per dar corpo a un’opera, prevede tra essa, se stesso e il consumatore, un rapporto di non-univocità” (p. 23).

Con la sua “opera aperta”, Eco mette dunque il rapporto produzione-opera-fruizione al centro del problema estetico, sottolineando come la fruizione dell’opera d’arte si profili come effetto di una composita dinamica di incorporamento tra l’*organizzazione comunicativa* della forma estetica e il *rapporto conoscitivo* che essa rende possibile tra artista e contemplatore, sia per mezzo dello stimolo oggettivo nella sua specifica determinazione che della disponibilità percettiva del fruitore (p. 89). In gioco non vi è la comunicazione di un messaggio univoco ma l’apertura di un *campo di possibilità*. Nel corso della storia il significato, da univoco, diventa inclusivo di una pluralità di significati (letterali, allegorici, anagogici ecc.), coinvolgendo il fruitore che è chiamato a rievocarli secondo la sua propria prospettiva esistenziale. Nell’arte contemporanea si giunge persino a lasciare volutamente indefinita la forma per provocare l’esperienza del possibile direttamente nell’interpretazione del fruitore, cui è richiesto di portare a compimento l’esecuzione avviata dall’autore nel suo libero atto interpretativo: il fruitore è così reso parte integrante del progetto comunicativo della forma estetica (pp. 34, 89, 93; cfr. Eco, 1979).

Perciò, nella dialettica tra opera e apertura, da un lato “l’opera è garanzia delle possibilità comunicative e [...] di fruizione estetica” e dall’altro “l’apertura [è] un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità” (p. 184). Una concezione che si rifà ai classici della cibernetica di primo ordine – Norbert Wiener, Claude Shannon, Warren Weaver – e la teoria dell’informazione, secondo cui l’informazione è quell’elemento dissonante che s’inserisce in un ordine preesistente e determina un punto notevole all’attenzione del ricevente, aprendolo a deviazioni che si cristallizzeranno in un nuovo significato, cioè un nuovo ordine tra i tanti possibili in una perenne oscillazione (pp. 95-125).

Vorremmo però deviare dal percorso tracciato da Eco sessant’anni fa: uscendo dall’alveo della semiologia generale (pp. 129-130) e indagando invece gli effetti della più recente teoria dei sistemi sulla comprensione dei linguaggi estetici.

Alla radice della necessità – A

La più evidente, e forse radicale, sovrapposizione tra forme è quella tra la forma compositiva – diciamo, semplificando, quella propriamente formale – e quelle tecniche: e in particolare, con quella strutturale. In fondo, persino le proporzioni del tumulo “a forma di piramide” di Loos dipendono dal fatto che quella terra non collassi su sé stessa, cioè dalle regole base della tettonica (resistenza geomeccanica e stabilità). Certo, dall’alto del nostro progresso tecnologico tendiamo ad assolutizzare la relazione tra estetica e tecnica. O nel senso del dare, ad esempio, per scontata la stabilità strutturale degli edifici, quasi che la *firmitas* vitruviana sia ormai risolta nelle norme, e quindi estranea al processo progettuale (cfr. Derregibus, *in press* A). O al contrario, nel pensare che nulla si possa sottrarre al “dominio della tecnica” (Givone, 2003b, p.4), e che quindi l’estetica sia condannata, al più, a decorarla. Al contrario, la storia ci insegna ch’essa comporta stati di necessità assolutamente inevitabili, e che l’estetica misura proprio il successo di questa relazione indissolubile (cfr. Mainstone, 1999; Sandaker *et al.*, 2019).

Nei templi greci, le numerose finzze costruttive vengono solitamente riportate alla dimensione percettiva e ottica: ma possiamo capirne genesi ed evoluzione solo guardando alla loro ragione costruttiva. Ad esempio, l’evoluzione del tempio va di pari passo con lo sviluppo della *peristasi*, il colonnato che contorna il *naos*. I carichi della copertura vengono scaricati sulla trabeazione, e trasferiti alle colonne secondo uno schema trilitico: ma se ragioni estetiche vorrebbero le colonne distanziate, in modo da valorizzare il gioco di pieni e vuoti e la loro cadenza – l’euritmia – ci sono limiti sia costruttivi che strutturali alla lunghezza della trabeazione (che, quanto più è lunga, tanto più sarà pesante e meno resistente). Nasce così il capitello che, ampliando la superficie di contatto del fusto, riduce la porzione effettivamente libera della trabeazione, consentendo colonne meno vicine: e insieme diventa elemento stilistico. Così anche l’èntasi, il rigonfiamento del fusto a circa un terzo della sua altezza, nasce per motivi ottici ma anche per ridurre gli effetti di fragilità che la snellezza della colonna comporta quando soggetta a un carico di punta (cioè al peso della trabeazione) – non è un caso che il termine *ἐντάσις* significhi “tensione” (cfr. Comotti 1983). E a terra, il medesimo problema di punzonamento di un fusto esile porta, nel passaggio da dorico a ionico, alla nascita della base: che ha la medesima funzione del capitello. Tutti elementi costruttivi, dotati di una funzione strutturale affinata nel tempo: forme costruttive che insieme, inscindibilmente, divengono elementi decorativi, cioè forme compositive, fondendosi nell’architettura nel suo più puro senso etimologico di *archè* e *téchne* (cfr. Givone 2003b, p. 11).

Se l’architettura greca è la *summa* del sistema trilitico, quella romana

al contrario privilegia il suo opposto: l'arco. Dove la trave lavora a flessione, l'arco lavora a compressione; dove la trave richiede monoliticità e luci ridotte, l'arco è composto da conci, o addirittura mattoni singoli, e può avere luci anche grandi: pregi incommensurabili per un impero in espansione. Ma l'arco ha un difetto, rispetto al sistema trilitico: genera spinte orizzontali che possono far collassare la struttura, e che richiedono grandi contrafforti. I romani risolvono brillantemente il problema affiancando più arcate, in modo che le spinte si bilancino tra loro: nascono così acquedotti lunghi decine di chilometri. E poiché gli archi scaricano il peso sui lati, si possono sovrapporre archi ad archi: evitando così pilastri liberi troppo alti – che diverrebbero fragili, non potendo avere èntasi. Nascono così capolavori come il Pont du Gard, alto quasi 50 metri: ma si può andare ancora oltre. Ed è ciò che avviene negli grandi anfiteatri, come il Colosseo, massimo esempio della serializzazione di un elemento strutturale lineare che lavora a compressione: proprio come un acquedotto a più ordini, curvato su una pianta ellittica. Quella romana è cioè un'architettura interamente costruttiva, in cui l'estetica è inscindibilmente legata ad aspetti di necessità: e naturalmente i romani ne erano consci. Per questo sovrappongono semicolonne e trabeazioni ai pilastri e archi del Colosseo, oltre a rivestirlo in marmo: per dargli una dimensione aulica, recuperando le forme greche in modo puramente decorativo e simbolico, cioè slegato da ogni necessità strutturale.

Secoli più tardi, una nuova comprensione delle strutture murarie permetterà al gotico di raggiungere nuove vette – in senso letterale. Archi rampanti, volte ogivali a crociera, pilastri polistili e costoloni sono infatti elementi strutturali che trasferiscono i carichi in modo lineare, anticipando i modi di calcolare le volte complesse dei software contemporanei (cfr. Block, 2009): ma insieme, sono gli elementi stilistici più caratteristici di una nuova stagione architettonica, legata a significati anche religiosi che si evolvono con essa. Nuove *forme strutturali* in cui emergono, perché possibili, *forme compositive* come le grandi vetrate, a loro volta foriere di *forme tecnologiche*: ad esempio, l'impossibilità di costruire vetrate uniche di grandi dimensioni impone di comporre vetri più piccoli, e da questa esigenza nascono le vetrate decorate che oggi ammiriamo. Con un altro salto di secoli, la rivoluzione del Moderno non sposta minimamente la questione: anche i “cinque punti” di Le Corbusier (1923) hanno infatti una ragione profondamente costruttiva. I *pilotis* non sarebbero possibili senza il calcestruzzo, che aumenta la resistenza dei pilastri consentendo di snellirli; lo stesso vale per tetti-giardino, pianta libera, finestre a nastro e facciata libera, che richiedono il telaio strutturale, così da svuotare i muri della loro funzione portante, e il calcestruzzo armato per aumentare le portate. E il nuovo materiale rende possibili nuove forme monolitiche e sbalzi prima impossibili – e quindi inimmaginabili. Lo fa cioè *nel suo*

svilupparsi, nelle direzioni che quelle stesse estetiche indicano: migliorando come prodotto (ad esempio nella sua composizione, il *mix-design*) e come sistema costruttivo, con brevetti come quello Hennebique. Né forma autonoma, né forma funzionale: ma anzi *forme compositive, strutturali, tecnologiche e funzionali* che convergono in una *forma architettonica*.

E questo è ancor più chiaro nell'edificio che diventa il simbolo del '900, il grattacielo: che nasce per massimizzare l'uso del suolo – una *forma economica* – ma che è reso possibile dalla nuova produzione di massa dell'acciaio – una *forma industriale* – e dall'affinamento del concetto di telaio strutturale – una *forma strutturale*. E poi emergono anche altre forme. Per costruire edifici alti è determinante l'uso dell'ascensore che però, a differenza delle scale, impone una rigida verticalizzazione – una *forma tecnologica* che diventa *distributiva*. Inoltre, l'assenza di pareti portanti libera la facciata: che inizialmente rimane legata a codici estetici più antichi, ma poi si sviluppa nel *curtain-wall* (la facciata continua, spesso vetrata, cui siamo ora abituati). Questa implica però anche una nuova modularità standardizzata totalmente opposta all'irregolare, artigianale mondo della muratura: una *forma produttiva* che oltre a diventare *compositiva* modifica profondamente anche il modo di disegnare e progettare l'edificio. Senza parlare delle *forme impiantistiche*, che diverranno sempre più importanti. Una serie di forme, quindi, che tessono l'estetica del grattacielo anche ora.

Pochi esempi tra i molti possibili, sufficienti a capire che, dall'architettura preistorica a quella medievale, da quella classica al Crystal Palace fino al '900, l'Architettura è il compimento estetico di stati di necessità e delle forme da questi determinate, secondo quel:

processo di liberazione degli strumenti in fini, delle materie in forme, della natura in stile e cultura, che è il processo stesso perfettivo della tecnica artistica, cioè il processo in cui ogni atto sovracostruttivo si risolve per concatenare le esperienze verso il loro giusto compimento (Formaggio 1953, p. 130).

Alla radice della necessità – B

Naturalmente è impossibile tener fede a un impegno simile in un contributo come questo. Più modestamente ci limiteremo a introdurre sinteticamente le nozioni di *forma* e *comunicazione* così come appaiono nella tarda formulazione della teoria dei sistemi di Niklas Luhmann (2017): nozioni determinanti per superare l'idea che il campo estetico, da ora "sistema dell'arte", possa essere impostato a partire dalla trasmissione di un messaggio tra emittente-creatore e ricevente-contemplatore, tra produzione e ricezione. E per superare una visione canonica in cui la

forma era concepita come “un tutto organico” (Eco 2009, p. 21), una connessione ordinata di elementi percepibile come unità (*Gestalt*), finita e contrapposta al caso, inteso come aleatoria presenza di infiniti elementi slegati dalla forma.

La teoria dei sistemi reimposta la definizione di *forma*, definendola operativamente come una *distinzione* con due lati: uno interno e uno esterno. L'esterno non è più il “caso”, ma “l'altro lato” dalla distinzione: la forma diventa la differenza stessa tra questi due lati intesa come unità. È un *limite*, che nel darsi pone se stesso come distinzione che si autocontiene (Luhmann 2017, p. 34-35). Le forme quindi partecipano al mondo indistinto in quanto operazioni che, distinguendo, lo dividono, mettendo a disposizione di un osservatore solo ciò che indicano. In questo modo la teoria dei sistemi contraddice la possibilità di una visione ontologica del mondo come un tutto che tutto comprende (*universitas rerum*). Diversamente, il mondo diviene l'unità di qualsiasi distinzione tracciata da un osservatore, e proprio in quanto unità presupposta dell'operazione di distinzione non può mai essere indicato o osservato: un concetto paradossale, una sorta di macchia cieca che si accompagna a ogni tentativo di distinguere per l'ultima volta, credendo di aver così compreso ogni cosa.

Costruire una forma significa allora introdurre un'asimmetria nella perfetta simmetria del mondo indistinto; le forme infatti nel loro darsi come operazioni rendono disponibile solo il loro lato interno per ulteriori elaborazioni e operazioni. Questo fa saltare anche la teoria semiotica dei segni, poiché la forma non può essere intesa come un segno che rimanda a qualcos'altro che ne giustifica la funzione segnica. La forma è pura autoreferenza, è un confine marcato tra due lati e dunque solo se stessa dà la possibilità di oltrepassare tale confine, essa è senso e risultato ripetibile dell'operazione che introduce nel mondo: “La forma formans è la forma formata” (p. 35), così come in Focillon (2002): “Il segno significa, mentre la forma *si* significa” (p. 6).

La forma è allora un atto ingiuntivo (cfr. Brown, 1969), un'indicazione che distingue tutto ciò che non è indicato: si pone su un piano operativo che possiede una positività prelogica, sulla base della quale tutte le altre affermazioni e negazioni si strutturano soltanto come successive distinzioni sulla base della prima. Fissare forme per creare un'opera d'arte significa allora dare il via a una sequenza di distinzioni il cui inizio, agli occhi di un osservatore, segna il passaggio del mondo dallo stato non marcato (indifferenziato) allo stato marcato. L'inizio della genesi della forma non può più essere trattato nel senso quasi oggettivistico dell'appello alle Muse della classicità o facendo riferimento al potere del genio o dalla fortuna. Piuttosto “oggetto e processo di produzione sono la stessa cosa [...], poiché entrambi derivano, e derivano insieme, dall'esecuzio-

ne dell'ingiunzione *draw a distinction*" (Luhmann 2017, p. 39). Soltanto l'osservatore esterno potrà rendersi conto del paradosso dell'inizio e potrà farlo solo utilizzando esso stesso una distinzione, nello specifico quella tra oggetto e processo.

Ma come funziona questa riproduzione di forme? Creare un'opera d'arte, in quest'ottica, significa organizzare forme (ovvero distinzioni) aspirando a una doppia chiusura: una esterna e una interna. La chiusura esterna distingue l'opera d'arte nella sua originalità rispetto alle altre e da tutto il ciò che arte non è: tracciando la distinzione primaria si generano infatti i due lati della forma che producono lo *spazio* della distinzione, distinguendolo dal mondo indifferenziato che precedeva l'operazione di distinzione. Al contempo, però, tracciando la distinzione primaria l'opera si chiude sin dall'inizio anche verso l'interno poiché "ogni forma che viene posta limita ciò che resta ancora possibile" (p. 37): la distinzione "sceglie una tra infinitamente tante possibilità per limitare ciò che l'opera d'arte potrebbe diventare" (p. 36). A partire da ciò tutte le operazioni successive saranno costrette a scegliere tra uno dei due lati resi disponibili dall'operazione precedente: e questo anche qualora si decidesse di prendere in considerazione i due lati contemporaneamente, ovvero l'unità dei due lati distinguendola da altre "unità di due lati" possibili. Le forme si generano così per *sedimentazione* di operazioni di distinzione. Non bisogna farsi ingannare dall'astrattezza del discorso, quella descritta finora è un'esperienza molto comune nella prassi creativa: si tira una linea e si osserva cosa cambia nello schizzo, cioè si osserva la linea stessa e ciò che la forma può ora aspettarsi, si decide di usare il rosso e si osserva cosa è accaduto, poi si inserisce lì una finestra e così via (pp. 41, 46).

La riproduzione delle forme attraverso processi ricorsivi di fissazione e apertura di un lato della distinzione permette anche di comprendere meglio la necessità di un'osservazione nel tempo dell'opera d'arte. Questa esigenza non deriva, come nel discorso sull'opera aperta, dalla possibilità che il fruitore completi liberamente il processo iniziato dal creatore: piuttosto si tratta di mettere in luce la temporalità interna all'opera stessa. L'osservazione è impegnata a ricostruire l'incompletezza dell'opera osservando le forme "come se sul loro altro lato non si fosse ancora disposto nulla, per poi constatare come (cioè con quali forme) sia stato sfruttato lo spazio di manovra" (p. 38). Rivoltandola come un guanto, si immagina l'opera d'arte dal lato delle sue possibilità inesprese per rendersi gradualmente conto che si sarebbe potuto fare tutto in maniera differente ma con risultati non così convincenti. "Ogni forma fissata promette quindi qualcos'altro senza determinarlo" e in questo modo mette in evidenza la sua necessità compositiva proprio in connessione con il suo essere al contempo possibilità tra tante in

un orizzonte di contingenza mai riassorbibile (p. 38). Ogni volta che si usa una forma si oltrepassa il confine di un'altra forma rigenerando la riserva di possibilità che il lato non marcato di quest'ultima porta con sé e che è diverso, ridefinito e riconfigurato, dal lato non marcato della forma precedente. Questo rigenerarsi dell'altro lato della forma si dà "come riserva di ulteriori possibilità di operare – come futuro" (p. 41), come mondo. La prassi artistica è dunque concepibile solo come variazione nel dispiegamento di forme, ma ciò che distingue questa variazione continua dalla costruzione e distruzione di tutti gli altri oggetti è il fatto che solo l'opera d'arte "*utilizza le limitazioni per aumentare i gradi di libertà nel disporre di ulteriori limitazioni*" (p. 43). Nessuna limitazione esterna può sostituirsi a questa auto limitazione, né l'utilità né i limiti relativi al *medium* materiale, anche quando questo incide direttamente a livello strutturale come nel caso dell'architettura (per la stessa ragione il valore di mercato del materiale utilizzato non incide sul valore artistico dell'opera). È questo un tratto cruciale dell'arte e del suo strutturarsi come sistema autonomo della società. Secondo la teoria dei sistemi, dunque, definire l'opera d'arte come una configurazione di significanti che rimandano a una pluralità di significati non aiuta poiché tali significati possono essere trovati solo nell'opera e non altrove, e determinarli non significa altro che rendere necessarie ulteriori distinzioni (pp. 44-45).

Una libertà apparente – A

Con il postmodernismo, cambia profondamente il legame tra l'estetica e il significato sociale delle forme. Naturalmente continua a esistere l'esperienza estetica – anzi dalle ceneri del moderno nascerà tutta la corrente fenomenologica dell'architettura – ma l'impossibilità di sedimentazione delle convenzioni sembra condannare l'estetica come stile alla gratuità, alla contingenza, alla futilità (Givone 2003b, p. 3), in un processo di permutazione continua che troverà compimento nella globalizzazione.

Ma il fronte della necessità non è caduto: si è solo spostato. Perché se è vero che i sistemi costruttivi aprono sempre nuove possibilità, al tempo stesso impongono nuovi limiti: che si sviluppano insieme a nuovi stili estetici. Sono insieme *forme compositive, produttive e tecnologiche* a far sì che negli anni '60 e '70 le facciate siano rivestite in klinker, i serramenti siano in legno di Douglas e gli androni siano realizzati usando massicciamente marmi italiani meno pregiati (almeno allora), o che negli anni '80 si diffondano alluminio anodizzato, vetri a specchio e sistemi prefabbricati. E sono *forme normative* quelle che diffondono il piano attico – che poteva essere costruito in deroga, a certe condizioni,

diventando una perfetta *forma speculativa*. E in anni recenti: l'esigenza di arrivare a nuovi livelli di efficienza termica ha portato alla diffusione dell'isolamento esterno (il cosiddetto "cappotto") con conseguenze radicali sull'estetica dell'edificio. I rivestimenti incollati (come il klinker, appunto) spariscono, perché incompatibili con questa tecnologia, e fioriscono invece le facciate "ventilate" in cui il rivestimento è composto da pannelli modulari sospesi a uno scheletro metallico. Senza contare che alle forme tecniche si sovrappongono, man mano, forme legislative sempre più invasive. Una norma di sicurezza che impone le distanze massime dalle scale di emergenza, o il loro numero, inevitabilmente diventa una *forma normativa*. E altrettanto fa una norma urbanistica che impone certi allineamenti di facciata, altezze minime/massime o rapporti di copertura; o ancora, una norma di sicurezza che impone, per edifici il cui ultimo davanzale sia oltre 24 metri, misure antincendio molto più severe e quindi costose; o una che impone un certo ombreggiamento – cioè delle sporgenze fisse; o una che impone certi indici di rifrazione acustica dei materiali – limitandone l'uso. Ognuna di queste necessità determina una *forma*, più o meno definita, che viene (o meglio, può essere) integrata nell'architettura e in una estetica del contemporaneo meno socialmente significativa, ma ugualmente pervasiva e del tutto rintracciabile.

Certo potrebbe sembrare che queste necessità facciano parte del modesto mondo dell'ordinario, e che le grandi opere di architettura ne siano immuni. L'incredibile mensola specchiata del complesso australiano One Central Park, firmato Jean Nouvel, o lo sbalorditivo volume sospeso della sede della China Central Television di OMA, o ancora le sempre più ardite strutture di Santiago Calatrava, come l'Oculus di New York, ci raccontano di limiti tecnici annientati dal potere autoriale dell'archi-star. Nessun vincolo: totale libertà. Ma non è così, naturalmente. Forme tecniche e normative entrano comunque nella forma finale, anche se magari in modo differente, condizionando l'ampiezza dei corridoi, l'accessibilità alle aree, i percorsi, gli spazi. E anche se il budget sembra infinito (e a volte lo è), questo non basta per veder annullata la necessità tecnica. Quando Frank Gehry progettò il Guggenheim di Bilbao, avrebbe voluto utilizzare pannelli di una lega particolare, capace di vibrare e dare una immagine più viva dell'edificio: ma vietata in Spagna per motivi ambientali. Fu necessario cercare una nuova lega e modificare il progetto, evolvendo la scelta architettonica secondo la necessità. E simili gemmazioni congiunte tra forme necessarie si ripetono in moltissimi casi: dalla Sidney Opera House al Centre Pompidou a Parigi, dal Meiso No Mori di Toyo Ito alla cappella di San Nicolao di Peter Zumthor, la forma dei capolavori non sfugge, anzi esalta, la loro dimensione di necessità.

Una libertà apparente – B

Se le cose stanno così, verrebbe da chiedersi in quale senso è possibile parlare dell'arte in termini di comunicazione. In questa ferrea ricorsività della forma non sembra esserci infatti alcun messaggio da trasmettere e nessun significato da decodificare se non la messa in forma stessa del processo di comunicazione e dello sviluppo della decodificazione in atto.

Il modo tradizionale di intendere la comunicazione, orientata ai ruoli di emittente e ricevente, si declina in campo estetico sull'idea che tra autore e contemplatore si instauri una relazione causale: il primo cerca di *impressionare* (nel senso più ampio del termine) il secondo, con esiti incerti. Tuttavia, abbiamo visto come a partire dalla seconda metà del Novecento sia maturata la consapevolezza della eccessiva semplificazione di questo modello: il contemplatore assume una sua autonomia anche alla luce delle profonde revisioni della nozione di relazione causale in ambito scientifico (cfr. Eco 2009, pp. 159-166). Questo riassetto risulta però ancora inadeguato per costruire una teoria dell'arte, poiché non rinuncia al *setting* tradizionale: ammette sì una bidirezionalità, ma senza trarne le profonde conseguenze. L'artista giustappone con arguzia luoghi di indeterminazione nella sua opera, il contemplatore può immaginarli e completarli, e l'artista può anche esserne consapevole: ma è in grado di dirigere o sviare il processo di completamento del fruitore? Il fruitore può resistere e prendere altre vie (pp. 83-85)?

Per rispondere a queste domande, la teoria dei sistemi sostituisce alla coppia creazione-ricezione quella operazione-osservazione, per dimostrare che il riassetto delle categorie tradizionali si realizza al livello di un'osservazione di secondo ordine. Se l'*operazione* può essere interamente ricondotta alla nozione di forma che abbiamo introdotto, l'*osservazione* le si affianca come operazione reale ma dal significato tecnico-formale. Osservare significa utilizzare una distinzione per indicare un lato e non l'altro di una distinzione. Rispetto all'operazione semplice, che traccia solamente una distinzione senza poter fare riferimento a ciò che da essa è *tagliato* fuori, l'operazione di osservazione ha la possibilità di indicare tenendo conto di quanto viene *lasciato* fuori (distinto, non indicato) assegnandogli per così dire il ruolo di incluso in quanto escluso. Se l'operazione è solo connotativa, cioè accade realizzando nel presente una certa possibilità e ignorando tutto il resto, l'osservazione ha in più la capacità di riattivare continuamente il suo sfondo. Essa è quindi una particolare operazione che forma le sue indicazioni sulla base del medium *senso*, inteso come eccedenza di rimandi non attualizzati a partire dal dato esperito. Una concezione molto tecnica dell'osservazione che Luhmann (2017, p. 46) ripren-

de dal processo di variazione di successivi adombramenti di Husserl (1981, p. 87; cfr. Merleau-Ponty 2003). Questo uso tecnico della nozione di osservazione permette una sua generalizzazione, includendo anche concetti come agire o esperire. Se osserviamo un albero, ci focalizziamo su di esso lasciando il resto sullo sfondo: ma possiamo anche riattivare lo sfondo e focalizzarci sulle nuvole; allo stesso modo possiamo cercare le chiavi di casa lasciando sullo sfondo tutte le altre azioni possibili: ma possiamo anche scendere le scale. Se prestiamo attenzione a queste definizioni ci rendiamo conto che “produrre forme significa quindi consentire osservazioni” (p. 46).

L'osservatore si rende però inosservabile a se stesso, mentre opera: non possiamo cioè osservarci nell'atto di osservare l'albero se non prendendo in considerazione la nostra osservazione dell'albero, de-attualizzandola, interrompendola e trattandola come una forma a due lati. L'auto-osservazione, come qualsiasi osservazione, è dunque sempre parziale poiché operazione e osservazione danno origine a una struttura auto-implicativa: l'operazione può essere definita solo da un osservatore che la indica rispetto a uno sfondo, ma a sua volta l'osservazione può fare questo solo in quanto operazione (cfr. Luhmann 1990, pp. 86ss e pp. 305ss).

Possibilità/necessità – apertura/chiusura – A

Pur se limitata, questa carrellata di esempi racconta di come, in tutta la storia, l'architettura emerga sempre da, e in, un delicato equilibrio tra necessità e possibilità. L'equilibrio si sostanzia nella forma (architettonica) delle forme (normative, tecniche, compositive e così via). Questo però non basta a fare un'architettura: semmai basta per fare “qualcosa”, un edificio magari. Ma non vi è alcuna legittimazione automatica nel processo, non vi è alcuna possibilità determinista di “sommare” le forme, di sovrapporle, e di ottenere così un'architettura. Ogni forma infatti impone sì vincoli, ma insieme libera *tutto ciò che non è vincolato*: nell'imporre una chiusura, apre cioè orizzonti progettuali potenzialmente infiniti! Una necessità che impone vincoli (sorreggere un solaio) apre infinite possibilità (pilastri, muri portanti, stralli e così via) che rispondono a quella specifica necessità con forme diverse, ma tutte potenzialmente necessarie. Queste forme potenzialmente necessarie diventano necessarie solo nella relazione con altre forme (perché con forme diverse cambierebbero). E questo implica che la natura ontologica della necessità è propriamente, ed esclusivamente, *nella* relazione (cfr. Paci 1965, Nishida 1937), cioè si determina *formativamente* (Pareyson 1954), attraverso la progressiva definizione di una regola interna, che arriva a essere necessaria (cfr. Deregibus 2014, p. 100).

La conseguenza è di capitale importanza: se la necessità si forma *nella* relazione, cioè nel progetto, allora un'architettura priva di qualità non potrà trovar mai giustificazione nella "necessità" di una delle forme sottese. Non si può giustificare quindi la scarsa qualità delle costruzioni che punteggiano il nostro paesaggio – villette, condomini, capannoni industriali – in base alla "necessità" di ridurre costi e tempi (forme economiche o funzionali): semmai la qualità è scarsa perché quelle forme economiche e funzionali non sono state rese necessarie *nel loro relazionarsi in una forma architettonica* (Deregibus 2015). Lo dimostrano tantissime opere compiute in assoluta economia e in tempi ristretti – pensiamo ad esempio all'opera di Alejandro Aravena o Anna Heringer. Lo stesso, ma al contrario, avviene in quegli edifici in cui la ricerca dell'effetto (forma compositiva) rende impossibile l'uso (forma funzionale ecc.): i bagni del MACRO di Odile Decq sono di grande effetto, con le loro superfici interamente specchiate, ma anche inutilizzabili e destabilizzanti. Da un lato, allora, la forma architettonica "nella sua polifonia realizza una forma di armonia" (Preziuso 2013), secondo la stagione dell'estetica fenomenologica di Roman Ingarden e altri (cfr. Givone 2003b, p. 139). Dall'altro, però, quella "forma di armonia" non ha alcuna regola fissa o preordinata: nessuno, in altre parole, "è in grado di stabilire tutte le condizioni perché il bello ci sia" (Givone 2003a, p. 43). La relazione si sostanzia nella necessità tra le forme, ma quella necessità è interamente contingente (Deregibus, *in press B*). Nessun facile determinismo o regola consolatoria, insomma: ce lo dimostrano i manuali, utili come riferimento puntuale ma incapaci di produrre relazioni tra le parti che minuziosamente raccontano.

Ecco, allora, che emerge l'autentica necessità dell'estetica in architettura. Perché l'estetica è, in effetti, l'unico vero metro su cui misurare la *riuscita* del progettare, sia nel suo senso valutativo di critica, sia in quello esperienziale di "esercizio della 'sensibilità'" (Chiodo 2016, p. 81). Se infatti "la bellezza ha carattere spontaneo, stupefacente, meraviglioso, e tuttavia *si lascia riconoscere*" (Givone 2003a, p. 43), allora la forma architettonica, cioè la forma delle forme, *può* manifestare il suo carattere di necessità, mostrandoci quella che Warwick Fox (2006) chiamava "responsive cohesion": non è certo ovvio, anzi, ma può farlo. Ecco perché, dal punto di vista esperienziale, siamo magari disposti a sopportare qualche piccola scomodità per un oggetto che ci pare bello, ma non possiamo accettare che pure estetizzazioni ci rendano difficile e scomoda la vita (cfr. Chiodo, 2014). Ed ecco perché, dal punto di vista valutativo, possiamo ammirare il gotico inglese pur sapendo che, di per sé, i *tiercerons* che ne adornano le volte sono puramente decorativi, riconoscere un carattere di necessità nella forma architettonica che bilancia in un ordine di priorità interno all'opera (e quindi formativo), le necessità delle forme sottese (compositiva e strutturale, in questo caso). O, al contrario, siamo rara-

mente conquistati dall'opera di un architetto che si limiti a mantenersi fedele al suo stile, inevitabilmente producendo estetizzazioni delle sue opere passate: è il caso di archi-star come Frank Gehry o Zaha Hadid, ma anche delle villette prodotte in serie da progettisti di ben più basso livello.

Certo si potrebbe opporre che l'architetto non produca un edificio ma un progetto: e dunque quel "rapporto tra materia, mezzo di espressione ed artista" (Formaggio 1953, p. 121) che caratterizza l'opera d'arte non possa esistere. Ma sarebbe miope considerare il progetto come il documento fisico contrattuale, invece che come l'insieme di tutte le azioni del progettare (cfr. Deregibus e Giustiniano, 2019): l'architetto opera in un certo lasso di tempo con una serie di azioni con cui può, cioè, orientare il processo, che questo vada dalla genesi alla costruzione o sia parziale. Potrà quindi sempre, in ogni momento, affrontarlo formativamente, affinando e ridefinendo regole e relazioni, inventandole, trovandole, equilibrandole: orientandole strategicamente verso la forma necessaria delle forme necessarie.

Possibilità/necessità – apertura/chiusura – B

Nel sistema dell'arte è facile rendersi conto che l'operazione e l'osservazione sono entrambe in atto sia durante l'agire creativo sia durante l'esperienza della fruizione. L'artista regola in continuazione, come abbiamo evidenziato, il suo lavoro creando e fruendo l'opera in maniera circolare, agendo e percependosi agire (si pensi al danzatore che autoregola i suoi movimenti, allo scrittore che scrive perché legge, ecc.). Allo stesso modo il contemplatore osserva le opere d'arte considerandole tali e non oggetti qualsiasi, proprio perché ne decifra attivamente la struttura formale osservandola come qualcosa di *prodotto con l'intenzione di essere esperito*. Le cose si complicano se riflettiamo sul fatto che, una volta conclusa l'opera, l'artista stesso si fa contemplatore tra gli altri. "La produzione di osservabilità non ha altro senso che quello di comunicare ordine in un arrangiamento formale che non accade da solo" (p. 87): e questo vale anche per le performance in assenza di pubblico, il cui obiettivo è sempre la produzione di un'osservabilità resa nella forma del "ciò che gli altri vedrebbero se non fossero esclusi" (p. 88). Contemplatore e creatore si orientano così l'un l'altro, osservandosi reciprocamente come osservatori; costituendo cioè un complesso reticolo di distinzioni che si posiziona a un livello di osservazione superiore a quello esperito da ognuno di loro preso singolarmente e dando in tal modo origine a una condizione di doppia contingenza del tipo: "agisco sulla base del tuo esperire", "esperisco sulla base del tuo agire".

Per questa ragione non basta pensare all'artista come a un fornitore di imprevisti e al contemplatore come a un colmatore di lacune. Si tratta piuttosto della generazione di un piano di secondo livello prodotto da

loro stessi attraverso una partecipazione agente, nella quale si trovano implicati senza poter pienamente avere il controllo della situazione. Inserendo l'uno nella prospettiva di osservatore dell'altro la *propria* prospettiva, provocano una reciproca relativizzazione con l'effetto di rilanciare il proseguimento autopoietico del sistema di secondo livello stabilizzandolo su un piano contingente. Non è quindi possibile risalire a un'origine, a un atto creativo primigenio dal quale tra i due tutto è iniziato, poiché già a partire dalla prima distinzione dell'artista e dalle sue successive auto osservazioni regolative egli risulta implicato in una condizione di doppia contingenza. Le forme fissate nell'opera d'arte sono dunque create da un osservatore per un altro osservatore, sia esso l'artista stesso come osservatore della sua opera o un pubblico. L'altro osservatore a sua volta osserva l'opera d'arte considerando se stesso come destinatario, e osservando in quell'opera un atto voluto al fine di mostrargli qualcosa. Come in un quadro di Escher, i due piani non sono più distinguibili, poiché ognuno agisce orientato all'altro.

Per queste ragioni si può definire l'arte come un sistema che si realizza mediante comunicazione, che però non è più quel processo di misteriosa trasmissione di elementi atomici – le informazioni – da emittente a ricevente. Come mostrato dagli sviluppi più recenti della teoria dell'informazione e della cibernetica di secondo ordine (cfr von Foerster 1987; Atlan 1986), la comunicazione andrebbe invece intesa come un processo ricorsivo di sintesi di tre selezioni tra due osservatori che si osservano: *atto comunicativo, informazione e comprensione* (Luhmann 2018). C'è comunicazione solo se Ego comprende che Alter ha emesso un'informazione, cioè se Ego è stato in grado di distinguere nell'evento comunicazione l'atto comunicativo dall'informazione. Saper distinguere queste due selezioni significa comprendere e soltanto quando tutte e tre le selezioni si sono verificate si può parlare di comunicazione. Nessuna di queste tre selezioni può esistere senza le altre due, nemmeno l'informazione, che può essere definita solo come quella selezione che ristrutturata le nostre aspettative: come dire che il secondo a irrompere nella stanza annunciando che la guerra è finita in effetti non informa nessuno.

Lo stesso avviene nel sistema dell'arte, con la differenza che il *medium* di riferimento non è il linguaggio, bensì l'opera – e questo vale anche per pratiche artistiche come la poesia, che usa il linguaggio secondo modalità che non possono essere ridotte al semplice senso letterale della frase. L'opera è determinata esattamente per fornire direttive in grado di realizzare un coordinamento sufficientemente stabile tra i due osservatori (Luhmann 2017, p. 87): e tale forma di comunicazione riesce a generare senso senza servirsi di articolazioni discorsive ma direttamente nell'ambito di ciò che si può percepire. Per questo è capace di sopportare un alto grado di dissenso, “senza che venga il dubbio se si stia comunicando sulla stessa cosa o meno”

(p. 84)! Inoltre, e in modo fortemente contro-intuitivo, la teoria dei sistemi ci mostra come le realizzazioni materiali dell'opera d'arte non si trovino all'interno del sistema dell'arte bensì nel suo ambiente. Independentemente dalla loro materialità (siano esse composizioni di marmo, di gesti, di toni, ecc.) simili artefatti si sostituiscono cioè ai concetti nel ruolo di *medium* del senso. E invece di essere definiti tramite antinomie, vengono inventati appositamente per proseguire la comunicazione che costituisce il sistema dell'arte. Conservano la loro oggettualità, poiché sono se stessi anche in situazioni mutevoli. Tuttavia il loro senso oggettuale dipende sempre anche dalla loro regolazione sociale, e per converso solo operando in questo modo si giunge a ri-formare, attraverso l'arte, la società.

Bibliografia

Atlan, H.

1986 *Tra il cristallo e il fumo. Saggio sull'organizzazione del vivente*. (a cura di R. Coltellacci e R. Corona), Hopefulmonster, Firenze.

Baraldi, C.

1995 *LIG. Lubmann in glossario*. FrancoAngeli, Milano.

Block, P.

2009 *Thrust Network Analysis: Exploring Threedimensional Equilibrium*. PhD thesis. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.

Chiodo, S.

2014 *La bellezza eteronoma dello spazio artefattuale*, "Spazio Filosofico", n. 11, pp. 279-285.

2016 *Estetica e conservazione del passato*, "Lebenswelt," n. 8, pp. 81-91.

Comotti, G.

1983 *Il valore del termine ἔντασις* in "Ps. Plut. 'De mus.'" 28 a proposito dei ritmi di Archiloco, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, vol. 14, n. 2, pp. 93-101.

Deregibus, C.

2014 *Intenzione e Responsabilità. La consistenza etica dell'architettura contemporanea*. IPOC, Milano

2015 *La modestia oltre la saggezza. Progettare l'ordinario architettonico*, "in Piccardo C., Servente D"., a cura di, *Architettura & Ordinarietà*, Genova University Press, Genova 2015, pp. 42-51.

2018 *Philosophical Turn. Fragilità dell'architettura contemporanea*, in (a cura di) Deregibus C., Giustiniano A., *TURNS. Dialoghi tra architettura e filosofia*, Philosophy Kitchen, Torino.

in press A *La sabbia e la roccia. Il progetto al tempo dell'anticonvenzionale*, in (a cura di) Cassinelli G., Lavarello A., *Architettura & Tempo*, Genova University Press, Genova.

in press B *Radical contingency*, "Ardeth", n.6.

Deregibus C., Giustiniano A.

2019) *Il filo e la marionetta. Verso un progettare strategico*, "Rivista di Estetica", n. 71, 2/2019, anno LX, pp. 187-203.

Eco, U.

1975 *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano.

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Bompiani, Milano.

2009 *Opera aperta. Forme di indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani, Milano.

Formaggio, D.

1953 *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Nuvoletti, Milano.

Fox, W.

2006 *A Theory of General Ethics: Human Relationships, Nature, and the Built Environment*. The MIT Press, Cambridge, MA.

Givone, S.

2003° *Prima lezione di estetica*, Laterza, Roma Bari.

2003b *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma Bari.

Husserl, E.

1981 *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia trascendentale*, vol 1. Einaudi, Torino.

Le Corbusier

1923 *Vers une architecture*, Flammarion, Parigi.

Loos, A.

1910 *Architettura*, ora in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 241-256.

Luhmann, N.

1990 *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*. A cura di A. Febbrajo. Il Mulino, Bologna.

2008 *L'amore come passione*. A cura di M. Sinatra. Bruno Mondadori, Milano.

2018 *Che cos'è la comunicazione?* A cura di A. Cevolini. Mimesis, Milano-Udine.

2017 *L'arte della società*. A cura di G. Corsi. Mimesis, Milano-Udine.

Mainstone Rowland, J.

1999) *Structure in architecture. History, design, and innovation*. Ashgate. Aldershot-Brookfield.

Merleau-Ponty, M.

2003 *Fenomenologia della percezione*. A cura di A. Bonomi. Bompiani, Milano.

Moneo, R.

1985 *La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Cordoba*, "Arquitectura" n° 256.

Nishida, K.

1937 *L'intuizione attiva (Koiteki chokkan)*. In M. Cestari (a cura di), *Nishida Kitarō. Il corpo e la conoscenza. L'intuizione attiva e l'eredità di Cartesio*. Venezia: Cafoscarina (2001).

Paci, E.

1965 *Relazioni e significati*. Lampugnani Nigri, Milano.

Pareyson, L.

1954, 2000, *Estetica. Teoria della formatività*. Edizioni di Filosofia, Torino.

Preziuso, C.

2013 *Fenomenologia Dei Valori. Roman Ingarden Tra Estetica Ed Etica*. Atti Dell'Accademia Di Scienze Morali e Politiche, Napoli.

Rasmussen, S.E.

1957 *Om at opleve arkitektur*. Gads Forlag, Copenhagen.

Rogers, E. N.

1958 *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino.

Sandaker Bjørn N., Arne P. Eggen, Cruvellier Mark R.

2019 *The structural basis of architecture*, Routledge. London, New York.

Spencer-Brown, G.

1969 *Laws of Form*. Allen & Unwin, London.

Sullivan Louis H.

1986 *The Tall Office Building Artistically Considered*, "Lippincott's Magazine" n. 57, pp. 403-409.

Taddio, L.

2015 *L'affermazione metastabile dell'architettura*, Aut Aut, 368, pp. 131-145.

Von Foerster, H.

1987 *Sistemi che osservano*. A cura di M. Ceruti, U. Telfener. Astrolabio Ubal dini, Roma.

La forma delle forme. Il progetto dell'architettura tra necessità e possibilità

Nowadays, design theories often understate the relevance of aesthetic, as it could be reduced to a stylistic feature. Conversely, the paper investigates the aesthetic nature of architecture: both by inquiring into its ontological heteronomy from the point of view of design, and by looking at the work of art according to the theory of systems. Thus, the paper defines a theory of design which is a theory of architecture too, as it elevates the aesthetic to a most prominent role – consistent with its historical relevance, indeed: that is, to be the genuine criteria for evaluating the formative success of the project. For such a goal, both an architectural glance, to relate this perspective to actual design, and a philosophical one, to understand premises and consequence of such hypothesis, are mandatory. That's why the paper proposes a side-by-side reading: on the one hand, an architectural thought about aesthetic, on the other, a philosophical one. The reader will have the chance, and the power, to build bridges between the two parts, so that the punctual inspiration of one part could serve also for the other: and in the belief that in those thresholds, theory may be changed in practices.

KEYWORDS: morphogenesis – theory of systems – necessity – contingency – architectural design