

La terza dimensione

Stefano Catucci

Verso la fine degli anni Novanta, nel corso di un seminario tenuto alla Cooper Union School of Art and Architecture di New York insieme a Remo Guidieri, John Hejduk pronunciò una frase che vorrei usare come punto di partenza per questo intervento: “Architecture is only two dimensions. The third one is Politics”.

Si può liquidare quest’affermazione come una battuta, magari dicendo che è molto in stile Cooper Union, scuola di architettura della quale Hejduk era stato studente e che dirigeva dal 1975. Si può anche ricordare che spesso la critica ha definito Hejduk *paper architect*, più artista concettuale che costruttore: a partire dagli anni Ottanta, però, Hejduk ha realizzato numerosi progetti negli Stati Uniti e in Europa, e questo ha almeno in parte contribuito a modificare il giudizio sul suo lavoro: in parte, perché l’aspetto concettuale del disegno, dell’idea messa su carta, era sempre rimasta al centro del suo lavoro ed era precisamente ciò che affascinava gli studenti che entravano in contatto con lui e lo seguivano anche nel lavoro pratico dei laboratori di progettazione. I due grandi modelli, *House of the Suicide* e *House of the Mother of the Suicide*, entrambi ispirati alla figura di Jan Palach, realizzati con gli studenti del Georgia Institute of Technology e messi in mostra nel 2002 al Whitney Museum di New York come omaggio retrospettivo al lavoro di Hejduk, ne sono un esempio. Più che limitarsi a considerarla come il riflesso di un’inclinazione personale o di scuola, alla frase di Hejduk si dovrebbe attribuire un peso maggiore, riconoscendo in essa l’indicatore di una questione esemplare, ovvero del fatto che la “costruzione”, in architettura “fa problema”. Ne costituisce la parte essenziale, perché senza costruzione non parleremmo di architettura, ma solo di disegno, di immaginazione, di proiezione simbolica. Ma al tempo stesso ne rappresenta una parte inessenziale, se si considera che l’orizzonte di senso di dell’architettura può essere benissimo definito indipendentemente dall’atto del costruire. Spesso, infatti, riferendoci al passato parliamo di architetture solamente ipotetiche, tramandate dalle testimonianze scritte o dall’iconografia, e in molti casi ricostruite a tavolino partendo da ciò che resta: fondazioni, tracciati, mura, come di norma avviene nei siti archeologici più antichi. Ma parliamo senza

esitazione di architettura anche di fronte a progetti mai eseguiti o ineseguibili, come il *Cenotafio di Newton* di Étienne-Louis Boullée o come la Città Nuova di Antonio Sant'Elia. La terza dimensione fa problema in quanto decide di un'idea e di una pratica dell'architettura, indica ordini di priorità e motivi dominanti all'interno di scelte tecniche e stilistiche, materiali e concettuali. Ma soprattutto fa problema in quanto i poli dell'oscillazione non definiscono lo spazio di un'alternativa: non esiste, cioè, né un'idea di architettura che escluda radicalmente la costruzione, né un'idea di architettura che si risolva integralmente nella costruzione. Più che un'alternativa, sembra potersi profilare un campo di forze nel quale l'architettura, definendosi come una pratica intimamente problematica, si distingue da quella che per convenzione potremmo chiamare "semplice costruzione", intendendo con questo una costruzione per la quale il contributo dell'architettura sia superfluo. Non tutto ciò che è "costruzione", in questa prospettiva, sarebbe *eo ipso* "architettura", anche se questa stessa affermazione è problematica e andrebbe confrontata almeno con una delle concezioni maggiori del Moderno, quella che risale a Le Corbusier e per la quale "architettura" è il nome del "mondo artificiale" nel suo insieme – ovvero di tutto ciò che è "costruito".

In prima approssimazione, si può facilmente constatare che la radice della difficoltà risiede sta nel fatto che la costruzione può risolversi in un compito esclusivamente tecnico, esecutivo, ingegneristico magari, quando assume un certo grado di complessità. In ogni caso, si può costruire senza preoccuparsi di alcun un investimento estetico. Se l'architettura, come più volte è stato ribadito nel corso del tempo, unisce fini extra-artistici e fini artistici, ovvero compiti sociali e pratici che non hanno nulla a che fare con l'arte e compiti propriamente estetici, la costruzione è precisamente ciò che la richiama verso i primi e ne riafferma, perciò, la dipendenza verso un insieme di saperi tecnici e scientifici nati fuori dai suoi confini, sviluppatasi indipendentemente da lei e giunti – ormai da molto tempo – a un grado di sofisticazione tale da far ritenere persino superfluo, o comunque non necessario, l'intervento

dell'architettura. Era già quel che osservava Walter Benjamin a proposito del modo in cui la tecnica, nel XIX secolo, aveva colonizzato il campo tradizionalmente riservato all'arte, aggiungendo che il primo fenomeno rilevante di questa tendenza era rappresentato proprio dal modo in cui l'ingegneria aveva mostrato la tendenza a soppiantare l'architettura. Si trattava comunque di una linea di tendenza, non di un fatto compiuto, tanto che Benjamin parla di una «esitazione» che costringe questo passaggio a rimanere incompiuto e a restare «sulla soglia», cioè in uno stato liminare destinato a rimanere indeciso. Sarà sufficiente ricordare di sfuggita la forza con la quale Le Corbusier, fra i più attenti ammiratori della "estetica degli ingegneri", ha rivendicato agli architetti una funzione poetica, visionaria, morale e politica, per ipotizzare come proprio la riluttanza a identificare costruzione e architettura sia stata la base di ogni programma di rilancio di quest'ultima.

Anche nella tradizione filosofica degli studi di estetica la costruzione è stata ciò che ha reso problematica l'iscrizione dell'architettura fra le "arti belle", o che in ogni caso ne ha decretato il posizionamento nei gradi più bassi di una gerarchia delle arti. È stata infatti proprio l'impossibilità di fare a meno del lato materiale, cioè costruito, dell'architettura, a fare sì che ogni estetica idealista ne abbia di fatto ridimensionato il senso culturale e, per usare un termine proprio a quelle correnti, "spirituale". Un solo esempio, quello di Arthur Schopenhauer, per il quale l'architettura è espressione delle idee che rappresentano «i gradi più bassi dell'oggettivazione della volontà», cioè le idee di *gravità*, *peso*, *solidità*, unico contraltare delle quali è il trattamento riservato alla *luce*. Un'eccezione può forse essere considerata quella di Friedrich Schelling, secondo il quale le leggi puramente formali, fisiche e matematiche, alle quali l'architettura è sottoposta la rendono affine alla dimensione più astratta della musica, al punto che l'architettura stessa può essere definita come una sorta di «musica congelata» (*erstarrte Musik*). Ma è un'eccezione solo apparente. Non solo perché l'immagine impiegata da Schelling, divenuta poi celebre, non possiede alcuna fecondità analitica, dunque si rivela come un paragone sterile, sebbene indubbiamente suggestivo. Ma più ancora

perché Schelling considera l'architettura una forma di scultura condizionata da scopi pratici, perciò non libera: dotata di un'aspirazione artistica, dunque, come la scultura, ma al tempo stesso limitata in quell'aspirazione proprio dal fatto che la costruzione deve rispondere a fini non artistici e non estetici. Per quanto in un sistema filosofico come quello di Friedrich Schelling, che intende l'Assoluto come identità, ciò non comporti una svalutazione gerarchica dell'architettura, il tentativo di distinguerla dalla costruzione e di avvicinarla alla musica è un'ulteriore conferma dell'esistenza di un problema. Se allora ci allontaniamo dalle estetiche dell'idealismo e ci riavviciniamo alla provocazione di Hejduk, vediamo come la costruzione faccia problema ogni volta che l'architettura comprende se stessa come un'arte e avanza una rivendicazione di *autonomia*. La costruzione non è solo ciò che situa l'architettura in una dimensione pubblica – *politics* –, ma è quel che ne evidenzia l'*eteronomia* rispetto a una serie di saperi "altri", come pure rispetto a un saper-fare che si esplica nelle attività di cantiere ed è ripartito fra i soggetti più diversi, risiede cioè nella loro collaborazione collettiva. L'opera di architettura non è mai il prodotto di un singolo, non lo è neppure nella fase di progettazione, alla quale il più delle volte concorre tutto il personale di uno studio. Può esserlo, forse, in uno stadio ideativo, nello schizzo tracciato a mano libera su un foglio e nelle successive approssimazioni alla definizione di uno schema di progetto, come ha mostrato in questo convegno Massimiliano Fuksas mostrando il suo metodo di lavoro. Ma dovremmo pensare che "architettura" sia solo quello stadio ideativo, così legato in tanti casi al movimento della mano che disegna, o non dovremmo piuttosto pensare che questo rappresenti solo l'avvio di un processo del quale la costruzione è parte integrante? Fino a che punto, allora, una rivendicazione di autonomia può essere legittima da parte dell'architettura? Non rischia di essere l'ennesima riproposta di un atteggiamento in fondo idealista? E d'altra parte: sarebbe possibile vedere l'architettura unicamente nel suo essere proiettata verso la costruzione, cioè pensarla priva di un'istanza di autonomia? Un'autonomia non accademica o disciplinare, naturalmente, ma ideativa, estetica e – questo è il punto – anche costruttiva? Si può pensare, in parallelo, a quanto le

pratiche artistiche oggi identifichino una nuova richiesta di autonomia con una *resistenza* alle leggi del mercato, al *mainstream*, alla tentazione di delegare la legittimità dei loro interventi alla committenza o alle tecnologie impiegate, per comprendere quanto una domanda di autonomia sia tornata a occupare un posto centrale nella riflessione estetica attuale.

La questione è aperta e qui non è possibile svilupparla. Dunque non vi entrerò, e mi limiterò piuttosto a porre tre domande per le quali cercherò di abbozzare rapidamente una risposta: 1. la terza dimensione è davvero tutta "politica" o tutta "tecnica", dunque è qualcosa che non aggiunge nulla al senso dell'architettura come tale, o non rientra piuttosto a pieno diritto, invece, in una sua definizione estetica? 2. come dobbiamo considerare, in rapporto al costruire, le architetture non costruite, ma messe su carta, in plastico o su file, siano esse variazioni immaginative di forme spaziali, schemi di utopie o parenti povere del sogno, come le architetture concepite per un concorso, costate grande fatica e notti insonni, ma mai realizzate? 3. Cosa avviene se proviamo a uscire per un momento dal campo dell'estetica e consideriamo la costruzione, sempre da un punto di vista filosofico, come una prassi?

Alle prime due domande occorre rispondere insieme, ripercorrendo alcune degli argomenti già toccati. In linea di principio la costruzione può non avere impatto estetico alcuno, oppure può averne in senso solo negativo, tramite la ripetizione di forme stereotipate e non-estetiche, cosa che abbiamo davanti agli occhi in tanti paesaggi delle nostre città. L'architettura può soddisfare i suoi fini pratici e sociali, anche senza porsi il problema di una formatività artistica, tanto che si è portati a distinguere l'architettura vera e propria dalla semplice edilizia. D'altra parte, se pensiamo l'architettura come una forma artistica in sé compiuta, a renderla non solo particolarmente interessante, ma addirittura esemplare da un punto di vista estetico e filosofico, è proprio il fatto che essa, come forma artistica, custodisce al suo interno un insieme di elementi non-artistici. Si potrebbe dire, utilizzando il lessico dell'ultimo György Lukács, che l'architettura sia una pratica

antropomorfizzante, ovvero che configura uno spazio riferito all'uomo, basata su tecniche e saperi *disantropomorfizzanti*, cioè di tipo scientifico. Questo scrive Lukács: «[...] la costruzione del fabbricato come oggetto utile per la società umana [...] forma un sistema chiuso, scientifico, quindi disantropomorfizzante, la cui essenza specifica non può mai essere annullata dalla concezione architettonico-estetica, come accade invece nella pittura per le leggi della prospettiva, nella poesia per le proprietà della parola etc. [...] Al contrario, l'architettura come arte deve appropriarsi dei risultati scientifici come base saldissima del suo specifico modo di "porre", deve partire da essi in tutte le sue creazioni». Proprio dell'architettura, allora, è produrre «[...] uno spazio inteso come mondo proprio dell'uomo» integrando in esso la «costruzione regolata su principi scientifici».

Concepire lo spazio come «mondo proprio dell'uomo» significa trasformare quei principi scientifici in una risorsa per la libera ideazione formale, per l'assolvimento di un compito sociale in chiave estetica, dunque per incrementare il valore emotivo dell'esperienza che l'uomo fa del suo ambiente di vita.

L'architettura, tuttavia, produce secondo Lukács un autentico "arricchimento emotivo" non perché dimentica, mette fra parentesi o considera inessenziale la costruzione, ma perché fa leva precisamente su di essa. Certo che di emozione si può parlare anche in senso extra-estetico o pre-estetico: il senso di sicurezza prodotto dal sentirsi riparati in uno spazio chiuso, fosse pure una caverna, o dalla vista della cinta muraria della propria città, non ha ancora nulla a che vedere con un'emozione estetica. Ma Lukács è così convinto che l'architettura possa emozionare solo in quanto costruzione da far propria l'idea (schopenhaueriana) che essa metta in scena «il conflitto delle forze naturali, [...] nel modo in cui esso è conosciuto dagli uomini e subordinato ai loro fini mediante questa conoscenza, e in quanto il rapporto così formatosi fra il mondo e l'uomo è restaurato sotto forma di uno spazio configurato come visibilità». E non a caso subito dopo avere esposto questa tesi passa a contestare quella di Aloys Riegl secondo cui lo spazio dell'architettura tardoromana, "cubicamente misurabile" e non inteso come rapporto di "infinita profondità tra i singoli oggetti", sia essenzialmente

bidimensionale. La terza dimensione è ciò che fonda, per Lukács, la possibilità di uno spazio di vita pensato per l'uomo, ovvero di un'architettura in senso pieno, per quanto poco articolata o primitiva possa esserne la forma.

Va detto che questo rapporto con la materialità della costruzione è una delle ragioni per cui Lukács non ha attribuito all'architettura alcuna capacità critica, ma solo il compito di tradurre in forme estetiche il compito sociale che le viene assegnato nel tempo storico in cui vive. Anche lui potrebbe sostenere, con Hejduk, che la terza dimensione è *politics*, ma per aggiungere subito dopo che anche la politica appartiene all'architettura, poiché questa è integralmente arte di tipo storico e politico, forma di un'esperienza collettiva che esclude la «possibilità di dare ai problemi di un'epoca una risposta individuale, che possa assumere la sua validità solo per via indiretta». E ancora: l'architettura non può che rispecchiare nelle sue forme "quelle relazioni umane che stanno realmente e oggettivamente" alla sua base, cosicché nelle condizioni storiche e sociali del sistema capitalistico essa può appena limitarsi a dare "la migliore applicazione tecnica possibile" del suo compito sociale, cercando di ottenere effetti artistici solo lavorando su aspetti del tutto secondari, come il colore degli edifici o il disegno delle facciate, mentre il mondo socialista non è stata in grado di opporre alcunché a questo vicolo cieco, e dunque si presenta architettonicamente del tutto identica alla società capitalistica.

Giustamente Vittorio Gregotti ha visto in queste ultime frasi di Lukács una prefigurazione dell'architettura di successo del nostro tempo e quasi una legittimazione del fatto che essa abbia rinunciato a ogni tensione sociale. Bisognerebbe quasi correggere Hejduk e sostituire a *politics* la parola *economics*, anche se nello stesso seminario alla Cooper Union, Guidieri aveva indicato il dollaro come la vera "quarta dimensione" dell'architettura. Aggiungerei però che questa prefigurazione, che corrisponde a un limite vistoso dell'analisi di Lukács, dipende da una netta sottovalutazione dell'architettura come esperienza intellettuale, e non solo estetica, e dall'aver trascurato il fatto che architettura non è soltanto quella costruita.

Anche nell'architettura disegnata, immaginata, virtualizzata con il cad o visualizzata con il tipo di *rendering* tecnologicamente più aggiornato, una relazione con la costruzione deve però essere mantenuta, pena il trasformarsi della pretesa di architettura in semplice esercizio figurativo. E d'altra parte anche un esercizio figurativo è suscettibile di essere inteso come architettura, purché alluda alla costruzione come a una sua possibilità interna. Le due dimensioni – questa è l'ipotesi che enuncio – devono contenere la *matrice generativa* della terza, devono cioè possederne la *potenza*, intesa nel senso aristotelico della *dynamis*. Solo come *potenza-di-costruire* – condizione che contiene sempre anche il suo contrario, cioè la *potenza-di-non-costruire* – due dimensioni possono fare architettura, non importa se alludendo a un progetto tecnicamente realizzabile o irrealizzabile. Ed è proprio in quanto *potenza*, positiva e negativa, che l'architettura può agire sul piano pubblico, cioè in modo politico, a patto però di non dimenticare che il suo luogo estetico è nella costruzione e nelle matrici generative della costruzione. Una logica che volesse elaborare un rapporto fra architettura e costruzione dovrebbe essere, perciò, una logica *modale*, che contenga cioè il riferimento alla *possibilità* come sua parte costitutiva. La costruzione, in altre parole, è esito dell'architettura solo come potenza che ha facoltà di attualizzarsi o meno, e d'altra parte un disegno o un semplice abbozzo sarà pur sempre architettura se conterrà la costruzione come possibilità, ovvero come un rapporto generativo paragonabile a quello che Kant definiva “schematismo”.

Rimane da affrontare l'ultima domanda che ci siamo posti: e se abbandonassimo per un momento il piano dell'estetica per spostarci su quello, più generale, della prassi? Come potremmo ridefinire, in questa prospettiva, il rapporto fra architettura e costruzione? Lo spostamento di visuale non comporta che si abbandoni il risultato a cui siamo già arrivati, che la costruzione sia parte costitutiva dell'architettura in quanto potenza, ma arricchisce la conclusione di un ulteriore sviluppo. Come si è detto, se l'architettura avverte come problematico il suo rapporto con la costruzione ciò dipende essenzialmente dal

fatto che quest'ultima può soddisfare le sue funzioni pratiche senza porsi alcun obiettivo estetico e può essere perciò intesa come una prestazione squisitamente tecnica. Riferirsi al piano della prassi può essere allora utile proprio perché un'antica tradizione di pensiero permette qui di distinguere cosa sia passibile di tecnicizzazione e cosa, dunque quali comportamenti, quali azioni dell'uomo possano essere assimilati a una tecnica e quali no.

La tradizione alla quale alludo risale ad Aristotele, all'*Etica Nicomachea* che è stata anche di recente rilanciata per comprendere quale sia il senso specifico della moderna accezione della tecnica rispetto a quella diffusa, invece, nel mondo antico. Secondo Aristotele esiste una differenza profonda e irriducibile tra l'attività produttiva (in greco *poiesis*) e la prassi vera e propria (*praxis*). La produzione ha infatti come fine il suo prodotto, cioè un oggetto distinto dall'azione e concepito come suo risultato. La prassi, invece, ha il proprio scopo in se stessa, ed è perciò “autotelica”, nella misura in cui il suo unico fine è l'agire bene (*eupraxia*). Ne consegue che la produzione deve essere giudicata in base ai suoi effetti, cioè in base a ciò che produce, mentre la prassi si giudica in base alla qualità dell'azione stessa, senza tener conto del suo risultato: se un uomo si lancia nel fiume per salvare chi sta affogando, la sua azione dovrà essere giudicata generosa o coraggiosa sia che il salvataggio riesca, sia che non riesca. L'agire bene, perciò, è qualcosa di duraturo, di permanente, mentre di fronte al prodotto la *poiesis*, il processo che lo ha generato, si cancella. Così, se l'*eupraxia* è sempre completa in se stessa e per stessa produce piacere, la produzione è un'azione imperfetta che per essere portata a compimento ha bisogno di un risultato da ottenere tramite una tecnica. La produzione, pertanto, è ciò che dell'azione umana può essere tecnicizzato, parzialmente o integralmente. La prassi, invece, non può essere tecnicizzata: nella sua sfera non vale il principio dell'ottimizzazione delle risorse e dei mezzi produttivi, ma solo quello del *perfezionamento* delle virtù messe all'opera per agire bene. Aristotele, ad ogni modo, non considera produzione e prassi come due sfere radicalmente separate. La produzione, semmai, è da lui concepita come una porzione specifica della prassi, quasi un sottoinsieme specializzato il cui senso, tuttavia,

dipende pur sempre dalle categorie della prassi in generale: «la conoscenza legata alla prassi è principio e guida anche di quella legata alla produzione, dato che chi produce lo fa in vista di qualcosa, e ciò che si produce non è fine in assoluto, ma in relazione a qualcosa o a qualcun altro». Più che smarrire questa antica distinzione, l'età moderna l'ha letteralmente ribaltata, assimilando di fatto l'intera sfera della prassi al campo della produzione e limitando l'ambito delle attività autoteliche a quelle che rientrano sotto la denominazione di "arte". Che l'estetica moderna abbia insistito a lungo sul carattere di "inutilità" dei prodotti artistici non è, in fondo, che una conseguenza di questo rovesciamento e del fatto che per la prassi non integralmente tecnicizzabile, un tempo modello della prassi in genere, sia stato ritagliato quasi lo spazio di una riserva indiana, con l'ulteriore conseguenza di avere reso più complicato lo statuto "artistico" di attività che mantengono un rapporto con l'utile, a cominciare dall'architettura e da quelle che ancora negli anni Sessanta del secolo scorso si definivano – con un ossimoro apparente – "arti applicate". Ridurre però la prassi come tale alla produzione, fare di quest'ultima il modello di ogni azione, significa per un verso giudicare i comportamenti umani solo in base a ciò che viene prodotto, per un altro ammettere che ogni attività dell'uomo sia suscettibile di tecnicizzazione e che quanto vi sfugge, in tutto o in parte, debba essere ascritto solo al destino singolare dell'arte. Ce n'è abbastanza per capire come mai la distinzione di Aristotele sia tornata oggi d'attualità nel dibattito filosofico.

Anche se limitiamo il nostro sguardo al rapporto fra architettura e costruzione, d'altra parte, gli argomenti dell'*Etica Nicomachea* possono risultare preziosi. Più volte, e in contesti diversi, Aristotele menziona l'esempio dell'architetto: si diventa architetti, egli scrive, "costruendo case", ma non perché l'attività dell'architetto sia assimilabile a una produzione, bensì perché solo attraverso l'esercizio della costruzione l'architetto può perfezionare la propria virtù e il proprio saper-fare, portando a coincidere il senso della sua opera con un modello di vita giusta e di felicità. Sono termini, quelli come virtù, giustizia, felicità, perfezione, oggi praticamente scomparsi dalla riflessione sull'architettura, ma che indicano la strettissima

dipendenza fra l'opera dell'architetto e il progetto, o meglio ancora la realizzazione di una forma di vita che non può essere identificata con una strategia tecnica. Da Aristotele, in altre parole, proviene l'invito a pensare il *compito dell'architetto* nei termini di un *compito pratico* e non, invece, di un compito tecnico. Ovvero di un compito che rientra a pieno titolo nella sfera più ampia della prassi, e non in quella più ristretta della produzione.

Al compito pratico appartiene in primo luogo la categoria della *negoziiazione*: fra progetto e forma di vita, obiettivi estetici e funzioni sociali, innovazione tecnologica e modalità della percezione. Certo non è solo l'architettura a svolgere un simile ruolo negoziale e non è detto, anzi, che l'architettura sia oggi il *medium*, o uno dei *media* privilegiati attraverso i quali transita l'opera della negoziiazione estetica. E tuttavia è solo pensando la costruzione come una componente non integralmente tecnicizzabile, ed è solo pensandola alla luce di una mediazione con la dimensione del senso sempre di nuovo da rinegoziare, che l'architettura può uscire dalla difficoltà che la intende come una componente problematica e può riappropriarsene come di un suo carattere costitutivo e non limitante.

