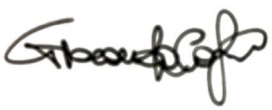
Traduzioni
Per un arredo minore

Dottorato in *Scienze filosofiche – Filosofia dell'interno architettonico*
Università degli studi di Napoli Federico II

Candidato: Edoardo Fabbri
Ciclo: XXXV (PON)
Tutor: Gioconda Cafiero

Anno Accademico 2021-2022

Firma dottorando: Firma tutor: 

UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo
Ministero dell'Università e della Ricerca
PON RICERCA E INNOVAZIONE 2014 - 2020
rubinacci napoli

Indice

5 Introduzione

11 Prima parte: *il rapporto tra l'abitare e l'architettura*

Capitolo uno. L'abitare

13 1.1.1 *L'abitare che manca*
15 1.1.2 *Habito*
17 1.1.3. *L'abitare ritmico*
23 1.1.4 *L'abitare e il costruire*

Capitolo due. L'architettura

31 1.2.1 *Architettura e costruzione*
32 1.2.2 *Architéktōn e oikodómos*
36 1.2.3 *Etimologie*
41 1.2.4 *L'abitare e l'inabitabile*

Capitolo tre. L'architettura contemporanea

51 1.3.1 *Oikos, polis*

61 Seconda parte: *l'esperienza francescana come possibilità per il presente*

Capitolo quattro. Il monachesimo

63 2.4.1 *Dalla polis al cenobio: vita comune, regola e salvezza*
66 2.4.2 *Lo spazio del monastero*
69 2.4.3 *Verso la pianta di San Gallo*

Capitolo cinque. Il francescanesimo e gli ordini mendicanti

77 2.5.1 *Exiit qui seminat*
80 2.5.2 *Dai loci al convento*
82 2.5.3 *Abitare come stranieri e pellegrini*
87 2.5.4 *Itineranza, alterità e la scoperta del paesaggio*

90 2.5.5 *L'hortus apertus*

Capitolo sei. La cultura materiale mendicante

95 2.6.1 *Gli oggetti d'arredo*
97 2.6.2 *Gli spazi e le architetture*
99 2.6.3 *Tavoli*
107 2.6.4 *Panche e strycsitten*
112 2.6.5 *Sedie, sgabelli e panchetti*

115 Terza parte: *il metodo progettuale*

Capitolo sette: Le finalità del metodo

117 3.7.1 *La casa in fiamme.*
120 3.7.2 *La moglie di Lot*

Capitolo otto. Il progetto e la storia

126. 3.8.1 *Il progetto storico*
131. 3.8.2 *Piranesi e il 'principio di contraddizione'*

Capitolo nove. La traduzione

135 3.9.1 *Tecniche di sopravvivenza dell'opera: il restauro e la traduzione*
137 3.9.2 *La traduzione: il potenziale inespresso nell'opera*
139 3.9.3 *Che cosa significa tradurre?*
143 3.9.4 *La traduzione architettonica*

145 Quarta parte: *il progetto*

Capitolo dieci. La minorità e la povertà nel progetto

148 4.10.1 *Alla ricerca della minorità architettonica*
153 4.10.2 *Il progetto minore*
156 4.10.3 *La povertà e le sue declinazioni*

Capitolo undici. Alla ricerca di un arredo minore

161 4.11.1 *I principi progettuali*
163 4.11.2 *La catalogazione degli oggetti*

Capitolo dodici. I progetti

177 4.12.1 I progetti d'arredo
207 4.12.2 Modellazione e prototipazione

213 Conclusioni
213 *Potenzialità di diffusione e possibili sviluppi della ricerca*

215 Abbreviazioni

217 Bibliografia
217 *Testi citati*
225 *Testi non citati*

Introduzione

Oggi i progettisti sono chiamati a confrontarsi sempre più spesso con esigenze e necessità 'apparentemente' esterne alla pura disciplina architettonica. Questioni ambientali, ecologiche, politiche, sociali, economiche stanno diventando degli interrogativi sempre più centrali e decisivi per qualsiasi settore disciplinare. Spesso per la cultura progettuale risulta difficile trovare gli strumenti per leggere e interpretare le complesse condizioni contemporanee e ancor di più per trovare, a queste condizioni, risposte adeguate. Come è stato notato da alcuni pensatori dell'Antropocene, la specie umana, attraverso il sapere tecnico e ingegneristico, si è trasformata da semplice "*agente biologico* a *forza geologica*" (Danowski e Viveiros de Castro 2017, 45), acquisendo la capacità di modificare strutturalmente e morfologicamente il pianeta che abita. Questo passaggio, che vede l'incontro tra "l'economia politica" e "l'entropia cosmica" (*ivi*, 202), non pone solo una drammatica incertezza nei confronti del futuro, ma mette radicalmente in discussione alcune categorie classiche del pensiero progettuale. Acquisita una tale potenza trasformatrice "sono le stesse idee di scala e dimensione a sembrare fuori scala" (*ibid.*).

Sempre di più è difficile capire quali siano le implicazioni del progetto architettonico; comprendere la *distanza* "fra la produzione e la capacità di immaginare ciò che si produce" (Anders 2014, 205). In questa situazione sta avvenendo un evidente dissolvimento di differenze elementari come quelle tra *natura* e *cultura*, *pubblico* e *privato*, tra *altro* e *proprio, aperto* e *chiuso*, ed è difficile affermare se tali dissolvimenti possono essere una risorsa o se invece rimangono necessari anche a un pensiero che vuole sottoporli a critica. Ad ogni modo una riflessione progettuale che cerca di affrontare tematiche come quelle del progetto di interni e della produzione di "arredi", non può più concentrarsi semplicemente sulle forme, sugli spazi, i materiali, le tecniche o i sistemi di produzione. Dovrà invece affrontare la questione dell'abitare nel suo insieme, inteso come insieme di relazioni tra corpi, spazi e oggetti. Questo sguardo progettuale, che cerca di cogliere l'abitare nella sua complessità, dovrà necessariamente porsi degli interrogativi sull'estensione e la qualità intensiva di tali relazioni.

Questa ricerca comincia infatti dall'assunto che il rapporto tra l'uomo e lo spazio sia un rapporto problematico, che l'abitare dell'uomo non sia dato e garantito; che la presenza umana, il suo essere-al-mondo, non sia un dato biologico, né una conquista storico-culturale, né sia garantito da enti politici o giuridici – ma piuttosto sia legato alla contingenza e si gioca in ogni momento nelle molteplicità di relazioni tra corpi e cose. E che proprio per questo oggi, l'abitare umano, questo denso e fitto rapporto tra i corpi e i loro mondi, sia entrato in pro-

fonda crisi. Sarebbe dunque uno sbaglio ricondurre semplicemente le cause di questa crisi alla scarsità degli alloggi, o all'incapacità professionale di architetti e urbanisti, o a una mancata o scorretta *politica abitativa* dei governi. La crisi ambientale alla quale stiamo assistendo, è prima di tutto una crisi esistenziale, una "crisi della presenza", in cui si può dire che ciò che è in via di estinzione è innanzitutto la nostra 'anima'. Se infatti l'*ecologia,* termine composto da *oikos* e *logos*, non è altro che il *discorso* sul rapporto tra l'uomo e il luogo in cui abita, che cos'è l'attuale crisi ecologica che sta coinvolgendo l'intero pianeta se non una *crisi dell'abitare, o* più precisamente di un *abitare* che ha per *fondamento* lo spazio della *casa?*

Questo quadro interpretativo disegna evidentemente una notevole ampiezza per il 'progetto di interni', chiamato nuovamente a confrontarsi con la definizione della sua 'filosofia', per misurarsi con i problemi legati a questa crisi prodonda. La particolare caratterizzazione della borsa di *Dottorato Industriale* che ha finanziato il programma di ricerca ha rappresentato, insieme a questo forte richiamo teorico, l'altro 'limite' del campo tensionale nel quale il lavoro di ricerca si è trovato a muoversi: il programma prevedeva infatti che si giungesse alla 'produzione' di un oggetto di arredo che avesse le capacità di porsi come 'esempio' di una forma di 'traduzione' contemporanea di un analogo oggetto appartenente alla tradizione popolare. La interpretazione del termine 'contemporaneo' era legata, come si è accennato, da un lato all'ampia questione della sostenibilità, dall'altra alle logiche della produzione attuale e futura, sia in termini di 'mercato', sia in termini di innovazione tecnologica. A tal fine, il progetto indicava anche dei partner: un'azienda produttrice di elementi di arredo chiamata a sollecitare la ricerca sulla riflessione delle relazioni tra progetto, produzione, vendita e consumo e un laboratorio universitario uruguayano di rilievo internazionale, chiamato a indirizzare la produzione dell'oggetto nella direzione della fabbricazione digitale, considerata una delle più significative condizioni per lo sviluppo della 'filosofia dell'autocostruzione'.

La ricerca qui proposta cerca di rispondere a queste urgenti questioni poste dalla contemporaneità muovendo da un'indagine storica. All'interno della cultura occidentale, viene ricercata e indagata una forma di abitare divergente. Una forma di abitare che ha saputo praticare delle vie di fuga mettendo in crisi alcuni elementi fondativi dei concetti di città, di architettura, di casa, e che oggi, a posteriori, possiamo forse riconoscere come "sostenibile".

Tale indagine, che dà corpo all'ipotesi principale su cui la ricerca si fonda, prende in esame la cultura francescana. Attraverso lo studio delle ragioni teologiche, spirituali, politiche e materiali che hanno portato intorno al 1200 alla nascita dell'ordine dei *frati minori*, si è cercato di individuare i principi che hanno consentito a uomini e donne dell'epoca di abitare il mondo come fosse "lo spazio del regno" (Cuniberto 2017). Al centro dell'indagine sono i concetti di *minorità* e *povertà*. Quest'ultimo concetto se sottoposto a un lettura superficiale potrebbe apparire strettamente economico, mentre la tesi cerca di mostrare come la *povertà*,

in particolare la *povertà monastica* e *mendicante*, sia prima di tutto un *ethos, una forma,* e abbia vaste implicazioni di ordine teologico e spirituale.

A partire dalle riflessioni sulla povertà francescana, la ricerca punta a entrare in risonanza con alcune questioni che riguardano il presente e che animano i dibattiti contemporanei rappresentando una versione più definita dell'ampia definizione della *sostenibilità*: il concetto di *nomadismo,* il tema dell'*uso*, le problematiche dell'*autocostruzione*.

L'ipotesi della ricerca è quindi che l'indagine storica possa far emergere, attraverso vari processi di '*traduzione*', forme, usi e valori archetipici di un abitare che sappia risuonare con la contemporaneità.

La ricaduta progettuale del lavoro consiste nello sviluppo di una serie di progetti per elementi di arredo e nella realizzazione di uno di questi: attraverso una accurata ricerca delle fonti iconografiche e una lettura critica degli elementi storici individuati, sono stati presi in esame una serie di oggetti appartenenti alla cultura materiale e alla tradizione artigianale tipica della cultura monastica e mendicante; alcuni degli oggetti sono stati ridisegnati in una nuova forma pensata per un artigianato evoluto supportato da tecnologie digitali di facile accessibilità. Nella fase finale della ricerca si è individuato l'oggetto da realizzare come 'esempio-prototipo'. Nell'ambito di questo complesso itinerario l'ipotesi di partenza ha funzionato come guida in tutte le scelte, anche di tipo tecnico, che hanno portato fino alla realizzazione del prototipo la cui configurazione finale, dalle scelte del materiale a quelle delle geometrie degli incastri, non sarebbe comprensibile senza la presenza di quella dimensione critica dell'idea di 'traduzione' che ha guidato l'intera ricerca.

La ricerca è strutturata in quattro parti. La prima affronta le problematiche che fanno da cornice e legittimano questa tesi di dottorato. Si evidenziano brevemente le tematiche che hanno spinto alla ricerca storica e che muovono quella progettuale**.** In particolare si punta a evidenziare il nesso problematico tra l'abitare e l'architettura e a mostrare come molte delle questioni che noi oggi affrontiamo separatamente possano essere ricondotte alla crisi di questo rapporto. Indagare la natura di questa crisi e i *termini* che sono in gioco serve a sostanziare una diversa definizione di abitare che orienta e guida la ricerca storica.

A partire dalla proposta di Ruskin avanzata nell'introduzione de *Le sette lampade dell'architettura*, viene indagata la frattura tra *costruzione* e *architettura*. Tale distinzione a sua volta, seguendo le riflessioni sulla biopolitica di Foucault e quelle di Hannah Arendt in *Vita Activa*, viene fatta risalire all'originaria divisione tra *pubblico* e *privato.* Viene così indagata la trasposizione spaziale di questa divisione, così come fu intesa dai greci, ipotizzando che, se alla sfera del privato, dell'*oikos*, corrispondeva banalmente lo spazio della casa (o comunque di una costruzione con nessun carattere particolare), alla sfera del pubblico, della *polis*, corrisponde-

va invece l'architettura, o più precisamente l'opera architettonica, intesa come 'costruzione qualificata' o, per usare un termine schmittiano, come una "localizzazione sacrale".

Più che soffermarci sull'architettura, intesa come edificio, cerchiamo quindi di comprendere e problematizzare l'aggettivo *architettonico*. Tale carattere, per noi, non indicherà ciò che è inerente all'architettura, ma una determinata capacità di agire dell'opera e della tecnica. Il carattere architettonico ci mostra come non solo la distinzione tra interno ed esterno, tra edificio e oggetto d'arredo, sia in un certo senso inappropriata in quanto architettonica può essere tanto una costruzione, tanto un oggetto, una tecnica o un sapere; ma ci permette di connettere e concatenare le questioni inerenti all'opera con altre di natura politica, ambientale e sociale.

Portando avanti queste riflessioni si cerca di evidenziare tre principi che mettono in relazione l'architettura con l'abitare esponendone le criticità: 1) l'architettura propriamente non è né un edificio particolare né il sinonimo di costruzione ma un'intensità, un'intensità che risiede nell'essere architettonico dell'opera; 2) quest'intensità si manifesta nella capacità di un'opera di essere una disposizione ordinata di segni materiali e immateriali, in grado di avviare, ingiungere e a sua volta ordinare una connessione semantica con il mondo; 3) attraverso questa connessione ogni architettura promuove e conserva due dimensioni contrapposte e pur tuttavia sempre presenti: l'abitare e l'inabitabile.

La seconda parte, di carattere storico, si confronta con i temi dell'abitare monastico e mendicante cercando di evidenziarne le peculiarità. Il capitolo indaga l'esperienza monastica e mendicante, in quanto è proprio alla divisione tra *oikos e polis* che lo spazio del monastero dà una risposta proponendosi come una "alternativa possibile" (Marazzi 2015, 22), dal momento che né la vita privata né quella pubblica, ma la vita comune del cenobio, è il principio su cui si fonda l'esperienza monastica. Un'esperienza probabilmente unica, che tentava di tenere insieme, attraverso una liturgia incessante - in un'unica forma di vita - il *sacro* e il *profano*, il *politico* e *l'oiko-nomia*, la *spiritualità* e le *necessità biologiche*, *l'architettura* e la *casa*.

Nel corso dell'indagine si cercherà poi di evidenziare la differenza tra "monastero" e "convento" - differenza messa poco in evidenza dagli storici - cercando di indagare le condizioni in cui, intorno al '200, nascono queste seconde tipologie apparentemente in continuità con le prime. Se infatti il monastero era il centro della vita dei monaci, gli ordini mendicanti capovolgono il rapporto con lo spazio. L'idea di salvezza si sposta da uno spazio chiuso, raccolto e *delimitato*, allo spazio aperto, esteso e potenzialmente *illimitato* del *paesaggio*. San Francesco, nello specifico, non cerca solamente di proporre una nuova esegesi dei testi sacri, il suo è piuttosto un tentativo di vivere e abitare i vangeli stessi. Il modo con cui attraversa lo spazio insieme ai suoi compagni all'insegna dell'*altissima povertà,* tra l'andare e lo stare, la predica e la contemplazione, il paesaggio e il '*convento*', genera un *ritmo* che gli permette non solo di abdicare al diritto poiché, come afferma il santo di Assisi, "la necessità non ha legge" (*RnB*

ix,13), ma anche di "vivere i luoghi e i paesaggi come lo spazio del Regno" (Cuniberto 2017, 16). Lo *spazio costruito,* in questa prospettiva, perde la sua centralità; i frati non rimangono più fermi nel monastero ma si servono delle sedi della fraternità come punti di appoggio. I *conventi*, come vedremo, non assumono più la forma dell'*hortus conclusus*, ovvero il centro *fisso e stabile* della vita dei monaci, ma sono una successione di "momenti" all'interno di una strategia teologica molto più ampia; una strategia che, piuttosto che culminare nel raggiungimento di un obiettivo, cercava di attuarsi in ogni momento in una forma di vita. Le varie soppressioni degli ordini religiosi e lo sviluppo della società occidentale in una direzione antitetica rispetto a quella rappresentata dalla vita comune, tracciata dai monaci, o al *vivere sine proprio* di Francesco, hanno fatto sì che di queste esperienze siano rimaste rarissime tracce. Ma, nel volgere lo sguardo al passato, è interessante notare che, rispetto alla città e al suo sviluppo fondato sulla divisione del pubblico dal privato e sulla legge, l'esperienza monastica e mendicante, nel suo basarsi invece sulla vita comune e sulla *regula* da un lato, o sull'*itineranza* e la *solidarietà fraterna* dall'altro, sembrerebbe aver costruito una dimensione alternativa e in un certo senso parallela a quella urbana. E non è difficile accorgersi che, per quanto distanti nel tempo, queste esperienze, da Pacomio a Francesco, possono essere considerate una risposta a delle questioni ancora attuali e urgenti.

Poiché la ricerca è finalizzata alla progettazione di oggetti di arredo, la terza parte si interroga sul 'metodo di interpretazione' che può condurre all'attualizzazione degli oggetti storici. Anche in questo caso l'ipotesi è molto precisa e mette al centro le riflessioni di Tafuri sul *progetto storico.* Si prova a dimostrare, attraverso l'analisi che lo stesso Tafuri fa dei progetti piranesiani, che è possibile concepire il *progetto storico* non solo in termini storiografici, ma anche in una prospettiva propriamente architettonica. Tale metodologia progettuale, che tiene fisso lo sguardo sulla storia, verrà chiamata *traduzione,* ovvero quella operazione progettuale che cerca di mettere in tensione i materiali storici contenuti nel passato con il presente, ricercando in questa tensione un campo di possibilità per l'abitare. Recuperando l'idea di Benjamin che vede nella *traduzione* la *tecnica* più appropriata per la sopravvivenza dell'opera, verranno messe a confronto il metodo della traduzione e quello del restauro. Si cercherà di mostrare che mentre il restauro si concentra principalmente sulla conservazione materiale dell'originale, la traduzione permette la sua conservazione attraverso un susseguirsi di variazioni. Variazioni in cui in gioco non è solo l'oggetto tradotto, ma anche il soggetto traducente.

La quarta e ultima parte riguarda il progetto. Attraverso l'approccio metodologico esposto nella terza parte, si cerca di applicare il concetto di *traduzione* alla ricerca storica in termini progettuali. Per far questo si sviluppano due concetti chiave della cultura francescana. Questi due concetti, la *minorità* e la *povertà,* serviranno come guida per una progettazione capace di pensare un abitare che sappia rispondere alle domande contemporanee che vengono identificate nel *nomadismo*, nel tema dell'*uso* e nell'*autocostruzione*. I due concetti di *minorità* e *povertà* sono

per certi versi simili e sovrapponibili ma divergono nel modo con cui interagiscono con il progetto. *Minore* verrà usato come attributo per indicare l'orizzonte entro cui il progetto si inserisce. Attraverso il *minore* il progetto dichiara le proprie finalità, gli strumenti, i saperi e le modalità con cui agisce nel reale andando a definire pubblicamente e quindi politicamente il proprio posizionamento nel mondo della progettazione architettonica.

La *povertà* non viene intesa invece come un attributo del progetto, non lo va a qualificare, ma indica piuttosto i modi, le modalità con cui il progetto agisce e si manifesta. Non si parlerà di 'progetto povero' ma la *povertà* sarà piuttosto il modo attraverso cui il *progetto minore* prende forma nel reale. Se la *povertà* per i francescani non era una categoria economica, né tanto meno estetica, ma indicava prima di tutto un certo modo di abitare il mondo, un modo che andava a sostituire il concetto di *proprietà* con quello di *uso,* è possibile indagare questo concetto in termini architettonici attraverso il suo rapporto con gli *oggetti*, la *tecnica* e lo *spazio*. L'ipotesi è che l'indagine su questi rapporti possa offrire dei suggerimenti utili al progetto, aprendo a un *uso* dello spazio che potremmo chiamare *nomadico,* a un *uso* delle cose che non sia proprietario e autoriale e a un uso della tecniche costruttive che possa ricucire il loro rapporto con l'abitare, l'*autocostruzione*.

A partire da queste riflessioni si 'estraggono' dei principi che guidano la catalogazione degli oggetti d'arredo studiati nel corso della ricerca; si definiscono poi le logiche applicabili per la progettazione degli oggetti 'estratti' dalla catalogazione e selezionati per la sperimentazione produttiva legata al concetto di 'variazione'. Quest'ultima parte conclude con la rappresentazione in forma di schede dei progetti e dei prototipi realizzati, con le relative riflessioni sulle tecniche di produzione, di montaggio e sui possibili sistemi di distribuzione con cui i prodotti potrebbero entrare nel mercato.

Prima parte:
il rapporto tra l'abitare e l'architettura

Capitolo uno
L'abitare

Abitare penso che sia innanzitutto una questione di cuore,
è quell'esserci che fa del deserto un giardino

Lucia di Agognate

1.1.1 *L'abitare che manca*

Filarete, nel suo famoso trattato di architettura, sostiene che l'uomo scopre l'*arte di costruire* non dall'origine della creazione, ma solo in seguito alla cacciata dal Paradiso. Non si sbilancia nell'affermare con certezza che proprio Adamo fu il primo costruttore, ma in seguito alla caduta "non è dubbio", per l'architetto fiorentino, "che lo edificare fu trovato dall'uomo". Per il Filarete l'uomo fuori dal *gan'eden* si ritrova "costretto dalla necessità per vivere il mangiare" e "l'abitare era mestiero per difendersi da mali tempi e dall'acque" (Filarete 1972). L'uomo imparerebbe così a costruire per rispondere alle proprie necessità, ai propri bisogni, che si presentano a lui solo al di fuori del giardino e l'abitare, allo stesso modo, altro non era che un "mestiero" per difendersi dalle intemperie.

Quando invece l'uomo soggiornava ancora nel giardino presso Eden, prima della caduta, non c'erano mestieri. L'uomo abitava nudo, senza una casa in cui dimorare, senza una volontà propria, senza proprietà, in armonia con le altre creature. In questo giardino in cui "germogliano dal suolo ogni sorta di alberi" (Gen 2,9), i bisogni e le necessità non costituivano un problema e non avendo ancora mangiato dall'albero del bene e del male, l'uomo non conosceva la vergogna e del suo corpo non arrossiva.

Camminava scalzo senza l'uso di alcun mezzo, ma in questo luogo primordiale il camminare non è solo una prerogativa dell'uomo. Nel giardino il Signore appare all'uomo non come un'immagine, ma attraverso un ritmo, attraverso il suono dei suoi passi. Come fa notare Flavio Cuniberto, nell'Eden della Genesi, non esiste nessuna "indicazione antropomorfica figurativa" di Dio (Cuniberto, 95). Il verso della Genesi ci dice che invece l'uomo e la donna "udirono il Signore Dio che passeggiava nel giardino alla brezza del giorno" (Gen 3,8) e si può dire che in fondo "questi 'passi' sono tutto ciò che sappiamo di Iahveh" (*ibid.*). La percezione del divino nel giardino non è per l'uomo un'esperienza visiva, ma uditiva, musicale, ritmica. È il susseguirsi dei passi. In questi versi il Signore passeggia per il giardino e l'uomo ascolta questo passeggiare. "Ho udito il tuo passo nel giardino" disse Adamo dopo che fu chiamato. Questa tenue e delicata connessione tra il suono ritmico di questo "passo" e dei "passi" con la

"brezza del giorno", il "germogliare" rigoglioso delle piante, "l'odore della resina", lo "scorrere dei fiumi" che irrigano il giardino e che si diramano oltre di esso ci suggeriscono una spazialità che si dilata, si espande, scorre, profuma e irriga e ritma con i sensi.

Questa immagine di un abitare paradisiaco, di un luogo scandito da un ritmo divino, in cui la salvezza è sostanzialmente immanente allo spazio stesso, è presente in molte culture oltre a quella giudaico-cristiana e ha trovato forme ed espressioni differenti come la *Casa del Canto* zaratustriana, il *Dilmun* sumerico o l'*Età dell'oro* greca. È curioso che queste utopie, questi luoghi in cui l'uomo è inseparabile dalla sua felicità, sono però spesso pensate come inesperibili. Anche se per molto tempo il giardino dell'Eden è stato rappresentato sulle carte geografiche testimoniando che era pensato come un luogo sulla terra, ciò che separa l'uomo dal Paradiso come dal Regno dei cieli, o dalla Gerusalemme celeste, ciò che rende il *Topos* per antonomasia un *u-Topos,* un luogo senza luogo, non sono delle distanze, ma delle temporalità. Non quindi lo spazio, o la materia, piuttosto il tempo. Non il 'dove' ma il 'quando'. Nella vulgata comune l'*Eden* si ritroverebbe in un passato remoto ormai perduto, mentre il Regno dei cieli sembrerebbe essere un luogo che si presenta agli uomini solamente nel futuro che verrà. All'interno di questa scissione temporale l'uomo si ritrova ad oscillare tra un 'non più' e un 'non ancora', vivendo così un tempo intermedio tra un passato ormai perso e l'attesa di un futuro. Questa frattura temporale, che come molti pensatori sostengono, coinvolge tanto il pensiero cristiano, quanto ogni altra forma di pensiero all'interno della cultura occidentale (scientifico, politico, architettonico, etc.), ponendo la salvezza al di fuori del tempo presente, sposta la felicità dell'uomo ai margini polari della frattura, imbrigliando così i corpi in un *governo teleocratico*, in un'*oikonomia* della salvezza. Il problema della salvezza non sembrerebbe quindi riguardare lo spazio ma prima di tutto il tempo e di fatto chi si è interrogato su come superare tale frattura lo ha fatto ragionando prima di tutto su come rendere spazialmente possibile una determinata 'temporalità', un certo 'modo', un 'ritmo'. In ambito cristiano si può dire infatti che l'ascetismo ha rappresentato un tentativo di risaldare queste fratture in un tempo e in uno spazio *presente*, attraverso l'attuarsi di una forma-di-vita. Per i monaci questa forma di vita consisteva in una liturgizzazione costante della vita comune all'interno di un monastero che, come suggerisce Pier Damiani, portava il corpo del monaco ad essere un 'orologio vivente' in grado di scandire attraverso il "canto" della propria voce lo scorrere del tempo (*De perfezione monachorum,* 307, c-d). I francescani nello specifico, mettendo in gioco nel 'cammino', prima che nello 'spostarsi', la salvezza della propria anima, riuscirono ad entrare in risonanza con quella memoria edenica del ritmo, con quella memoria dei 'passi' del Signore. Parafrasando Benjamin, non sarebbe sbagliato affermare che, nell'esperienza francescana, ogni 'passo' è in fondo la piccola porta da cui può entrare il Messia. (Benjamin 2012c).

Questo abitare ritmico, edenico, che si dà nel presente e che richiama in maniera non poi così allegorica la danza e il canto, questo abitare del movimento vissuto, è per l'uomo mo-

derno estremamente problematico. L'ipotesi di questa ricerca, in conformità con la questione che pone Heidegger alla fine della conferenza *Costruire abitare pensare* di cui parleremo più avanti, è che l'abitare non è garantito, non è dato. L'abitare non è un dato biologico per cui "naturalmente" abitiamo, né una conquista storico culturale per cui da un certo momento in poi abbiamo imparato ad abitare. Allo stesso modo nessun ente pubblico come nessuna costruzione, anche se di una qualità eccelsa, può garantire agli uomini di mantenersi in relazione col mondo, di abitarlo. *L'abitare è determinato dalla contingenza*. È una facoltà che va mantenuta viva e che si gioca in ogni momento nella molteplicità di relazioni tra corpi, spazi e oggetti e per questo può incontrare delle difficoltà, entrare in crisi.

Queste difficoltà risiedono, come vedremo, in quegli spazi o in quelle opere che possiedono una certa *intensità architettonica*. Cioè in quelle spazialità che attraverso la cristallizzazione di quel vuoto che si genera nelle separazioni, producono una catena di significazioni che ne impediscono l'uso, separando e irrigidendo prima di tutto le possibili relazioni che lo stesso spazio offre. Come vedremo, questi luoghi, questi spazi, riposano su fratture metafisiche di cui la *polis* è l'emblema, e convergono in un *abitare* fondato sulla sfera domestica che i greci chiamavano per l'appunto *oikeō.*

1.1.2 *Habito*

Apparentemente l'etimologia di abitare sembrerebbe indicare un rapporto consustanziale con il possedere. Come è noto *abitare* deriva infatti dal latino *habeo, avere*. Questo verbo è uno dei principali verbi ausiliari insieme a *essere* e convenzionalmente indica una relazione di possesso tra un soggetto e un oggetto. Avere una cosa significa possedere quella cosa, esserne proprietario. Quindi ci si potrebbe subito domandare: in che modo *habeo* ha a che fare con l'abitare, termine che tendenzialmente è sinonimo di vivere, soggiornare, stare presso? Se si analizza il verbo *avere* con più attenzione ci si rende subito conto che il termine non significa semplicemente 'possedere', 'essere proprietario di'. Da *habeo* infatti, derivano numerosi termini come abito, abitudine, abituale, abitacolo, abitazione, abilità che non rappresentano in alcun modo un possesso di un oggetto o di un luogo: *abito* (da latino *habitus*) indica l'aspetto esteriore, il portamento di una persona, nella filosofia medievale è un termine tecnico che sta a indicare i modi dell'essere, le qualità individuali; l'*abitudine* è invece una disposizione dell'animo ad assumere una certa postura, una tendenza a ripetere determinate azioni e pensieri, così come *abilità,* indica la capacità di un essere vivente di svolgere un'attività.

Come ci fa notare Meillet nel *Dizionario etimologico della lingua latina,* 'avere' significa originariamente - sia nella forma transitiva che in quella assoluta - "tenere", "tenersi". È solo

in un secondo momento che il termine può essere tradotto come "possedere, occupare" e solo in fine "avere" in senso stretto.

In uno studio sulle funzioni linguistiche di 'essere' e 'avere', Benveniste, sviluppando la ricerca di Meillet, cerca di analizzare la relazione tra questi due verbi mettendo in mostra come in realtà quelli che sembrano essere due bacini semantici completamente eterogenei e per certi versi opposti, hanno molti punti in comune soprattutto nel loro essere *verbi ausiliari*. È un fatto interessante che la maggior parte delle lingue non conosce il verbo *avere* e "anche in seno alle lingue indoeuropee si tratta di un'acquisizione tarda". (Benveniste 2010, 231). In queste lingue per formulare un possesso viene utilizzato il verbo essere attraverso l'espressione 'essere a'. Per esempio, l'espressione in mongolo classico "*nadur murin buy",* "a me un cavallo è" equivale a "io ho un cavallo" (*ivi*, 232). Lo stesso vale per molte altre lingue in cui predomina il tipo "*mihi est"* sul tipo *"habeo"* (ibid.). Attraverso l'esame di queste lingue, o di quelle in cui l'espressione 'mio è' storicamente si è sostituita con 'io ho*',* Benveniste arriva ad affermare che *avere,* "non è nient'altro che l'inverso di essere-a", per cui un'espressione latina come "*mihi est pecunia* si converte in *habeo pecuniam*" (*ivi*, 234). Sarebbe l'inverso perché la differenza principale tra queste due espressioni consisterebbe principalmente nel rovesciamento della struttura sintattica, per cui ciò che nella prima proposizione si pone come soggetto ('la pecunia'), diventa oggetto, mentre il soggetto diventa '*ego',* ('io ho pecunia'). L'*avere* quindi non si contrappone a l'*essere*, piuttosto inverte il rapporto tra l'uomo e le cose, tra l'uomo e il mondo, capovolgendo i soggetti in oggetti e gli oggetti in soggetti.

Il verbo *avere,* come il verbo *essere,* in quanto non enunciano un processo, sarebbero per il linguista dei *verbi di stato*, dei verbi che indicano lo stato del soggetto. Ma mentre "*essere* è lo stato dell'essente, di chi è qualcosa; *avere* è lo stato dell'avente; di colui del quale qualcosa è" (*ivi*, 235). Si potrebbe dire che 'qualcosa è' nel momento in cui entra in relazione con 'colui', con l'avente, e quindi che le cose 'sono' nel loro 'essere-in-relazione'. Il che implica che mentre "tra i due termini che esso congiunge*, essere* stabilisce un rapporto intrinseco di identità" un rapporto "consustanziale" per cui l'essente si identifica con ciò che è, "al contrario, i due termini congiunti da *avere* rimangono distinti; il loro rapporto è estrinseco e si definisce come rapporto di pertinenza" (*ibid.*). L'*avere* capovolgendo l'*essere* non pone solo l'uomo al centro dell'enunciato trasformandolo in soggetto, ma inverte il "segno" della relazione tra i due termini. Ciò che con l'*essere* convergeva in una reciproca identificazione, con l'*avere* si va a distinguere. Se affermare *mihi est pecunia* implicava il dominio della cosa sull'uomo portando quest'ultimo a identificarsi con la cosa, affermando invece *habeo pecunia* l'uomo si pone come soggetto, separandosi e distinguendosi dall'oggetto.

Se quindi *avere,* termine che originariamente aveva il significato di "tenere", "trattenere", può essere inteso come un "essere a" rovesciato, in cui i due termini che congiunge non si identificano l'uno con l'altro, in che modo possiamo intendere la relazione tra *abitare* e *habeo*?

Se vogliamo cogliere l'essenza dell'abitare non possiamo intendere *avere* come 'possedere', '*essere proprietario di*'. Dobbiamo piuttosto considerare che *essere* e *avere* si intersecano in questo termine e l'abitare più che definire un *possesso*, definisce il modo in cui l'uomo si *tiene,* o meglio *si man-tiene,* in *relazione* continuativa col mondo. *Abitare* in quanto frequentativo di *habeo*, non significa quindi 'avere come propria dimora', 'dimorare stabilmente', 'avere un'abitazione', ma piuttosto sarebbe la capacità dell'uomo *di mantenersi in relazione con lo spazio, il tempo, i corpi e le cose.*

In questo senso le due affermazioni di Heidegger "l'uomo *è* in quanto *abita*" (Heidegger 1976, 98), e "la *relazione* di uomo e spazio non è null'altro che l'abitare pensato nella sua essenza"(*ivi*, 105), indicano la stessa cosa: che l'abitare implica sempre un 'essere-in-relazione'. Una relazione che non termina con l'identificazione dell'uomo con il mondo, ma lascia essere ogni termine nella sua singolare attraversabilità.

1.1.3. *L'abitare ritmico*

Porre l'accento sulle relazioni, più che sulle cose, che sui corpi o sugli spazi, ci permette di capovolgere il modo in cui tendenzialmente concepiamo l'abitare. Se intendiamo l'abitare in questo senso, la forma dello spazio e degli oggetti perde la sua centralità, mentre diviene centrale il rapporto tra queste forme e i corpi. Se compiamo questo leggero spostamento, che allo stesso tempo è uno spostamento sostanziale, comprendiamo che questo 'mantenersi in relazione' non è condizione uniforme, costante. L'abitare dell'uomo non si dispiega uniformemente nel tempo tessendo la sua trama di relazioni col mondo attraverso piccole variazioni omogenee e comparabili. L'abitare è invece esposto alle oscillazioni del tempo, al contrarsi e al dilatarsi dello spazio, alle densità, ai bisogni, ai desideri. Agli incontri, agli attimi improvvisi. Agli squarci e alle dissonanze, così come ai momenti armonici. In questo senso non c'è l'uomo da una parte e il mondo dall'altra. L'abitare, conservando il rovesciamento dell'essere, si dà in una circolarità tra corpi, spazi e oggetti e varia nel modo in cui questi entrano in relazione. In questo senso ogni abitare è sempre un essere abitati. Ciò che abitiamo non rimane lì di fronte a noi. Ciò che abitiamo ci abita, ci attraversa.

Ma se è vero che l'abitare consiste in questa circolarità, è anche vero che tutto ciò che mortifica, affievolisce o interrompe queste relazioni, costituisce un'insidia per l'abitare. Seguendo il suggerimento di Benjamin, che lo annota in uno dei suoi diari del 1931, la crisi dell'abitare si annida principalmente nell'*abitudine*. Questo termine, il quale deriva anch'esso da *habeo,* indica, come si diceva, una tendenza dei corpi ad assumere una certa postura, una tendenza ad assumere un determinato comportamento e a ripetere determinate azioni. L'abitudine ten-

denzialmente indica una ripetizione, una tendenza dei corpi a ripetere e infatti il suo carattere è significativamente *temporale*.

Bergson in *Materia e memoria*, nel tentativo di saldare attraverso il 'ricordo' il dualismo che divide spirito e materia (Bergson 2011, 8), indaga l'abitudine come una particolare forma di memoria. Sin dall'introduzione ci avverte però che l'abitudine non è semplicemente un modo di ricordare ma costituisce un'insidia per il pensiero in quanto l'automatismo che comporta "si estende più di quanto non si pensi" (*ivi*, 70). In questo saggio Bergson propone di dividere la memoria dell'uomo in due forme principali. Queste due forme di memoria non agiscono separatamente ma si riuniscono nel *corpo,* in quanto "la nostra coscienza del presente è già memoria" (*ivi*, 128). Il corpo costituirebbe per Bergson "uno spaccato trasversale nell'universale divenire"(*ibid.*). "Di queste due memorie", scrive, "l'una *immagina* e l'altra *ripete*". Una è una memoria *puntuale*, *cosciente*, di cui si può *fare uso*, che evoca il passato sotto forma di "*immagine*". Questa prima forma di memoria per Bergson è "la vera memoria". Questa si muove, infatti, realmente nel passato e, nell'allineare i nostri stati gli uni di seguito agli altri man mano che si producono, lascia ad ogni fatto il suo posto e, di conseguenza, lo segna con la sua data (cfr. ibid.). Il filosofo francese arriva ad affermare che tra gli esseri viventi "forse solo l'uomo è capace di uno sforzo di questo genere" (*ivi*, 67).

La seconda - l'*abitudine* – può "supplire la prima e spesso darne anche l'illusione" (*ibid.*). È una memoria fisica, che riposa nei corpi: "via via che le immagini una volta percepite si fissano e si allineano in questa memoria, i movimenti che le continuano modificano l'organismo, creano nel corpo delle nuove disposizioni ad agire" (*ibid.*). È quel tipo di memoria meccanica, che ci accomuna agli animali, poiché è "sempre tesa verso l'azione". Questa forma di memoria ci consegna "ad un presente che ricomincia senza soste" mettendo in atto la nostra esperienza passata ma senza evocarne l'immagine (cfr. ivi., 128) e per questo dirà che un "essere vivente che si accontentasse di vivere non avrebbe bisogno di altro" (*ivi*, 69).

Proprio sulla complessa relazione tra l'abitare e l'abitudine Benjamin sviluppa una feconda riflessione in seguito a una serie di scambi avuti con Bertolt Brecht riportati nelle pagine del suo diario alla data del 1931. Questa riflessione apre un campo generato da due polarità: "fra l'abitare (*wohnen)* che conferisce a colui che abita il massimo di abitudini (*gewohnheiten*)" e "quello che gliene dà il minimo" (Benjamin 2002, 443), tra un abitare che fa proprio, e un abitare senza lasciare tracce, tra il salotto borghese, l'*intérieur* e la casa del movimento moderno.

Secondo Benjamin quando si entra "in una stanza borghese degli anni Ottanta (dell'Ottocento, n.d.a.), pur in presenza di tutta la 'confortevolezza' che forse irradia, l'impressione più forte che se ne ricava è: 'qui tu non sei il benvenuto'. Non sei il benvenuto perché qui non c'è un minimo posto su cui l'inquilino non abbia già impresso le sue impronte" (*ivi*, 433). Le impronte del proprietario stabiliscono un rapporto di proprietà tra ogni oggetto e il suo

padrone. L'abitare borghese è un abitare che si appropria di ciò che abita e quindi si mantiene in relazione con le cose e i luoghi solo in quanto proprie. È un abitare che 'plasma' l'ambiente, lo ordina in modo adeguato, duttile e funzionale, un modo in cui colui che lo abita si sente a suo modo a casa sua, in cui le cose hanno "la funzione che hanno gli impianti scenici" (*ibid.*). È l'abitare di Robinson Crusoe che, ritrovandosi sull'isola deserta, trasforma la costa in un salotto borghese, recuperando faticosamente gli oggetti necessari per questo abitare dalla nave con la quale è naufragato[1]. In questi salotti l'atto di imprimere le impronte "è diventato un *ethos* in senso stretto, vale a dire un'abitudine. Anzi, questo imprimere tracce o impronte non è solo abitudine, ma il fenomeno originario dell'insieme delle abitudini che ha nell'abitare il suo coronamento" (*ivi*, 433–34).

Benjamin intravede nell'*intérieur*, ovvero negli spazi che obbligano "il suo abitante a prendere il maggior numero di abitudini" (Benjamin 2003, 539) l'espressione della miseria architettonica (cfr. Benjamin 2010, 205). L'*intérieur* è per Benjamin un dispositivo assolutamente serio che obbliga l'inquilino ad assumere una determinata postura, un determinato comportamento. L'essere umano che abita con il massimo delle abitudini si riduce infatti a "una funzione dei doveri che i requisiti gli impongono" (Benjamin 2002, 443).

Se, come dirà lo stesso Benjamin anni dopo, "che 'tutto continui così' è la catastrofe" (Benjamin 2012c, 36), abitare con il massimo delle abitudini è un abitare catastrofico. È un abitare che conserva e che mantiene tutto così com'è in un "presente che ricomincia senza soste" (Bergson 2011, 128). Non a caso Etienne de la Boétie dirà infatti che "senza dubbio la principale ragione della servitù volontaria, è l'abitudine (*coustume*)" (La Boétie 2015, 28), in quanto è tendenzialmente per abitudine che si ubbidisce (o si comanda). Si può dire che

1 Sull'abitare di Robinson Crusoe come abitare borghese si veda la riflessione di Deleuze nel saggio *L'isola deserta* contenuto in *L'isola deserta e altri scritti (1953-1974).* Napoli: Orthotes (2022)

l'abitare dato solo dall'abitudine non è neanche più un abitare, poiché non ci sono relazioni, ma c'è solo un *comportarsi*.

Il ritornello della poesia di Brecht citata da Benjamin ci dice invece un'altra cosa: "cancella le impronte!"

> Qualunque cosa tu dica, non dirlo due volte!
> Trovi il tuo pensiero in un altro rinnegalo!
> Chi non ha dato la firma, chi non ha lasciato un ritratto
> Chi non era presente, chi non ha detto nulla:
> Come lo si potrà precedere?
> Cancella le impronte! (Brecht 1999, 406–7)

"Cancella le impronte!" *Verwisch die Spuren!* Questa esortazione a non lasciare dei segni, a non appropriarsi in qualunque maniera di qualsiasi cosa, anche "quando si conta di morire", si traduce in questi versi della poesia di Brecht in una sorta di competizione a chi tocca la terra con più leggerezza e ci induce a riflettere su di un abitare che non lascia segni e non assume abitudini. Questo abitare è l'abitare di colui che si sente "ovunque come ospite", che come uno straniero "rifiuta di assumersi la responsabilità di ciò che gli serve" e che non pone quindi le proprie necessità e i propri bisogni come suo fondamento. È un abitare povero, che *usa* invece che *possedere*, che rifiuta a tal punto la proprietà da accettare anche di essere "sloggiato dalla poltrona su cui si accomoda" (Benjamin 2002, 443).

Per Benjamin "ciò che è reso possibile dai mobili del Bauhaus è invece solo un generico alloggiare se rapportato alla vita che si svolge in un'abitazione borghese". Il Bauhaus e in generale il movimento moderno, per Benjamin "non scaturiscono tanto dalle teorie che proclamano" ma dall'opposizione a un modo di abitare che li precedeva, da quelle "occulte leggi che determinavano il comportamento abitativo delle generazioni immediatamente precedenti". L'architettura moderna avrebbe infatti il pregio di aver cancellato dall'uomo "la traccia dei suoi giorni terreni" (Benjamin 2012a, 368), di aver "realizzato ambienti in cui è difficile lasciare tracce", di cui è difficile appropriarsi, facendo opere che rendono "quasi impossibile l'assunzione di abitudini (ed è per questo che gli ambienti sono cosi vuoti e spesso anche spostabili)" (Benjamin 2002, 434).

Questo tipo di abitare è chiamato da Benjamin l'alloggiare (*hausen*). "Al suo centro stanno il cattivo inquilino (*schlechte zimmerherr*) e il logorio (*abnutzung*)". È un abitare devastante, distruttivo ("*zerstörende wohnen*"), è "un abitare che non consente certo l'insorgere di abitudini, perché spazza via progressivamente gli oggetti che ne costituiscono il punto d'appoggio" (*ibid.*). In questo abitare non è difficile intravedere quel *carattere distruttivo* che pubblicherà pochi mesi dopo su *Frankfurter Zeitung,* che non a caso "toglie di mezzo le tracce" ed è nemico dell'"uomo-custodia", ovvero di chi cerca nell'*interno* del suo involucro la comodità

(cfr. *ivi*, 522). L'abitare con il minimo delle abitudini è un abitare che non vede nulla di duraturo. Anche lì dove c'è un muro scorge una via d'uscita. È l'abitare di chi ha fiducia nella vita come nella storia e per questo non si appoggia a nessuna certezza.

Come vedremo, l'abitare francescano mostra una disposizione alla ritmicità: è un abitare che passa la soglia, l'attraversa, la mantiene attraversabile, che nell'alternanza tra l'andare e lo stare, la solitudine e la vita comune, la predica e la contemplazione, il paesaggio ed il convento, non si ferma su nessuna delle due polarità ma piuttosto abita lo spazio tra le due. Benjamin stesso, affermando che "entrambi gli estremi sono patologici" (*ivi*, 443), suggerisce che un abitare autentico non si posiziona né su un polo né sull'altro, né tanto meno sta nel mezzo. Ma neppure passa semplicemente da un polo all'altro. L'abitare autentico piuttosto attraversa le tensioni, fa esperienza dell'eterogeneo, *oscilla ritmicamente* tra un'*abitudine che conserva* e un *uso che "non ricorda"*, tra il rito e il gioco, "la patria e l'esilio", tra una *catastrofe* in cui "tutto rimane così com'è" e quel *carattere distruttivo* che crea spazio, apre vie e cancella le tracce.

Questo abitare è un abitare di chi sa *giocare*. È un abitare che *misura, scandisce* e *lascia essere*, che riconosce i *segni architettonici* ma, nel riconoscerli sa anche che questi non sono mai identici a loro stessi e possono essere invece *sempre altro da ciò che sono*. Questo abitare travalica le separazioni, i segni, il linguaggio. Abitare, in questo senso, vuol dire *ricordarsi della materialità del segno*, vuol dire mantenere vive le relazioni con queste separazioni, mantenersi in relazione col *vuoto*, con l'*inabitabile*, avere la capacità di attraversarlo, di viverlo non come un *potere* che assoggetta, ma come una *potenza* che attraversa.

Questa forma di abitare è l'abitare del *nomas*, del *nomade*. Nell'antica Grecia per indicare l'abitare si usavano principalmente due termini: da una parte c'era *oikéō* ovvero quell'abitare confinato nella sfera domestica, privata. *Oikéō* è un abitare stabile, che conserva. Vive nella *polis*, in quella spazialità che analizzeremo nei prossimi paragrafi. In quella spazialità divisibile, appropriabile, che assegna e distribuisce a ciascuno il suo, in cui si mantiene quella frattura tra pubblico e privato, tra l'architettura e la casa, tra *bios* e nuda vita, che in forme e intensità diverse ha attraversato, da un certo momento in poi, la storia della cultura occidentale.

Dall'altra parte c'era *nemô*. Un abitare più antico, che non si fissa in uno spazio urbano, che travalica le differenze tra aperto e chiuso. Il suo spazio è quello del *nomos*: un "luogo di abitazione senza limiti precisi, soggiorno di individui che si spostano facilmente" (Laroche in Ferrando 2018, 129):

> il *nomos* ha finito col designare la legge, ma anzitutto perché era distribuzione, modo di distribuzione. Ora, si tratta di una distribuzione molto particolare, senza divisione, in uno spazio senza frontiere e senza chiusura. Il *nomos* è la consistenza di un insieme vago: in questo senso si oppone alla legge o alla *polis*, come un retroterra, un

> fianco di montagna o la distesa vaga attorno a una città ('o *nomos*, o *polis*') (Deleuze e Guattari 2017, 524).

Il *nomos* è contemporaneamente *musica*, *legge* e *pascolo*: il cantare, l'avere degli usi, il nutrirsi. La sua giustizia non appartiene all'uomo, non è una virtù, il *nomos* è piuttosto una dimensione radicalmente inappropriabile e proprio per questo è stato possibile accostarla a quell'idea di Benjamin di una "giustizia come stato del mondo" (Ferrando 2018, 110).

Il *nomade* è l'abitante del *nomos:* non è colui che si muove senza tregua. Come ci ricordano Deleuze e Guattari, identificare il nomade con il movimento è sbagliato. Nomade piuttosto è colui che ha la capacità di tenersi in una relazione costante e ritmica con lo spazio e le sue articolazioni, senza appropriarsene e senza suddividerlo. È colui che non sfrutta ma *canta la terra*, la abita in un rapporto di "cura disinteressata" (*ivi*, 121). Il nomade non è esattamente l'opposto del cittadino, non si schiaccia né sulla stabilità, né sull'instabilità, ma è colui che va trovando la sua stabilità nell'instabilità stessa, che è in grado di fare esperienza dello spazio in quanto tale. In questo modo si trattiene in un movimento *oscillatorio* e inoperoso in grado di determinare un altro rapporto con il territorio, un altro modo di concepire il suolo, un altro modo di vivere la terra.

Come vedremo, quando i greci cominciarono a urbanizzarsi nella dimensione della *polis*, non sarà più *nemô* ad indicare l'abitare, ma *oikeô*. *Nomos* "non tarderà a designare un territorio che circonda la città o addirittura le si oppone" *(ivi*, 129) *e nemô* verrà tendenzialmente usato per indicare il modo di abitare dei pastori, e dei barbari. Laroche, nel suo studio sulla radice *nem* nel greco antico, precisa infatti che "*nemomai* si dice di tutte le nazioni o i gruppi etnici che ignorano le *poleis* o gli *astea*, in modo particolare dei Barbari, mentre *oikeô* è riservato alle concentrazioni urbane, soprattutto in Grecia." (Laroche in Ferrando 2018, p. 121).

Come sostiene Cuniberto l'uccisione di Abele da parte di Caino non rappresenta il passaggio dell'uomo dal nomadismo alla sedentarietà, come vorrebbe Chatwin, ma rappresenta piuttosto la caduta di una polarità ritmica, in cui i due fratelli rappresentavano i due poli dell'abitare umano: sedentario e itinerante.

In questo senso *nomadi* sono i francescani, che come vedremo, nell'abdicare a ogni proprietà e rinunciando ad una volontà propria che li costituisca come soggetti, vivificano ogni forma di relazione. Nomadi sono i monaci, che nello stare fissi in un luogo, intessono attraverso il loro silenzioso canto comune una relazione con lo spazio di una densità vitale (non a caso Marazzi accosta i 'monasteri' alle 'vie dei canti' degli aborigeni australiani). Nomade è chi abita pienamente, è chi mantiene viva quella memoria edenica, quel carattere ritmico e musicale, quella capacità di attraversare continuamente le *soglie* sacre che l'architettura (come *archê*) produce senza sosta.

Non sarebbe sbagliato affermare che l'abitare contemporaneo ha perso ogni ritmo e ogni ritmicità. L'abitare oggi è un abitare domestico, privato, che trova i suoi principi nei bisogni

e nelle necessità. È un abitare tanto privo di ogni carattere spirituale, quanto impolitico. O meglio la politica e lo spirito vi rientrano in quanto elementi economici e assoggettati all'autoconservazione. È un abitare che trova nel *comfort* e nelle comodità un'eco lacerata dello spirito. In quanto frutto della sfera giuridica che lo confina nel domestico, l'abitare contemporaneo è governato e organizzato fino al punto di essere ridotto e fatto coincidere con la proprietà, per cui l'uomo abita ciò che possiede o meglio ciò che il diritto riconosce come sua proprietà. Così come è possibile affermare senza troppi problemi che oggi l'*abitare* coincide con lo spazio dell'*abitazione*, allo stesso modo, ciò di cui non possiamo appropriarci, l'inappropriabile, risulta essere in tutto e per tutto inabitabile e inesperibile.

1.1.4 *L'abitare e il costruire*

A questo punto non possiamo non indagare il nesso problematico tra l'abitare e il costruire. Un nesso che investe tanto la casa, che l'architettura e che a partire dal dopoguerra è stato dibattuto tanto in ambito architettonico che filosofico. In questo capitolo ci confronteremo con Heidegger, colui che forse più di tutti ha cercato di far coincidere queste due categorie.

A partire dalla fine della seconda guerra mondiale, tra il 1950 e il 1975, a Darmstadt, furono organizzati una serie di "simposi" intitolati *Darmstädter Gespräche*. Questi incontri rappresentarono un tentativo di esplorazione e discussione sulle nuove posizioni intellettuali che si andavano elaborando dopo la barbarie della Seconda Guerra Mondiale. Professionisti di livello internazionale (architetti, filosofi, politici, giornalisti, storici dell'arte, etc.) e il pubblico in generale accolsero questi eventi favorevolmente poiché essi riuscirono a colmare l'urgente necessità di rinnovamento di valori su cui la nascente società democratica si stava costruendo. Ogni "simposio" veniva organizzato in relazione a una grande mostra di progetti.

All'evento del 1951, intitolato *Mensch und Raum*, *l'uomo e lo spazio*, insieme a Ernst Neufert, Egon Eiermann, Hans Scharoun, José Ortega y Gasset e tanti altri, fu chiamato Martin Heidegger che partecipò con il suo famoso discorso *Costruire, Abitare, Pensare*.

Per quanto il centro della sua riflessione mettesse in evidenza il nesso inscindibile tra l'abitare e il costruire, tutto il discorso di Heidegger era un tentativo di spostare la questione dell'abitare fuori dall'attività edilizia e dalle politiche abitative in senso stretto. Heidegger, infatti, chiude la conferenza ribadendo che "per quanto dura e penosa, per quanto grave e pericolosa sia la scarsità di abitazioni, l'autentica crisi dell'abitare non consiste nella mancanza di abitazioni. La vera crisi degli alloggi è più vecchia delle guerre mondiali e delle loro distruzioni, più vecchia anche dell'aumento della popolazione terrestre e della condizione dell'operaio dell'industria. La vera crisi dell'abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare, che essi devono anzitutto imparare ad abitare" (Heidegger 1976, 108). Per Heidegger l'*abitare* non consiste in quell'esperienza circoscritta alla casa,

non si esaurisce in uno spazio chiuso e determinato ma "la *relazione* di uomo e spazio non è null'altro che *l'abitare* pensato nella sua essenza*" (ivi*, 105).

La riflessione che Heidegger apporta è una riflessione che per quanto breve e non esaustiva rimane ancora assolutamente attuale. Ci sono principalmente due momenti della conferenza che cercheremo di cogliere: la relazione tra l'abitare e il costruire fuori da una logica di mezzi-fini; e poi il costruire come mezzo per 'far abitare', identificato da Heidegger nel *ponte*.

Il primo aspetto è estremamente importante. È significativo che Heidegger metta in guardia chiunque dal leggere il rapporto tra costruire ed abitare in termini utilitaristici in quanto attraverso lo "schema fine-mezzo" ci "precludiamo l'accesso ai rapporti essenziali". "Il costruire - sottolinea Heidegger - non è soltanto mezzo e via per l'abitare, il costruire è già in sé stesso un abitare" (*ivi*, 97). Questo vuol dire che per il filosofo tedesco costruire e abitare coincidono sia spazialmente che temporalmente. Ma, nonostante questa chiara introduzione, durante la conferenza viene analizzato principalmente il costruire come mezzo per "far abitare". "L'essenza del costruire", dice Heidegger verso la fine, "è il far abitare", specificando però che "solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire" (*ivi*, 107). Di questo costruire come mezzo puro che coincide perfettamente con l'abitare, se ne individuano nella conferenza solo poche tracce, il che apre a delle questioni di non poca importanza.

Costruire e abitare hanno infatti temporalità diverse. Una sembra essere limitata ad un momento e ha quindi una temporalità apparentemente *puntuale*, l'altra - al di là di alcune interpretazioni specifiche che ne sono state fatte – permane e continua nel tempo, senza interruzioni. Mentre infatti l'abitare indicherebbe "il modo in cui i mortali sono sulla terra" (*ivi*, 92), il costruire tendenzialmente si esaurisce nel rapporto con l'opera, e ha quindi una temporalità circoscritta. Qual è allora la relazione tra questi due termini dal momento che hanno temporalità e spazialità così diverse? Che significa infatti che il costruire *è* l'abitare stesso? Qual è il valore della copula in questa affermazione?

Heidegger, consapevole dell'incompatibilità dei due termini, cerca di espandere e rendere più labile la sfera semantica del *costruire*, in modo da pensarlo non come un'attività singolare vincolata a un'opera, ma come un'attitudine, un modo di essere al mondo. Per fare questo è però costretto ad operare una frattura dividendo il *costruire* in due dimensioni distinte e inconciliabili: da una parte il lemma sconfina nella dimensione *improduttiva* del "mettere al riparo", del "prendersi cura" e del "custodire", mentre dall'altra si mantiene come attività *produttiva* dell'*edificare*, dell'"erigere edifici" (*ivi*, 98). Nel primo caso il *costruire* si distacca dal suo significato comune acquisendo una temporalità più distesa così da essere identificato immediatamente come *abitare*; nel secondo caso mantiene il suo significato più stretto ma la sua relazione con l'abitare non è immediata, si dà solo attraverso l'opera. Infatti, Heidegger, dopo essersi domandato "in che misura il costruire rientra nell'abitare?", è costretto a porsi un'ulteriore domanda che sposta l'attenzione dall'atto di costruire alla costruzione: "che cos'è

una cosa costruita, in questo senso?" (*ivi*, 101). A questo punto si apre una lunga digressione sul ponte e sul costruire come "far abitare", e in un certo senso sembra cadere la possibilità di pensare il costruire - inteso come manipolazione della materia e uso della tecnica – in una relazione immediata con l'abitare. Ci si può quindi domandare se questa relazione tra l'abitare e il costruire che Heidegger lascia in sospeso sia invece pensabile e percorribile. Ma finché continuiamo a pensare il costruire come un'azione rivolta alla produzione, il problema rimane. È quindi necessario riflettere attentamente su che cos'è il costruire.

Aristotele, nella *Metafisica* (1046b, 29), sviluppando il rapporto tra *potenza* e *atto*, per confutare la tesi dei megarici secondo cui la potenza esiste solo nell'atto, e non indipendentemente da questo, prende come esempio proprio colui che costruisce: per Aristotele "è chiaro che […] l'essere costruttore consiste nell'aver la capacità di costruire", e questo avviene anche quando non sta costruendo. Per marcare ancora la distinzione tra atto e potenza continua: "può darsi che colui che ha la capacità di camminare non cammini, e che colui che non sta camminando abbia la capacità di camminare". La tesi di Aristotele è chiara, la potenza esiste a prescindere dal fatto di tradursi in atto così come l'atto è sempre implicito nella potenza.

Se si prova a portare avanti questo ragionamento, si può ipotizzare che l'"*impotenza* non significa soltanto assenza di *potenza*, '*non poter fare*', ma anche e soprattutto, '*poter non fare*' e che quindi ogni potenza è ambivalente; è allo stesso tempo "potenza di esser e di non essere, di fare e di non fare". Addirittura, l'essere umano può essere pensato come "l'animale che può la propria impotenza" (Agamben 2009, 67–68).

In questo senso "l'architetto è potente" non solo quando progetta, ma anche e soprattutto quando *può non progettare*, quando può rinunciare a mettere in atto le proprie capacità e non è sbagliato dire che Lacaton e Vassal hanno espresso tutte le loro abilità di architetti quando nel 1996, incaricati dall'amministrazione di Bordeaux di progettare *place Léon Aucoc,* decisero, diversamente dei loro colleghi, che il loro progetto sarebbe stato quello di non fare niente, di non produrre alcunché. Il loro non fu un rifiuto, ma un vero e proprio *progetto*; fecero appendere infatti una piccola targa con i loro nomi al bordo della piazza per ricordare a tutti che in fondo è sempre possibile non progettare, o meglio che si può sempre progettare di lasciare essere il foglio bianco.

È in quest'ottica che si dovrebbe provare a leggere il nesso tra abitare e costruire proposto da Heidegger. Secondo il ragionamento mosso da Aristotele potremmo dire che *solo quando l'uomo può costruire come non costruire, abita pienamente*. Costruire in questo modo non va inteso come un atto, e nemmeno semplicemente come un gesto, come sostiene Petrosino (Petrosino 2003, 47), ma prima di tutto come una facoltà, come potenza. Solo in questo modo, solo se si restituisce al costruire la sua inoperosità, l'abitare e il costruire possono coincidere pienamente. L'uomo quindi abita non perché *costruisce* o perché *ha costruito*, ma in quanto *può costruire* (inteso nella sua ambivalenza). In questo senso *l'uomo che può costruire si man-*

tiene in relazione con lo spazio e con la materia anche quando non costruisce. Il disvelamento, che il *costruire* in quanto tecnica pro-duce, si conserva e viene a compimento anche quando non si traduce in atto. Gli elementi non sono più dis-posti in un impianto, ma semplicemente posti, e come tali appaiono nel loro essere in relazione. *Colui che costruisce, il tekton*, sapendo costruire conosce, interroga la materia e ne pensa il peso, contempla e fa esperienza della sua inerzia e del suo essere greve. In questo senso *costruire* è quella forma del pensiero che consente di contemplare la gravità e la potenza della materia attraverso l'uso del corpo. Per questo la pratica dell'autocostruzione oggi è così importante, non tanto perché possiamo abitare pienamente solo ciò che si è costruito con le proprie mani, ma perché sapendo costruire, anche quando non si costruisce, e riconoscendo di fronte a noi uno spazio costruibile, il rapporto con lo spazio cambia. Per questo è giusto affermare che prima di tutto l'abitare è una potenza del pensiero. Una potenza che passa per i corpi e per la loro capacità di trasformare, di costruire, lo spazio che li attraversa.

Nella tradizione giudaico-cristiana, colui che ha perso la capacità di *non costruire* è l'abitante di Babele. Il mito biblico di Babele non è solo "uno dei testi biblici più espliciti sull'irriducibile distanza che una tradizione nomade intende prendere e mantenere nei confronti di una civiltà urbana" (*ivi*, 51), ma può essere letto come il dramma della perdita della facoltà di *non costruire* da parte dell'uomo. Il mito biblico di Babele, come nel caso del diluvio, ci parla del problema che si trattiene nella confusione degli opposti. Del primato del costrutto e delle tecniche costruttive sul costruttore, l'uomo. La costruzione della Torre ci pone quindi di fronte a una riflessione sul rapporto tra il cielo e la terra, e dell'abitare umano nel suo rapporto con la tecnica e il linguaggio.

Che succede quanto in una società la Torre prende il sopravvento? "Al di la di ciò che da questo punto di vista appare come lo sterile conflitto per il primato tra la filosofia e la teologia, è dunque l'architettura, e le tecniche di costruzione ad esse connesse, a rappresentare il vero compimento del sapere che si sviluppa a Babele" (*ivi*, 55). Babele infatti "si identifica con l'atto stesso di costruire" (Zumthor 1998, 100). Gli uomini che si radunano nella piana del Seenaar si dicono tra loro: "*facciamoci mattoni*" (Gen 11:3). Costruiscono una torre per far in modo che "la sua cima tocchi il cielo", per "farsi un nome e non disperdersi per tutta la terra" (Gen 11:4), per "dominare" lo spazio e catturare il proprio destino attraverso l'architettura. Ma relegando il proprio nome, la propria identità e la propria lingua all'atto di costruire e alla costruzione stessa - la torre (Petrosino 2003, 57), gli abitanti di Babele non possono più smettere di costruire. Perdendo la capacità di non costruire hanno relegato il proprio destino alla costruzione architettonica della torre, e perso "il valore della vita umana" (Limentani 1975,

Torre di Babele. Tratto da Bibbia Maciejowski (particolare)
Francia, Parigi, 1250 circa

84). Per questo Dio scende tra di loro e confonde le loro lingue: per farli "cessare di costruire" (Gen 11:8); "per costringerli a pensare", così che "possano accorgersi l'uno dell'altro" (*ibid.*).

Come infatti molti hanno notato, quella di Dio non è una punizione. Non si tratta, come nel caso del *Mabbul,* del diluvio, di un atto di Dio che decide di "cancellare" l'uomo dalla faccia della terra (ad esclusione di Noè e la sua famiglia) per vendicarsi della sua "malvagità" (Gen 6:5-12). Piuttosto Egli "prende le distanze dal modo di essere e di abitare di cui la torre è l'espressione" (Petrosino 2003, 85), prende le distanze da chi, nel tentativo di raggiungere il cielo attraverso la tecnica, ha perso la capacità di *non costruire*.

Se è possibile quindi pensare il costruire e l'abitare come coincidenti, allo stesso tempo è anche vero che l'essenza di ogni costruzione è il "far abitare". È significativo che per Heidegger la massima espressione di questo far abitare, non è la casa – come intuitivamente si potrebbe pensare -, né tanto meno il tempio, come invece indicava ne *L'origine dell'opera d'arte,* ma il *ponte*. Il *ponte* non ha come riferimento né la *città* né la *campagna*, travalica la differenza tra urbano ed extraurbano, tra itinerante e sedentario. È una costruzione debole, nel senso che si lascia abitare e rende abitabili le rive che attraverso di esso appaiono in quanto tali. Il ponte raccorda e riunisce presso di sé; "lascia libero il corso al fiume e insieme garantisce ai mortali la via attraverso cui possono andare da una regione all'altra". "Porta il fiume e le rive e la terra circostante in una reciproca vicinanza. […] riunisce la terra come regione intorno al fiume". Il ponte è un luogo, "ma non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte" (Heidegger 1976, 103). Per questo è un elemento che possiede un'intensità architettonica ma allo stesso tempo è troppo debole per essere propriamente un'architettura. Il ponte nell'interpretazione di Heidegger "riunisce presso di sé, nel suo modo, terra e cielo, i divini e mortali. […] Riunisce la Quadratura, ma la riunisce nel senso che accorda alla Quadratura un posto" (*ivi*, 102–3).

Il ponte quindi non è un'architettura, ma non è nemmeno una semplice costruzione. Secondo la terminologia corrente è un'infrastruttura. Probabilmente questo termine è improprio poiché non restituisce tutta la potenza e la complessità discusse finora, ma per certi versi evidenzia un aspetto essenziale del ponte, il suo essere *infra*. Il suo essere minore, il suo porsi sotto, tra le cose. Ma al contrario di altre infrastrutture come la strada, che nel collegare due punti separa due regioni, il ponte riunisce senza separare. "Anche là dove il ponte copre il fiume, tiene la sua corrente in relazione con il cielo, in quanto l'accoglie per pochi istanti sotto la luce delle arcate e quindi di nuovo la lascia andare" (*ivi*, 101). Permette all'uomo e agli altri esseri viventi di attraversare le regioni anche quando le condizioni naturali non lo permettono, dando la possibilità di mantenersi in relazione con il cielo e con la terra, con l'acqua che scorre.

Si potrebbe qui avanzare l'ipotesi che l'infrastruttura, prima che la dimensione domestica o architettonica, sia ciò che permette all'uomo di abitare (Pone 2019). Se prendiamo per buo-

na questa ipotesi, forse risulta comprensibile come il sistema viario, fognario, idrico, la rete telefonica, gli smartphone siano riusciti a incidere così profondamente sull'abitare dell'uomo. D'altronde l'infrastruttura, condizionando il nostro modo di entrare in relazione con *l'altro*, di spostarci, di comunicare, di accedere alle risorse, di rispondere ai propri bisogni condiziona i nostri gesti abituali, e quindi le nostre abitudini. Se questo è vero ci si dovrebbe però chiedere se tutte le infrastrutture siano uguali. Che differenza c'è tra il ponte di Heidegger, una autostrada o un viadotto dell'alta velocità? Tra il sistema fognario delle metropoli, gli acquedotti romani e gli antichi sistemi idrici come quello descritto da Laureano ne *La piramide rovesciata*? Si può affermare che è presente un elemento intimamente politico nell'infrastruttura? Se infatti alcune infrastrutture rendono abitabile un luogo in quanto intensificano il rapporto con lo spazio, altre al contrario permettono all'uomo di vivere ovunque allo stesso modo, sradicandolo da ogni possibile rapporto.

Visto alla luce di queste riflessioni, il convento mendicante mostrerà, come vedremo, tutta la sua potenzialità e la sua politicità. Questo *luogo* particolare non va inteso né come un'architettura, né come uno spazio domestico. Il suo principale scopo è piuttosto il *far abitare* ed è per questo che ha potuto passare dal luogo in cui i frati convenivano ad una costruzione vera e propria. Come il *ponte*, che riunisce presso di sé le rive del fiume e collega luoghi prima distanti tra loro, allo stesso modo il *convento* permette ai francescani di "abitare" non tanto lo spazio chiuso che racchiude, ma i luoghi e i paesaggi che lo circondano. Non si pone in contrasto con il contesto, né si definisce come un'alternativa. Non domina la natura, *domina piuttosto il rapporto tra uomo e natura* (cfr. Benjamin 2001, 462). Questa infrastruttura non è, come il monastero per i monaci, il centro della loro vita, ma è semplicemente un "punto di appoggio", per questo motivo non è assolutamente *necessario,* ma è semplicemente un'occasione per la fraternità per fare qui e ora esperienza del Regno.

Capitolo due
L'architettura

Dove non c'è niente tuto è possibile.
Dove c'è architettura, niente (altro) è possibile

Rem Koolhaas

L'architettura è sempre stata, e oggi lo è più che mai , un rito magico: e tutte le volte che si perde la realtà magica dell'architettura si perde anche l'architettura.

Ettore Sottsass

L'avenir de l'architecture n'est pas architectural

Jean Nouvel

1.2.1 *Architettura e costruzione*

Il grande teorico e disegnatore dell'architettura John Ruskin apre il suo saggio più famoso, *Le sette lampade dell'architettura* (*1842*), affermando che "è indispensabile, in apertura di qualsiasi indagine, distinguere attentamente fra *architettura* e *costruzione"* (Ruskin 1982, 45).

Per Ruskin non tutto è architettura. Non tutte le costruzioni possono essere definite architetture in quanto "l'architettura s'interessa solo di quelle caratteristiche di un edificio che sono al di sopra e al di là del suo uso comune" (*ivi*, 46). In un certo senso l'intero volume è un tentativo di sottolineare questa distinzione evidenziando come l'architettura sia una costruzione in grado di rispondere a particolari aspetti chiamati *lampade*. Sacrificio, verità, potenza, bellezza, vita, memoria e obbedienza sono i tratti che contraddistinguono e qualificano l'architettura e quindi anche le "lampade" che permettono di illuminare e leggere tale distinzione. "Il costruire non diventa architettura semplicemente per la stabilità di ciò che è stato eretto" (*ibid.*). Alla costruzione va aggiunto un tratto tettonicamente "non indispensabile" e solo da quel momento in poi si può forse parlare di architettura. Per Ruskin le decorazioni, i materiali pregiati, gli ornamenti e in generale ciò che solitamente sta sotto il nome di *venustas*, non sono intesi in senso estetico, ma prima di tutto come 'sacrificio'; come sacrificio di tempo, spazio, materia ed energia da parte del corpo sociale e degli esecutori dell'opera e, proprio per questo, sono in grado di conferire all'architettura il suo statuto speciale. Difatti, la bellezza non dipende né dall'opera in sé, né dalla sensibilità percettiva di chi la osserva o la vive. Prima di essere descritta come risultato di una corretta imitazione della natura (cap. IV), Ruskin tiene a precisare che la bellezza è proporzionale al lavoro dell'uomo,

che il fattore che incrementa la "bellezza della costruzione" è "l'aumento della fatica tangibile" (*ivi*, 57), ovvero il sacrificio inteso nel senso più ampio come lavoro e rinuncia. "Non è del risultato d'una fatica di qualsiasi sorta che stiamo parlando, ma del puro e semplice costo, della sostanza, della fatica, del tempo in se stessi" (*ivi*, 49). Scriverà Ruskin:

> non pretendo una chiesa in marmo in ogni villaggio per amore dei marmi, ma per amore dello spirito che starebbe alla base della loro costruzione. La chiesa non ha alcun bisogno di una vistosa ostentazione, la sua potenza non dipende da questa […] ma per chi l'ha costruita essa lo è stata, e dovrà sempre esserlo. Non è la chiesa ciò di cui abbiamo bisogno, ma il sacrificio (*ivi*, 55).

Se per Ruskin non tutte le costruzioni sono architettura, se alcuni edifici sono "al di sopra o al di là dell'uso comune", possedendo quindi una determinata potenza, tale distinzione non è però determinata da un carattere intrinseco dell'opera. L'arte architettonica, che per Ruskin è "fra tutte, l'arte fondamentale" (*ivi*, 237) , è tale non per delle caratteristiche oggettive, riguardanti l'opera in sé, la sua forma o la sua materia, ma per il modo in cui l'opera, in quanto materia formalmente articolata, si relaziona nella contingenza storica con il corpo sociale. Ogni forma di alta architettura non è infatti frutto del genio artistico, né frutto di una sapiente aderenza a dei canoni, ma è "in qualche modo l'incarnazione della Politica, della Vita, della Storia e della Fede religiosa dei popoli" (*ivi*, 231).

1.2.2 *Architéktōn e oikodómos*

Questa distinzione proposta da Ruskin tra *costruzione* e *architettura*, che come vedremo probabilmente riposa sulla differenza tra l' *oikodómos* e l'*architéktōn*, continuerà a essere indagata a più riprese da numerosi e illustri architetti e teorici dell'architettura come Morris, Loos, Le Corbusier, Groupius, Krier o Rossi. Infatti, tra la possibilità che ogni costruzione sia o non sia architettura si è posto un dibattito, spesso conflittuale, fino ai giorni nostri, la cui posta in gioco non è solo teorica, ma anche e soprattutto progettuale. Tale distinzione presuppone implicitamente alcune domande fondamentali per la disciplina. Dividere o meno l'architettura dalla costruzione significa cercare di porre la domanda elementare: 'che cos'è l'architettura?', 'di cosa si occupa l'architetto?', 'qual è lo scopo dell'architettura?'.

Per questa tesi di dottorato, indagare la natura 'storica' di tale distinzione non significa limitarci a investigare queste domande e quindi a rimanere su un piano puramente architettonico. Proporre oggi questa divisione sarebbe anacronistico e ci porterebbe a non avere nessun riscontro con la realtà in quanto probabilmente già ai tempi in cui Ruskin scrive tale distinzione aveva cominciato da tempo a venir meno. Per noi non sarà importante riuscire ad affermare cosa sia o cosa non sia architettura, ma piuttosto rispondere alla domanda: cosa

fa? Come agisce? Come funziona? Quali relazioni mette in campo? In che modo? Quali sono la sua potenza e i suoi limiti? È possibile abitarla? E se si, come? Per questo motivo più che soffermarci sull'architettura, intesa come edificio, cercheremo di comprendere e problematizzare l'aggettivo *architettonico*. Tale carattere, per noi, non indicherà ciò che è inerente all'architettura, ma una determinata capacità di agire dell'opera e della tecnica. Il carattere architettonico ci mostra come non solo la distinzione tra interno ed esterno, tra edificio e oggetto d'arredo, sia in un certo senso inappropriata in quanto architettonico può essere tanto un edifico, tanto un oggetto, una tecnica o un sapere, ma ci permette di connettere e concatenare le questioni inerenti all'opera con altre di natura politica, ambientale e sociale.

Emergerà quindi che l'opera architettonica, ovvero quell'edificio costruito e vissuto pienamente come un'archi-tettura, non è ciò che rende possibile o migliora l'abitare dell'uomo ma al contrario l'architettura, e in generale gran parte di ciò che è legato al mondo delle costruzioni, è intesa in quanto costitutiva delle problematiche che oggi stanno attraversando l'intero corpo sociale, nel senso che le produce e le mantiene vive. In questo senso l'operare dell'architetto - figura complessa a cui la cultura occidentale nell'ultimo secolo ha affidato incautamente l'abitare dell'uomo - non è semplicemente l'operare di un tecnico, né tanto meno di un artista, ma è qualcosa di molto più problematico.

Innanzitutto possiamo notare che l'ipotesi di Ruskin non è puramente speculativa, ma riposa su un'evidenza storica. Nelle pagine che seguono andremo ad indagare come questa distinzione proposta da Ruskin trovi un'analogia significativa nella distinzione tra l'architetto e il costruttore nella Grecia antica. Questi due ruoli infatti, oltre ad esser nettamente distinti per gerarchia e per competenze, si occupavano di ambiti differenti. Mentre il primo si occupava principalmente della città, e di edifici di carattere pubblico, religioso o militare, il secondo si occupava della costruzione di edifici comuni, principalmente della casa. Come è stato già accennato, l'ipotesi di questo primo capitolo è che la distinzione tra l'architettura e la semplice costruzione riposi su alcune significative fratture metafisiche della cultura occidentale, in particolare quella tra l'*oikos* e la *polis*, il pubblico e il privato, il politico e il domestico, il sacro e il profano. La distinzione tra questi due tipi di costruzione verrà indagata in quanto risulterebbe essere il luogo in cui può essere problematizzato il rapporto tra l'abitare e l'architettura, tra l'abitare e l'opera architettonica.

È noto che il termine architettura deriva da architetto, *architéktōn*, parola di origine greca. Indicava una figura complessa, difficile da definire. Questo termine è a sua volta composto dall'unione dei due termini *archḗ* (comando, principio) e *tektōn* (carpentiere, falegname). È significativo che in Omero la parola *architéktōn* è completamente assente, mentre è presente solamente il semplice *tektōn. L*a prima apparizione a noi pervenuta del termine composto da *archḗ* e *tektōn*, risale al V secolo a.C., più precisamente alle *Storie* di Erodoto in cui appare in

6 occasioni[2]. Qui possiamo subito notare che il termine architetto non era sinonimo di costruttore. In particolare nel terzo libro (III, 60, 4) il termine *architéktōn* appare in riferimento non a edifici qualunque, ma alla costruzione di tre grandi opere costruite nell'isola di Samo: l'acquedotto dell'architetto Eupalino, il molo a protezione del porto, e il tempio (secondo Erodoto il più grande della Grecia) dedicato a Era.

Analizzando le opere di alcuni autori classici, ci possiamo accorgere infatti che quando si parla del costruttore di case o di costruzioni semplici, non viene praticamente mai usato il termine *architéktōn*, ma *oikodómos, tektōn, ergátēs* o *cheirotechnēs*.

In alcuni passaggi questa differenza viene esplicitamente evidenziata, come per esempio nella *Grande Etica* in cui si può trovare chiaramente sottolineata la differenza tra *architéktōn* e *oikodómos* in riferimento al rapporto gerarchico che intercorre tra essi: "nell'edilizia [*oikodomikê*]", afferma Aristotele, "uno è l'architetto (*architéktōn*), altro, sottoposto a esso, il costruttore (*oikodómos*) che esegue la casa (*poiētikòs oikías*)" (*Grande Etica*, 1198a, 36). In questo passaggio Aristotele, cercando di dimostrare che la saggezza, allo stesso modo della virtù dell'architetto, è in grado di orientare l'azione, evidenzia la differenza tra i due ruoli per mostrare come l'architetto non opera direttamente, ma "progetta" e comanda l'opera a chi è in grado di produrla, il costruttore. Mentre l'*oikodómos* opera direttamente attraverso il lavoro delle proprie mani, l'*architektōn* agisce sulla realtà e orienta l'agire comandando (*prostássō; archō*). La dimensione puramente intellettuale dell'architetto e la sua distinzione rispetto ad altre figure che tendenzialmente sovraintende è confermata anche dallo straniero del *Politico* di Platone quando afferma che "ogni architetto (*architéktōn*) è un capo degli operai, non un operaio (*ergátēs*)" (*Politico* 259e).

Ma probabilmente l'idea che *architéktōn* possa indicare il capo-mastro o capo-artigiano, come suggerirebbe una traduzione letterale del termine, sarebbe riduttivo in quanto i due ruoli non si distinguono semplicemente per la gerarchia che li relaziona ma anche, e forse sopratutto, per l'oggetto delle loro azioni. Infatti ciò di cui si occupano, spesso non coincide. Nella *Geografia*, Strabone, alcuni secoli più tardi, affermerà:

> Tutti poi coloro i quali si impegnano a descrivere le proprietà di qualche luogo, dovrebbero essere attenti ad aggiungere le sue relazioni astronomiche e geometriche, spiegandone con attenzione estensione, distanza, gradi di latitudine, e clima. Anche un costruttore (*oikodómos*) prima di costruire (*kataskeyázōn*) una casa (*oikon*), o un

2 I passaggi in questione sono: II, 175.21; III, 60.9; III, 60.14; IV, 87.2; IV, 88.2; VII, 36.3;

> architetto (*architéktōn*) prima di fondare (*ktizōn*) una città (*polin*), dovrebbe prendere in considerazione queste cose (Strabone, *Geografia* 1:13).

Qui l'*oikodómos* e l'*architéktōn* vengono accostati non per indicare la loro relazione gerarchica, ma in quanto entrambi sono mestieri che necessitano un'accurata conoscenza dei luoghi. Ciò che li distingue l'uno dall'altro sono però i rispettivi campi di applicazione che risultano radicalmente eterogenei: il primo si occupa della casa (*oikos*) e della sua costruzione, mentre l'*architektōn* della città (*polis*) e della sua fondazione.

Anche Socrate nel *Gorgia* di Platone, per confutare l'importanza dei retori, sottolinea che in una città gli architetti (*architéctones*) non vengono consultati per costruzioni comuni, ma sulla "costruzione di mura, o sulla costruzione di porti o di arsenali" (*Gorgia* 455b), cioè quelle costruzioni inerenti alla difesa e alla sopravvivenza della città.

È opportuno notare che *architéktōn* rispetto a *oikodómos* o agli altri termini appare molto raramente. Nelle opere di Platone per esempio *architéktōn,* contando anche la forma aggettivata 'architettonico' è presente solo tre volte[3], mentre in quelle di Aristotele, ventiquattro[4]. Prendendo in esame questi e altri passaggi come quelli sopracitati, si può constare che *architéktōn* non è praticamente mai riferito ad ambienti privati o familiari ed è molto probabile quindi che l'architetto nella Grecia classica non si occupasse dell'ambito domestico (*oikos*), ma solo di ambiti particolari come il militare, il religioso, l'idrico (ovvero la costruzioni di ponti, acquedotti, navi o porti) e più in generale ciò che è inerente alla città (*polis*).

È probabilmente per questo motivo che Aristotele accosta continuamente la figura dell'*architéktōn* a quella del politico. In un passaggio dell'*Etica* il *filosofo politico* viene definito come un *architetto* poiché è in grado di occuparsi "del piacere e del dolore" e di "stabilire il *fine* guardando al quale noi diciamo se ciascuna cosa è, in assoluto, *buona* o *cattiva"* (*Etica Nicom.* 1152b). Allo stesso modo l'*archonta,* colui che comanda, "deve avere la virtù etica nella sua perfezione - perché il suo compito è proprio quello dell'architetto (*architéktonos*) e la ragione (*lógos*) è l'architetto (*architéktōn*) - mentre ciascuno degli altri deve averne quel tanto che gli basta" (*Politica*, 1260a). Qui non è l'architetto a comandare su qualcuno, ma è chi comanda a dover essere 'architetto' precisando, enigmaticamente che anche la stessa ragione, o meglio il *lógos,* è 'architetto'.

Nella *Metafisica* gli architetti (*architéktonas*) sono più degni di onore e più sapienti dei manovali (*cheirotechnēs*), "non perché capaci di fare", ma in quanto sono in "possesso di un sapere concettuale" e "conoscono le cause delle cose che vengon fatte". Gli architetti sarebbe-

3 *Politico 259e, 261c; Gorgia 455b*

4 *Costituzione degli Ateniesi* 46.1; *Politica* 1253b, 1260a, 1282a, 1325b; *Poetica* 1456b; *Fisica* 194b; *Metafisica* 981a, 981b, 1013a; *Etica Nicomachea* 1094, 1141b, 1552b; *Etica Eudemia* 1217a; *Grande Etica* 1198a. Per la ricerca e il confronto delle fonti è stato utilizzato il *Thesaurus Linguae Graecae*

ro quindi "sapienti", al contrario dei manovali che agirebbero "per abitudine" (*ethos*), "senza sapere ciò che fanno" (*Metafisica* 981a-b).

Infine la stessa *politica*, nell'*Etica,* viene definita come "la virtù più autorevole e architettonica" in quanto stabilisce "quali scienze sono necessarie nelle città e quali deve apprendere ogni classe di cittadini, e fino a che punto" (*Etica Nicom.,* 1094a). *Architettonica* in questo senso sembrerebbe essere quella scienza che ha la capacità di orientare e organizzare i fini delle scienze e dei mestieri ad essa subordinati.

Mentre in un'altra occasione, Aristotele separa la saggezza architettonica da quella politica, non per contrapporle, ma per renderle complementari. "Quanto alla saggezza che riguarda la città", afferma Aristotele, ci sono due saggezze, una rivolta all'universale, un'altra al particolare, "la prima specie in quanto architettonica è quella legislativa" (*architektonikḕ frónēsis nomothetikḗ*), mentre l'altra, in quanto verte sulle cose particolari, possiede il nome comune di "saggezza politica"; questa ha per oggetto "l'azione e la valutazione" e agisce tramite decreto (*Etica Nicom.* 1141b). La saggezza architettonica - che osservata da una certa angolatura risulta essere la più importante - e quella politica, sarebbero entrambe inerenti alla città ma si distinguerebbero sul principio di azione: la prima sarebbe in grado di influenzare i fini in quanto rivolta all'universale, la seconda di agire direttamente sul particolare, "come fanno i manovali [*chirotéchnai*]" (*Ibid.*).

1.2.3 *Etimologie*

Che ci sia una distinzione sostanziale tra l'*oikodómos* e l' *architéktōn* è confermato anche dal fatto che i due termini sono etimologicamente eterogenei e appartengono a due campi semantici totalmente differenti. Il primo è composto da *oikos* e *dómos* e la sua forma composta, come *architéktōn,* non è presente in Omero, ma la possiamo riscontrare invece per la prima volta sempre nel secondo libro delle *Storie* di Erodoto (II, 121). *Oikos* come sappiamo significa 'casa', intesa tendenzialmente come edificio anche se originariamente aveva il significato più ampio e non materiale di famiglia o raggruppamento sociale (Benveniste 2001, 239). *Dómos* è un termine che significa tendenzialmente costruzione, ma anche casa. Infatti come ricorda Benveniste "lungi dal costruire due unità sociali distinte, in gr. *dómos* e (*w*)*oikos* significano praticamente la stessa cosa, 'casa'; solo ragioni di epoca, di dialetto e di stile fanno apparire l'uno rispetto all'altro" (*ivi*, 227). Insieme i due termini significano "colui che costruisce la casa" (*ivi*, 228) indicando così genericamente il costruttore che si occupa dell'abitare, *oikeō*.

Architéctōn invece è un termine più complesso. Come abbiamo già visto è formato da *archḗ* e *téktōn. Téktōn* è il carpentiere, il falegname, l'artigiano. Condivide la stessa radice con il termine *téchnē,* anche se questo ultimo "si è facilmente liberato da ogni legame con *téktōn* a causa della divergenza delle forme e si è dedicato a impieghi generali". La radice indoeuropea

**teks* "rimanda al significato di lavorare con l'ascia, costruire una struttura". Da questa il sanscrito *taksati* 'costruzione, lavorare con l'ascia, modellare', o *taksan* 'carpentiere', l'ittita *takš*, 'adattare, adornare'. È da notare la particolare evoluzione del latino *texo* 'tessere' (Chantraine 1968), che sposa l'interpretazione che la tettonica (*tektonikē,* dall'aggettivo *tektonikos,* tettonico), e quindi l'architettura, possa essere concepita come l'arte di intrecciare (Frampton 2007).

Il *téktōn* si distinguerebbe dal fabbro, *chalkeús* (*Protagora* 319d; *Repubblica* 370d), e dal muratore, *lithológos* (*Guerra del Peloponneso* 6,44; *Uccelli*, 1154). È colui che piuttosto che fondere, unire o assemblare prima di tutto lavora per sottrazione: taglia, separa e seziona per poi comporre ciò a cui ha dato forma. La sua è una composizione di materia tagliata, assemblando frammenti e porzioni di materia che precedentemente ha prodotto.

A partire dal V secolo il campo semantico di *téktōn* si espande per venire usato come generico artigiano e diventare così sinonimo di altri mestieri come il cuoco, il medico, il ginnasta e soprattutto il poeta. Così Pindaro nelle *Pitiche* scrive di sapienti *téktōnes* che composero armoniosi canti di leggende d'uomini (III, 113) e Aristofane ricorda quando nei simposi non si cantava altro che "*téktōnes* di ben orditi inni" (*Cavalieri* 530). E anche il grande Eschilo nella *Rane* (820) appare agli occhi di Aristofane come *frenotéktōn anḗr*, "il poeta dal genio costruttore" (Taillardat 1965, 438).

Téktōn è quindi un termine importante nella tradizione classica e rimane un termine fondamentale anche in quella cristiana in quanto non solo è usato nel vangelo di Matteo per indicare Giuseppe, il padre putativo di Gesù, (Mt 13:55), ma anche lo stesso Gesù in Marco 6:3 viene riconosciuto come il *téktōn*, figlio di Maria, fratello di Giacomo, Iones, Giuda e Simone.

Ma a questo punto è importante porre attenzione sul ruolo del prefisso *archḗ* che precede *tektōn*. Anche Ruskin quando propone di dividere l'*architettura* dalla *costruzione* suggerisce in nota che il senso di questa divisione va ricercata nel prefisso *archḗ* del termine *architettura*. Nella nota scrive che la distinzione tra i due vocaboli

> è un po' rigida e maldestra terminológicamente, ma non concettualmente. E, per quanto rigida, è perfettamente esatta anche dal punto di vista terminologico. Si tratta della precisazione dell'*archḗ* concettuale—nel senso in cui Platone usava questo termine nelle *Leggi*—che distingue l'architettura dal vespaio, dalla tana del topo, o dalla stazione ferroviaria (Ruskin 1982, 45).

Per Ruskin è l'*archḗ* dell'architettura a indicare ciò che distingue l'architettura dalla semplice costruzione, da quel tipo di costruzione *funzionale* e legata alla *necessità* che è possibile riscontrare anche in natura. Come sappiamo *archḗ* è termine tecnico di tutta la filosofia classica ed ha continuato a interrogare grandi filosofi fino ai giorni nostri. Sicuramente non

è questo l'ambito in cui indagare con attenzione e in maniera esaustiva il suo significato e le sue implicazioni. In queste poche pagine verranno riportati solamente alcuni aspetti significativi e sopratutto propedeutici all'analisi e alla comprensione del termine architettura e architettonico.

Come è noto per i greci questo termine aveva un duplice significato: significava tanto *principio, inizio, origine,* quanto *comando e ordine*.

Difatti nell'antica Grecia, l'*arconta*, ovvero il magistrato con la più alta carica, era tanto "colui che comincia" quanto "colui che comanda" e non è certo difficile ipotizzare che dall'idea di *origine* derivi anche l'idea di *comando*, che dal fatto di "essere il *primo* a fare qualcosa" derivi l'idea di "essere il capo" e viceversa (Agamben 2017, 92). Come nota Heidegger, per quanto sia difficile per noi oggi concepire insieme questi due campi semantici, se si vuol comprendere il significato di *archḗ,* è necessario cercare di pensarne l'unità. Per Heidegger pensare l'*archḗ*, pensare quindi insieme "inizio e dominio", significa cercare di pensare qualcosa che nel suo 'inizio' ordina, comanda, e allo stesso tempo un 'ordine' che comincia, innesca e inizia: una "disposizione che avvia", e allo stesso tempo un "avvio che dispone". Se si vuol quindi pensare l'*archḗ*, è necessario riuscire a far coincidere questi due momenti in quanto "l'unità di questo duplice momento è *essenziale*" (Heidegger 2008, 201)[5].

Bisogna notare che se l' *archḗ* fosse stato semplicemente un *avvio* che dispone*,* una *causa*, sarebbe rimasto all'origine temporale di un avvenimento, ma poiché è allo stesso tempo una *disposizione* che avvia, una certa configurazione di elementi materiali o immateriali che si relazionano tra di loro, questa persiste nel tempo. L' *archḗ* quindi non rimane temporalmente fisso all'origine di un avvenimento, ma è sempre presente, percorre la storia, la *ordina*, la influenza, rimanendo "vivo" nel tempo e per questo "non cessa mai di iniziare" (Agamben 2017, 93). L'*archḗ* non si situerebbe quindi nel passato, ma poiché persiste nel linguaggio, nelle opere, nelle culture, nelle istituzioni, nello spazio e più in generale in ogni forma di relazione tra enti differenti, comandando e ordinando la storia dell'essere, andrebbe piuttosto pensato nel presente. In questo senso Schürmann affermerà chiaramente che "un principio, finché è in vigore, influenza le assemblee pubbliche così come influenza i sogni intimi, i fatti e i gesti dei potenti, la voce di Dio e quella del popolo". "I principî", aggiunge, "che sono archi-presenti nei loro rispettivi ordini epocali, forniscono i motivi di tutto ciò che accade, sia di elevato che di insignificante, entro quell'ordine (Schürmann 1995, 87). 'Comando' e 'principio' si terrebbero quindi insieme nell'*archḗ* in questa capacità di sancire un'origine che continua ad agire nel tempo. Questo non vuol dire che un principio sia in grado di determinare e ordinare in maniera categorica e continuativa la storia dalla sua origine alla sua

5 Come fa notare sempre Heidegger, è probabile che questo concetto di *archḗ* non è un sempre esistito nelle cultura greca, non è quindi "un concetto arcaico", ma "un'interpretazione successiva proiettata sull'inizio della filosofia greca solo a partire da Aristotele e poi dalla 'dossografia'" (Heidegger 2008, 202)

"morte", ma di "influenzarla". Non esiste un'*origine*, esistono piuttosto una molteplicità di *origini* che agiscono come forze in uno spazio-tempo discreto e disomogeneo insieme ad altre forze eterogenee e di natura differente.

Per continuare questa analisi, possiamo spostarci in ambito linguistico dove possiamo notare che in greco, al nome *archḗ* corrispondeva il verbo *archō* che come è facile intuire, poteva significare tanto *essere il primo*, *principiare*, *dare inizio*, che *comandare*, *dominare*. Queste azioni particolari trovano riscontro direttamente in un modo verbale specifico nelle lingue indoeuropee: l'*imperativo*. Questo è il modo verbale usato ancora oggi per impartire *ordini* e *comandi* e come nota Magdelain è anticamente "comune ai testi normativi del diritto sacro e del diritto civile, come lo è anche ai *carmina* religiosi e agli atti giuridici" (Magdelain 1990, 34).

Benveniste in un suo studio sul rapporto tra filosofia analitica e linguaggio, cercando di specificare la differenza tra un *enunciato esecutivo* e l'*imperativo*, nota che questo modo verbale *non è denotativo*, cioè non si riferisce a nulla di reale, "non mira a comunicare un contenuto", ma è piuttosto un "*semantema puro e semplice",* un *puro portatore di significato,* che viene "usato come forma ingiuntiva con un'intonazione specifica". Infatti, si può dire facilmente che l'imperativo, un comando, non serve a descrivere la realtà ma "mira ad agire sull'ascoltatore, a intimargli un comportamento" (Benveniste 2010, 328), producendo quindi un effetto nella realtà in cui viene pronunciato. Come nota Agamben in un saggio sull'origine del comando, il fatto che l'imperativo sia un semantema puro è un aspetto che merita attenzione. Che cos'è infatti un discorso che non descrive la realtà ma la significa, e che nel significare agisce su di essa?

Aristotele nell'*Organon* dirà che non tutti i discorsi mirano a descrivere la realtà, non tutti i discorsi sono *apofantici*, "ma è tale solo quel discorso in cui è possibile dire il vero o il falso". Esistono invece discorsi che non corrispondono a questa descrizione, "per esempio, la preghiera" - così come il comando, l'insulto, la minaccia, la domanda etc. – "è sì un discorso, ma non è vero, né falso" (*De Int.* 17a). Questa differenza tra un discorso apofantico e uno non apofantico risulta evidente se mettiamo a confronto una proposizione formulata all'indicativo con una all'imperativo. Se si afferma "Lorenzo studia", questa proposizione può essere vera - nel caso Lorenzo stia studiando - o falsa - nel caso non stia studiando - ed è quindi apofantica. Se però lo stesso discorso viene pronunciato nel modo verbale dell'imperativo e si formula così un comando, come per esempio "Lorenzo, studia!", non viene descritta la realtà. L'espressione "studia!" non è né *vera* né *falsa*, poiché può essere formulata a prescindere da quello che sta realmente accadendo e instaura una relazione particolare con chi l'ascolta al di là se l'ordine venga eseguito o meno. "Studia!", formulato all'imperativo, non è altro che il puro semantema di "studiare". Per questo non significa nulla fuori di sé, fuori dal *tema* del

verbo. L'*imperativo* non serve quindi a comunicare qualcosa, ma intima se stesso nella forma del comando. È cioè una *pura in-giunzione*.

Questo tipo di discorso, in quanto non *descrive* la realtà ma la *significa*, intima "la pura connessione semantica tra linguaggio e mondo"; ma la "relazione ontologica tra linguaggio e mondo non è qui *asserita*", come per esempio nel caso dell'*indicativo*, "ma comandata" (Agamben 2017, 102–3).

Comandare, *archein,* è quindi un atto che non descrive la realtà, piuttosto la prescrive e la istituisce. Inteso in questo senso, non c'è nulla nella realtà a cui l'*archḗ* fa riferimento, e tuttavia riesce ad agire su di essa, la influenza e la significa. Il comando non denota l'*essere*, ma ingiunge un *dover-essere*. Per questo nel momento in cui viene proferito, il comando si presenta come una *forza* particolare, una *forza* in grado di dar *origine* al significato che porta.

Alla luce di questo approfondimento, se si intende *l'archḗ* non solo come *inizio* e *principio,* ma anche come *comando* e si tiene conto della profondità semantica del termine, *archḗ* seguito da *téktōn,* potrebbe non indicare soltanto la gerarchia del cantiere, ma fare della figura dell'architetto qualcosa di molto più complesso.

È probabilmente in questo senso che Aristotele, nella *Metafisica*, quando vengono spiegate le diverse declinazioni di *archḗ*, scrive:

> "[Si ha *archḗ*] anche quando c'è qualcosa che con la propria scelta fa muovere le cose che si muovono e mutare quelle che mutano, per esempio nella città si dicono *archaì* i magistrati cittadini, le oligarchie, i re e i tiranni, e in questo senso si dicono *archaì* anche le arti (*téchnai*), soprattutto quelle architettoniche (*architektonikai*)" (*Metaf.* 1013a).

Ma che significa che le arti, in particolare le arti architettoniche, sono in grado di muovere le cose che si muovono e mutare quelle che mutano, al pari dei magistrati, delle oligarchie, dei re e dei tiranni? Abbiamo visto come spesso nell'antica Grecia veniva paragonata la figura dell'architetto a quella del politico. Qui però il paragone prende più ampio respiro e si fa più enigmatico in quanto non è una figura, ma piuttosto sono le arti - le *téchnai* - ad essere accostate a delle figure politiche.

È probabile che qui Aristotele faccia riferimento al dialogo tra lo straniero e il giovane Socrate nel Politico di Platone. Il dialogo platonico verte sulla definizione dell'arte politica attraverso una serie di divisioni concettuali che vengono proposte nel corso del dialogo. Lo 'straniero' dopo aver accomunato la figura del politico a quella dell'architetto in quanto entrambi non esprimono giudizi ma *ordinano* e *comandano* (*archōn*) chi gli è sottoposto (259e), successivamente distingue la 'scienza regia' (*basilikḗs epiestḗmēs*), da quella 'architettonica' (*architektonikon*), argomentando che mentre la prima sovraintende ed "ha il potere sempre tra gli esseri viventi, ed in relazione proprio a loro", la seconda sovraintende

solo le "cose inanimate" (261d). Nell'interpretazione aristotelica invece questa distinzione svanisce. Nella *Metafisica* Aristotele sottolinea che non solo le *arti architettoniche* riescono ad agire e sovraintendere gli altri enti allo stesso modo di oligarchie, re e tiranni, ma che tra questi enti non c'è nessuna differenza tra viventi e non viventi, tra l'organico e l'inorganico. Il carattere architettonico di un'arte andrebbe ad indicare la sua capacità di agire come un *archḗ*: di comandare, disporre, organizzare i fini, indurre al movimento e alla mutazione gli enti con cui entra in relazione. Se l'architetto per Platone agisce e ordina solo la materia, per Aristotele è la *tecnica* stessa che nel momento in cui si fa *architettonica* diviene *archḗ*, ovvero una "disposizione che avvia" e allo stesso tempo un "avvio che dispone".

Se questo è vero, se prendiamo per buona la riflessione posta da Aristotele, l'opera architettonica può quindi essere pensata come una costruzione particolare, una costruzione non semplicemente *sacra* o *politica*, ma in grado di consacrare o politicizzare o meglio comandare i comportamenti, le condotte le opinioni e i gesti dei corpi che la attraversano. Intesa in questo senso, l'opera architettonica non è né vera, né falsa, non apre a un dialogo con la forma di vita che la attraversa, ma si esaurisce nel suo *comando,* e proprio per questo riesce ad assumere e ad assegnare significati, a essere quello che Norberg-Schulz definisce: un insieme di *"forme significative*" (Norberg-Schulz 1979). Che in fondo l'architettura riesca a intimare un comportamento è anche abbastanza ovvio. Questo accade di fatto per ogni costruzione, poiché tutto ciò che è costruito, con la sua massa, separa o ordina lo spazio promuovendo delle possibilità e chiudendone altre. L*'architettura*, o meglio un'*opera architettonica*, potrebbe essere intesa però proprio come quella costruzione che non solo intima un comportamento ma riesce a stabilire una connessione semantica col mondo, una connessione che però non viene *descritta*, ma *comandata*.

È probabilmente per questo motivo che Umberto Eco, ne *La struttura assente*, dopo aver ragionato sul modo con cui Koenig paragonava il linguaggio architettonico proprio all'*imperativo*, definisce il discorso architettonico "*psicagogico*", in quanto "con dolce violenza" si è portati "a seguire le istruzioni dell'architetto, il quale non solo significa delle funzioni, ma le promuove e le induce" (Eco 1968, 228). Andrea Cavalletti in modo analogo sostiene che il genio architettonico consiste nella capacità dell'architettura "di suscitare una determinata idea e non altre, di suscitare una determinata azione e non altre, attraverso un preciso impulso e non altri" (Cavalletti 2012, 30).

1.2.4 *L'abitare e l'inabitabile*

Si può ora avanzare l'ipotesi che un *archḗ* spazialmente non è nient'altro che l'*architettura* così come la intende Ruskin, o quantomeno un ente che possiede una certa *intensità architettonica.*

Provando a seguire l'approccio di Eliade[6], secondo il quale si può mettere in relazione l' *archē* e lo *spazio* attraverso il *sacro*, e più precisamente - come già Ruskin aveva notato – attraverso l'atto del *sacrificare* e del *consacrare,* cercheremo ora di cogliere ulteriori aspetti del carattere *architettonico* di uno spazio. Per far questo andremo ad indagare brevemente come è stato interpretato il concetto di *archē* in termini spaziali da alcuni autori e ripartiremo ancora dal linguaggio cercando di notare come certi atti linguistici in ambito giuridico-religioso, presentino forti analogie con quelli architettonici.

Autori come Wittgenstein, Deleuze, Guattari, Agamben, Lacan, hanno spesso sottolineato che l'aspetto prescrittivo dell'imperativo che abbiamo visto precedentemente può essere radicalizzato all'intero linguaggio, cioè alla stessa "facoltà 'umana' di dire qualcosa del mondo" (Cimatti 2018, 12). Secondo Cimatti, non solo il linguaggio fa del mondo "qualcosa che può essere detto", ma ogni singolo atto linguistico in fondo "dice *al* mondo *come* deve essere" (*ibid.*). Tale forza creatrice viene individuata in una forma particolare e probabilmente originaria di comando, l'atto del *nominare*, la *denominazione*. *Nominare* sarebbe l'operazione metafisica arbitraria con cui il linguaggio istituisce il mondo attraverso la sua segmentazione. Per analizzare e rendere evidente il carattere arbitrario e sopratutto creativo della nominazione, Cimatti porta l'esempio biblico di Adamo, che nel secondo capitolo della Genesi, incoraggiato da Dio, nomina le creature del mondo. "Il suo problema", scrive Cimatti:

> non è banalmente dare un nome agli animali, quanto piuttosto quello di istituire un primo ordine del mondo. Per Adamo, prima della nominazione, non ci sono ancora né animali né cose, come nemmeno c'è un "Adamo" in grado di porsi come Soggetto di contro ad un Oggetto. Il primo atto linguistico (e questa situazione si ripete tutte le volte che qualcuno prende la parola), allora, istituisce contemporaneamente un mondo di cose da nominare e i loro nomi, ma anche una gerarchia fra queste cose/nomi, come anche una scala di valori fra di essi. Il problema di Adamo, pertanto, è quello di stabilire una norma, quella che associa nomi a cose, nell'esatto momento in cui per la prima volta applica quella stessa norma. In questo senso il suo è un gesto sovrano, perché istituisce la legge senza nessuna giustificazione, in modo affatto arbitrario; stando, appunto, contemporaneamente fuori e dentro la legge (*ivi*, 27).

Per Cimatti quindi l'atto del nominare non è un atto qualunque, ma un'operazione metafisica in grado di istituire il mondo attraverso la correlazione tra le parole e le cose. Ma forse se si

6 Si veda su questo argomento il *Mito dell'eterno ritorno,* (1975, Bologna: Edizioni Borla) e le due raccolte di saggi *Spezzare il tetto della casa, I riti del costruire* (2016, Milano: Jaca Book). Inoltre va segnalato il testo incentrato principalmente sulla cultura latina di Joseph Rykwert: *L'idea di città* (2011, Milano: Adelphi).

vuole evidenziare come, nella tradizione giudaico-cristiana, *l'archḗ*, l'*orgine,* produca il reale e come questa produzione (*poiéō*) sia in stretta relazione con determinate azioni, un esempio ancora più adeguato si potrebbe riscontrare analizzando il capitolo della genesi precedente a quello in cui Adamo nomina le creature, il primo. In questi primi versetti emerge chiaramente il carattere performativo di certi atti in quanto non è l'uomo, ma Dio stesso che per creare e dare origine al mondo esegue delle azioni particolari di natura sia linguistica che spaziale. La genesi si apre con la nota espressione: "*En archḗ,* Dio creo i cieli e la terra" (Gen 1:1). Nei versi successivi a questo atto creativo che si compie *en archḗ,* nel principio, ma anche nel comando, Dio compie principalmente tre operazioni: *comanda*, *separa* e *nomina*. Tutto il primo capitolo in cui il mondo viene creato *ex nihilo* in sette giorni, è un susseguirsi di *comandi* proferiti all'imperativo, di *separazioni* e della conseguente *nominazione* delle cose separate, senza i quali il mondo non sarebbe esistito. Il primo capitolo della Bibbia ci dice in fondo che se Dio, *en archḗ,* non avesse *ordinato*, *separato* e *nominato* il mondo, se Dio non avesse compiuto tali atti, i cieli, i mari, le terre, i giorni e le notti, e tutte le creature, non sarebbero potute esistere.

Il motivo su cui ci siamo soffermati sulla *denominazione* è che può essere paragonata a uno dei gesti architettonici più arcaici, quello del *recintare*. Ancora Cimatti nota infatti che esisterebbe un'analogia tra l'atto linguistico del *nominare* e quello spaziale del *recintare*, al punto che la *terra* rappresenterebbe per Schmitt quello che la *massa amorfa* rappresenta per De Saussure. Nel *corso di Linguistica generale* il linguista svizzero dirà allo stesso modo che "preso in sé stesso il pensiero è come una nebulosa, in cui niente è necessariamente delimitato. Non vi sono idee prestabilite, e niente è distinto prima dell'apparizione della lingua". Solo frazionando e suddividendo questa nebulosa, questa *massa amorfa*, solo conferendo delle forme attraverso dei "tagli", si può stabilire una connessione tra significato e significante. La lingua è in questo senso una "serie di suddivisioni contigue proiettate, nel medesimo tempo, sia sul piano indefinito delle idee confuse (A) sia su quello non meno indeterminato dei suoni (B)" (Saussure 2005, 136).

È noto che Schmitt, per proporre un'antropologia che sia inscindibile dalla dimensione giuridica, interpreta un frammento di Pindaro in cui viene evocato il *nomos basileus*, affermando che colui che è in grado di istituire un'origine, il sovrano[7], originariamente non è una figura umana investita di determinati poteri, ma uno spazio, il *nomos,* ovvero ciò che Schmitt stesso definisce quella "forma immediata nella quale si rende spazialmente visibile l'ordinamento

7 Schmitt dirà infatti che l'*archḗ* è la *decisione sovrana*, e questa è tale in quanto assolutamente arbitraria e non prevede nulla che lo precede. "La decisione sovrana" scrive nelle *Categorie del Politico,*

> non può essere spiegata quindi, dal punto di vista giuridico, né in base ad una norma, né in base ad un ordinamento concreto; né può essere inserita nell'ambito di un ordinamento concreto: che anzi, al contrario, per il decisionista è solo la decisione a fondare tanto la norma che l'ordinamento. La

politico e sociale di un popolo… vale a dire l'occupazione della terra" (Schmitt 1991, 59). "Una forza giuridica non mediata da leggi" né da norme" (*ivi*, 63). Per argomentare tale ricostruzione forza l'etimologia del termine *nomos*, ipotizzando che esista un'analogia tra il greco *nemein* e i termini tedeschi *nehmen, teilen e weiden* che significano rispettivamente, *appropriazione, divisione e produzione* (Schmitt 1998, 297–98). Nel testo viene suggerito a più riprese che questo gesto di occupare il suolo, delimitare un pezzo di terra, suddividerlo e ordinarlo per poi renderlo capace di produrre, che Schmitt riconduce erroneamente al concetto di *nomos*[8], rappresenta un gesto originale, un *archḗ,* in quanto sancisce l'origine di un luogo e istituisce la sua realtà giuridica e religiosa.

Sia per Schmitt che per De Saussure, si tratta di concepire uno 'spazio' indefinito, informe, *appropriabile* e *divisibile*, e che infine si articola attraverso la messa in relazione degli elementi divisi. Secondo questa analisi *nominare, recintare* sono in un certo senso la stessa cosa, o quantomeno la stessa operazione metafisica. Il nominare, il dar nome, quello che i latini chiamavano *numcupatio*, esattamente come il recintare, operando su piani differenti tagli e divisioni, sono atti *creativi*, pongono in essere qualcosa attraverso un atto di *arbitrio*,

---

decisione sovrana è il *principio assoluto*, e il principio (nel senso anche di αρχή) non è altro che *decisione sovrana*" (Schmitt 1998, 264).

Un principio quindi è tale non se fa riferimento a una norma, ma se invece ha la capacità di istituire un ordinamento arbitrariamente, attraverso una decisione, un comando. Questa logica, affermerà Schmitt riferendosi al pensiero hobbesiano, presuppone che il "disordine" venga "tramutato in ordine solo per il fatto che venga presa una decisione" (*ibid.*), solo per il fatto che venga proferito un comando.

8 Monica Ferrando, attraverso gli studi di Emmanuel Laroche (*Histoire de la racine nem- en grec ancien*), ha recentemente dimostrato che la ricostruzione di Schmitt è fallace in quanto escludendo un enorme e significativo campo semantico a cui *nomos* si riferisce - ovvero quello musicale - proietta retroattivamente un significato che il *nomos* ha acquisito solo storicamente. Se si pensasse infatti al *nomos* come recinto e ordinamento giuridico la derivazione di *nomade* da *nomos* sarebbe inspiegabile. Il *nomos,* attraverso la ricostruzione attenta che fa Ferrando ne *Il regno errante*, significava originariamente legge, pascolo e canto. Ma anche qui, non trattandosi di una polisemia, se si riesce a pensare i tre significati come reciprocamente solidali e coincidenti, possiamo notare come il *nomos basileus* pindarico non designerà più "una forza che si rende arbitrariamente giusta attraverso la violenza, ma una particolare forma di giustizia, intesa come un'armonia musicale e un modo di abitare la terra, a cui la violenza è tenuta a sottomettersi" (Ferrando 2018, 19). Il *nomos* indica quindi originariamente l'abitare il mondo e la possibilità di cantarlo entrando in risonanza con quella *legge* - non arbitraria - che è stata ripartita nell'anima di ogni uomo e donna. Solo successivamente ha preso una connotazione giuridica. Per questo l'interpretazione di Schmitt non è errata ma non gli può essere attribuita quella universalità e assolutezza che l'autore pretende, ma va relativizzata ad un contesto storico preciso, ovvero quello della *polis* greca.

istituendo così dei *principi,* degli *archḗ,* con cui l'essere umano e gli altri enti sono chiamati a confrontarsi.

Come abbiamo accennato prima, questa capacità di uno spazio di porsi come un principio, risulta evidente se lo andiamo a mettere in relazione con il sacro. Eliade affermerà infatti che "la 'realtà' del luogo è ottenuta" prima di tutto attraverso "la consacrazione del terreno, cioè con la sua trasformazione in un 'centro'", in modo da ottenere uno spazio "qualitativamente distinto dallo spazio profano" (Eliade 1975, 38). Per porre in essere e mantenere la realtà architettonica, lo spazio viene delimitato da mura o recinti (*temenos*, *tempus*, *templum*) in modo da garantire sia il sacro che contiene, che il profano che esclude. Ogni operazione rivolta alla consacrazione di uno spazio implica non solo una differenziazione spaziale tra dentro e fuori, tra sacro e profano, ma anche "l'abolizione implicita del tempo profano, della durata, della 'storia'". Infatti in ogni rito di fondazione e di consacrazione di un luogo, lo spazio consacrato è portato a coincidere "con il centro del mondo, proprio come il tempo di un qualsiasi rituale coincide con il tempo mitico dell'«inizio»" (*ibid.*). Secondo questa riflessione, ogni rito di fondazione non solo dà *origine* a una determinata spazialità, ma anche (e forse soprattutto), a una temporalità autonoma e singolare, al cominciamento storico dell'uomo che "dà origine, nelle economie, alle diverse serie causali" (Schürmann 1995, 11).

Come affermerà provocatoriamente Jost Trier, in principio, *en archḗ*, non sta il *logos*, il verbo, come vorrebbe il vangelo di Giovanni; "in principio sta il recinto. Recinto, recinzione, confine determinano profondamente nei suoi concetti il mondo formato dagli uomini. La recinzione è ciò che produce il luogo sacro, sottraendolo al consueto, sottoponendolo alla sua propria legge, consegnandolo al divino" (Trier in Schmitt 1991, 65). Delimitare uno spazio è quindi una delle condizioni essenziali e necessarie per la produzione del sacro, ovvero dell'architettura nella sua condizione più primitiva. Come sottolinea Le Corbusier nel descrivere il tempio primitivo e quindi l'origine (fatale) dell'architettura, è attraverso la perimetrazione e l'appropriazione di uno spazio che l'uomo antico "ha messo al sicuro il suo dio", e lo ha fatto inserendolo in spazio "opportunamente disposto" (Le Corbusier 1973, 53). Definendo uno spazio e ordinandolo secondo *tracciati regolatori*, l'uomo ha dato *origine* fatalmente all'architettura, ovvero alla "prima manifestazione dell'uomo che crea il suo universo". Questo universo che l'architettura dispiega attraverso un "supremo determinismo" è in *origine* una forza perfettamente analoga e contrapposta a quelle della natura. "Le leggi di gravità, di statica e dinamica si impongono mediante la riduzione all'assurdo: resistere o crollare" (*ivi*, 56). Ammirato del gesto arcaico di dare origine e generare il proprio universo attraverso la disposizione di uno spazio, l'architetto svizzero per mettersi in continuità con

tale potenza, ci tiene a sottolineare che in fondo non è mai esistito "l'uomo primitivo: ci sono solo mezzi primitivi. L'idea è costante, in potenza dall'inizio" (*ivi*, 53).

Fin dalla costruzione delle piramidi, il rapporto di un edificio con il sacro è ciò che avrebbe permesso a uno spazio di essere un principio, un *archḗ*, di essere quindi una *archi-tettura*, di presentarsi come "materializzazione dell'assoluto", la "concretizzazione di un ordine eterno" (Norberg-Schulz 1979, 20). In questo modo, come afferma Hegel, "l'architettura apre la strada alla realtà adeguata del Dio, e a suo servizio si affatica intorno alla natura oggettiva, per trarla fuori dal ginepraio della finitezza e della deformazione dell'accidente." (Hegel 1997, I:97) impedendo all"assoluto' di confondersi con la contingenza. Nel recinto sacro del tempio, spianando "il posto per il Dio", l'uomo può così "rivolgersi agli oggetti assoluti dello spirito", rivelando "questa volontà di riunirsi in modo conforme all'arte, seppure esteriore" (*ibid.*).

Proprio questo carattere, in grado di avvicinare uno spazio al divino, porta ognuno di questi edifici ad avere un rapporto con l'abitare indiretto in quanto non lo spazio che circoscrivono, ma gli enti che lo circondano, in presenza dell'architettura, si mostrano rendendosi disponili al soggiornare dell'uomo. Così come, "quando un mondo storico si installa, il suo cominciamento ci assegna un nuovo dimorare […], *una* nuova economia[9]" della venuta alla presenza degli enti (Schürmann 1995, 117), allo stesso modo ogni architettura, in quanto origine, consegna la regione che lo circonda all'abitare umano.

Heidegger precisa molto bene questo punto quando, per descrivere la relazione tra *opera* e *verità* e di come quest'ultima si storicizzi nell'opera, ne *L'origine dell'opera d'arte* prende in esame il tempio greco. Dopo aver descritto il modo in cui "l'opera architettonica" corrisponde al "dispiegamento" e alla "delimitazione" d'una "regione sacrale" consegnandola così agli accidenti dell'uomo, comincia a descrivere il rapporto del tempio con gli altri enti:

> Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando li, l'opera tiene testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo

9 Schurmann, per spiegare in che modo usa l'espressione 'economia della presenza' in relazione alla terminologia heideggeriana, specifica che "'economia' si riferisce a ciò che Heidegger chiama le costellazioni del velare-disvelare, si riferisce cioè alle costellazioni aletheiologiche, mentre 'presenza' *{Anwesenheit)* si riferisce all'essere quale esso appare in un contesto dato, vale a dire a ciò che Heidegger chiama anche modo di essere dell'ente, onticità". La presenza è un modo storico del venire alla presenza *{Anwesen,* anche se questa distinzione in Heidegger non è rigorosa). Ci sono, allora, molteplici economie della presenza. In quanto metafisiche, esse sono governate da un principio epocale; in quanto post-metafisiche, esse sono invece an-archiche." (Schürmann 1995, 98)

Tempio di Segesta
V secolo a.C.

> sicuro stabilirsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde, rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma. L'albero e l'erba, l'aquila e il toro, il serpente e il grillo assumono cosi la loro figura evidente e si rivelano in ciò che sono. Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme, è ciò che i Greci chiamarono originariamente Φύσις. Essa illumina ad un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare. Noi la chiamiamo la Terra (Heidegger 1968, 27).

Senza questa 'illuminazione' della 'Terra' da parte del tempio, l'uomo non potrebbe fondare il suo abitare. L'architettura in quanto arte (*téchne*) entrerebbe in rapporto con la *verità* (in greco *a-letheia*, che significa letteralmente *disvelamento*), nella sua capacità di *disvelare* gli enti della natura, e mostrarli per quello che sono, in quanto tali. La pratica, come il pensiero – l'abitare – seguono questo *disvelamento* che l'architettura induce. L'architettura non è quindi una rappresentazione. Piuttosto nel suo modo di mostrarsi porta gli enti ad apparire, ad essere intelligibili. Il tempio eretto sulla roccia, come la piramide nel deserto, "apre un mondo e lo riconduce, nello stesso tempo, alla Terra, che solo allora si rivela come suolo natale", conferendo così "alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi" (*ivi*, 28).

Questa relazione originaria dell'architettura con il *sacro* apre però ad alcune problematiche decisive per questa ricerca. Come sappiamo *sacro* vuol dire "tutto ciò che concerne gli dei" (Trebazio in Macrobio III, 2). La sfera del sacro indica una dimensione radicalmente separata e distinta dalla dimensione profana degli uomini. Storicamente però l'essere umano, in moltissime culture, si è dotato di strumenti per far passare corpi, oggetti, tempi e spazi da una sfera all'altra. Così mentre il termine *profanare* indica "ciò che da religioso o sacro è passato ad uso e proprietà umane" (Trebazio in Macrobio III, 4), *sacrificare* indica il procedimento inverso, ciò che dall'uso comune degli uomini è passato alla proprietà degli dei. *Sacrificare,* così come *consacrare,* sono due atti che permettono di rendere *sacro* uno spazio, un oggetto o un corpo, di votarlo agli dei. *Sacro* infatti è colui che non può essere toccato ma anche lo spazio che non può essere attraversato, vissuto, abitato. Può sembrare contraddittorio il fatto che *sacrificare* originariamente "vuol dire tanto 'mettere a morte' quando propriamente significa 'rendere sacro'" (Benveniste 2001, 426). Ma questa ambivalenza del *sacro* risulta chiara se si pensa che sacrificare qualcosa, consegnarla al divino, significa prima di tutto "escluderla dal mondo dei vivi" (*ibid.*) e quindi ucciderla. Consacrare uno spazio, allo stesso modo, vuol dire renderlo inabitabile, inaccessibile, in quanto *sacro* significa allo stesso tempo 'unito al divino' ma anche 'separato dal mortale'. Infatti i termini che indicavano le originarie strutture architettoniche esprimevano nel loro stesso nome il fatto che erano spazi inaccessibili e che non potevano essere vissuti comunemente, ma solo attraverso quei riti

che riuscivano a misurarsi con la dimensione ultraterrena, con il divino. Come ricorda John Davies nell'*Enciclopedia delle religioni*, i greci per indicare il tempio

> avevano *to hagion,* 'il luogo del timore', da *azomai,* 'essere in soggezione di', e *to hieron,* 'il luogo sacro'. Il latino *adytum* è una traslitterazione del greco *adyton,* 'non essere entrato', poiché la dimora sacra di una divinità. *Templum* è uno spazio riservato e deriva da *tempus,* che significa 'divisione' o 'sezione', e che a sua volta deriva dal greco *temenos,* area destinata a uno scopo particolare, come quello del servizio ad un dio (Davies 2019, 22).

Secondo Ion Taloș, ogni singola opera architettonica antica è differente dall'altra e "possiede un valore simbolico individuale. Quel che hanno in comune, tuttavia, è la realizzazione dell'uomo attraverso il sacrificio" (Taloș 2019, 280). Il sacrificio, sia che lo intendiamo come gesto violento e arbitrario, sia che adottiamo l'interpretazione più moderna di Ruskin intendendolo come rinuncia e fatica, sarebbe ciò che è in grado di assicurare la realtà dell'architettura e allo stesso tempo di far uscire un luogo "dall'uso comune" per confinarlo in una sfera separata e inabitabile. Se si pensa infatti alle piramidi, i templi, i santuari, ovvero tutti quegli edifici che qualunque volume di storia dell'architettura descrive come gli archetipi di ogni futura architettura, nessuno di loro è infatti un edificio progettato per abitare. Questi edifici sono tutti luoghi per definizione inviolabili, inattraversabili, in una relazione intima non con l'*abitare*, ma con la *morte*, il *divino*, l'*eterno*. Esperibili quindi solo nella dimensione del *non-vissuto*. In quanto sacri, il rapporto di questi spazi con l'essere umano è sempre mediato da una distanza, un rito, un costume, un simbolo o più in generale da una tecnica, che permettesse il compito paradossale di *misurarsi* con il divino, di cercare di afferrare l'incolmabile distanza tra il cielo e la terra.

Se quindi è vero che la *pura* architettura, l'architettura interamente costruita e vissuta come un'*archi*-tettura è ciò che disvela e rende abitabile il mondo, bisogna però riconoscere che il suo spazio è lo spazio dell'*inabitabile*. Se questa riflessione sulla dimensione architettonica di un'opera è corretta, vuol dire che ogni opera architettonica promuove e conserva due dimensioni distinte e inconciliabili e pur tuttavia reciprocamente connesse tra loro: l'abitare e l'inabitabile. Due dimensioni che è possibile ipotizzare si siano conservate in maniera differente, fino ai giorni nostri, e con cui l'architetto deve necessariamente confrontarsi.

In quest'ottica il rapporto tra l'abitare e l'architettura non dipende quindi solamente dal fatto che un'architettura sia di buona o cattiva qualità: è facile riconoscere che buonissime architetture contemporanee sono radicalmente inabitabili, mentre altre volte, architetture di scarsissima qualità, rivelano un rapporto tra l'uomo e lo spazio di un'intensità vitale. Il problema risulta piuttosto quello di riconoscere che ogni costruzione promuove e mette in crisi l'abitare, e lo fa senza ricalcare la differenza tra esterno e interno, come nell'esempio del

tempio posto da Heidegger, ma attraverso un'articolazione più complessa, che varia da edificio a edificio, da contesto a contesto e che può portare le due dimensioni a coincidere nello stesso luogo.

Heidegger, come Ruskin, ci tiene però a sottolineare che questo carattere dell'opera che le permette di disvelare e tenere aperto un mondo, non è una sua caratteristica intrinseca, ma si mantiene finché è il Dio è presente e "non fugge via da essa" (Heidegger 1968, 28). Al di là di cosa intenda Heidegger per Dio, questa precisazione risulta importante per capire ancora una volta che non è la forma di per sé ad essere architettonica, e che tale carattere può andare perduto. Per Heidegger è solo se l'opera riesce ad incarnare storicamente la conflittualità "tra i vecchi Dei e i nuovi", solo se diventa il luogo dove è "combattuta questa lotta", che può indurre il popolo a "decidere cosa sia sacro e cosa non lo sia, che cosa sia grande e cosa sia piccolo, che cosa sia pregevole e che cosa sia vile, che cosa sia nobile e cosa sia spregevole, che cosa sia il signore e cosa sia lo schiavo" (*ibid.*). Detto in altri termini si può affermare che ogni opera architettonica non esiste di per sé. Anche se alcuni segni architettonici sono così forti da condizionare *materialmente* la vita degli esseri viventi, l'opera architettonica è tale solo nel momento in cui entra in relazione con dei corpi immersi in un determinato impianto culturale, ovvero con dei corpi e con i loro ricordi; è in questo modo che acquista il suo significato aprendo contemporaneamente all'abitare e alla sua crisi. L'architetto come l'architettura non avrebbero quindi determinate capacità autonomamente a prescindere dal contesto culturale e storico in cui sono immersi. Le piramidi per esempio, per quanto eccedano qualsiasi significato venga loro assegnato, non sarebbero state possibili al di fuori di un contesto sociale particolare, al di fuori di una determinata cosmologia, ed è innegabile che tale cosmologia è possibile proprio a partire dalla costruzione di edifici come le piramidi. Per comprendere fino in fondo l'architettura e la sua relazione con l'abitare, è quindi fondamentale prendere in esame tutta la rete di dispositivi con la quale si intreccia e si relaziona. Considerare in ogni caso specifico quali meccanismi vengono attivati, attraverso quali forme architettoniche, quali tipi di soggettivazione e di desoggettivazione vengono messe in campo e su quali sistemi culturali questi meccanismi riposano. La forma non rimanda solamente a se stessa ma richiama altre forme, altri significati, veicola messaggi, costituisce e demolisce *abitudini*, evoca dimensioni differenti ed eterogenee entrando in risonanza con forme storiche sedimentate nel linguaggio. Per cui quando si critica il carattere architettonico di uno spazio, di un edificio, di un segno, si critica sempre una capacità fisico-cognitiva dei corpi di riconoscerli come tali. Una capacità che in ultimo riposa su determinati sistemi giuridici, linguistici, religiosi etc. In questo senso la realtà dello spazio non è una realtà autonoma, non esistono delle qualità intrinseche oggettive dello spazio, ma è nel modo in cui i corpi si tengono storicamente in relazione con lo spazio che queste qualità prendono consistenza. E allo stesso tempo, inversamente, sono queste stesse qualità a influenzare il modo in cui un corpo si relaziona ad uno spazio, lo abita.

Capitolo tre
L'architettura contemporanea

In quest'ultimo capitolo cercheremo di intrecciare sinteticamente quanto è emerso fin'ora con le riflessioni sul rapporto tra *pubblico* e *privato* fatte dalla Arendt in *Vita Activa* e da Foucault intorno al concetto da lui stesso coniato di *biopolitica.* Cercheremo di abbozzare brevemente una riflessione su come le questioni affrontate finora possono essere riportate all'oggi. Entrambi gli autori infatti muovono le loro analisi, anche se in prospettive completamente divergenti, a partire dal modo in cui storicamente nascono, si distinguono e si compenetrano, queste due dimensioni eterogenee nel corso della storia. Seguire la loro analisi può quindi essere utile per riflettere su come questi cambiamenti abbiano investito il mondo delle costruzioni.

1.3.1 *Oikos, polis*

Alla luce degli approfondimenti che abbiamo riportato nei capitoli precedenti, è lecito ipotizzare che l'idea di Ruskin di separare l'architettura dalla costruzione può quindi essere ricondotta alla particolare distinzione tra l'*arkitectōn* e l'*oikodómos*, tra l'architetto e il semplice costruttore. Come abbiamo visto, tra i due ruoli intercorreva quella che oggi potremmo chiamare la distinzione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, di cui non a caso Sohn-Rethel individua la genesi proprio con la nascita della *polis* e della *moneta* intorno al VII-VI sec. a.C. (Sohn-Rethel 1977), lo stesso periodo in cui non solo nascono la filosofia, la politica e l'economia, ma anche le figure dell'*architektōn* e dell'*oikodómos* e si iniziano a costruire in Grecia i primi templi in pietra. Abbiamo notato come queste due soggettività, così come le loro opere, appartenevano a due sfere tendenzialmente distinte. L'*oikodómos* si occupava della sfera domestica, familiare e possedendo il sapere pratico probabilmente si occupava anche di edifici più importanti ma sicuramente non ne concepiva la progettazione. L' *arkitectōn* si occupava invece della città e di costruzioni dal valore pubblico, politico o religioso senza però operare direttamente, ma "progettando" l'opera e sovraintendendo il cantiere.

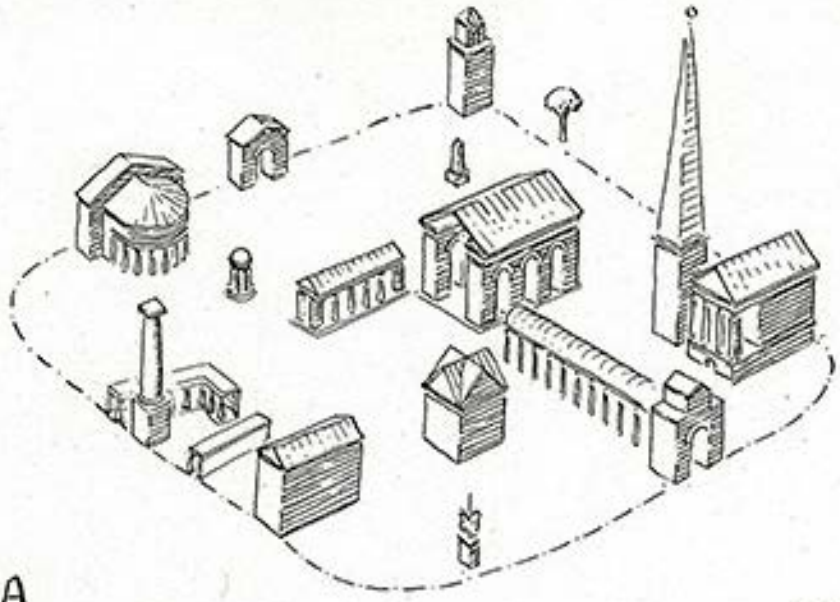
Nell'antica Grecia la sfera dell'*oikos*, e quella pubblica della *polis,* erano due dimensioni tendenzialmente distinte. La nascita della *polis*, l'invenzione delle città-stato, per l'uomo greco, rappresentò una frattura: significò ricevere accanto "alla sua vita privata, una sorta di seconda esistenza, il *bios politikos*". Ogni cittadino apparteneva "a due ordini" di esistenza e "l'elemento privato (*idion*) e il comune (*koinon*) nella vita del cittadino si dividono nettamente l'uno dall'altro" (Jaeger 2013, 215). La sfera domestica risulta essere una dimensione "na-

turale", legata alle necessità, che conteneva in sé tanto la sfera familiare che quella 'lavorativa' ed 'economica'. "Il dominio della *polis,* al contrario, era la sfera della libertà", una libertà che risiedeva "esclusivamente nella sfera politica" essendo "la condizione essenziale di quella che i greci chiamavano felicità, *eudaimonia*". La città, la *polis,* "si distingueva dalla sfera domestica in quanto si basava sull'uguaglianza di tutti i cittadini, mentre la vita familiare, era il centro della più rigida disuguaglianza" poiché i mezzi per rispondere alle necessità erano la "forza e la violenza" (Arendt 1964, 60–62).

Questa divisione era probabilmente così netta che espressioni come "*economia politica*" e "*governo economico*" sarebbero state impensabili nell'Atene del v secolo. La prima sarebbe stata un ossimoro in quanto "tutto ciò che era *economico*, pertinente alla vita dell'individuo e alla sopravvivenza della specie, era una faccenda *non-politica*, *domestica*, per definizione" (*ivi*, 59); la seconda sarebbe stata invece una tautologia, in quanto "l'arte di *governo*" è originariamente "l'arte di esercitare il potere nella forma e secondo il modello dell'*economia*" (Foucault 2010, 77).

Probabilmente nessuna delle due sfere ha mai goduto di una totale autonomia, ma "storicamente è molto probabile che il sorgere delle città-stato e del dominio pubblico si sia realizzato a spese del dominio privato familiare e domestico" e il fatto "che la fondazione della *polis* fosse preceduta dalla distruzione delle comunità basate sulla parentela non era solo una teoria di Aristotele ma un semplice fatto storico" (Arendt 1964, 56–59). Seguendo la lettura che Agamben fa della Arendt e di Foucault, queste due sfere possono più che altro essere lette come le due polarità, nei loro estremi inabitabili, attraverso cui, da un certo momento, si è definita non solo la vita dell'uomo greco, ma anche quella frattura che, dalla nascita della *polis,* ha attraversato l'intera cultura occidentale. È plausibile che la relazione tra queste due dimensioni sia leggibile, come sostiene Agamben, attraverso la formula dell'*eccezione* (letteralmente *ex-ceptio*, ovvero *prendere-fuori*), dove l'*oikos* inteso come privato, spazio in cui rispondere alle necessità, non si pone come una condizione originaria, ma si *genera* e viene *incluso* nella *polis* attraverso la sua stessa *esclusione*.

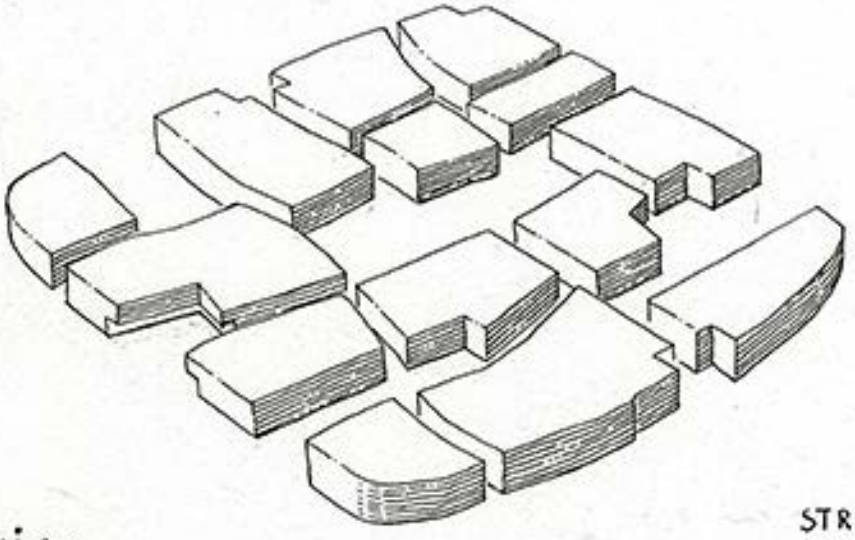
Come già abbiamo accennato, spazialmente possiamo riscontrare i segni materiali di questa divisione. Se osserviamo l'organizzazione territoriale della *polis* antica, Atene per esempio, possiamo notare che lo spazio urbano non è omogeneo, ma si spazializza ricalcando quella frattura che abbiamo analizzato fino ad ora. La casa, la semplice costruzione, era infatti situata nell'*asty*, la parte bassa della città, mentre le principali opere architettoniche trovavano spazio nell'*acropoli* o fuori città, nei *santuari*; e mentre la prima era costruita tendenzialmente con materiali maneggiabili dall'uomo, (come legno, mattoni e terra cruda) ed era pensata per poter mutare e modificarsi nel tempo a seconda delle *necessità,* la seconda era costruita in blocchi di marmo in modo da rimanere immutabile nel tempo. Ancora una volta, ciò che permetteva tale distinzione era il muro che perimetrava la città, ovvero il luogo in cui



RES PUBLICA
CLASSICAL

MONUMENTS
WITHOUT
STREETS or SQUARES

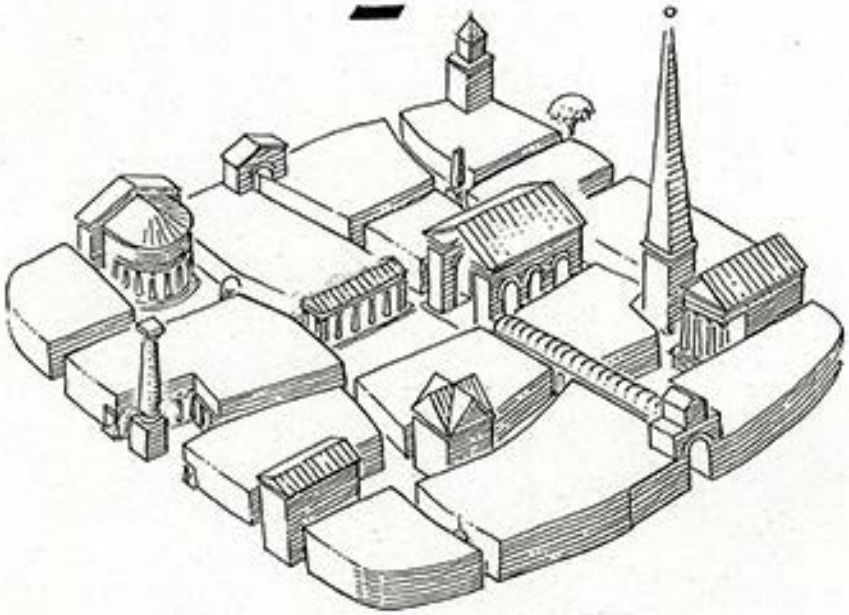
+



RES ECONOMICA
VERNACULAR

STREETS and SQUARES
WITHOUT
MONUMENTS

=



CIVITAS
CLASSICAL+VERNACULAR

LK 83

THE
TRUE
CITY

si esprimeva la *legge*. Infatti "la legge della 'polis'", scrive Arendt, "non era né il contenuto dell'azione politica [...] né un catalogo di proibizioni basato, come tutte le leggi moderne, sul 'non dovrai' del decalogo. Era letteralmente un muro, senza il quale avrebbe potuto esserci un agglomerato di case, un borgo ('*asty*'), ma non una città, una comunità politica". Tale cinta, "in cui si esprimeva la legge, era sacra, ma solo lo spazio da essa racchiuso era politico" (*ivi*, 91).[10]

Di fatto ogni insediamento urbano che riposa sulla separazione tra la dimensione pubblica e quella privata, tra quella sacra e quella profana tende a differenziare la casa dall'architettura. Come è ironicamente raccontato da Leon Krier in un suo disegno (Krier 2011, p. 28), anche la *civitas* romana possiede un'organizzazione spaziale che mantiene la distinzione tra le due sfere ma prevede, rispetto alla *polis* greca, una loro compresenza. Infatti, il "popolo romano", grazie al suo "straordinario senso politico", ha fatto si che, "diversamente dai greci, non sacrificò mai il privato al pubblico, ma al contrario pensò che questi due domini potevano esistere solo nella forma della coesistenza" (*ivi*, 87–88).

Oggi troviamo più difficoltà a comprendere tale separazione poiché con l'avvento delle "*società",* dal medioevo in poi, "cioè con il sorgere della *comunità domestica* (*oikia*)" e con il confluire "delle *attività economiche* al *dominio pubblico*, la gestione della casa e tutte le faccende che rientravano precedentemente nella sfera familiare sono diventate una questione *collettiva*", portando i due domini a confluire "costantemente l'uno nell'altro, come onde nella corrente" (*ivi*, 63). Secondo Agamben questa confusione non è lineare. Non si sviluppa linearmente nella storia a partire dalla sua origine, ma si relativizza rispetto agli eventi storici, a momenti particolari come la guerra civile (cfr. Agamben 2015, 30), cioè a quegli eventi che per la loro natura e la loro forza sono in grado di riorganizzare le due polarità e gli elementi che mettono in tensione.

Ribadire tanto la separazione originaria, quanto le varie *con-fusioni* e *ripolarizzazioni* che ne sono seguite, ci permetterà di comprendere più chiaramente, non solo la differenza tra la

10 Qui la Arendt usa il termine *sacro*, ma in questo caso sarebbe stato più corretto usare il termine *santo.* Questo termine condivide con *sacro* la stessa radice indoeuropea (**sak*), ma ha un significato leggermente diverso. Santo indica qualcosa vicino al divino, ma anche qualcosa sancito, deciso, esposto alla punizione. Come ricorda Benveniste, "*sacer* o *hieros* 'sacro' o 'divino', si dicono della persona o della cosa consacrata agli dei, mentre *hagios* e *sanctus* indicano che l'oggetto è difeso contro ogni violazione" (Benveniste 2001, 439). Infatti "ciò che è *sanctus* è il muro, ma non il territorio che il muro circoscrive" che in questo caso è per l'appunto politico. Se la *polis* fosse stata interamente sacra, per definizione non sarebbe stata abitabile, in quanto non sarebbe appartenuta agli umani ma agli dei.

polis e il *cenobio*, tra la città, il monastero e le forme di vita a essi corrispondenti, ma anche alcuni tratti dell'architettura essenziali per la ricerca.

Se "la storia della nostra cultura, della politica occidentale è la storia delle opposizioni e degli incroci tra un *paradigma economico* e un *paradigma politico*" (Agamben e Sacco 2006), l'edilizia e la città in generale possono riflettere gli intrecci tra questi due paradigmi. L'architettura e la semplice costruzione risulteranno essere allo stesso tempo la cartina di tornasole e il mezzo con cui questi intrecci sono avvenuti. Mentre da una parte la *casa* entrerà nell'ambito di azione dell'architetto, sconfinando nella sfera pubblica, diventando così *architettura* e oggetto della politica, dall'altra l'*architettura* si piegherà all'economia e agli interessi privati. Sempre di più la differenza tra queste due sfere si andrà ad assottigliare allo stesso modo con cui l'*oikos* andrà a coincidere con la *polis,* la nuda vita sarà sempre più la posta in gioco di ogni politica. Mentre "per millenni, l'uomo è rimasto quel che era per Aristotele: un animale vivente ed inoltre capace di un'esistenza politica", "l'uomo moderno è invece un animale nella cui politica è in questione la sua vita di essere vivente" (Foucault 2011, 127). Questa evoluzione, che segna per Foucault il passaggio dalla *politica* a quella che lui stesso definisce *bio-politica*, che per altri versi permette a un economista come Adam Smith di parlare di *economia politica* - concezione anticamente sconosciuta e probabilmente impensabile (cfr. Arendt 1964, 362) – e che rende inoltre ogni costruzione fatta dall'uomo un'architettura, avviene proprio in virtù del fatto che le forze che mantenevano la separazione un tempo esistente tra sfera pubblica e sfera privata nel tempo si sono dissipate, trasformate, e la separazione che ne scaturiva si è riarticolata andando sempre più scemando.

Nonostante questi continui slittamenti tra questi due piani, molti architetti e teorici dell'architettura hanno continuato a interrogarsi su cosa sia e cosa non sia architettura proponendo divisioni simili a quella proposta da Ruskin. *In parole nel vuoto* Loos, ponendosi sul piano delle arti, dopo essersi domandato se annoverare o meno l'architettura tra le arti afferma che "soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell'arte" (Loos 2016, 254). Per Loos la distinzione non si pone tra l'architettura e la costruzione, le quali vengono intese come sinonimi, ma tra l'arte e la casa. Non c'è quindi un elemento generico, la costruzione, che acquista un differente statuto se investito da determinate caratteristiche; ma due categorie contrapposte, mondana e artistica, entrambe inerenti all'architettura. La prima categoria risponde a degli scopi, a delle funzioni, la seconda no. Alla prima appartiene l'artigianato, alla seconda l'arte, la quale esiste "per condurre gli uomini sempre più avanti, sempre più in alto, per farli più simili a Dio" (*ibid.*). Inoltre la sfera domestica e quella artistica per quanto contrapposte non hanno un valore equivalente. Non hanno lo stesso peso. L'arte sarebbe di un valore maggiore poiché in grado di elevare lo stato d'animo umano, di metterlo in contatto con il divino, con l'eterno e per questo la

vera architettura è per Loos quella che risponde a un tale scopo. A tal proposito affermerà che "s*e in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi* e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. *Questa è architettura"* (*ivi*, 255). Sarebbe proprio questa serietà a caratterizzare la vera architettura e a distinguerla da quella che invece risponde a uno scopo. L'architettura autentica sarebbe quindi una cosa seria in quanto nel momento in cui ci relazioniamo con essa ci mette in contatto con l'eterno, con la morte, elevandoci e avvicinandoci a Dio.

Questa concezione dello spazio è riscontrabile anche in Aldo Rossi. Nel suo libro più famoso, *L'architettura della città*, dividendo lo spazio urbano in "*elementi primari"* - i quali godono di un "valore disposizionale" in quanto sono in grado di "accelerare" o "decelerare", "i processi di urbanizzazione" (Rossi 2012, 90) - e "*aree residenza"* (*ivi*, 61–69), propone una concezione della città e dell'architettura che ricalca quella discussa finora. Gli elementi primari, anche se per Rossi possono essere delle abitazioni, non sono nient'altro che *architetture* nel senso più letterale del termine.

Le Corbusier invece, ne *La casa degli uomini,* articolerà tale distinzione attraverso una differente e più complessa divisione, quella tra l'architetto e l'ingegnere. Una divisione a cui corrispondono due antropologie divergenti: l'uomo spirituale e l'uomo economico (*schema del costruttore,* Le corbusier 2018, p. 143). Rispettivamente il colore *blu* rappresenta la "*conoscenza dell'uomo*" e "comprende la gamma dei bisogni dell'uomo" (Le Corbusier 2018, 138) ovvero i bisogni spirituali, intellettuali, civici, sociali, familiari, fisiologici e materiali. Il *rosso* invece è la *conoscenza delle leggi fisiche* "rappresenta la consapevolezza degli elementi naturali grazie all'esperienza e all'analisi matematica" (*ivi*, 140). Questi elementi sono la materia bruta, la legge di gravità e la statica, la resistenza dei materiali, le ipotesi di calcolo e il calcolo in se stesso.

Tale divisione non porta a concepire due insiemi contrapposti ma a due polarità che vanno a definire tutto lo spettro del mondo delle costruzioni. In questo modo ogni tipologia di edificio apparterrà con intensità differente a entrambe le polarità. Agli estremi avremo, come è facile immaginare, al numero 1 "il tempio e il monumento nazionale" e al numero 9 le infrastrutture come "il ponte, la strada, la diga e il faro…". Al centro abbiamo invece la casa, o più precisamente "l'*alloggio* (città e campagna, immobile collettivo e casa individuale)". "Questa posizione centrale" per Le Corbusier "corrisponde a quella della famiglia nella società, di cui la famiglia non è solo solo l'unità fondamentale, ma il germe" (*ivi*, 142). Tutti gli altri numeri corrispondono agli altri edifici e si passa da edifici politici come il Municipio, la biblioteca e il teatro (2), all'ospedale (3), l'edificio sportivo e le scuole (4), gli uffici (6), la fabbrica e l'atelier (7), l'officina (8). Reinterpretando probabilmente la divisione proposta da Ruskin, affermerà che a sinistra dell'alloggio "il *costruttore* sarà dunque normalmente un architetto", mentre a destra "sarà generalmente un ingegnere". Infatti "il *costruttore* ideale" agli occhi di Le Corbu-

l'architecte
imagination créatrice
beauté
liberté des choix
connaissance de l'homme
connaissance des lois physiques
1
2
3
4
5
homme économique
homme spirituel
contraintes matérielles calcul
5
6
7
8
9
connaissance de l'homme
connaissance des lois
l'ingénieur

sier "sarebbe un *umanista* che racchiude in sé, per animarle con il suo intuito," tutte e due le personalità, "l'architetto e l'ingegnere" (*ivi*, 132).

Questo schema proposto dall'architetto svizzero, rielaborando accuratamente e sapientemente la divisione 'classica' proposta da Ruskin e poi da Loos, gode della capacità di risuonare con i tempi in cui scriveva. Se l'alloggio viene messo al centro del grafico è perché sa benissimo che nel momento in cui scrive è ormai inutile e controproducente proporre qualsiasi distinzione tra pubblico e privato, in quanto l'alloggio è ormai entrato a pieno titolo a essere oggetto della politica e degli interessi pubblici; la disciplina dell'urbanistica di fatto, funzionerà in questa logica come forza giuridica in grado di amministrare e governare spazialmente le due sfere divise ma ormai rese omogenee e governabili "espandendo l'*oikos* nella *polis, e* costringendo la *polis* nell'*oikos"* (Cavalletti 2005, 31).

Consapevole del fatto che *l'architettura* fosse altro rispetto alla *casa* ma anche di trovarsi in un periodo storico di profondi cambiamenti, Ruskin, nella *Lampada della memoria*, si sforza di riuscire a pensare l'edilizia privata in termini architettonici, negando quindi la premessa del libro: "Io dico che se gli uomini vivessero veramente da uomini, le loro *case* sarebbero come dei *templi - templi* che noi non oseremmo tanto facilmente *violare* e nei quali diventerebbe per noi salutare privilegio poter vivere". Dopo aver sottolineato che il nostro Dio in fondo, è tanto un "Dio celeste" quanto un "Dio domestico", lo scrittore e critico d'arte ipotizza che alla fine "se gli uomini costruissero case adeguate alle loro condizioni di partenza […] e le costruissero perché resistano per tutto il tempo che si può sperare che resista il lavoro umano nella sua robustezza, per ricordare ai figli cosa essi erano stati un tempo e da cosa essi erano partiti […] allora può darsi che abbiano una vera *architettura domestica*" (Ruskin 1982, 214). In quest'ottica solo misurandosi con il tempo - o meglio con l'eternità - la casa e l'architettura verrebbero a coincidere.

È chiaro però che per Ruskin questi due ambiti – dell'architettura e della casa - erano ancora tendenzialmente separati (tranne che in rari casi) e che l'atteggiamento da molti definito romantico, espresso anche nella sua teoria del restauro, mostra un attaccamento a un'idea di architettura che si stava sgretolando sotto i suoi occhi.

Dall'inizio del '900 con la nascita della figura professionale dell'architetto ogni costruzione tende a essere opera dell'architetto o dell'ingegnere. Nella nostra epoca, proprio grazie al confluire delle due sfere (del pubblico e del privato) l'una nell'altra, non c'è più nessuna distinzione tra costruzione e architettura, o meglio tutto, come aveva profetizzato William Morris, è architettura. Se prima della modernità, per attuare questa separazione, era necessario un 'sacrificio', adesso che il *carattere architettonico* di un'opera è garantito - in primo luogo dal diritto - forma e materia sono divenute pura esteriorità e sono scivolate nel campo dell'estetica. Passando per le architetture biopolitiche del XIX secolo come carceri, manicomi, ospedali e *siedlung,* la politica e il diritto sono penetrati sempre più a fondo nello spazio e

distretto *Kangbashi* della città di *Ordos*,
Mongolia Interna, Cina

nella vita degli individui, portando la casa ad essere allo stesso tempo, il luogo più intimo e più *estraneo*. A partire dal "cucchiaio" fino "alla città", tutto ciò che viene costruito o che è stato costruito – compresa l'abitazione – si ritrova investito da una molteplicità di interessi *politici* ed *economici* che non solo hanno portato a un'evidente mercificazione dell'architettura che è così passata da essere "'oggetto d'uso' a merce" (Biraghi 2019, 17), ma hanno fatto si che lo spazio, come gli oggetti, abbiano subito un processo di *politicizzazione* che ha condotto a una frattura radicale tra l'*abitare* e il *costruire* e il conseguente 'irrigidimento' di ogni tipo di costruzione. In questo modo l'opera costruita non sarà più in dialogo diretto con le *necessità* dell'uomo e non sarà più oggetto del suo *pensiero* e delle sue *mani* (cfr. *ibid.*), ma solo di quelle dell'architetto, il quale forse, per la prima volta nella storia, si è ritrovato ad occuparsi pienamente dell'*abitare*.

La costruzione in tutto il mondo di città e quartieri senza abitanti come *Naypyidaw* in Birmania, *The Center* in New Mexico, *Nova Cidade de Kilamba* in Angola o *Kangbashi* in Cina, sono l'esempio paradigmatico di come il costruire, emancipandosi dall'abitare, si è ritrovato al centro di più ampie strategie economiche e politiche, strategie di cui l'essere umano sembra aver perso paradossalmente il controllo. È probabilmente discutibile la tesi di Anders per cui l'uomo moderno non è più il soggetto della storia, e al suo posto è subentrata la *tecnica* (Anders 2021, 251–76), ma è innegabile che la costruzione incessante di edifici, l'occupazione senza limiti del suolo, la continua modificazione e sfruttamento del terreno e dell'atmosfera, l'interminabile processo di estrazione di risorse, e in generale tutte quelle azioni antropiche che oggi vengono ricondotte a fondamento dell'*antropocene* e che per la maggior parte hanno al loro centro 'il costruire', non hanno come finalità l'*abitare*, ma questioni che forse non riguardano neanche più l'essere umano, almeno non direttamente. Attraverso la frattura tra l'abitare e il costruire, le civiltà moderne, che sempre maggiormente assomigliano a quella civiltà che nella piana del Sanaar aveva perso la capacità di non costruire, stanno consegnando, impotenti, il pianeta alla sua stessa paradossale *inabitabilità*.

La crisi dell'abitare che la modernità inaugura è quindi tanto una crisi sociale, che ambientale. Per questo nel prossimo capitolo questa tesi prenderà in esame delle culture che non solo hanno cercato di superare la frattura tra pubblico e privato, tra l'architettura e la casa, ma di pensare e praticare una forma di vita che metta al centro l'abitare, ovvero quella capacità dell'uomo di mantenersi in relazione tanto con sé stesso, quanto con tutti gli altri enti, viventi e non viventi.

Seconda parte:
l'esperienza francescana come possibilità per il presente

Capitolo quattro
Il monachesimo

In questo capitolo non si cercherà di raccontare una storia del monachesimo e dei movimenti cenobitici, ma si cercherà di evidenziare la differenza tra i principi che governano lo spazio dei monasteri e quelli che reggevano la *polis*. In particolare si cercherà di mostrare come queste esperienze abbiano messo al centro della loro riflessione un modo di abitare, una forma di vita, una certa maniera di stare in rapporto con il mondo, che sappia rispondere alle problematiche sollevate finora.

2.4.1 *Dalla polis al cenobio: vita comune, regola e salvezza*

Se nella città le due sfere del privato e del pubblico, dell'*oikos* e della *polis* - nonostante questi infiniti slittamenti e intrecci che le fanno tendere una verso l'altra - hanno a fondamento la *legge* che le mantiene separate e distinte, nel *cenobio*, che ha per fondamento la *vita comune* e la *regula,* queste tendono a coincidere l'una con l'altra. Se nel primo spazio la *nuda vita*, proprio perché non coincide col *bios*, viene continuamente catturata e messa all'interno di infiniti processi di politicizzazione e soggettivazione, nel secondo caso *la vita tende a coincidere senza riserve con la regola*. Il monastero spazialmente riflette questa tendenza e la complessità di questi rapporti: risulta infatti difficile definirlo secondo categorie tradizionali. Non si riesce a capire se si tratta di una città o di un singolo edificio, di una chiesa o di un insieme di case, se sia uno spazio totalmente sacro in quanto teatro della vita dei monaci votati all'imitazione di Cristo, o totalmente profano in quanto spazio totalizzante di sussistenza e di lavoro in grado di rispondere alle *necessità* dei monaci. Come ricorda Marazzi il monastero "dal punto di vista dimensionale doveva apparire come un villaggio; allo stesso tempo, però, era un luogo in cui si attuava una sorta di palingenesi degli insediamenti del *secolo* che i monaci avevano abbandonato per abbracciare la loro vita" (Marazzi 2015, 32).

I *cenobi* (parola greca formata da *koinos* e *bios* che vuol dire *vita comune*) nascono originariamente in Egitto in aperta opposizione alla vita imperiale romana e alla chiesa secolare, proponendosi come "*un'alternativa possibile alla polis*" (*ivi*, 22). Dopo l'editto di Costantino del 313 d.C. molti cristiani videro lo sposalizio tra l'Impero Romano e la chiesa cristiana, "la collateralità tra il potere imperiale e le gerarchie ecclesiastiche"(*ivi*, 11), come qualcosa da dover rifiutare in maniera assoluta. L'editto portò a una inevitabile "*mondanizzazione"* della chiesa e molti cristiani percepirono in questa nuova situazione l'impossibilità di perseguire

l'esempio di Cristo. L'unica soluzione per vivere un'esistenza coerente col Vangelo fu quella di "abbandonare la propria comunità di origine e di ritirarsi nel '*deserto*' per il perseguimento ideale di una vita dedicata alla preghiera nell'isolamento (μονάζειν), rinunciando ai beni terreni con l'obiettivo di perseguire una vita perfetta. […] Ciò che si voleva abbandonare era il legame con il secolo (*sæcolum* in latino, κόσμος in greco), inteso come tutto ciò che vive nella dimensione effimera e peritura della materialità*" (ivi*, 13) "per ricercare invece nel deserto, una *nuova cittadinanza*", uno "spazio altro, opposto alla città degli uomini e separato da essa, ma a sua volta scenario di una nuova e più giusta *urbanitas." (ivi*, 19).

I primi monaci (μοναχόι) che si distaccarono dai centri urbani cercando Cristo nel *deserto*, nel tempo divennero un esempio e una guida per altri che come loro decisero di abbandonare la città. Ben presto l'*ideale monastico,* originariamente interpretato come forma di vita individuale e solitaria, assume la forma comunitaria del *cenobio*.

Pacomio, solo pochi anni dopo l'editto, intorno al 320 d.C., fu il primo a sperimentare una forma di vita basata sulla *koinonia*, cioè sulla vita comune con altri uomini, secondo una propria *regola* ispirata al Vangelo, istituendo il primo monastero. Va precisato che il monastero "è solo il nome di un luogo, cioè l'abitacolo dei monaci, mentre cenobio significa anche la qualità e la disciplina della stessa professione" ovvero "designa la comunione di molti che vivono insieme" (*Coll*: XVIII, 10).

Da quel momento si sviluppò, prima in oriente e poi in occidente, l'idea che si potesse vivere in comune, sul modello degli apostoli (At. 2:44; 4,32), condividendo ogni momento della giornata (liturgia, pasti, lavoro e riposo) e ogni bene materiale. Nei cenobi infatti, come si può ritrovare nella maggior parte delle regole, la proprietà privata non era concepita e ogni bene era in comune con gli altri monaci[11]. Questo aspetto era così importante da rappresentare uno dei princìpi fondanti della cultura monastica a tal punto che il biografo di Agostino potrà scrivere, a proposito di un monastero da lui fondato, che "la regola principale di questa accolita era che nessuno dovesse possedere alcunché di proprio, ma che tutte le cose dovessero essere tenute in comune e distribuite a ciascuno secondo le sue necessità"(*ivi*, 71). Lo spazio individuale era ridotto per questo al minimo, spesso si limitava ad una cella.

Non solo il monastero, separandosi in maniera netta dal *saecolo*, permetteva l'attuarsi della vita cenobitica, ma lo spazio stesso dava forma alla vita dei monaci così come la loro vita dava forma allo spazio: questa corrispondenza avveniva tramite la *regula.* Attraverso la regola i monaci operavano una liturgizzazione della propria vita, e questo poteva avvenire perché "l'a-

11 (*RAg.* I:4; *RBas* VIII; *R4P* II:29-35; *2R4P* I:5; *3R4P* I:6-7; II:1-5; *RMc* XXIV:1-6 *RCA* 1-3; *RAA* III; *RFA* X; *RMs* LXXXII; *RBen* LVIII:24-25; *RCol.* IV)

bitazione comune, [lo spazio del cenobio], era il fondamento necessario del monachesimo" (Agamben 2011, 24).

La vita dei monaci è una vita - un *bios* - che non può essere vissuta senza che in ogni istante, sotto ciascuno dei suoi aspetti, in tutti i suoi momenti e qualunque sia l'attività che si dispiega esista una regola che dica cosa fare tanto ai monaci quanto agli abati (cfr. Foucault 2013, 127). Le regole sono un insieme estremamente eterogeneo di testi che comprendono indicazioni per la "salvezza dell'anima" del monaco; contengono tanto citazioni bibliche, quanto elenchi interminabili di divieti e precetti, indicazioni sugli abiti, accurati programmi temporali che scandiscono l'intera giornata, frammenti agiografici dei santi e racconti di vita quotidiana.

Come nota Agamben, la *pena* è sì prevista dalle regole monastiche ma in una forma che non consente di riconoscervi una volontà *giuridica*: la regola ha un carattere essenzialmente "morale ed emendativo, simile alla terapia prescritta dal medico" (Agamben 2011, 44): "Si deve correggere come in medicina si curano i malati, senza andare in collera contro le debolezze, ma combattendo la malattia ed opponendo un ostacolo alle passioni" (*RBs*, LI). Benedetto nella sua regola scriverà che "l'abate deve prendersi cura dei colpevoli con la massima sollecitudine, poiché non sono i sani che hanno bisogno del medico, ma i malati" (*RBen,* XXVII, 1).

In un episodio rimasto famoso, emerge chiaramente questo legame tutto particolare tra la regola e la punizione. In seguito a una lite tra due monaci, Pacomio punì questi ultimi molto severamente, al punto da cacciare via uno e scomunicare l'altro; gli altri monaci gli si opposero fortemente sostenendo che in fondo tutti i monaci lì presenti erano peccatori; Pacomio, "pentitosi della sua eccessiva durezza", corse davanti al resto della comunità, "si gettò a terra, con il viso contro il suolo, si cosparse il capo di polvere e chiese perdono a tutti" e pensò che "se gli assassini, gli adulteri e coloro che si sono resi colpevoli di un peccato, si rifugiano nel monastero per trovarvi salvezza attraverso la penitenza, chi sono io per scacciare un fratello?" (Piccardo 2014, 38).

Come ha notato Foucault, l'*ubbidienza* nel monachesimo acquista un valore di per sé. L'ubbidienza è infatti in questo contesto "una pratica il cui valore non dipende da colui al quale si obbedisce", ma "essenzialmente dal fatto che si obbedisce" (Foucault 2013, 130). Nell'ubbidire, come nella povertà e nella vita comune, prima di tutto è in gioco la salvezza della propria anima. L'ubbidienza verso l'abate, il quale come Pacomio poteva sbagliare e spesso era "in fondo uno qualunque" (*ivi*, 131), è qualcosa di diverso dall'ubbidienza nei confronti di un maestro. Come troviamo scritto nei *Detti,* per i monaci l'obbedienza è in sé "rivelatrice del Regno", l'ubbidienza "apre i cieli e innalza gli uomini da terra" (*Detti,* Rufo, 1-2). *Ubbidire* in ambito monastico è una pratica che rievoca il suo significato originario di *ub-udire, prestare ascolto.* Il monaco ubbidendo nel silenzio alla regola, all'abate e quindi al

Vangelo, rinunciando a sé stesso e alla propria volontà, ascolta la parola di Dio. Durante le lezioni di Lovanio (1981) afferma che il monastero, la vita monastica vanno "considerati come la vera vita filosofica. [...] Vivere come un filosofo o vivere come un monaco, condurre la vera vita filosofica nel monastero, significa darsi la possibilità di accedere alla verità, e di accedere alla verità passando attraverso il dominio di sé e la conoscenza di sé". (*ivi*, 121).

Nel monastero la vita infatti non è vincolata da un giuramento, ma spesso tra i monaci e gli abati si è determinato un *pactum*: "rispetto al *covenant* hobbesiano e al 'contratto sociale' di Rousseau, in cui l'autorità del sovrano non conosce limiti, all'obbligo di soggezione dei monaci corrisponde l'obbligo di governare con giustizia da parte dell'abate" (Agamben 2011, 71). Bernardo da Chiaravalle, fondatore dell'ordine cistercense e promotore dell'ordine dei templari, ribadisce che "nessuno, infatti, quando fa la sua professione, promette la regola, ma si impegna più precisamente a dirigere a partire da quel momento la sua conversione e la sua forma-di-vita secondo la regola" (*DePra,* XVI). In un episodio riportato sempre nell'*Apophtegmata patrum,* il monaco Poemen, quando un fratello gli chiede se è giusto dare ordini ad altri fratelli anche quando questi lo richiedono, risponde significativamente: "No! Sii per essi un *esempio* (*typos*) e non un *legislatore* (*nomothetēs*)" (*Detti*, Poemen, 174).

Anche se in molte regole è prevista l'esclusione del monaco dal monastero nel caso in cui questo assuma un comportamento fortemente estraneo alla vita ascetica, la regola per i monaci non riposa su una logica di inclusione/esclusione , non va intesa come una *legge*, ma piuttosto come una *tecnica*, una *ars sancta,* con cui il "monaco che ha rinunciato a sé stesso ed ha respinto tutte le sue volontà" (*RBs,* 41) può santificare la sua intera vita. Il modo con cui il monaco persegue la salvezza ha una dimensione strettamente pratica ed è per questo che il monastero è definito per l'appunto come un'officina, un'*officina divinae artis* (*RMs*, VI) e le virtù che il monaco deve possedere come *ferramenta spiritualia* (*Ibid.* IV), come utensili spirituali. Difatti "la regola" in quanto tecnica, "si propone ad ogni uomo, senza imporsi ad alcuno" (*DePra,* I). Questa tecnica dal carattere pratico ha come oggetto non una sostanza, ma una forma. Coccia, facendo riferimento all'Ordine dei frati minori, affermerà che l'oggetto della *regula* non è "la relazione dei soggetti tra di loro o quella tra un soggetto e le cose, ma una *vita* nella sua stessa relazione alla propria *forma*" (Coccia 2006, 180).

2.4.2 *Lo spazio del monastero*

Per i monaci, l'architettura, lo spazio del monastero è il fulcro su cui fa perno la loro intera esistenza al punto che per molti il monastero sarebbe stato il luogo da cui, una volta entrati, non sarebbero più usciti fino alla morte.

Nel *Decretum Gratiani*, si può leggere: "[che il monaco] sia contenuto nel chiostro, poiché così come ai pesci senz'acqua manca la vita, così è per il monaco senza monastero" ("*sit*

Gerusalemme Celeste (mosaico).
Santa Maria Maggiore , Roma . V secolo

claustro suo contentus, quia sicut piscis sine aqua caret uita, ita sine monasterio monachus"; CIC I: C.16, q.1, c.8, *col.* 763). Lo spazio del monastero è uno spazio organizzato e ben disposto, in modo tale che la *fuga mundi* che i monaci cercavano di praticare potesse avvenire il più possibile senza avere contatto con il *saecolo*. Benedetto da Norcia riassumerà nella sua regola che: "Il monastero, poi, deve essere costruito, se è possibile, in modo che ci sia tutto il necessario: cioè l'acqua, il mulino, l'orto e dentro il monastero si esercitino tutti i diversi mestieri, perché i monaci non siano costretti ad andar girando fuori, cosa che non giova assolutamente alle loro anime" (*RBen,* 66).

Lo stesso è sottolineato da Isidoro all'inizio della sua regola:

> È di grande importanza, cari fratelli, che il monastero abbia una straordinaria diligenza nella clausura, in modo che le protezioni del chiostro rivelino la robustezza della custodia, perché «il nostro nemico, il diavolo, come leone ruggente va in giro cercando chi divorare». L'edificio del monastero abbia una sola porta verso l'esterno e una porta posteriore per andare nell'orto. È necessario che la città sia ben lontana dal monastero, affinché non costituisca un pericolo di disonore o non ne guasti il prestigio e la dignità, se si trova troppo vicina. Le celle dei fratelli devono essere situate vicino alla chiesa, in modo che possano venire rapidamente all'Ufficio. L'infermeria, tuttavia, sarà separata dalla chiesa e dalle celle dei fratelli, in modo che non siano disturbati da inquietudini o da voci. La dispensa dei monaci deve essere accanto al refettorio del monastero in modo che, data la sua vicinanza, i suoi servizi siano forniti senza indugio. Pure l'orto sia inserito all'interno del monastero affinché, lavorando i monaci all'interno, non abbiano alcuna scusa per vagare al di fuori (*RIs,* 1).

Quest'ultima regola, oltre a quella di Benedetto, è l'unica a donarci uno spaccato su come sommariamente doveva essere organizzato lo spazio di un monastero (Marazzi 2015, 88), ma in realtà non ci dice di più di quello che traspare dai testi delle altre regole, anche perché, confrontando le piante dei primi monasteri, è evidente che, almeno in un primo momento, ogni monastero "risulta essere un caso a sé, quanto alla disposizione degli edifici, alla loro reciproca connessione e alla loro qualità architettonica" (*ivi*, 44). Per molto tempo non è esistita una vera e propria tipologia. Il carattere di per sé interpretativo della regola ci fa immaginare che la forma spaziale di volta in volta fosse il risultato di uno scambio incessante tra lo spazio costruito, la forma di vita che lo abitava e la morfologia del sito.

Questo scambio avveniva contemporaneamente su piani che normalmente venivano tenuti separati. I monaci, per riuscire ad attuare questa *fuga dal mondo*, oltre a separarsi nettamente dal *saecolo*, si dotavano il più possibile di spazi per garantire il proprio sostentamento, come orti e officine, infermerie etc.; spazi che, nonostante il loro carattere *oiko-nomico* e *abitativo,*

contribuivano all'attuazione dell'*opus Dei* essendo anch'essi spazi a tutti gli effetti *santificati*. Il monastero oltre ad essere uno spazio di sussistenza si presenta come un "luogo edenico", chiuso in sé stesso, "scenario di una vita rinnovata nella beatitudine", dove apparve forse per la prima volta l'idea che la vita comunitaria potesse costituire "un passaggio intermedio" per la vita ultraterrena: "uno *ianua coeli*, e cioè una maestosa porta aperta verso la città celeste che lasciava intravedere, al di là di sé, lo splendore della Gerusalemme eterna" (*ivi*, 353). Nel paragrafo 6 della *regola di Macario* si può difatti leggere: "nessun legame familiare ti attiri al *mondo*, ma tutto il vostro amore rimanga all'interno del monastero. Considera il monastero come un *paradiso*" (*RMc*, VI,1). In maniera analoga nella lettera CXXVI di Girolamo è presente la stessa esortazione a considerare "la cella come un paradiso".

A differenza della *polis*, il monastero non va concepito quindi come un'alternanza di spazi sacri e spazi profani, non era un luogo in cui il tempo del lavoro e del riposo si alternavano a quello dell'ufficio liturgico. Ogni spazio era di per sé sacro e santificato dall'attività del monaco e le attività all'interno del monastero erano a tutti gli effetti la concretizzazione dell'*opera divina*. San Basilio, nel paragrafo 5 della *Grande Regola*, interpretando un passaggio della lettera di Paolo ("Sia che beviate, sia che mangiate, qualunque cosa facciate, fate tutto per la gloria di Dio", *1Cor*, 10:31) esorta a una spiritualizzazione del lavoro manuale e ribadisce che qualunque sia l'attività del monaco deve andare verso il "compimento della volontà di Dio" (*GBs*, V).

2.4.3 *Verso la pianta di San Gallo*

A partire dalla fine del IV sec. i cenobi vengono riprodotti in Occidente; in questo contesto hanno però la tendenza a stringere legami con la chiesa secolare arrivando, per certi versi, a rinnegare la loro stessa ragione d'essere. "Nel passaggio all'alto medioevo si dissolse la centralità sociale ed economica che gli insediamenti urbani avevano detenuto in quasi tutti i territori dell'occidente romano […] Le città in generale non scomparvero, ma restarono in vita soprattutto con funzioni di presidi militari e luoghi di residenza dei rappresentanti del potere" (*ivi*, 163). I monasteri occidentali, soprattutto dall'avvento di Colombano (monaco irlandese che intorno al 590 attraversò l'Europa insieme ad alcuni compagni diffondendo un differente modo di concepire la vita monastica, lontano da quel rifiuto della vita *saecolare* che aveva caratterizzato le prime esperienze monastiche), divennero dei "centri egemoni" e funzionarono come uno strumento di controllo e di evangelizzazione territoriale.

Nel corso degli anni si passa da enormi complessi cenobitici come quello egiziano di Abu Mina - ognuno dei quali costituisce un caso a sé - a un monastero sempre più standardizzato sia nella *regula* che nella forma spaziale. Se da una parte, ad esempio, la cultura cenobitica irlandese praticava l'attività pastorale e non considerava necessaria la separazione netta con il

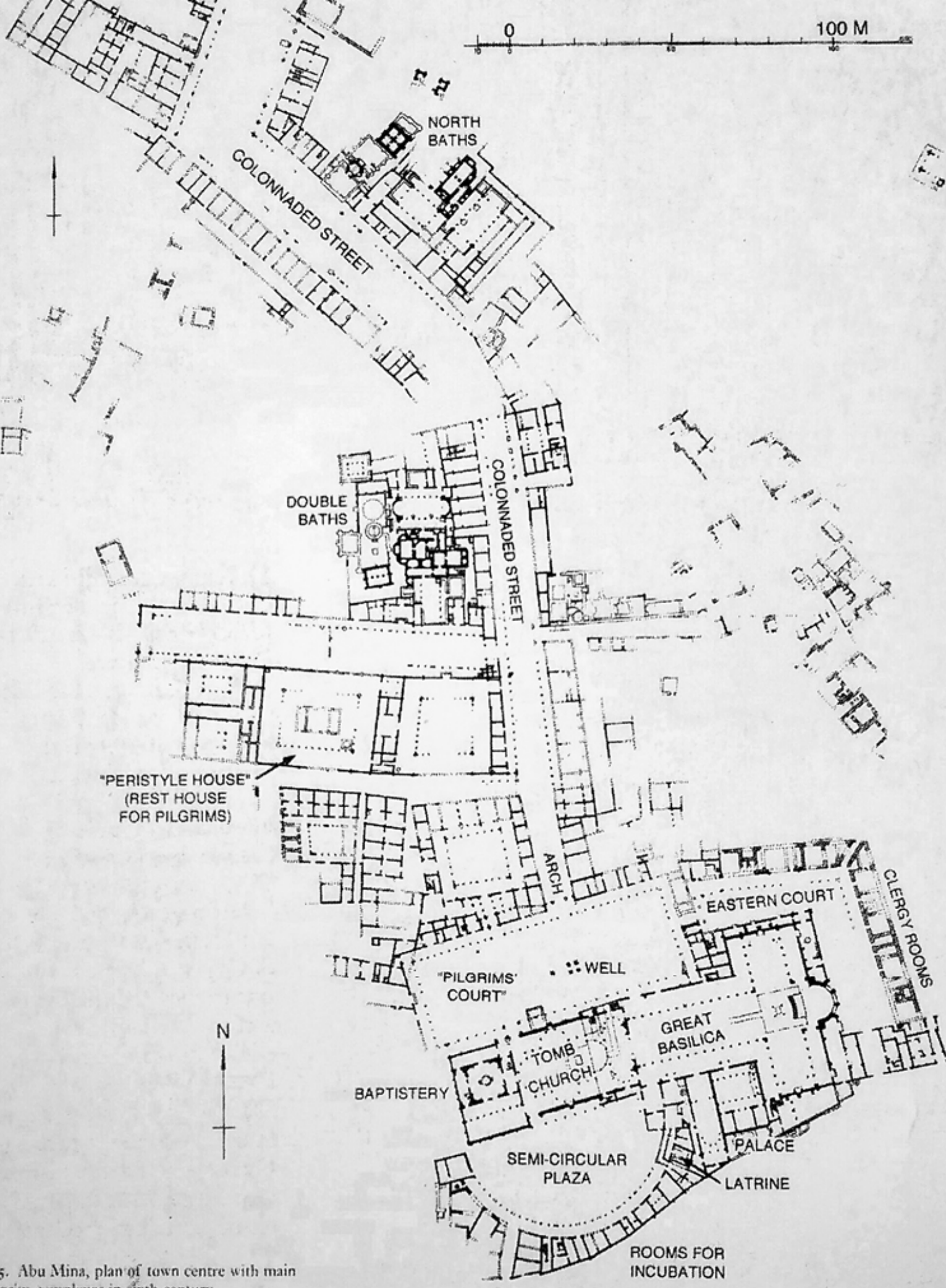
saecolo (trovando del tutto naturale stringere legami con gli esponenti dei regni e con l'aristocrazia locale) dall'altra concepiva il monastero come un luogo assolutamente sacro, costruito per coloro che vivevano *sub regulari disciplina,* sotto uno statuto particolare. Questo portò alla tripartizione dello spazio del monastero, pensato stavolta in modo da consentire l'esistenza di aree intermedie dove accogliere laici e "gente comune".

> Un luogo santo deve essere circondato da due o tre recinzioni. Nella più interna, nessuno è autorizzato ad accedere, ad eccezione degli uomini santi, il che significa che i laici e le donne non possono entrarvi, ma solo i chierici. L'ammissione agli spazi pubblici della seconda è permessa a coloro, fra la gente comune, la cui morale non sia troppo macchiata dal peccato. Nella terza, infine, secondo il costume e la consuetudine ammettono che non sia vietato l'ingresso neppure ai laici macchiatisi di omicidio o di adulterio e alle prostitute. Per questi motivi la prima zona è definita "santissima", la seconda "molto santa" e la terza "santa" (*Collectio Cononum Hiberniensis*, in ivi., 121).

Questo modo di concepire gli spazi santi, importato dal monachesimo irlandese in Italia e in Francia, fece sì che col passare dei secoli i monaci si ritrovassero sempre più coinvolti con il potere secolare. Alla fine dell'età Merovingia si cercò di "riorganizzare il funzionamento delle istituzioni religiose, concependole come vere e proprie diramazioni del potere regio in grado di supportarne l'opera di controllo dei territori ad esso sottoposti." Vescovati e abbazie "dovevano cooperare attivamente con [il re] per garantire l'ordinata gestione del regno" (*ivi*, 203).

Ma fu la dinastia dei Carolingi che portò avanti in maniera più sistematica e marcata l'idea di normalizzare e rendere collaborativo sia il mondo monastico che il clero secolare. Per far questo Pipino istituì una serie di sinodi riguardanti la vita del clero. Dal primo capitolare del 744 si iniziarono ad affermare tre fondamentali principi: che "i monasteri dovevano vivere tutti secondo un medesimo costume di vita", che dovevano "fruire dei mezzi necessari per vivere", e che nel momento in cui questi ultimi fossero stati assicurati, i monaci "erano tenuti a contribuire alle necessità fiscali e militari del regno" (*ivi*, 205). Si cercò quindi di uniformare la pluralità delle regole che costituivano l'universo monastico alla sola regola benedettina. Fu limitata la mobilità per le badesse delle comunità femminili e dei monaci e si stabilì che ogni monaco fosse stabilmente aggregato a una comunità. Alcuni monasteri vennero qualificati come *regalis*, altri come *episcopali,* in questo modo i primi sarebbero stati sottoposti direttamente al controllo del re che "assicurava loro quiete e incolumità in cambio della fedeltà degli abati", mentre i secondi "avrebbero fatto riferimento ai vescovi competenti nel territorio" (*ivi*, 206–7).

Carlo Magno, successore di Pipino, riprende con forza la legislazione riguardante le questioni ecclesiastiche, e in particolar modo quelle monastiche, ampliando e sistematizzando



485. Abu Mina, plan of town centre with main pilgrim complexes in sixth century

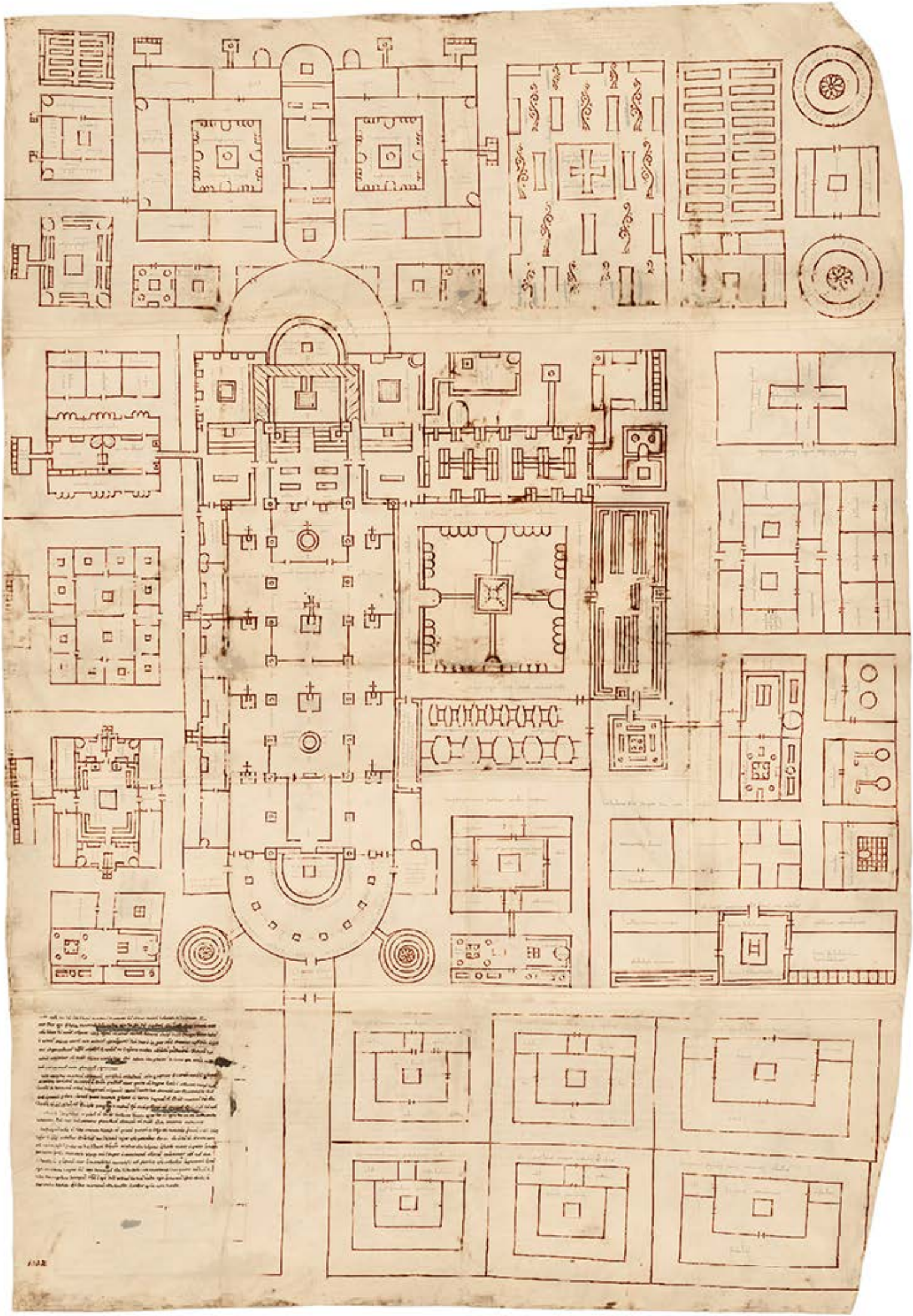
ulteriormente l'organizzazione dei monasteri. Nell'*Admonitio Generalis*, testo emanato il 23 marzo del 789 ad Aquisgrana, e poi con tanti altri documenti, Carlo Magno cerca di porsi come "devoto difensore e coadiuatore" della Chiesa ma "in realtà il ruolo che lui intende svolgere è ben più attivo e ingombrante" (*ivi*, 208). Durante il suo regno ci furono molte attenzioni rivolte verso il mondo monastico. Viene riconfermata la regola di Benedetto come unica regola e si cerca di definire il ruolo dei monasteri "nella società del tempo e il rapporto con le istituzioni". In particolare, il re si occupava "di ribadire che vi deve essere una precisa demarcazione fra lo stato monastico e quello laicale" (*ibid.*). Ai monasteri si richiedeva di contribuire sia "alle spese per l'allestimento delle frequenti campagne militari" sia di "fornire agli eserciti uomini e i mezzi loro richiesti", ma anche "altri tipi di *servitia*, come per esempio quello di offrirgli [all'imperatore] un'adeguata accoglienza quando egli, anche in tempo di pace, si spostava con il suo seguito attraverso i territori dell'impero" (*ivi*, 210).

"Questa prossimità fra il potere sovrano e i monasteri", che si è delineata con la dinastia merovingia e poi con quella carolingia, "non mancava però di suscitare risvolti problematici. Gli abati, soprattutto quelli posti a capo delle abbazie *regie,* si trovano spesso a gestire un potere immenso che travalica la sfera prettamente spirituale per entrare in quella economica e politica e militare, "determinando l'assunzione di stili di vita e la frequentazione di luoghi molto diversi da quelli consoni a un monaco" (*ivi*, 211). Questa politica portata avanti dai sovrani portò a una sorta di "schizofrenia comportamentale" da parte dei monaci in quanto si richiedeva loro l'adesione fedele alla regola e allo stesso tempo si richiedeva di svolgere un ruolo determinante nella società, come quello bellico, contraddicendo così la regola stessa.

Scrivendo la biografia dell'abate Benedetto di Aniane, Ardo Smaragdus, rendendosi conto della contraddittorietà in cui l'abate si ritrovava nell'ampliare e migliorare il suo monastero, scrisse con "sincerità disarmante" che "il padre Benedetto si era discostato un poco dal rigore della sua prima conversione, poiché aveva assunto un *compito impossibile*" (*Vitae Benedicti abbatis Anianensis et Indensis* cit. in ivi., 213).

I sinodi carolingi, in particolar modo i due celebrati ad Aquisgrana tra l'816 e l'817, ebbero notevoli ripercussioni sul mondo monastico riuscendo a definire e sistematizzare anche l'assetto spaziale dei monasteri stessi. Nella stessa biografia Smaragdus sottolineò che da tutti i monaci venne osservata un'unica Regola e "tutti i monasteri furono così ricondotti ad una tale forma di unità, che i monaci sembrava fossero stati educati da un unico maestro in un unico luogo" (*ibid.*).

In questi anni viene prodotto uno dei documenti più particolari della storia dell'architettura tardo medievale: la pianta di San Gallo, composta da cinque fogli di pergamena per una superficie di 112 x 77,5 centimetri. Anche se non ha riferimenti espliciti con i sinodi, probabilmente può essere considerata una risposta a quel tipo di riflessioni. Il progetto non fu mai costruito e probabilmente non era destinato alla realizzazione. Attraverso alcune ricerche è



stato ipotizzato che fosse piuttosto un progetto di tipo ideale, una sorta di schema indicativo su cui l'abate a cui era indirizzata la pianta, potesse riflettere per poter organizzare il proprio monastero.

Risulta evidente che l'organizzazione dello spazio e la disposizione funzionale degli edifici raggiungono un livello di efficienza e di razionalità totalmente anomali per il contesto storico in cui la pianta fu disegnata. Si potrebbe affermare che la scansione dello spazio raggiunge una razionalizzazione tale da evocare oggi l'immagine razionale dei moderni siti industriali o addirittura quella dei circuiti stampati. Gli ambienti della pianta di San Gallo non si confrontano con il sito o con le esigenze dei monaci, ma sono disposti efficientemente per massimizzare la resa del monastero sia in termini produttivi che liturgici. Questa pianta "sembra prendere atto dell'inevitabilità delle interazioni che nel IX secolo connettevano un grande monastero al mondo esterno", ma proponendo un'organizzazione spaziale "in modo da far sì che esse non travolgano l'equilibrio che deve essere innanzitutto garantito dalla vita della comunità" (*ivi*, 353).

Anche se non fece "direttamente scuola" (si può ipotizzare che non fu l'unica pianta di quel genere a essere stata prodotta in quegli anni), la pianta di San Gallo riesce sicuramente a interpretare quelli che erano i temi progettuali che si sarebbero effettivamente sviluppati in seguito. Tra tutte, l'abbazia di Cluny "rappresenta nel modo più compiuto lo schema organizzativo delineato dalla Pianta" (*ivi*, 354). Il tema più importante che essa propone è sicuramente quello di uno spazio quadrangolare e aperto, attorno a cui si dispongono i fabbricati residenziali e la chiesa: il *chiostro*. Questo spazio risulterà essere uno spazio assolutamente centrale per l'architettura monastica tant'è che "oggi, con la parola 'chiostro' (con i suoi omologhi nelle principali lingue europee) si designa tanto un insediamento monastico nel suo insieme, quanto questa sorta di peristilio quadrangolare intorno al quale si raggruppano gli edifici riservati ai monaci" (*ivi*, 535). Come affermerà Guillaume Durand secoli dopo, "come il tempio rappresentava la Chiesa trionfante, così *il chiostro è la figura del paradiso celeste*, dove si avrà un solo e unico cuore nell'amore e nella volontà di Dio e dove si possederà tutto in comune, perché ciò che uno avrà in meno in sé stesso, si rallegrerà di averlo in un altro, giacché Dio sarà tutto per tutti" (Durende de Mende 1999, 42). In questo spazio di natura contemplativa, l'anima del monaco "si ripiega su sé stessa", raccordando come un "cuore" l'insieme degli spazi che si sviluppano attorno. Circondato da "quattro mura", tendenzialmente scandite da colonne, questo spazio vuoto inquadrava una porzione di cielo da cui era possibile scorgere la Gerusalemme celeste nello stesso momento in cui si rafforzava "il disprezzo di sé stessi, il disprezzo del mondo, l'amore del prossimo e l'amore di Dio." (*ibid.*). Si configurava in questo modo la giustapposizione di una perfetta clausura sul piano orizzontale del terreno con una apertura verticale verso il cielo. Il tema del *claustrum* e della clausura, che sempre hanno accompagnato la cultura monastica, si radicalizza in maniera tautologica in una solu-

zione formale precisa, eludendo così ogni contraddizione e ogni interpretazione contestuale e comunitaria dello spazio.

Attraverso questi cambiamenti introdotti tra il IX e il X secolo la cultura monastica ebbe una drastica normalizzazione per cui non solo le regole, ma anche gli stessi monasteri si irrigidirono cessando di elaborarsi in un confronto continuo con la forma di vita dei monaci. Se, come abbiamo visto, i primi monasteri erano "ognuno un caso a sé" e risultava difficile stabilire una vera e propria tipologia, dal IX secolo questi spazi cominciarono ad assumere una forma prestabilita, risultando assolutamente riconoscibili sia complessivamente che in ogni loro parte.

Capitolo cinque
Il francescanesimo e gli ordini mendicanti

2.5.1 *Exiit qui seminat*

Sapeva certamente che il Regno di Dio è in ogni parte della terra
Tommaso da Celano

Questo capitolo, analizzando la differenza tra il monastero ed il convento - una differenza messa poco in evidenza dagli storici - cercherà di mettere in mostra una nuova e importante forma di concepire e abitare lo spazio che appare in Europa tra l'XI e il XIII secolo. Se infatti i monaci ponevano a loro fondamento la secessione dalla civiltà mondana della *polis* facendo del monastero o dell'eremo il luogo su cui strutturare la propria forma di vita, con l'avvento degli ordini mendicanti, questa articolazione teologica dello spazio e del tempo viene messa radicalmente in discussione. I francescani, l'ordine di cui ci occuperemo maggiormente, praticheranno un capovolgimento della spazialità monastica rendendo la salvezza perseguibile ovunque e in ogni momento.

Il primo capitolo della regola benedettina si apre dividendo i monaci in quattro categorie, una divisione che si basa a sua volta su quella proposta da Cassiano nelle *Conferenze spirituali*, appena un secolo prima (*Coll.*, XVIII). "E' noto", scrive San Benedetto, "che ci sono quattro categorie di monaci. La prima è quella dei cenobiti (*coenobitarum*), che vivono in un monastero, militando sotto una regola e un abate. La seconda è quella degli anacoreti o eremiti (*anachoritarum id est eremitarum*), ossia di coloro che non sono mossi dall'entusiastico fervore dei principianti, ma sono stati lungamente provati nel monastero" (*RegBen* 1,1-3). Queste due prime forme di vita monastica, vengono presentate da Benedetto con grande rispetto "La terza categoria di monaci" è invece, secondo il monaco di Norcia, "veramente detestabile". Questi sono chiamati "sarabaiti (*sarabaitarum*), molli come il piombo, […] conservano ancora le abitudini mondane". (*RegBen* 1,6-7); mentre la quarta, i "girovaghi (*gyrovagum*)", sono coloro che restano "tre o quattro giorni come ospiti nei vari monasteri, sempre vagabondi e instabili, schiavi delle proprie voglie e dei piaceri della gola, peggiori dei sarabaiti sotto ogni aspetto". Di loro, scrive, "è preferibile tacere piuttosto che parlare" (*RegBen* 1,10-12).

L'XI secolo fu per la Chiesa romana l'inizio di profonde trasformazioni. In tutta Europa si cominciarono a sviluppare dei "movimenti religiosi", cioè gruppi di persone spinti dall'esi-

genza di vivere e agire in *itineranza* "secondo gli insegnamenti del Vangelo e l'esempio degli apostoli" (Grundmann 1974, 5). Le novità di questi "movimenti" non consistettero nell'aver prodotto una differente e radicale esegesi della Bibbia né nell'aver elaborato delle nuove e singolari regole. Il loro principale contributo sta nell'aver posto la *vita* stessa al centro delle proprie *rivendicazioni*: "che si tratti di Roberto di Arbrissel, di Valdo, di Norberto di Xanten, di Bernardo Prim o di Francesco, e tanto se i loro seguaci si definiscono «umiliati», «poveri di Cristo», «uomini buoni», «fratelli minori» o «idioti», in ogni caso ciò che essi affermano e rivendicano non riguarda questioni teologiche o dogmatiche, articoli di fede o problemi di interpretazione delle Scritture, ma la vita e il modo di vivere, un *novum vitae genus,* che essi chiamano «vita apostolica» […] o «evangelica»" (Agamben 2011, 116).

Questo insieme di "movimenti religiosi", direttamente o indirettamente, nel tempo hanno dato luogo a una trasformazione radicale della tradizione monastica. "Il compito più urgente" per la chiesa fu quello di "tutelare l'ordinamento ecclesiastico da nuove e sospette forme di vita del movimento religioso" (Grundmann 1974, 28). La strategia, quando era possibile, fu quella di sussumere tali movimenti inserendoli e regolandoli in un nuovo ordine monastico o in uno già esistente - come nel caso di Norberto di Xanten e Roberto di Arbrissel, i quali abbandonarono l'itineranza per fondare strutture monastiche stabili e ben regolate. Quando questo era impossibile, come nel caso dei catari o dei valdesi, la scelta fu quella di bollarli come eretici con le conseguenze che conosciamo (cfr. *ivi*, 18).

Dalla fine del XII secolo, fra questi *movimenti,* ce ne furono alcuni a cui fu concesso dalla curia di vivere in itineranza senza una sede stabile e senza l'obbligo di aderire alla forma di vita monastica. Questi presero il nome di *ordini mendicanti*, per differenziarsi dagli *ordini monastici* e per sottolineare la loro condizione di *precarietà* e di *transitorietà*. Se prendiamo in esame i primi scritti francescani - che siano le regole, il testamento o le biografie ufficiali come quelle di Tommaso da Celano - ci rendiamo subito conto che viene presentata una forma di vita basata su una radicale instabilità materiale, sul rifiuto di ogni tipo di proprietà - compresa quella comune - e su un'instancabile itineranza. La Santa Chiesa romana si ritrovò ad esaltare per la prima volta una forma di vita molto distante da quella cenobitica ed eremitica e che presenta invece dei tratti in comune con quei girovaghi di cui "è preferibile tacere piuttosto che parlare" (*RegBen* 1:12). È chiaro che per intraprendere questa via, per questi movimenti è stato necessario non solo rielaborare gli assunti che facevano coincidere la perfezione della forma di vita con lo spazio del monastero, ma operare una vera e propria cesura con il monachesimo, che faceva della clausura e del *claustrum* il suo principio fondante.

Nei testi scritti o dettati direttamente da Francesco, non solo i termini classici della tradizione monastica non sono mai riferiti alla forma di vita dei frati - come *stabilitas, vita communis, communitas, monasterium*, *monaco*, o *abbas* - ma nemmeno la parola «convento» (*conventus*) è mai presente. Per indicare il nome di chi viveva nella "forma di vita del santo vangelo",

San francesco predica agli uccelli
part. *Stigmate di San Francesco,*
Giotto 1295-1300

vengono usati i termini *fratello* e *sorella*. In ambito francescano non esisteva una divisione equivalente all'ambiente monastico tra abate e monaco, tant'è che questi appellativi non sono solo usati nei confronti degli uomini e delle donne dell'ordine, ma anche verso le creature e le cose del mondo. Probabilmente, come suggerisce Le Goff, il termine *fratello* è usato per ribadire che nessuno è *padre*, ovvero che nessuno è superiore agli altri (Le Goff 2002, 151). Nella regola viene infatti sottolineato, riprendendo Matteo (23,8-10): "Voi siete tutti fratelli. E non vogliate chiamare nessuno padre vostro sulla terra, perché uno solo è il vostro Padre, quello che è nei cieli" (*RnB* XXII,33-34). Precedentemente lo stesso concetto viene ribadito accostando a *fratello* un altro termine chiave dell'esperienza francescana, il termine *minore*: "nessuno sia chiamato priore, ma tutti siano chiamati semplicemente frati minori. E l'uno lavi i piedi dell'altro" (*RnB* VI, 3-4). È probabile che tale rifiuto della gerarchia tra uomini, creature e cose, fu il motivo che intorno al 1220 spinse Francesco a dimettersi da ministro del suo stesso ordine. A tal proposito è importante riflettere sull'episodio riportato nella *Compilazione di Assisi*, in cui Francesco, di fronte a un frate che lo esorta a correggere i frati che non si attengono alla povertà, ribadisce il suo rifiuto a comportarsi come priore affermando significativamente che: "se non riesco a comprimere i vizi ed emendarli con la predicazione e con l'esempio, non voglio diventare *carnefice* per punirli e flagellarli, come fanno i governanti di questo mondo" (*CAss* 106). Un rapporto gerarchico viene accennato solamente nella *regola degli eremi*, ma in questo breve testo i ruoli, oltre a essere declinati significativamente al femminile, sono intercambiabili. Per cui "i due *figli"* che vivono nell'eremo seguendo "la vita di Maria" (*Rer* 1) possono assumere, quando lo ritengono opportuno, "l'ufficio di *madri*" e le *madri* il ruolo dei *figli* (*Rer* 10).

2.5.2 *Dai loci al convento*

Per indicare gli spazi abitati dai frati, Francesco usa invece il termine generico *loci* (FF. 13, 22, 24, 26, 28, 41). Nelle regole è infatti usata spesso l'espressione: "ovunque si trovino i frati" o "dovunque vadano" per sottolineare che ogni *luogo* è un'occasione per vivere secondo la forma del santo vangelo. "La prima letteratura francescana è densa di suggestivi accenni a queste primitive sedi, mai definite conventi, ma più umilmente *loci* o addirittura *locelli,* e collocate nel folto dei boschi oppure in grotte scavate nella roccia o a ridosso di rupi" (Salimbeni 2000, 124).

«Convento» è un termine che deriva dal latino *convenio,* il quale ha a sua volta il significato di *convenire*, *radunarsi*, *venire a trovarsi insieme*. Il temine *conventus,* oltre a essere già presente in testi romani come il *De bello Gallico,* è usato sia nella regola di Pacomio, che in quella di Benedetto e di Colombano. In tutte queste occasioni il termine non indica mai un edificio, ma piuttosto "l'assemblea dei fratelli" (*Prec.*, i), ovvero il momento in cui i monaci si radunavano

insieme. Come si può osservare dal *Thesaurus Celanensis,* nelle biografie ufficiali, *conventus* viene usato solamente sette volte. Compare tre volte nella *Vita prima* (1*Cel* 123, 124) e due volte nella *Leggenda di Santa Chiara Vergine* (*LegsC* 15,62), sempre nell'accezione di raduno o di assemblea. C'è solo un passaggio in cui alcuni studiosi pensano che *conventus* possa riferirsi ad un edificio vero e proprio ed è l'episodio in cui Frate Francesco, con un miracolo, ridiede la vista a frate Roberto. Questo episodio è affrontato con la stessa terminologia, sia nel *Trattato sui miracoli di San Francesco* che nella *Legenda Maggiore* di Bonaventura: "*in* conventu *fratrum de Neapoli, cum quidam frater, Robertus nomine, caecus annis plurimis exstitisset, crevit in oculis eius caro superflua, motum et usum impediens palpebrarum. Cum igitur fratres forenses, ad diversas mundi partes tendentes, ibidem plurimi* convenissent". (*3Cel* 116; *LegM* 7M,1). Come vediamo la temporalità e la spazialità che vengono descritte sono in realtà provvisorie. Nulla suggerisce che *conventu* indichi un edificio invece che un raduno: né un'entrata, né un'uscita, né delle mura o altre specifiche che possano richiamare a una costruzione. Nel secondo paragrafo si parla infatti di un raduno ed è usato il termine *convenio* in riferimento a *conventu* per affermare che in quel luogo presso Napoli "si radunarono" (*convenissent*) fratelli forestieri provenienti da tutte le parti del mondo.

Se però nella prima letteratura francescana il termine convento indicava un *momento* in cui i frati si radunavano, progressivamente comincia a rientrare all'interno di discorsi giuridici che lo fissarono a una temporalità e a una spazialità stabile. Per l'ordine dei domenicani, il processo che portò all'assunzione di sedi stabili fu molto rapido. Già nelle costituzioni redatte nel capitolo generale dei frati predicatori del 1228 - appena dodici anni dopo l'approvazione dell'ordine - si trovano "formulate precise restrizioni riguardanti l'aspetto ed il dimensionamento degli edifici conventuali" (Villetti 2003, 19). Per i francescani invece, un momento decisivo di quest'evoluzione semantica si può individuare probabilmente nel 1260 con le *Costituzioni narbonensi* promosse da San Bonaventura. In questo importante documento normativo - reso possibile dalla bolla *Quo Elongati*, che permetteva al capitolo di "commentare la regola" svincolando i frati dall'attenersi al *testamento* - vengono elencati minuziosamente i sistemi punitivi, quelli elettivi, l'amministrazione delle custodie e delle provincie, il modo con cui i libri dovevano essere gestiti dai frati, ma soprattutto si introducono delle importanti precisazioni spaziali. Non solo vengono distinti - come già nelle costituzioni prenarbonensi - i luoghi abitati dai frati tra "*loca conventualia*" e "*loca non conventualia*" (FNF 270), ma si introduce anche la definizione di convento come un luogo "dove almeno tredici frati possono dimorare insieme senza interruzioni" (*conventum dicimus ubi 13 fratres et supra possint continuo commorari*) (FNF 284). È chiaro che in questo testo il convento non coincide ancora completamente con l'edificio, ma risulta altrettanto evidente come l'ordine francescano (e quello domenicano) aveva intrapreso una strada verso la stabilità. "Il processo di clericalizzazione e conventualizzazione dell'istituzione minoritica liquidò progressivamente il lavoro

manuale come strumento primario di sussistenza nel momento stesso di ancorare i gruppi dei frati a quella tipica forma di insediamento che fu appunto il convento" (Pellegrini 2000, 20). La mendicità si trasformò in una forma di vita non più precaria e aleatoria in quanto garantita dalla stabilità relazionale raggiunta degli insediamenti con il resto del territorio. Questo processo, che Pellegrini chiama di *monasticizzazione*, "non giunse ad assimilare integralmente ai monaci i due nuovi ordini religiosi" (*ibid.*), ma di lì a poco avrebbe portato il termine convento ad indicare, per gli ordini mendicanti, un edificio vero e proprio, come il monastero lo era per gli ordini monastici. Tra queste due tipologie rimarranno comunque delle differenze, delle differenze che non risiedono tanto nella forma, né in una divisione di genere (per i mendicanti molti ordini femminili saranno soggetti alla clausura e abiteranno per l'appunto in dei *monasteri*), né nel fatto che i conventi, al contrario dei monasteri, tenderanno a trovare la loro ubicazione nei centri urbani. Tra il monastero e il convento la differenza può essere definita principalmente in termini di *uso*. È l'uso dello spazio e la sua concezione in rapporto alla salvezza che cambia.

2.5.3 *Abitare come stranieri e pellegrini*

Rispetto agli ordini monastici, le prime esperienze mendicanti cercarono di "disancorarsi da una certa modalità insediativa" ricercando l'instabilità e l'itineranza.

> In ambiente cristiano tale esigenza di disancoramento cerca e trova una proiezione altamente qualificata in due autorevoli ascendenti biblici […] si tratta di due vicende religiose ritenute fondamentali per la storia della *salvezza.* La vocazione di Abramo e la vocazione degli apostoli. La prima impone uno sradicamento totale dalla propria patria e dalla propria famiglia («esci dalla tua terra, dalla tua parentela e dalla casa di tuo padre e va verso il luogo che io ti mostrerò», Gen. 12,1), la seconda, ben presente alla mente degli animatori dei movimenti evangelico-pauperistici dell'epoca che ci interessa, promuoveva anche la rinuncia materiale e radicale ai propri averi (Pellegrini 1977, 564).

I monaci interpretando queste vicende bibliche svilupparono "due tipi di insediamento religioso: monastico e cenobitico, intesi l'uno e l'altro termine nelle loro accezioni originarie di isolamento individuale e di insediamento di un gruppo organizzato sulla base della vita *communis*" (*ibid.*). Se queste esperienze facevano però riferimento ad un unico luogo, per i movimenti pauperistici mendicanti, la salvezza e la perfezione erano perseguibili ovunque.

Ogni momento della loro itineranza era l'occasione per vivere seguendo l'esempio di Abramo e degli apostoli.

Nella Bibbia questo secondo modo di abitare un luogo può essere identificato nel *pároikos*, vocabolo da cui deriva il termine parrocchia, ma che originariamente non alludeva a una comunità di "persone che vivono attorno a un luogo di culto" e nemmeno stava a indicare una "ripartizione del territorio" (Grolla 2003, 89). Il termine *pároikos* "designa la dimora provvisoria dell'esiliato, del colono o dello straniero, in opposizione alla residenza di pieno diritto del cittadino, che si dice in greco *katoikein*" (Agamben 2010, 5). *Paroikìa* (dal greco *para-oikeo* = colui che è vicino alla casa e quindi non ne fa parte), "indicherebbe etimologicamente colui che non è cittadino, lo straniero tra i cittadini del luogo" (Grolla 2003, 89). *Pároikos* è Abramo in Egitto (Gen 12,10), sono i figli di Giacobbe di fronte al faraone (Gen 47,4); ma è anche lo spirito con cui abitavano le prime comunità cristiane: è colui che abita "vicino alla casa" e che quindi "non è della casa" (*ibid.*), che sta nella città e la attraversa, vi soggiorna, ma non per stabilirvisi. "Noi non abbiamo quaggiù una città nella quale resteremo per sempre; noi cerchiamo la città che deve venire ancora" scrive Paolo (cf. Eb 13,14). *Paroikein*, il soggiornare come uno straniero, è il termine "che designa la dimora del cristiano nel mondo e la sua esperienza del tempo messianico" (Agamben 2010, 5–6). Nella prima lettera di Pietro, viene definito il tempo della Chiesa *tēs paroikías* (1Pt 1,17), 'il tempo della parrocchia', ovvero la temporalità con cui soggiornavano sulla terra le prime comunità cristiane, i cui membri vengono "chiamati *forestieri* e *pellegrini*" (*parakalô hōs paroikous kai parepidêmos*, 1Pt 2:11), espressione usata di frequente in tutta la letteratura francescana per indicare il modo di abitare dei frati.

Vivere come straniero è un modo di relazionarsi con lo spazio, un modo di abitare un luogo senza appropriarsene, senza diventarne proprietari. L'espressione è infatti usata da Francesco sempre in relazione alla cosiddetta "*gemma evangelica*" della spiritualità francescana: la *povertà*. Una *gemma* così preziosa da essere definita come "*il sigillo del Regno dei Cieli*" (*SComm* 21).

Per mantenersi in povertà e garantire un rapporto con lo spazio e con le cose che non implicasse nessuna forma di proprietà, i frati avevano come principale strumento di sussistenza, oltre all'elemosina, il lavoro manuale (*RnB* VII, *RB* V-VI). Il lavoro manuale per molto tempo ha permesso ai frati non solo di costruirsi abitazioni momentanee nel caso non riuscissero a trovare riparo, ma gli garantiva la possibilità di ricevere "tutte le cose necessarie, ad eccezione del denaro" (*Rnb* 24). Questo aspetto era così importante che gli strumenti da lavoro erano gli unici oggetti che i frati potevano portare con sé (*Rnb* VII). Questa concessione più che un'eccezione, va piuttosto a sottolineare come il *lavoro* fosse inseparabile dall'*habitus* del frate. Gli strumenti di lavoro assomigliano più a una veste che a un bene accessorio. Portare con sé degli strumenti da lavoro non significava garantire nessuna stabilità, nessuna certezza, ma

piuttosto spingeva i frati a immergersi nelle relazioni che il mondo gli offriva. Per questo era vietato loro di lavorare come amministratori, come cancellieri e né potevano presiedere nelle case in cui prestavano servizio.

Tra le categorie spaziali e la *povertà* intercorre una stretta relazione, una relazione che si addensa e trova espressione nell'*abitare da stranieri* (FF. 90, 120). Nel capitolo VI della regola si può leggere: "i frati non si approprino di nulla, né casa, né luogo, né alcun'altra cosa. E come *pellegrini e forestieri* in questo mondo (*Et tanquam peregrini et advenae in hoc saeculo*), servendo al Signore in povertà e umiltà, vadano per l'elemosina con fiducia" (*Rb* VI,1-2), mentre nel testamento, dopo aver raccontato la sua conversione e la sua forma di vita, Francesco ammonisce i frati a "non accettare assolutamente chiese, povere abitazioni e tutto quanto viene costruito per loro, se non fossero come si addice alla santa povertà, che abbiamo promesso nella Regola, sempre dimorandovi da ospiti come *forestieri e pellegrini*" (*2Test* 24). Ciò su cui si soffermano questi documenti non è la *qualità* spaziale dei luoghi abitati dai frati, ma il *modo* in cui i frati abitano tali luoghi. Anche quando i frati costruivano con le proprie mani delle "abitazioni piccole e povere" (*2Cel* 56), ci abitavano "non come in casa propria, ma come in case altrui" (*LegM* VII,2) utilizzando principalmente come materiale da costruzione il "legno e non la pietra"[12] (*2Cel* 56, *Spec* 5, *CAss* 2). Ugo di Digne affermerà nel *Commento alla regola* che "le case nelle quali abitiamo né le reputiamo proprie né le amiamo come proprie, come il pellegrino per via non ha patria né ama una casa come propria, ma ne *usa* una altrui in caso di necessità. Interpretare altrimenti è delirare" (FNF 519). La condizione del frate minore consiste appunto nella capacità di non appropriarsi in alcun modo del luogo in cui vive, ma nell'abitarlo sempre come ospite. Bonaventura proporrà una sintesi affermando che il "codice dei *pellegrini"* consiste nel "raccogliersi sotto il tetto altrui, sentir sete della patria, passar via in pace" (*LegM* VII,2).

Il *restauro* da parte di Francesco della chiesa diroccata di San Damiano appena fuori Assisi, a cui seguirà il *restauro* della chiesa di San Pietro e quella di Santa Maria della Porziuncola, raccontate immediatamente dopo l'incontro con il lebbroso, furono probabilmente le prime occasione per Francesco per abitare pienamente un luogo, dimorarvi, ma senza mai appropriarsene, di vivere come *paroikos*, abitando e attraversando quella soglia che lo separa dal secolo. Mentre nella *Vita prima* Tommaso da Celano racconta tutti e tre gli episodi della vita del santo, nella *Vita seconda* riporta la testimonianza solo del primo restauro, quello della chiesa di San Damiano, ma si concentra nella descrizione di un Francesco combattuto tra due dimensioni distinte: da una parte "non aveva ancora del tutto rinunciato al mondo", dall'altra era "prossimo a tornare alla sua patria" (*2Cel* 11). La tensione tra le due polarità si

12 Probabilmente costruire in pietra implicava lasciare un segno indelebile nello spazio istituendo così una forma di proprietà, mentre il legno, essendo deperibile, non garantisce nessuna stabilità che non sia temporanea. La caducità del legno non permette ai frati di appropriarsi di uno spazio ma solo di abitarlo provvisoriamente.

Somos Talbor Arpad
San Francesco restaura una chiesa
Acquerello su carta, 1927

risolve nel restauro della chiesa. Il *costruire* e l'*abitare* si ricongiungono in questi primi anni di vita religiosa dedicati al restauro, senza che venga alla presenza una "patria". Restaurare una chiesa permette a Francesco di vivere da esiliato senza dover abbandonare ciò che più gli era familiare e allo stesso tempo di abitare un luogo senza doversene appropriare.

La povertà mendicante si distingue dalla povertà monastica in quanto il frate non rinuncia alla proprietà individuale per vivere attraverso una proprietà collettiva. La povertà in questione è una povertà assoluta. È una povertà tanto materiale quanto spirituale, che spinge i frati a rinunciare a possedere qualsiasi bene, anche comune. Questa forma "radicale" di *povertà* non è la *miseria*. La *povertà* non va intesa in termini negativi, né come il contrario della ricchezza. Non è un mezzo in vista di un fine (come per esempio un sacrificio per ottenere la salvezza). La povertà al contrario è la condizione di *colui che fa uso delle cose e dei luoghi*, *pur non possedendone alcuna*. Come ribadisce Papa Niccolò III nella bolla *Exiit qui seminat*: "nessuno pensi che tale rinuncia a ogni proprietà implichi la rinuncia all'uso delle cose". Tra "la *proprietà*, il *possesso*, l'*usufrutto*, il *diritto d'uso*, e il semplice *uso di fatto* [*simplicem facti usum*]", scrive il Papa, "la vita dei mortali ha bisogno dell'ultimo come necessario" mentre "può mancare dei primi" (FNF 136). Per i francescani la povertà implica infatti una separazione della *proprietà* dall'*uso*, una separazione che permette ai frati il *semplice uso* delle cose e dei luoghi senza esserne proprietari, senza rivendicare su quel bene alcun diritto. Il *semplice uso di fatto,* nozione che probabilmente riprende il *semplicem usum* dell'*Apologie pauperum* di Bonaventura, "non offre nessun diritto a chi utilizza i beni" (FNF 137). Scriverà Bonagrazia che "come il cavallo ha l'uso di fatto, ma non la proprietà dell'avena che mangia, così il religioso che ha abdicato a ogni proprietà ha il semplice uso di fatto del pane, del vino e delle vesti" (Bonagrazia da Bergamo 1929, 511). La povertà quindi non definisce una privazione, quanto piuttosto la relazione con qualcosa di cui non si è proprietari. "La perfezione della regola consiste nella rinuncia alla proprietà e non nella scarsità dell'uso" (Delorme 1945, 34). Essere *povero* significa appunto: avere la capacità di *tenersi* in relazione con ciò che non si possiede, mentre la *miseria,* in questo senso è all'opposto la condizione di colui per il quale questo *uso delle cose e dei luoghi è impossibile*, a prescindere che egli le possegga o meno. Il possesso di per sé non implica l'uso, al contrario, quanto più cresce "l'amore delle ricchezze, tanto più ne viene portato via l'uso" *(ivi*, 48). Per questo "chi si allontana dalla povertà, sarà punito dalla miseria" (*necessitate*; *2Cel* XL).

Se si segue l'interpretazione dei conventuali, la povertà non può in nessun modo opporsi alla ricchezza, ma anzi la contempla intimamente. I cinque maestri conventuali di Parigi, nell'opuscolo *De usu paupere*, affermavano infatti che "siccome il povero evangelico usa qualcosa che non è mai sua, a volte lo stesso atto può essere tanto un uso povero che ricco: come è chiaro quando il povero mangia in casa del ricco e lo stesso cibo, e quando il povero abita nella casa del ricco e giace nel letto del ricco" (*ivi*, 37). Contro l'accusa che Ubertino da Ca-

sale in *Super tribus sceleribus* (Heyesse 1917, 148–49) muove a quest'affermazione, gli stessi maestri affermano nella sesta *solutio* che il fine dell'"amante delle ricchezze' non è né il *piacere* né l'*uso* - come vorrebbe Ubertino - ma il possederle. La povertà, opponendosi al possesso e all'«amore delle ricchezze», non si oppone né al loro *piacere* né al loro *uso* in quanto "usare le cose per il piacere non è il fine a cui la proprietà è di per sé ordinata e, conseguentemente, chi rinuncia alla proprietà non rinuncia necessariamente anche a questo secondo uso" (Delorme 1945, 48). Come infatti afferma Heidegger nel commentare la poesia *Andenken* di Höldernin, "può essere ricco solo chi sa servirsi liberamente della ricchezza". Chi invece "vorrebbe avere", si aggrappa per necessità alla ricchezza "senza poterne sapere l'essenza genuina", e ancora più importante, "senza volersene assumere le condizioni di appropriazioni", senza cioè voler riconoscere i rapporti di forza che sottendono la proprietà. Chi invece sa servirsi liberamente della ricchezza è "solo" colui che "sa essere povero nel senso della povertà che non conosce l'indigenza" (Heidegger 2007, 159).

Le prime comunità minoritiche sapevano bene che la povertà e la relativa uscita dalla dimensione giuridica non sono delle *proprietà* dei frati, ma sono piuttosto delle *intensità*, delle *intensità* esperibili esclusivamente nella contingenza della forma di vita. Francesco, nella regola, si guardò bene dal descrivere la povertà come una categoria logica, come *habitus* o come una condizione garantita dall'appartenenza all'ordine. Come è suggerito in una lettera a frate Leone, la povertà è una via, una via perseguibile "*in qualunque maniera* ti sembra meglio" (FF 250). La disputa tra ordini mendicanti e maestri secolari sulla povertà spinse invece alcuni francescani, tra cui il sopra citato Papa Niccolò III, a perseguire il tentativo, che potremmo definire paradossale, di garantire la povertà e la conseguente fuoriuscita dal diritto su un piano giuridico. Tale articolazione, per quanto cercò di garantire la povertà ai frati, allo stesso tempo espose l'ordine e la concezione della povertà stessa ad attacchi di giuristi e canonisti della curia che, con la bolla *Ad Conditorem Canonum* di Giovanni XX del 1322, riuscirono definitivamente ad abrogare la separazione tra proprietà e uso sancita da Niccolò III, ripristinando il diritto di proprietà ai frati che usano i beni (FNF 206).

2.5.4 *Itineranza, alterità e la scoperta del paesaggio*

La *fraternitas,* questa nuova forma di "solidarietà" reciproca non gerarchica che viene a sostituirsi alla *vita comune*, non è definita dalla *stabilitas*, ma si configura nell'*itineranza*.

I frati, sull'esempio degli apostoli, vanno per il mondo *a due a due* (Mc 6,7; *1Cel* 29) in povertà, senza mai appropriarsi di nulla. In questo modo entrano in contatto con un'*alterità* che, né la vita mondana delle città né quella cenobitica dei monasteri, potevano contemplare. Il mondo non si pone per i mendicanti né come l'ambiente immersivo della realtà urbana, né come qualcosa da cui semplicemente "fuggire". Quando Francesco in punto di morte co-

mincia a dettare il suo *Testamento* descrive il momento della sua conversione e la conseguente uscita dal mondo come frutto dell'incontro con l'altro:

> Il Signore dette a me, frate Francesco, di incominciare a fare penitenza così: quando ero nei peccati mi sembrava cosa troppo amara vedere i lebbrosi, e il Signore stesso mi condusse tra loro e usai con essi misericordia. E allontanandomi da loro, ciò che mi sembrava amaro mi fu cambiato in dolcezza di animo e di corpo. E in seguito, stetti un poco e uscii dal secolo (2*Test* 1-3).

In questo brano appare una soglia, una soglia che permette di uscire fuori, completamente, dal secolo, dalla vita mondana. Una soglia che però rimane aperta e attraversabile. I frati infatti vanno per il mondo, lo abitano, vivono con l'*altro* come è sottolineato nelle regole (*RnB* XIV, *RB* III). L'uscita dal *saecolo* per Francesco non coincide completamente con la *fuga mundi*. Francesco insieme ai suoi compagni abbandona il mondo (*RnB* XXII, 9) per riscoprirlo immediatamente dopo, immergendosi nelle relazioni che la mondanità offre. La soglia qui descritta da Francesco non è qualcosa che si attraversa una volta per tutte, ma è legata alla contingenza. È una soglia porosa, vivibile, attraversabile. L'uscita dal secolo per i frati non è una condizione ma una facoltà: i frati non *sono* di fatto *usciti*, ma *possono* uscire, così come *possono* rientrare, abitando questa transitorietà come una pratica *ritmica*, alternando ritmicamente momenti e spazialità totalmente eterogenei. La *penitenza* dei frati, che Francesco pone in principio al suo testamento, non va intesa come una *punizione* in senso moderno, ma come un esercizio spirituale. La *penitenza* biblica è infatti prima di tutto *metànoia*, cambiamento. Francesco e i suoi compagni, attraverso la penitenza, praticano una destituzione costante di ciò che li costituisce come soggetti, spingendosi nel *vivo* di ogni relazione, alterando e manipolando i legami col mondo. La rinuncia a porsi come soggetti, come soggettività approprianti che possano dire «Io ho», è il significato di quel "farsi minori" che non si compie mai del tutto, ma si presenta come un esercizio costante. Un esercizio per entrare pienamente in relazione con l'alterità mantenendo così attraversabile e porosa quella soglia che li separa dall'altro.

L'altro, il lebbroso, era per Francesco una visione "troppo amara" e fu proprio Dio stesso che lo aiutò ad *alterare,* a rendere altro, quella visione così contratta, conducendolo "tra loro". Prima dell'incontro con frate Sole e sorella Luna, dell'incontro con gli uccelli e il lupo, è l'incontro con i lebbrosi, l'incontro intenso con un'*alterità* spaventosa, a spalancare quella soglia. Questo è sottolineato con forza nella *Vita Seconda* di Tommaso da Celano quando il momento citato nel testamento è messo in relazione alla scoperta del *paesaggio*. Nel brano, il lebbroso tese la mano come per ricevere qualcosa dal giovane di Assisi, ma in quell'occasione "ne ebbe contemporaneamente denaro e un bacio. [Francesco] subito risalì a cavallo, *guardò qua e là – la campagna era aperta e libera tutt'attorno da ostacoli –, ma non*

vide più il lebbroso" (*cum campus pateret undique liber, nullis obiectis obstaculis, leprosum illum minime vidit*; *2Cel* 9).

Nel brano, l'incontro con il lebbroso si ripercuote nel modo con cui Francesco percepisce il mondo. La campagna si apre, priva di ostacoli. Lo spazio si riunisce nella sua attraversabilità. Il lebbroso sparisce. Smette di incarnare la vergogna e diventa una soglia che si affaccia su una nuova percezione estatica. Come Gesù, Francesco si espone alla morte per non rinunciare alla possibilità di amare, per non rinunciare al contatto con l'alterità.

Che significato ha stare tra i lebbrosi, vivere con loro, baciarli, abbracciarli, lavargli i piedi e perché è così importante per Francesco tanto da essere l'unico momento prima della conversione ricordato nel testamento? Stare con i lebbrosi è misericordia nel senso di *com-passione*. Una *com-passione* non *del* lebbroso, come nel passo biblico a cui Francesco fa riferimento (*fecit misericordiam in illum*, Lc 10,37), ma *con* il lebbroso. È sentire insieme. Il contatto con l'alterità a cui Francesco si espone, corrisponde alla perdita del proprio *habitus*, è quell'esercizio in grado di disarticolare le *abitudini* più proprie, di disarticolare ciò che, ponendolo come soggetto, ne limita la potenza. Se le malattie come la peste e la lebbra sono state sin dall'antichità un principio di ordinamento spaziale, di organizzazione della popolazione (Foucault 2005), Francesco, esponendosi incondizionatamente al contagio e soprattutto ignorando la repulsione che provava nei confronti dei lebbrosi, interrompe questa spazializzazione. Quel *vuoto,* che lo separa dall'*altro* e lo imbriglia in *relazioni di potere*, sospende il suo esercizio divenendo così abitabile. Le distanze si tramutano in affetti e in relazioni d'amore.

Uscire ed entrare nel secolo è probabilmente la prima esperienza di quella dimensione ritmica che lo accompagnerà fino alla morte. Questo doppio movimento dell'entrare e dell'uscire, dello "stare presso" ma *sine proprio,* è il movimento ritmico del camminare dei frati. Un movimento che si contrae e si rilassa, che si addensa raccogliendosi nelle fessure della roccia per poi darsi tra gli uomini delle città e dei paesi.

Ma così come il *mondo* non è una dimensione chiusa ma attraversabile, l'articolazione teologica che sottende gli ordini mendicanti non prevede solamente lo *stare*, né solamente l'*andare*. Come ha notato Cuniberto in uno dei testi più densi e interessanti sull'esperienza francescana, si tratta di una articolazione ritmica, un'articolazione che potremmo definire a due tempi, dove le due polarità si articolano musicalmente come il battere e il levare. Dove il movimento si alterna e si contrappone alla pausa, il cammino alla raccolta. Come abbiamo riportato in apertura di questo capitolo, la peculiarità degli ordini mendicanti è l'itineranza. I frati infatti, al contrario dei monaci, non rimangono più fermi. Che siano semplici *loci*, case, ospedali, lebbrosari, conventi o addirittura monasteri, l'esperienza mendicante non si esaurisce in un unico luogo anche se questo luogo viene abitato da stranieri. I frati, camminando a piedi, scalzi, senza portare con sé oggetti, e vivendo di elemosina che ricevevano in cambio

del proprio lavoro, si servono "delle sedi della fraternità come punti di appoggio" (Pellegrini 1977, 568).

La posta in gioco di questo abitare ritmico sulle orme di Cristo non è solamente quella di dotarsi di una *postura* che permetta ai frati di muoversi ovunque senza bisogno di denaro, ma è quella di darsi la possibilità di vivere "i luoghi e i paesaggi come lo spazio del Regno" (Cuniberto 2017, 16).

La differenza lessicale tra la *vita vel regula* della *Regola dei quattro padri (QP,* I*)*, e la *regula et vita* di Francesco (*RnB* I) può riassumere non solo la differenza tra gli ordini monastici e quelli mendicanti, ma anche quella tra il monastero e il convento. Infatti, quell'*et*, quella «*e*» tra «regola» e «vita» è un segno congiuntivo che però non porta i due termini a coincidere uno con l'altro divenendo così intercambiabili. La vita non si identifica nella regola, ma si accosta ad essa; ci entra in relazione mantenendo però una disgiunzione. Se la vita del monaco si compiva attraverso la regola e lo spazio del monastero, quella del frate si pone in relazione con la regola e il convento, ma senza aderirvi completamente. Il convento non è la precipitazione spaziale univoca di una forma di vita, non è, come il monastero per i monaci, o "l'acqua per i pesci", è semplicemente un "punto di appoggio", uno dei *momenti tonali* di questa esperienza religiosa. Per questo motivo non è *assolutamente necessario* ma è semplicemente una delle occasioni per la fraternità di fare *qui e ora* esperienza del Regno.

2.5.5 *L'hortus apertus*

Evidentemente alla base delle *novitates* introdotte dai frati minori è presente una *soteriologia* che non si identifica con l'aldilà ma cerca di ripensare la spazialità e la temporalità del Regno dei cieli. Come scrive Tommaso da Celano - solo nella *Vita prima* - "[Francesco] sapeva bene che ogni parte della terra è il Regno dei cieli" (*Nam cum in omni sede terrarum caelorum regna constituta cognosceret*, *1Cel* 106). È chiaro che in questa prospettiva lo spazio costruito perde assolutamente centralità e consistenza rispetto al monachesimo. I conventi infatti non assumono più la forma dell'*hortus conclusus*, ovvero il centro fisso e stabile della vita dei monaci, ma sono una successione di "momenti" all'interno di una strategia teologica molto più ampia; una strategia che piuttosto che culminare nel raggiungimento di un obbiettivo cercava di attuarsi in ogni momento in una forma-di-vita. La salvezza, che prima era perseguibile attraverso una liturgia incessante nello spazio delimitato del monastero, si estende "ovunque" e in "ogni momento".

Forse nessuno scritto, quanto il *Sacrum Cummercium Sancti Francisci cum Domina Paupertate*, dà la misura di un tale passaggio. Nel testo quando Madonna Povertà chiede ai frati di mostrarle il chiostro, questi non le mostrarono nessun edificio, piuttosto la "condussero su di un colle e le mostrarono tutt'intorno la terra fin dove giungeva lo sguardo, dicendo: "Questo,

Chiostro aperto.
Sacro speco, Narni.

signora, è il nostro chiostro!" (*Hoc est claustrum nostrum, domina. SCom* 63). Questa piccola operetta, scritta probabilmente nella seconda metà degli anni '50 del Duecento (anche se per alcuni la datazione risale al 1227), si articola in un doppio movimento: in un primo momento i frati *salgono* sul monte per incontrare "colei alla quale il Signore ha consegnato le chiavi del Regno" (*SCom* 4), per poi *scendere* insieme alla Povertà e raggiungere il "luogo dove abitualmente dimoravano" (*SCom* 58). Il tutto è intervallato da una lunga digressione storico-teologica sul rapporto dei cristiani con Povertà. Dopo la "discesa" avviene un dialogo tra i frati e madonna Povertà in cui i frati vengono messi in relazione con la cultura monastica. Madonna Povertà, pensando di trovarsi tra monaci, li sollecita a mostrarle il monastero e le sue parti: "mostratemi prima il luogo della preghiera, il capitolo, il chiostro, il refettorio, la cucina, il dormitorio e la stalla, i bei sedili, le mense levigate e la vostra grande casa" (*SCom* 59), dice la sposa di Cristo ai frati. Ma questi non avevano *nulla* da mostrarle, se non *tutto* ciò che li circondava.

Ma se il chiostro, a partire dal IX secolo, rappresentava per i monaci, l'*hortus conclusus*, la "figura del paradiso celeste" (Durende de Mende 1999, 42), che significato assume questa perdita dei confini? Che cosa significa che il chiostro è dappertutto, che si estende "fin dove giunge lo sguardo"?

Credo che il brano non vada inteso in termini allegorici, ma indichi piuttosto un radicale ripensamento dello spazio e della vita in relazione ad esso. Ciò che il brano mette in evidenza è una nuova articolazione spaziale della salvezza. Un'articolazione che non pone tanto l'accento sulla *qualità* dello spazio, ma piuttosto sul *modo* con cui lo si attraversa.

Questo cambiamento comporterà che la spazialità del chiostro sia radicalmente sovvertita dai frati. Da una struttura contemplativa quadrangolare, sulla quale affacciavano le celle dei monaci e che inquadrava una porzione di cielo da cui era possibile scorgere la Gerusalemme celeste, si passa alla dimensione avvolgente e allo stesso tempo potenzialmente illimitata del *paesaggio*: non sarà più la sommità del chiostro ad *inquadrare* il *cielo*, ma sarà la terra a *ritmare* con esso. Quel *centro* raccolto in un *interno*, che cercava di catturare e rendere prossimo l'*illimitato*, perde la sua dicibilità per ritrovarsi in una dimensione assolutamente *esterna*; allo stesso modo il confine, che poneva in essere l'unicità del luogo, perde la sua ragion d'essere per divenire in ogni momento e in ogni luogo una soglia, una soglia attraverso cui entrare in relazione con quell'alterità inappropriabile del Regno, che solo una forma di vita in "continuo cammino", che abdica a ogni proprietà e a ogni soggettività, rende esperibile.

Senza questo capovolgimento della concezione monastica dello spazio, soluzioni architettoniche come quella del sacro speco di Narni non sarebbero state neanche pensabili. L'edificio in questione, così come oggi lo vediamo, viene costruito nel XV secolo per volontà di san Bernardino, a ridosso di un oratorio benedettino risalente all'anno mille. La particolarità di questa costruzione è che lo spazio del chiostro rimane paradossalmente aperto: su tre lati è

infatti delimitato da un piccolo e minuto porticato su cui affacciano alcune sale del convento, mentre sul lato est l'edificio si interrompe e lo spazio quadrangolare del chiostro sporge sulla vallata. Il pozzo che solitamente trova la sua collocazione nel centro del chiostro, si trova significativamente spostato nella direzione dell'apertura, indicando una più equilibrata composizione geometrica, in cui il peso leggero della valle trova il modo di misurarsi con la roccia. Tale soluzione fa sì che il chiostro non sia definito da *un limite* che lo *chiude*, piuttosto dal *non-limite* del paesaggio su cui si *apre*.

Alle spalle una falesia nella boscaglia presenta una fessura nella roccia dove abitualmente dimorava Francesco. Il convento, orientato nella stessa direzione ma sfalsato in altezza di qualche decina di metri rispetto allo speco, sembra dialogare affettuosamente con la roccia, imitando quella dimensione ritmica dove le dicotomie non svaniscono, ma si articolano musicalmente.

Per i monaci aprire un chiostro su una vallata sarebbe stato una contraddizione in termini, ma per i frati significava tenere viva la tensione con l'alterità, la tensione tra l'aperto e il chiuso, tra il vicino e il lontano, tra uno sguardo che si perde nell'infinito e uno che si raccoglie nella vicinanza, alternando dimensioni opposte in un unico luogo che sembra funzionare come un supporto meditativo dell'esistenza.

Capitolo sei
La cultura materiale mendicante

2.6.1 *Gli oggetti d'arredo*

Per comprendere la realtà materiale della cultura francescana, nel corso di questa tesi di dottorato, oltre allo studio degli scritti e delle fonti agiografiche, sono stati visitati numerosi luoghi appartenenti a queste culture[13] e prese in esame diverse fonti iconografiche.

La ricerca di *oggetti*, *spazi* e *architetture* tipiche della cultura francescana - sopratutto se si fa riferimento al primo periodo di sviluppo dell'ordine - ha reso subito evidente una effettiva scarsità di fonti documentate. Questo è probabilmente dato dal fatto che i frati, essendo itineranti, vivendo senza possedere nulla e facendo *uso* delle cose, non hanno prodotto oggetti e spazi originali. Inoltre, più che per l'analisi delle fonti scritte, l'analisi iconografica francescana, è un'analisi che necessita un particolare atteggiamento critico in quanto non abbiamo fonti 'originali' con cui confrontare quelle successive. Dopo la morte di Francesco, l'ordrine dei frati minori è stato combattuto internamente per secoli. Questo conflitto vedeva contrapposti coloro che davano una interpretazione più rigorosa della regola chiedendo di poter far riferimento a quella senza glossa (normalmente indicati con il nome di spirituali), a chi invece preferiva un'interpretazione più blanda privilegiando lo studio e la predicazione nelle città (chiamati invece conventuali); le divergenze si acutizzarono nella seconda metà del duecento portando nel 1266 il capitolo di Parigi a ordinare la distruzione di tutte le biografie di Francesco precedenti alla *Leggenda Maggiore* di San Bonaventura (Delorme 1910). È probabile che tale decisione rappresentò "uno dei piu grandi 'roghi' medioevali" coinvolgendo "centinaia e centinaia di manoscritti' (Frugoni 1993, 25). Come ha dimostrato in più occasioni Chiara Frugoni, questo conflitto investì anche l'iconografia, ponendo Giotto come il principale interprete della biografia bonaventuriana. Ma mentre per i documenti scritti possiamo sempre mettere a confronto quelli prodotti da San

13 I principali luoghi visitati sono stati: *Museo Francescano* di Roma e la *Biblioteca Centrale dei Cappuccini* di Roma, *il santuario* e il *museo francescano* alla Verna, il *Sacro Speco* di Narni, il *monastero di San Benedetto* e di *Santa Scolastica* a Subiaco, l'*Eremo delle Carceri*, il *Monastero di San Damiano*, il *Sacro Convento* e il *Museo francescano* ad Assisi, la *Porziuncola*, il *museo* annesso e la *basilica di Santa Maria degli Angeli* a Santa Maria degli Angeli, il *Santuario del Sacro tugurio* a Rivotorto, l'*Eremo delle Celle* a Cortona, il *Santuario francescano a* Greccio, il *Museo delle arti monastiche* a Serra de' Conti; ma anche il *Convento de los Hermanos Capuchinos*; il *Convento* dei frati conventuali, la *chiesa di San José y San Maximiliano Kolbe* e quella di *San Francisco de Asis* a Montevideo; la *chiesa* e il *Convento de San Francisco*, il *Museo franciscano* di Buenos Aires, e alcune strutture particolari come i *Conventillos* tra l'Argentina e l'Uruguay

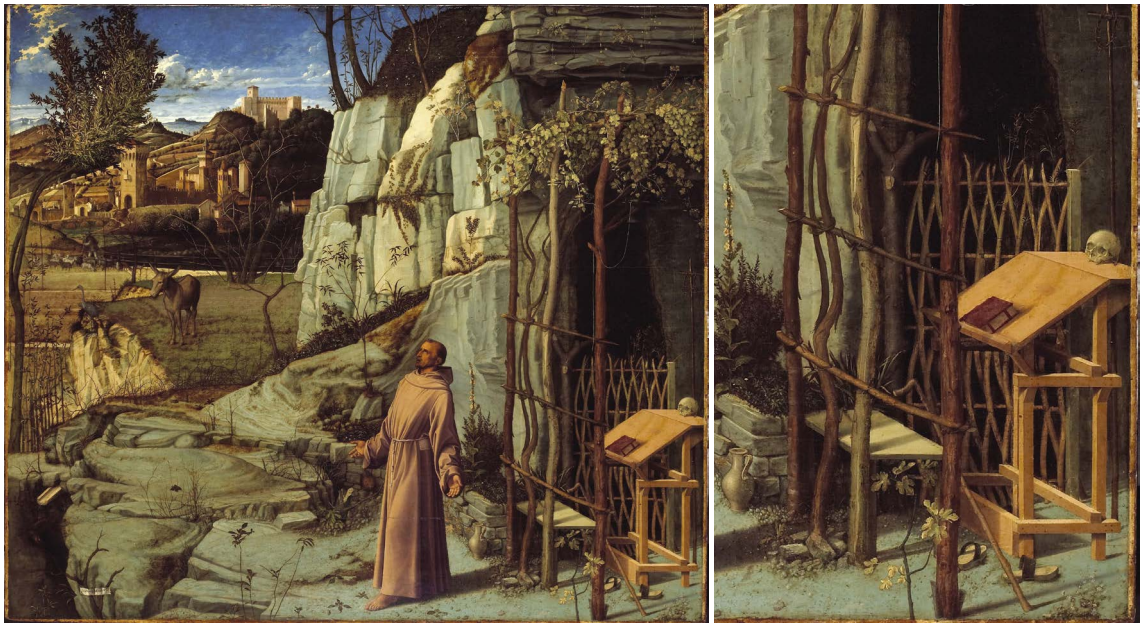
Francesco con le innumerevoli biografie che oggi abbiamo a disposizione, per le opere pittoriche non abbiamo fonti di 'prima mano'. È quindi necessario leggere le fonti tenendo conto di questo conflitto, cercando di ricordare che la *stabilità* è uno dei principali temi di questo scontro.

Per questi motivi, per sviluppare la ricerca di arredi e di oggetti, si è deciso sin da subito di estendere l'indagine iconografica a tutte le realtà con cui i francescani potevano avere delle relazioni e con cui intessevano rapporti. È stata quindi presa in considerazione l'iconografia medievale sacra, quella monastica e ciò che faceva riferimento alla cultura materiale contadina, non interpretando gli oggetti rappresentati come francescani, ma solo come potenzialmente inerenti alla loro forma di vita.

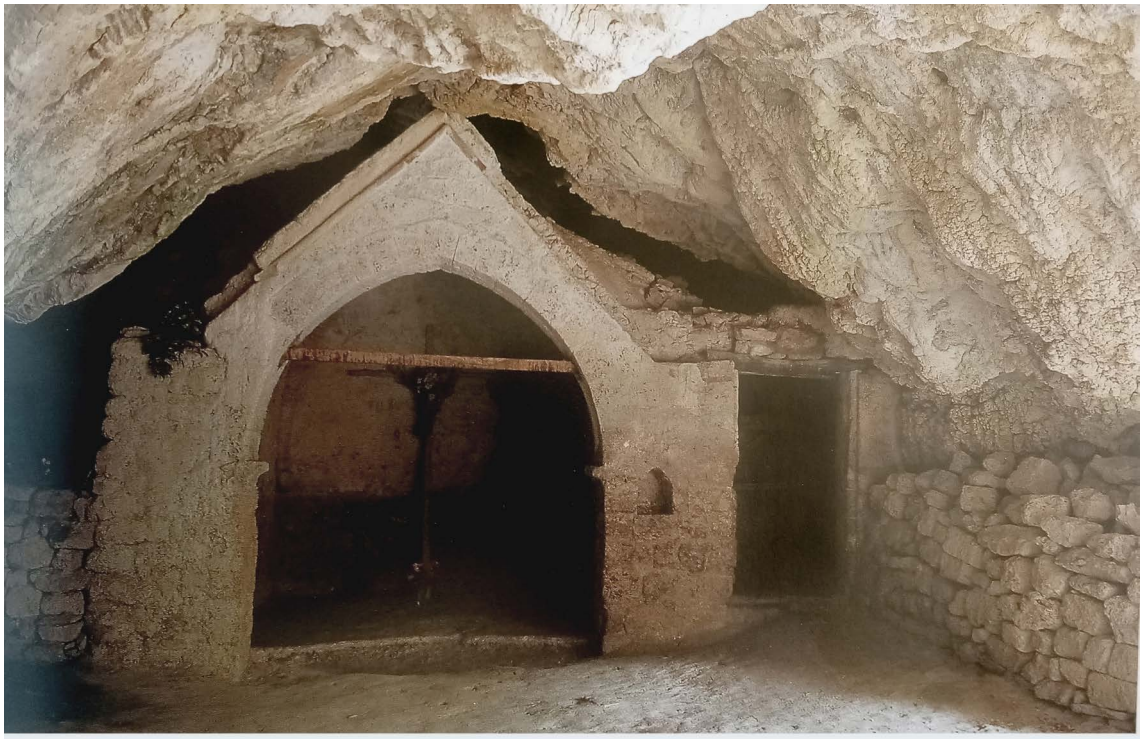
Rispetto all'analisi iconografica dei cenacoli che dal XIV secolo furono affrescati nei refettori dei primi conventi, è possibile invece ipotizzare che le soluzioni di arredi adottate nei dipinti siano fedeli a quelle contenuti realmente nei refettori nel momento in cui furono eseguiti gli affreschi. Questo perchè probabilmente l'affresco si combinava con la reale disposizione dei tavoli dei frati, rendendo il tavolo dipinto di Cristo e degli apostoli 'parte' della tavolata. In questi refettori, per celebrare la comunione, i *frati* o le *sore* prendevano posto alla tavola solo su uno dei due lati lunghi del tavolo, lasciando l'altro libero. Il piano, dovendo ospitare una sola persona per lato, era quindi solitamente molto stretto e lungo. Tutti i tavoli venivano poi disposti sul perimetro della sala a formare un rettangolo aperto, una 'U' o solo due fasce parallele, in modo tale che ogni commensale, seduto con le spalle al muro, potesse celebrare la comunione con l'intera tavolata, ascoltando la messa. Al contrario del tavolo comune, che contemporaneamente separa e riunisce chi sta mangiando attraverso il piano di legno, nel fratino il rapporto tra i commensali è mediato dal vuoto. Il fatto che spesso su un lato di queste mense ci fosse un affresco raffigurante l'ultima cena ci deve far ipotizzare che tale affresco potesse servire ai commensali per 'celebrare' tale comunione insieme a Cristo e gli apostoli. Nell'iconografia del cenacolo infatti, durante e prima del trecento, le tavole venivano rappresentate circolari (o rettagonali nel caso delle *Nozze di Cana*, Gardelli 1997, 108), ma i commensali sono usualmente disposti su tutti i lati del tavolo. Negli affreschi situati nei conventi, Cristo e gli apostoli, ad accezione di Giuda, vengono tutti rappresentati su un lato, con lo sguardo rivolto allo spettatore. Questo ci permette di ipotizzare che il tavolo, le panche e gli sgabelli rappresentati negli affreschi, dovendo risultare 'parte' della tavolata, erano molto probabilmente gli stessi utilizzati dai frati.

Nelle pagine che seguono sono state riportate le fonti e i principali oggetti e spazi analizzati. Nella quarta parte (§ 4.11.2), in seguito all'individuazione dei principi 'guida', verrà poi proposta una catalogazione che fa emergere le caratteristiche più adatte allo sviluppo progettuale.

2.6.2 *Gli spazi e le architetture*

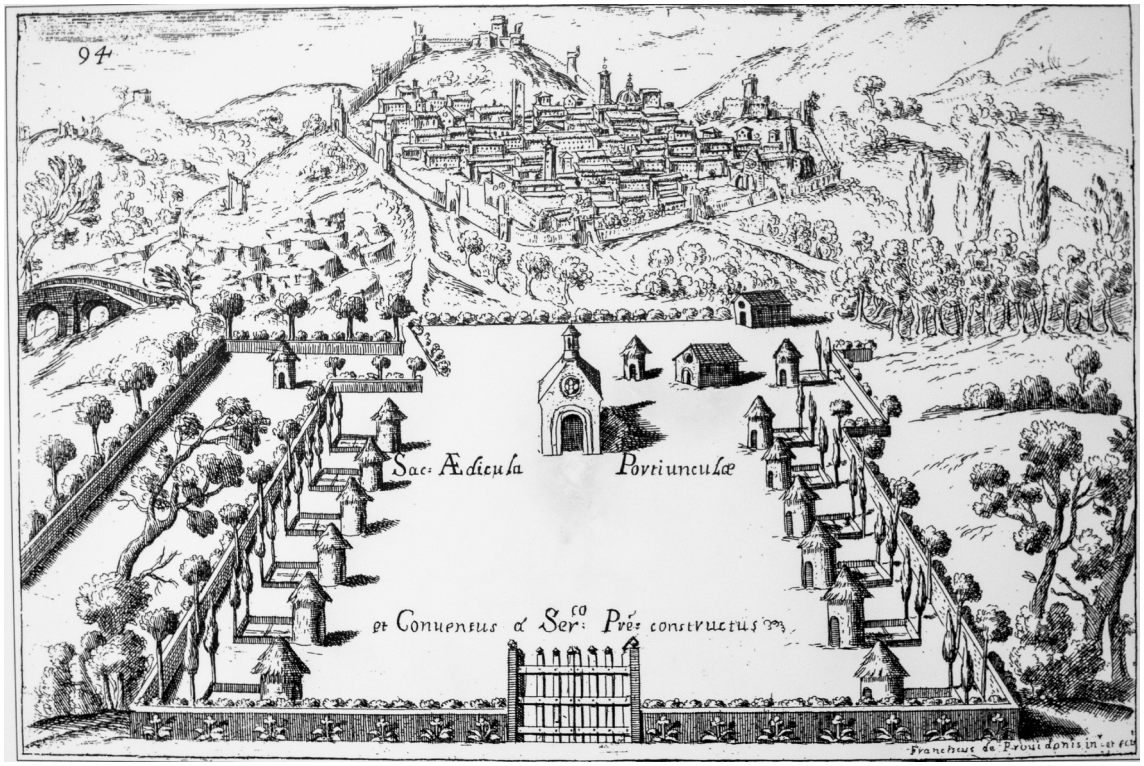


San Francesco nel Deserto. Bellini, Giovanni 1480 ca.



Chiesetta Grotta dei frati. Cassapalombo. La chiesa è di origine benedettina. Documentata per la prima volta nel 1256 passò in seguito ai frati Clereni e poi agli Osservanti. I frati vi vissero fino alla soppressione innocenziana.

Santa Maria degli Angeli in *Codice Rustici.* Marco di Bartolomeo Rustici. 1425-1450

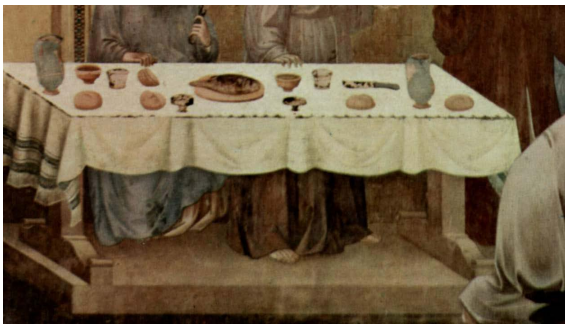


Ricostruzione idele del primitivo convento intorno alla porziuncola. Francesco Providoni. 1704

2.6.3 *Tavoli*

San Francesco e miracoli post mortem. Pietro da Foligno. 1250-60

Cenacolo. Cerchia di Cimabue. '80 XIII sec.

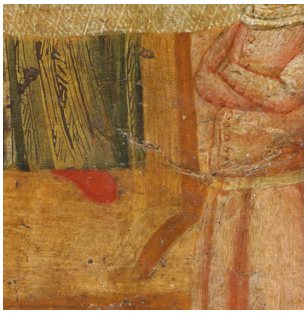


Morte del Cavaliere di Celano. Giotto. Basilica superiore di Assisi. 1295-1299 (Fratino)

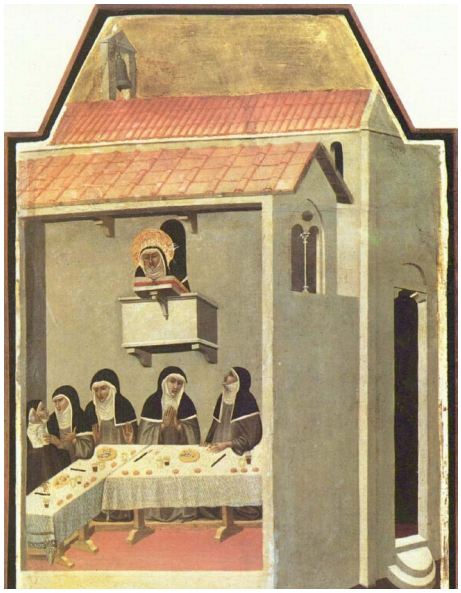
Nozze di Cana Duccio. 1308-11 (Tavolo su cavalletti)

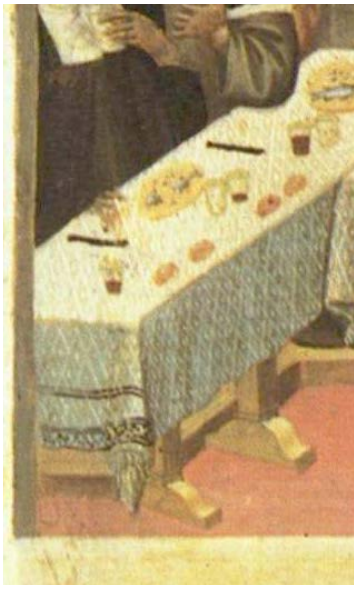
Vita di San Gregorio Martire Stefaneschi. 1301-25 (scrittoio con tavola a incastro)

Cenacolo. Duccio. 1308

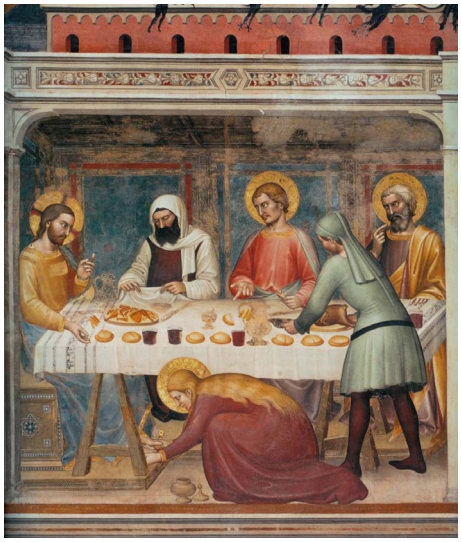


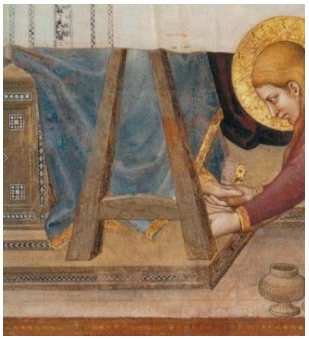
La festa di Erode e la decapitazione del Battista. Giovanni Baronzio. 1330–35 circa (Fratino)



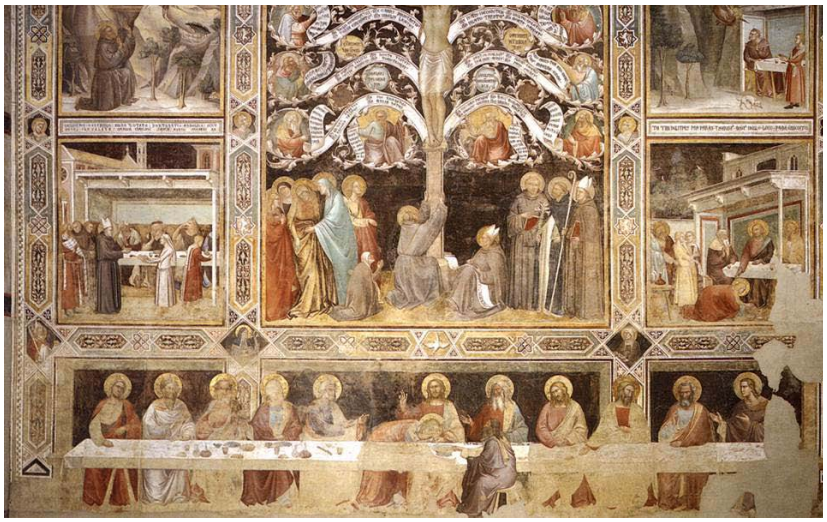


Pala Beata umiltà.
Pietro Lorenzetti.
1341 ca. (Fratino)





Cristo in casa di Simone
Giovanni da Milano.
Cappella Rinuccini.
Firenze 1346-1369
(Fratino su cavalletti)



Cenacolo. Taddeo Gaddi.
Santa Croce a Firenze -
1355
(Fratino su cavalletti)

Bevitori all'osteria.
Miniatura. Tacuinum Sanitatis.
Parigi. XV secolo

Miniatura da manoscritto
commissionato da Giorgio di
Liechtenstein 1390-1419

Rissa all'osteria.
Affresco. Padova.
Inizio XV secolo

Antiche cronache
dell'Inghilterra
Jean de Wavrin
1400?-1474?

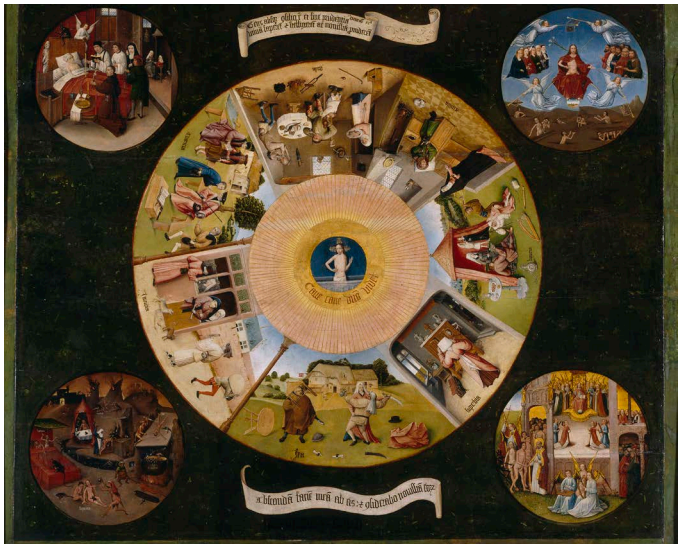
Cenacolo. Stefano d'Antonio di Vanni. *1440-50.* (Fratino su cavalletti)

Concepimento e infusione dell'anima. Anonimo. Parigi 1490 circa. (Tavolo a 6 piedi)

Tavolo con due cavalletti con cuneo. Museo di arti decorarive, Parigi. 1473-1478.

Cavalletto a tre piedi.
Museo di arti decorarive,
Parigi. XV sec.

Fabbro. Nürnberg 1484. (Tavolo da lavoro a cavalletti a 'X' con cuneo)

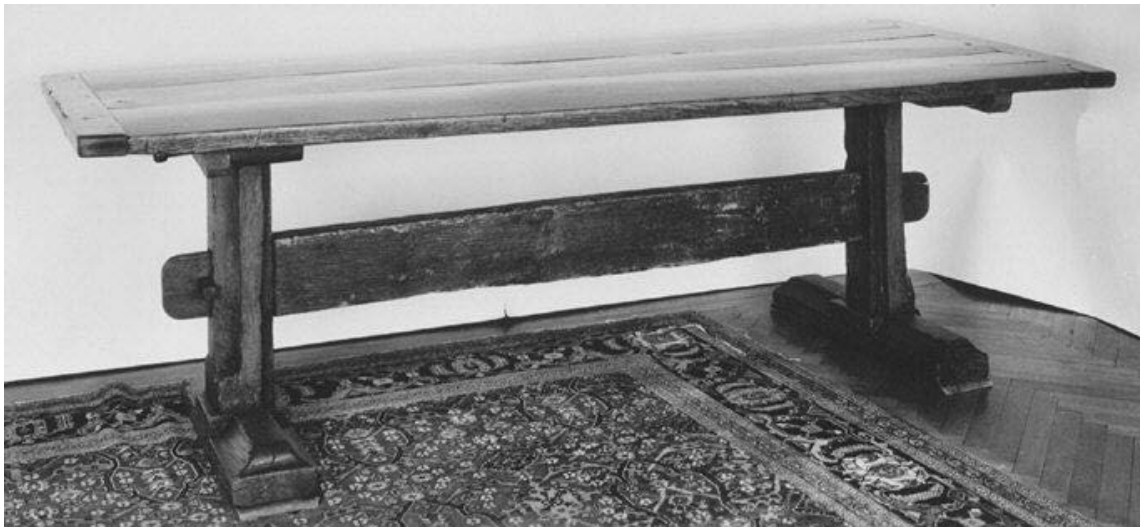


I sette peccati capitali.
Hieronymus Bosch 1500
(Tavolo tondo ad incastro)

Luzerner Schilling.
Diebold Schilling il Giovane 1513.
(Tavolo a cavalletti a x con cuneo)

Ritratto del cardinale Alberto di Brandeburgo.
Lucas Cranach il Vecchio . 1526

Tavolo fratino con cavalletto a 'X' e cuneo. Francia. XVI *secolo*

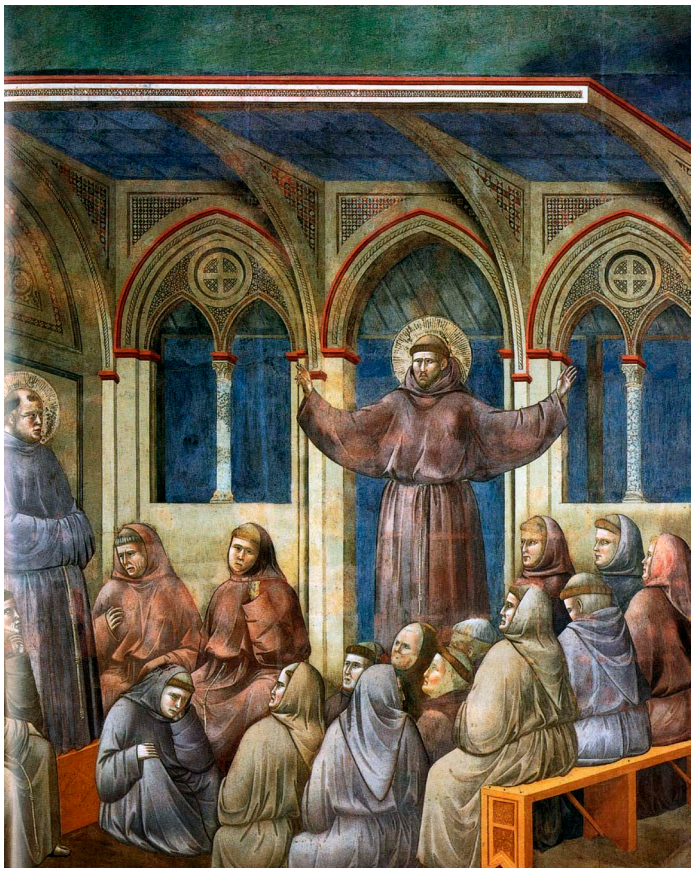


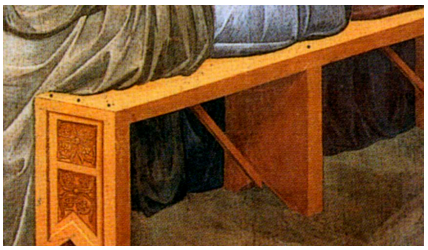
Tavolo fratino con traversa a incastro. Inghilterra. XVI secolo

Tavolo fratino murato.
Eremo delle carceri. Assisi
XVI secolo (?)

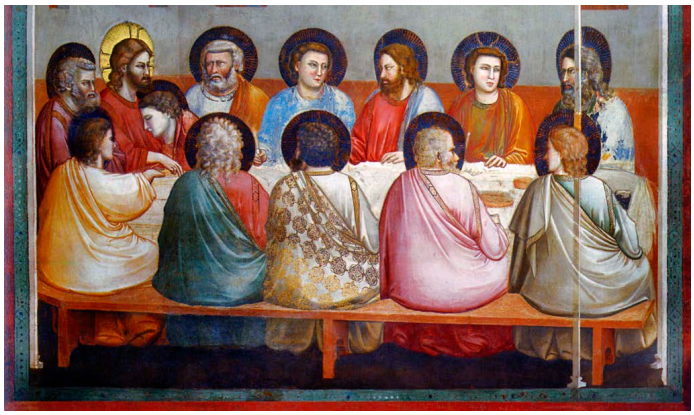
Tavolo fratino fissato su tavolato.
Monastero di San Daminao
XVI secolo

2.6.4 *Panche e strycsitten*





San Francesco appare al Capitolo di Arles. Giotto. Basilica superiore di Assisi1295-1299



Cenacolo. Giotto. Cappella degli Scrovegni 1303-4

Cenacolo. Giotto. Tempera su legno, 1320

Apparizione di san Francesco d'Assisi al capitolo di Arles. Giotto. Basilica di S. Croce, Firenze. 1303-4

Concepimento e infusione dell'anima. Parigi 1490 circa (panca con incastro e traversa e cuneo)

Annunciazione. Jacques Daret 1422. (Strycsitten con cerniera in ferro)

Trittico di Mérode Robert Campin 1427. (Strycsitten)

Trittico di Werl. Robert Campin 1438. (Strycsitten)

Strycsitten con perno in legno Castello di Martainville. XV sec.

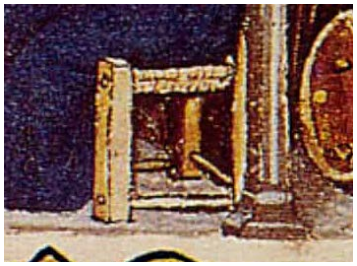
Nascita di Maria
Anonimo. 1520.
(Strycsitten e tavolo con
traversa con perno)

Le Ore di Enrico VIII, miniatura. Jean Poyer a Tours, Francia 1500. (Strycsitten)

Panca con schienale. Museo francescano di Roma. XVII sec. (?)

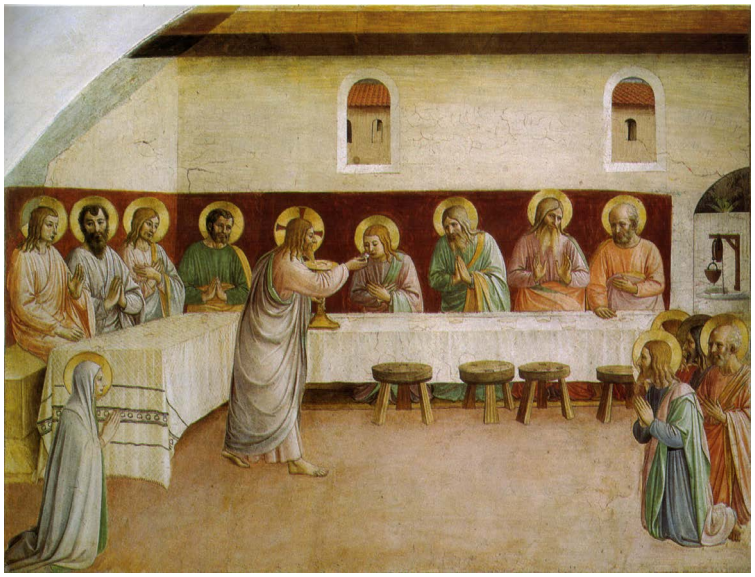
*Cassapanca, Museo della Verna, (*XVII sec.?)

2.6.5 *Sedie, sgabelli e panchetti*

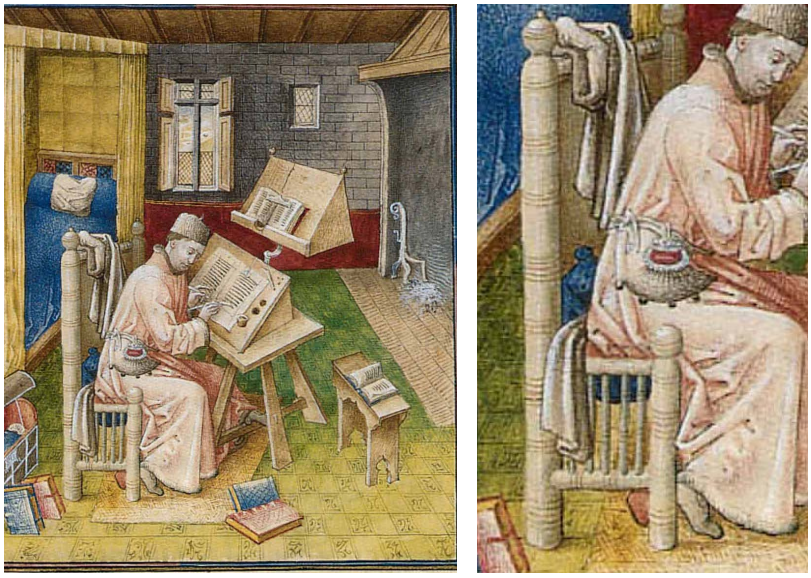


Il mese di gennaio. in *Officium Beatae Mariae Virginis.* Di Andrea di Bartoli. XIII seolo

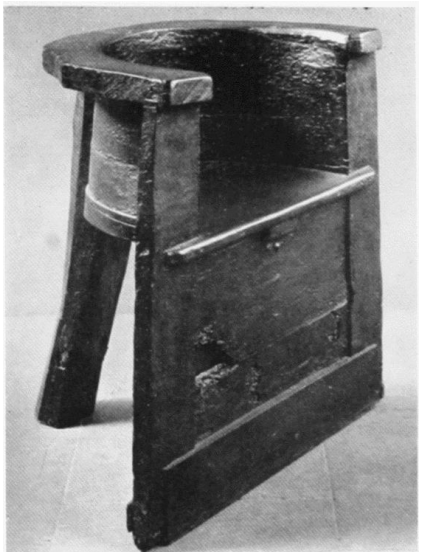
Nascita imposizione del nome al Battista. Giotto Cappella Peruzzi. Firenze 1318-1322 circa



Nascita imposizione del nome al Battista. Beato Angelico Convento di San Marco. Firenze. 1440-1442

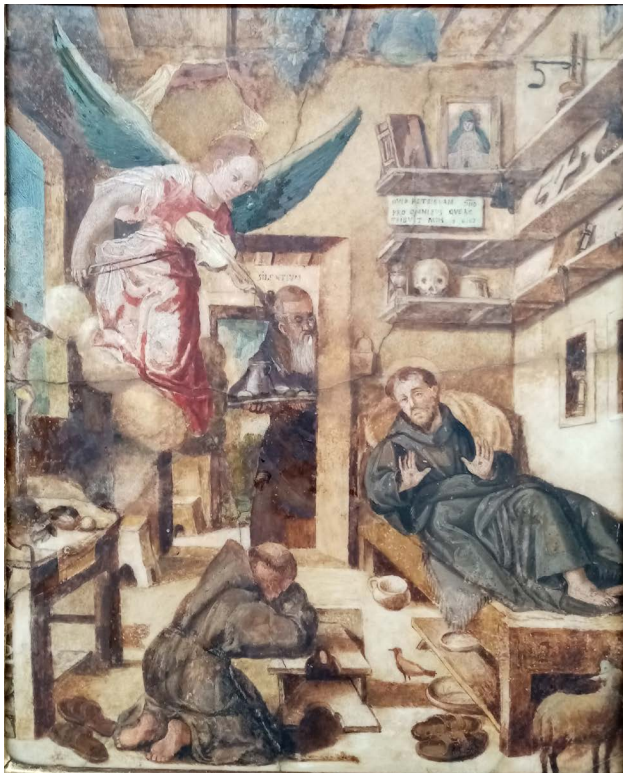


Jean Miélot a lavoro.
Miniatura.1450
Bruxelles



Sedia del Browne's
Hospital.
Stamford, Lincolnshire
XV sec.

La donna pittrice.
Miniatura
Maestro dell'Incoronazione
della Vergine. 1403



San Francesco consolato da music angelica
Piazza Paolo.
1600

Estasi di San Francesco d'Assisi
Carlo Saraceni
1620.

Terza parte:
il metodo progettuale

Capitolo sette
Le finalità del metodo

Chi cerca la forma trova la morte
chi cerca la vita trova la forma

Eduardo De Filippo

In questo capitolo cercheremo di mettere a confronto una recente pubblicazione di Agamben, in cui viene evocato il "problema architettonico fondamentale", con un'opera di Superstudio, un gruppo di architetti fiorentini che lavorava negli anni settanta. Il confronto tra queste due opere servirà a esplicitare le finalità generali del metodo progettuale a partire dalle riflessioni mosse nella prima parte.

3.7.1 *La casa in fiamme.*

Recentemente Giorgio Agamben ha pubblicato un piccolo libricino in cui viene descritta in maniera particolarmente originale la crisi fisica e metafisica che stiamo attraversando. In questa descrizione il filosofo non si concentra tanto sulle cause, ma sugli effetti di tale crisi e sin da subito ci si può accorgere che questa catastrofe non viene così intensamente descritta per amore delle macerie, ma per le vie di fuga che le attraversano. Agamben infatti si interroga sul campo di possibilità che questa catastrofe può offrire.

Tra le prime pagine di *Quando la casa brucia* – questo è il nome del testo in questione – viene usata un'immagine molto particolare e per certi versi enigmatica: "se solo nella casa in fiamme diventa visibile il problema architettonico fondamentale, allora puoi ora vedere la posta in gioco nella vicenda dell'Occidente, che cosa essa ha cercato a ogni costo di cogliere e perché non poteva che fallire" (Agamben 2020, 13). Agamben adotta questo passaggio come fosse un crocevia temporale, tematico, un vettore che richiama a sé diverse dimensioni, presenti, passate e forse future: l'autore non mostra solamente una modalità con cui la contemporaneità può essere compresa, ma getta possibili ponti con altri autori e con il proprio passato. La stessa immagine della casa in fiamme appare infatti in apertura e in chiusura del suo primo volume pubblicato: *L'uomo senza contenuto* (1970), un saggio sull'arte in cui Agamben

criticava radicalmente il campo dell'estetica (kantiana) intesa come approccio "disinteressato" al mondo dell'arte.

Perché il filosofo italiano va a riprendere oggi un'espressione usata una volta, 50 anni fa in un libro sull'arte? Che relazione c'è tra l'arte e la crisi della modernità descritta così lucidamente all'inizio di questo piccolo libro?

Ne *L'uomo senza contenuto*, questo nesso tra verità e distruzione, tra la "casa in fiamme" e il "problema architettonico fondamentale" viene esposto come un "principio". È probabilmente da Kafka che questo principio proviene; infatti in un frammento dei suoi quaderni possiamo trovare l'immagine evocata da Agamben nella forma più letterale: "Il pensiero giudicante saliva tormentoso attraverso i dolori, aumentando lo strazio e non portando alcun sollievo. Come se in una casa che sta per essere distrutta dalle fiamme ci si ponesse per la prima volta il problema della sua architettura" (Kafka 1960, 247). Ma è in Benjamin, quando riflette sul ruolo della critica nel saggio *Le affinità elettive di Goethe*, che l'immagine del rogo, il nesso tra verità e distruzione, emerge con maggiore forza. Benjamin qui non ci parla del 'problema architettonico', ma del "problema critico fondamentale" (Benjamin 2014, 164).

> Se si vuol concepire con una metafora, l'opera in sviluppo nella storia come un rogo – scrive Benjamin – il commentatore gli sta davanti come il chimico, il critico come l'alchimista. Se per il primo legno e cenere sono i soli oggetti della sua analisi, per l'altro solo la fiamma custodisce un segreto: quello della vita. Così il critico cerca la verità la cui fiamma vivente continua ad ardere sui ceppi pesanti del passato e sulla cenere lieve del vissuto (*ibid.*).

L'idea del disvelamento si presenta con Benjamin insieme a quello "della sua indisvelabilità" (*ivi*, 236). "Né l'involucro, né l'oggetto velato è il bello, ma l'oggetto nel suo involucro. [...] Su ciò si fonda l'antichissima idea che nel disvelamento il velato si trasforma, che esso rimarrà 'eguale a se stesso' solo sotto l'involucro" (*ibid.*). Come con Benjamin "la critica d'arte non deve sollevare il velo, quanto piuttosto - attraverso l'esatta conoscenza di esso come velo – sollevarsi" per la "vera intuizione del bello" (*ibid.*), così con Agamben in *Stanze* (1977), la "*quéte* della critica non consiste nel ritrovare il proprio oggetto, ma nell'assicurare le condizioni della sua inaccessibilità" (Agamben 1977, XIII). La critica per essere tale deve seguire l'"intuizione del bello come segreto", di una bellezza che si può dare solo nell'inseparabilità tra forma e contenuto. Dare fuoco all'opera d'arte non significa quindi bruciare l'involucro per far emergere il contenuto (che non si sa come dovrebbe rimanere intatto), ma far brillare la loro indiscernibilità, l'indiscernibilità tra l'oggetto e il suo velo, ed esporre il segreto, e quindi la bellezza, nella sua massima intensità luminosa. Di fronte a un tale evento ci si può accontentare dei resti di questo rogo misurandoli e analizzandoli quantitativamente come un

chimico, oppure riconoscere, come scrive Agamben, che "il crollo ci riguarda e ci apostrofa, siamo anche noi soltanto una di quelle macerie. E dovremo imparare cautamente a usarle nel modo più giusto, senza farci notare" (Agamben 2020, 13).

Agamben nel suo primo libro sosteneva che "forse nulla è più urgente - se vogliamo porre veramente il problema dell'arte nel nostro tempo - di una distruzione dell'estetica che, sgombrando il campo dall'evidenza abituale, consenta di mettere in questione il senso stesso dell'estetica in quanto scienza dell'opera d'arte" (Agamben [1970] 2005, 16). Agamben ha totalmente chiaro che l'estetica oggi rappresenta la maniera più comune - e forse la sola - in grado di approcciare a il campo dell'arte, ed infatti precisa che:

> il problema è, però, se il tempo sia maturo per una simile distruzione, e se essa non avrebbe invece come conseguenza semplicemente la perdita di ogni possibile orizzonte per la comprensione dell'opera d'arte e l'aprirsi di fronte a essa di un abisso che solo un salto radicale potrebbe permettere di superare. Ma forse proprio una tale perdita e un tale abisso sono ciò di cui abbiamo maggiormente bisogno se vogliamo che l'opera d'arte riacquisti la sua statura originale. E se è vero che è solo nella casa in fiamme che diventa visibile per la prima volta il problema architettonico fondamentale, noi siamo forse oggi in una posizione privilegiata per comprendere il senso autentico del progetto estetico occidentale (*ibid.*).

L'immagine della casa in fiamme appare qui, per la prima volta, come un'occasione. Così come è possibile scorgere il "problema architettonico fondamentale" solo attraverso le fiamme che avvolgono la casa, così - come viene ripetuto in chiusura del volume - "l'arte, giunta al punto estremo del suo destino, fa diventare visibile il proprio progetto originale" (*ivi*, 172). In questo senso la casa in fiamme non è solo un evento drammatico, ma un'occasione per accedere al cuore della sua problematicità.

Ciò che sta al centro di questa critica all'estetica è ovviamente l'analitica del bello kantiana. Piuttosto che pensare la bellezza in termini negativi: 'Piacere senza interesse, universalità senza concetto, finalità senza fine, e normalità senza norma' (*ivi*, 63–64), la bellezza emerge in questo testo non solo come segreto, ma anche come "promessa di felicità" (Stendhal). L'arte nell'ottica di Agamben non è una sfera separata dalla vita, un campo in cui l'uomo produce opere di vario genere destinate alla fruizione da parte di "spettatori", ma è in intima relazione con ogni campo dell'esistenza e per questo viene ricondotta alla sua unità etimologica con la tecnica (τέκνη). Se "l'uomo", come scrive Agamben, "ha sulla terra uno statuto poetico" (*ivi*, 153) in quanto, come afferma Platone nel Simposio, "qualsiasi causa capace di addurre una cosa dal non-essere all'essere è *poiesis*" (*Simposio,* 205b), la critica dell'arte che qui ci propone

è in realtà una critica alla metafisica occidentale, una critica che investe ontologicamente l'essere umano.

Come ha scritto più recentemente in *L'uso dei corpi* (2014), se le pratiche artistiche soprattutto dal '900 in poi altro non sono che un 'uso di sé', e se l'*ethos* non è altro che 'il modo in cui ciascuno entra in contratto con sé", allora l'arte 'appartiene innanzitutto all'etica, non all'estetica' (Agamben 2014, 314).

Per Agamben l'estetica, come ha affermato qualche anno fa in una conferenza tenuta all'Università di Mendrisio (Agamben 2013) (Academy of Architecture in Mendrisio, lecture: *L'uso dei corpi*, 7/03/2013), non è una categoria immanente all'arte stessa, ma una categoria storica. Una categoria che però, secondo il filosofo, "ha reso l'opera d'arte inintelligibile". Strappare quindi l'arte dal campo dell'estetica, vuol dire chiamare in causa non solo il destino dell'arte ma anche, e forse soprattutto, l'abitare dell'uomo.

È proprio a partire da questa critica all'estetica e quindi alla possibilità di pensare l'arte (intesa nel senso più ampio di *tékhnē*) come inseparabile dalla vita, che è possibile cogliere perché viene usata la stessa espressione in due volumi apparentemente distanti tra loro e perché il destino dell'arte, non è separabile dalla 'vicenda dell'Occidente' (Agamben 2020, 13).

3.7.2 *La moglie di Lot*

Una riflessione analoga a quella di Agamben viene tracciata da Superstudio, un gruppo di architetti fiorentini che, più o meno negli anni in cui Agamben scriveva i suoi primi testi, riflettevano sulla "distruzione dell'architettura e della città". Curiosamente per portare alla luce questa riflessione hanno usato la stessa immagine biblica che si trova sulla copertina di *Quando la casa brucia*: la distruzione di Sodoma e Gomorra.

Per Superstudio, in questione non sono gli edifici distrutti dalle fiamme, né la fuga di Lot accompagnato dagli angeli, ma la figura della moglie, personaggio biblico senza nome, che possiamo intravedere alle spalle di Lot, rivolta verso le fiamme, divenuta, per aver disobbedito agli angeli, una statua di sale.

La moglie di Lot – questo è il nome dell'installazione alla Biennale di Venezia del 1978 ad opera di Superstudio – rappresenta un'occasione per riflettere, attraverso il concetto di *rovina*, sul complesso rapporto tra *uso* e *architettura*, tra l'*abitare* e *l'opera dell'uomo*. È una installazione composta dalla riproduzione in sale di cinque famose architetture: una piramide, un anfiteatro, una cattedrale, il palazzo di Versailles, il Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier. Queste sono poste su un piano di acciaio, su cui un dispositivo lascia gocciolare lentamente dell'acqua. Una targhetta precisa: 'L'architettura sta al tempo come il sale sta all'acqua'. Le piccole architetture di sale a contatto con l'acqua si sciolgono e si trovano progressivamente in uno stato di rovina. Una volta distrutte, emerge il loro più profondo segreto,

Distruzione di Sodoma e Gomorra.
François de Nomée.
XVII sec.

ciò che potremmo chiamare il loro principio epocale. Dalla piramide emerge una "piramide in fil di ferro"; dall'anfiteatro un "insediamento abitativo"; dalla cattedrale "un guscio d'uovo, perfetto e vuoto"; dal palazzo di Versailles "la brioche di Maria Antonietta"; dal padiglione di Le Corbusier, una targhetta con scritto "l'unica architettura sarà la nostra vita" (Mastrigli e Superstudio 2016, 556). Come afferma Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*: "Dalle rovine dei grandi edifici l'idea del loro disegno complesso parla in modo più eloquente che da quei pochi ben conservati" (Benjamin 1999, 268).

L'architettura, una volta resa *rovina*, si mostra per quello che è: le sue forme non evocano più timore e non comandano più nulla, il suo aspetto disposizionale è interrotto e, nonostante continui a suggerire forme, funzioni e significati, l'architettura appare in quanto tale, come *costruzione*, come opera dell'uomo. In una parola: è restituita all'uso. L'apparato simbolico scindendosi dall'architettura offre una sorta di contro-dispositivo che fa collassare la monumentalità su se stessa. Nella rovina la funzione simbolica si distacca dall'architettura per poi venir meno e per far posto all'*abitare*. Per Superstudio solo distruggendo la forma, o meglio rendendola rovina, "l'architettura può ritrovare un uso, in tempi e condizioni imprevisti dal progettista" (Mastrigli e Superstudio 2016, 558).

Attraverso l'istallazione di Superstudio emerge il nesso problematico e allo stesso tempo vitale tra le *rovine* e l'*abitare*, tra la storia, le sue stratificazioni e la maniere di stare al mondo dell'essere umano.

Le esperienze delle architetture informali ci insegnano però che se rinunciare alla forma da una parte vuole dire riaprire lo spazio costruito al *divenire* - che altrimenti rimarrebbe catturato e normato dai dispositivi giuridici - dall'altra vuole dire anche rinunciare alla potenza dell'architettura, alla potenza del rapporto tra corpo e spazio, alla *potenza geniale del luogo* (Norberg-Schulz 1986). Questa parte della ricerca sarà un tentativo di superare la visione di Superstudio e di pensare degli spazi e degli oggetti che abbiano la capacità di essere una *rovina* senza però rinunciare alla *forma,* che siano un'*architettura* senza però rinunciare all'*uso*; che quindi possano esporsi al *divenire,* cioè alla possibilità di mutare nel tempo, mantenendo però viva la propria *potenza*. In termini linguistici si tratterebbe di ragionare su un modo per *indebolire* il linguaggio architettonico, invertire il segno della sua *intensità*, renderlo *labile*, *appropriabile*, fare in modo che possa essere *usato*, *abitato.* Ragionare su come trasformare la rigidezza del suo comando in un discorso fatto di punteggiature, pause; un discorso aperto alla possibilità di essere *riscritto* e *sovrascritto,* un discorso che entri in dialogo con la forma di vita che lo abita senza per questo schiacciarsi sulle *necessità*. Un discorso poetico dove i riti, le liturgie e i doveri che suggerisce, aprano a una dimensione ludica. Si tratta di pensare quindi alla forma architettonica ma anche, e forse soprattutto, al rapporto con essa. E quindi non tanto al *suo* linguaggio compositivo, ma alla *nostra* capacità di abitarlo, o forse, di cantarlo.

La moglie di Lot
Superstudio. 1978

Alla nostra capacità di danzare ed entrare in risonanza con quel ritmo architettonico in cui è sigillata l'esperienza del sacro. In altre parole, si tratterebbe di *pensare a un uso e a una progettazione non architettonica dell'architettura*.

Capitolo otto
Il progetto e la storia

Alla luce di quanto detto, in questo capitolo cercheremo di indagare questo tipo di approccio provando allo stesso tempo a rispondere a una domanda essenziale per gli sviluppi dalle ricerca: come stabilire il rapporto tra la ricerca storica, l'individuazione dei principi progettuali e gli stessi progetti degli elementi d'arredo?

Questa domanda serve a strutturare un metodo in grado di mantenere la ricerca storica in relazione con la ricerca progettuale. Se le parti della ricerca si sviluppassero separatamente, un'obiezione che si potrebbe porre a questa tesi di dottorato è che i principi che hanno guidato la progettazione (come verrà descritta nella quarta parte) potrebbero essere individuati indipendentemente della ricerca storica. In linea di massima infatti si potrebbero elaborare tali principi, e anche gli stessi oggetti d'arredo, senza dover sviluppare la ricerca storica sugli ordini mendicanti e monastici. In che modo quindi tale ricerca storica condiziona quella progettuale? In che modo le parti si relazionano?

L'obiezione appena proposta sarebbe valida nella misura in cui il progetto di arredo venisse elaborato e pensato solo come mera forma, cioè come prodotto concluso. Risulta meno pertinente se invece la ricerca storica non investe il progetto solo formalmente, ma anche tutti i processi a esso connessi. La ricerca storica permetterà quindi di elaborare una riflessione sulla tecnica, sui sistemi di produzione, la distribuzione, i materiali, i processi di smaltimento, e quindi, più in generale, sull'uso, sull'abitare, ovvero sulla relazione tra i corpi, lo spazio e gli oggetti in questione. Per evitare una estetizzazione o una monumentalizzazione della storia, questa ricerca non avrà come fine semplicemente la produzione di immagini, ma di un immaginario. Il suo fine non sarà la semplicemente la produzione di un oggetto, di un oggetto d'arredo, ma di un immaginario in cui soggetto e oggetto sono investigati progettualmente anche nella loro relazione. Il che significa che la relazione stessa - nel senso più ampio del termine - e non solo l'elemento di arredo, sarà oggetto di questa investigazione.

Attraverso alcuni importanti pensatori della storia e dell'architettura si cerca di chiamare questo metodo progettuale *traduzione*. Tradurre non viene qui inteso metaforicamente, né come semplice trasposizione in un linguaggio moderno di manufatto storico. Tradurre un'opera *architettonica* significa mettere in tensione critica l'*alterità storica* degli oggetti con determinati frammenti di *attualità*. Tradurre quindi gli elementi d'arredo e la relazione che intercorre con essi significa elaborare una riflessione critica sull'abitare. Il ché significa che il progetto non viene inteso come semplice 'strumento' in vista della realizzazione concreta di

un manufatto ma, rimanendo in continuità con un certo pensiero architettonico degli anni '70, viene inteso prima di tutto come un complesso strumento di conoscenza in cui teoria e pratica tendono a sfumare le loro differenze.

3.8.1 *Il progetto storico*

Se l'opera, come l'abitare, ha un legame consustanziale non solo con lo spazio ma anche e forse soprattutto con il tempo e con il modo con cui noi lo rappresentiamo, il rapporto tra architettura e storia è un rapporto complesso ed estremamente problematico non solo per gli storici, ma anche per tutti quei progettisti che cercano di fondare la loro ricerca progettuale sull'analisi storica. L'indagine, che si muove tra *progettazione* e *ricerca,* non si pone solo il problema di interrogare i manufatti architettonici nel loro contesto storico; ma, tenendo fisso lo sguardo sul presente e sul progetto, è costretta a porsi il problema del rapporto tra corpo e memoria, in termini individuali, collettivi, sociali, culturali e politici.

Quando il progetto architettonico ricorre all'analisi storica, frequentemente lo fa ricercando delle verità o dei principi architettonici e progettuali scevri da possibili contaminazioni, puri (Tafuri 1991). In alcuni casi si ricerca nel passato un modello "monumentale", un maestro che possa illuminare e legittimare il percorso progettuale nel presente. In altri casi l'indagine storica presuppone un rifiuto categorico dell'innovazione e si propone quindi come una venerazione del passato. In entrambi i casi si indaga la storia per attingere dall'*origine* e riconfermarla, ripeterla; per stabilire una continuità con essa: nel primo caso sotto la forma del "nuovo" - un nuovo che non spezza con la tradizione, con il passato, ma al contrario lo garantisce - nel secondo caso sotto la forma della "tradizione".

Ma il concetto di origine, che in ambito architettonico è attualmente poco discusso nonostante sia contenuto nel nome stesso della disciplina, è un concetto estremamente controverso, che necessita quanto meno di essere accompagnato da alcuni interrogativi. Come abbiamo visto, la relazione tra l'origine di un fenomeno e il fenomeno stesso, è un campo conflittuale, problematico, soggetto a innumerevoli interpretazioni, che in molti casi portano a mettere in discussione l'idea stessa di origine. Come faceva notare Foucault, Nietzsche nei suoi scritti usa la differenza semantica tra differenti termini tedeschi che in italiano, come in francese, si tende a tradurre con "origine", non solo per mostrare e rendere operative differenti prospettive storiografiche, ma per rendere evidente come in gioco nel concetto di *origine* e nelle sue interpretazioni, ci sono differenti prospettive filosofiche, politiche, sociali e, in ultimo, differenti maniere di vivere. Così ricercare l'*Ursprung*, ovvero ricercare "l'essenza esatta della cosa, la sua possibilità più pura" (Foucault 1982, 31), non equivale a ricercare l'*Herkunft*, termine che indica piuttosto la "provenienza" la "stirpe" e che ci porta inevitabilmente a scoprire che alla radice "di quel che siamo […], non c'è la verità dell'essere, ma l'esteriorità

dell'accidente" (*ivi*, 35). E non è nemmeno ricercare l'*Entstehung,* l'emersione di un fenomeno, o lo stesso *archḗ* greco. Vale quindi la pena porsi la domanda che Tafuri rivolge al lettore nell'introduzione di *La sfera e il labirinto* e che fa riferimento proprio al saggio appena citato di Foucault: "è legittimo porre la questione del *quando* e del *perché* senza sottoporre a critica, sempre e di nuovo, la tematica dell'origine?" (Tafuri 1980, 12).

Collocare i fatti storici sull'asse temporale e individuare il nesso causale che li ha generati non basta. Come afferma Benjamin: "lo storicismo si accontenta di stabilire un nesso causale fra momenti diversi della storia. Ma nessun fatto, perché causa, è già perciò storico" (Benjamin 2012c). Lo storico, come l'architetto, deve porre continuamente a critica e interrogare non solo la tematica dell'origine nel senso in cui l'abbiamo intesa nel primo capitolo, ma anche quella del tempo, della storia e dell'opera, in quanto ognuna di queste tematiche condiziona e determina il pensiero progettante e quindi lo stesso progetto architettonico.

> Come tale, la storia è determinata e determinante: è determinata dalle proprie stesse tradizioni, dagli oggetti che analizza, dai metodi che adotta; determina le trasformazioni di sé e del reale che decostruisce. Il linguaggio della storia implica quindi e assume i linguaggi e le tecniche che agiscono e producono il reale: 'sporca' quei linguaggi e quelle tecniche ed è da loro 'sporcato' (Tafuri 1980, 5).

Per un progettista, riflettere su questi temi appena accennati significa riuscire a cogliere e mettere in tensione la relazione tra passato e presente, tra l'opera e il tempo. Il che implica una riflessione sul campo di possibilità del progetto stesso in un determinato contesto storico. Per questo motivo non ci interrogheremo su queste tematiche con la presunzione di riuscire a darne delle definizioni o a esplicitarne il significato, ma agitando gli interrogativi all'interno della ricerca, cercheremo piuttosto di scardinare alcuni *habitus* del pensiero progettuale che si confronta con la storia, per cercare delle costellazioni alternative che siano efficaci e che abbiano la forza di attraversare il presente.

Dalla lettura del saggio introduttivo appena citato di Tafuri, risulta evidente che la sua riflessione verte sulla necessità di mettere radicalmente in crisi l'approccio storiografico e lo stesso ruolo dello storico. Per questa ragione, chiama il capitolo introduttivo *Il 'progetto' storico.* Una espressione fortunata che apparentemente sembra rimandare unicamente a una dimensione critico-storiografica e che forse - questo è uno degli intenti di questa parte – è in realtà pertinente ed estendibile alla stessa pratica della progettazione architettonica. Cercheremo quindi di comprendere che cosa può essere un *progetto storico,* inteso come progetto architettonico che pone al suo centro l'*indagine storica.*

In queste dense e polemiche pagine Tafuri esprime con particolare disagio la necessità di abbracciare approcci storiografici per così dire "eretici" rispetto alla formazione marxista dalla quale proveniva. Egli riconosceva che "la stessa critica dell'ideologia architettonica, così come

essa è stata condotta sino a ora, abbia fatto i conti con gli aspetti più appariscenti e immediati di quell'ideologia, fatta di rifiuti di rimozioni, di introspezioni, che percorrono il corpo della sua scrittura. Spostare l'indagine da un testo […] a un contesto non è sufficiente" (*ivi*, 8). Differenziare la scala dell'indagine non basta. Se l'opera limitava il campo d'indagine, il contesto "è continuamente spezzato da 'incidenti tecnici': è spezzato da manovre tattiche che intersecano oscuramente le grandi strategie, è spezzato da ideologie sotterranee eppure agenti a livello intersoggettivo, è spezzato dal reagire di tecniche di dominio diverse, ognuna delle quali è in possesso di un proprio linguaggio intraducibile" (*ibid.*). Tafuri sapeva bene che l' "architettura, in quanto istituzione, è tutt'altro che un blocco ideologico unitario: come per altri sistemi linguistici, le sue ideologie agiscono in modo niente affatto lineare" (*ibid.*).

Riprendendo un'immagine evocata da Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi, espone sin da subito il problema che il lavoro dello storico non è come un gioco di pazienza in cui tutti i pezzi della ricerca andranno alla fine a comporre un'unica figura. No. Al contrario i pezzi della ricerca storica sono sempre incompleti, insufficienti, spesso appartenenti ad altri giochi di pazienza. C'è sempre il rischio di usare inconsapevolmente i pezzi del puzzle come se si stesse giocando a un gioco di costruzioni. "Architettura, linguaggio, tecniche, istituzioni, spazio storico: stiamo semplicemente allineando su un filo teso nel vuoto una serie di problemi, ognuno dei quali di intrinseche caratteristiche, o è lecito contestare i 'termini' usati per ricondurli a una struttura soggiacente o nascosta, in cui quelle parole possano trovare un significato comune su cui riposare?" (*ivi*, 4) si chiede Tafuri nelle prime pagine. Dopo l'avvento dello strutturalismo, delle teorie linguistiche, e la riformulazione dell'identità delle stesse istituzioni, "lo spazio storico", per Tafuri, "sembra dissolversi, andare in frantumi" (*ibid.*). Ma questa frantumazione non è una chiusura, tutt'altro. Rappresenta in realtà l'estendersi inquietante e quasi illimitato dei campi di indagine. L'analisi storica e dei sistemi di potere soggetta a questa frantumazione "non ha fine" in quanto ogni volta "deve porre in causa i limiti che essa si è posta"(*ivi*, 15).

Nel suo famoso saggio pubblicato per Contropiano *Materiali Marxisti* del 1969, Tafuri sintetizzava la sua idea di critica all'ideologia architettonica che ha sempre accompagnato la sua ricerca, sostenendo che "non può esistere un'Economia Politica di classe, ma solo una critica di classe all'Economia politica, così non può fondarsi un'Estetica, un'arte, un'architettura di classe, ma solo una critica di classe all'Estetica, all'arte, all'architettura, alla città" (Tafuri 1969). Questo radicale e rassicurante approccio critico, che tanto Portoghesi (Portoghesi 1969) quanto Koolhaas (Goulet, et. al 1985, 4), hanno accusato di uccidere l'architettura, negli anni '80 risulta evidente che non è più sufficiente. È necessario che il progetto storico sia un 'progetto di una crisi' (Tafuri 1980, 5). Di fronte al rischio che la critica, anche la più audace, "divenga strumento di un rito sacro", divenga cioè strumento di dominio e ideologia, "l'autentico problema" - dice Tafuri - diventa quello di "come progettare una critica capace

di porre di continuo in crisi se stessa mettendo in crisi il reale" (Tafuri 1969, 13). Trovare un modo per far sì che la critica non sia mai universale, ma al contrario sia sempre contingente e abbia la capacità di mantenersi in un tessuto storico. "Bisogna fare a pezzi ciò che permetteva il gioco consolante dei riconoscimenti" (Foucault 1982, 43) e al contrario riconoscere che ogni analisi è provvisoria, parziale, contingente (Tafuri 1969, 17). "Alla storia – dice Tafuri – bisogna imparare a non chiedere pacificazioni" (Tafuri 1980, 18). Per far questo, pur riconoscendone e criticandone i limiti, abbraccia l'approccio genealogico che Foucault riprende da Nietzsche. Un approccio che si oppone "alla ricerca dell"origine"" (Foucault 1982, 30), in quanto ricercare l'origine si fonda sul piacere di "credere che all'inizio le cose erano nella loro perfezione; che uscirono scintillanti dalle mani del creatore" (*ivi*, 32). L'origine in questo senso non può essere che solenne. "Glorificare l'origine" (*Die Entstehung verherrlichen*), scrive Nietzsche, non è un'azione qualunque, ma è il "germoglio metafisico che rispunta nella considerazione della storia e che fa ogni volta credere che al principio di tutte le cose si trovi il più perfetto, il più ideale" (Nietzsche 1967, 135).

Come è stato recentemente notato, a differenza di suoi collaboratori come Massimo Cacciari e Franco Rella, Manfredo Tafuri è stato un "lettore avido" di Foucault (Assennato 2019, 123), e in particolar modo era molto affascinato dal modo in cui il filosofo francese concepiva la storia, (nonostante avesse organizzato negli anni precedenti una serie di discussioni critiche sul pensatore francese). Già in *Teoria e storia dell'architettura* (1968) ipotizzava che "l'archeologia delle scienze umane, tentata dal Foucault, potrebbe essere verificata nella storia dell'architettura" (Tafuri 1968, 96). Per Tafuri non era importante tanto il metodo genealogico in sé ma piuttosto l'idea di storia che esso richiama. A guidare questa alleanza con Foucault e Nietzsche c'era l'urgenza che lo *spazio storico* si presentasse come "costruzione", come montaggio, uno spazio in cui "cozzano" e collidono elementi radicalmente eterogenei, in cui non intercorre nessuna continuità rassicurante, ma piuttosto vige il "principio di contraddizione":

> La critica parla solo se il dubbio con cui investe il reale si ritorce anche verso di lei. Operando le proprie costruzioni, la storia incide con un bisturi su un corpo le cui cicatrici non vanno rimarginate: ma contemporaneamente analoghe cicatrici non rimarginate squarciano la compattezza delle costruzioni storiche, le problematizzano, impediscono loro di presentarsi come 'verità' (Tafuri 1980,17).

L'analisi entra dunque nel vivo di una serie di battaglie e assume per sé le caratteristiche di una lotta. Lotta contro la tentazione di esorcizzare malattie, di 'guarire', lotta contro i propri strumenti, lotta contro la contemplazione. Ogni analisi è quindi provvisoria: ogni analisi attende solo di misurare gli effetti che essa mette in moto per cambiarsi in ragione dei mutamenti intervenuti. Le certezze che la storia presenta vanno cosi lette come espressioni di rimozioni: esse non sono che difese o barriere che nascondono la realtà della scrittura storica. La quale

incorpora l'incertezza: *una 'storia vera' non è quella che si ammanta di indiscutibili 'prove filologiche', ma quella che riconosce la propria arbitrarietà, che si riconosce come 'edificio insicuro'*. (Tafuri 1980, 17, corsivo mio).

Questo non vuol dire che la storia è vera solo se soggetta a interpretazioni arbitrarie, solo se diviene "finzione" e se "istituisce legami improbabili fra linguaggi diversi, tra tecniche distanti tra loro" (*ibid.*). Ciò che conta infatti, non è tanto che la critica si smarchi dalla pretesa di oggettività, ma che possa esercitare un confronto continuo con il reale, che la storia possa essere una "pratica sociale", o meglio una "pratica da socializzare" (*ivi*, 18), e che quindi abbia la capacità di produrre effetti reali nel presente.

La storia per esser 'vera' deve essere uno spazio conflittuale, una lotta, e allo stesso tempo deve verificare continuamente "gli effetti che essa mette in moto" e riconoscere che dietro ogni certezza c'è una rimozione, il nascondimento della "realtà della scrittura storica". "All'interno di tale lotta la storia dev'essere disposta a rischiare: a rischiare, al limite, una provvisoria 'inattualità'" (*ibid.*), per questo non può non riconoscersi come "edificio insicuro", non può non riconoscere – come nella *storia critica* nietzschiana - che "uomini o tempi che servono la vita a questo modo, giudicando e annientando un passato, sono sempre uomini e tempi pericolosi e in pericolo" (Nietzsche 2016). È quindi la capacità della storia di confrontarsi con il reale, esponendo continuamente i limiti e la potenza della sua stessa analisi a rendere la storia "vera". "'Nessun ritrovare', 'nessun ritrovarsi'". La storia non può e non deve giungere a una sintesi in quanto il sapere – come anche Tafuri ribadisce - "non è fatto per comprendere, ma per prendere posizione", per tagliare (*trancher*) (Foucault 1982, 43).

Il rischio, tra i tanti, è che questa storia finga, che l'interpretazione diventi autonoma e si distacchi dai fatti, ma come afferma Foucault il rapporto tra *finzione* e *verità* non riposa necessariamente sull'opposizione dei due termini, ma sulla capacità che entrambi hanno di mettere in tensione il reale. Foucault in un'intervista affermerà infatti:

> "mi rendo perfettamente conto di non aver mai scritto altro che delle finzioni. Non voglio però dire con ciò che siano fuori della verità. Mi sembra che sia possibile far lavorare la finzione all'interno della verità, indurre degli effetti di verità con un discorso di finzione, e fare in modo che il discorso di verità susciti, ' fabbrichi ' qualcosa che non esiste ancora, quindi ' finga '.
>
> Si fa 'una finzione' della storia a partire da una realtà politica che la rende vera, si 'finge' una politica che non esiste ancora a partire da una verità storica" (Foucault 1979, 131).

Come Foucault, Tafuri riconosce che lo storico che vuole risultare efficace, piuttosto che trovare uno spazio in cui insediarsi e costruire le sue certezze, sonda le distanze, le distanze tra linguaggi, tempi, spazi e tecniche eterogenee, "sonda ciò che si presenta come un *vuoto,*

tenta di far parlare l'essenza che sembra campeggiare in quel vuoto" (Tafuri 1980, 18). Cerca cioè di afferrare *storicamente* quello spazio che potremmo chiamare con Overbeck *preistorico, Urgeschichte*.

3.8.2 *Piranesi e il 'principio di contraddizione'*

Questi problemi posti da Tafuri potrebbero permettere, al progettista che cerca di confrontarsi con la storia, di trovare un approccio progettuale. E quindi il progetto storico di Tafuri può essere inteso non solo come progettazione di un approccio storiografico critico che riesca ad attraversare il reale, ma anche come progetto architettonico che sappia mettere in tensione critica il materiale storico con il presente.

Tale approccio progettuale, che cerca di tenere permanentemente aperta la possibilità di una critica vitale e che sappia risuonare con l'attualità, trova il suo precursore nella figura di Piranesi. Un incisore e commerciante vissuto nel '700 che agli occhi di Tafuri, più che un fedele riproduttore di rovine di civiltà perdute, è piuttosto un critico radicale "delle ipotesi illuministe". Ciò che risulta interessante è che la critica piranesiana, espressa attraverso tanto le opere letterarie che quelle incisorie, è una critica vitale, che abbraccia e libera il possibile, che si mantiene "nella sfera della pura 'possibilità'" (*ivi*, 74). Di fronte all'ipotesi archeologica che si stava sviluppando in quegli anni, che vedeva lo possibilità di riscoprire un'origine autentica della storia e quindi dell'architettura, irrompe con l'immaginario piranesiano, come per contraccolpo, la dimensione di una pura forma, di un puro segno che non significa nulla. Ma tale segno non è come oggi interpretiamo un'innovazione moderna che spezza con la tradizione, ma piuttosto una radicalizzazione dell'origine che la porta a perdere i rapporti con la storia, ad *astrarsi*. Un'ipotesi che per certi versi può essere accostata a quella di Ledoux, Boullée, Sobre o Vaudoyer, ma invece di evocare "una simbologia dell'uomo fatto sacro a se stesso", le forze in gioco rispetto a questi autori cambiano di segno e si può dire che ciò che Piranesi tenta è piuttosto una "desacralizzazione dell'universo artistico" (*ivi*, 68).

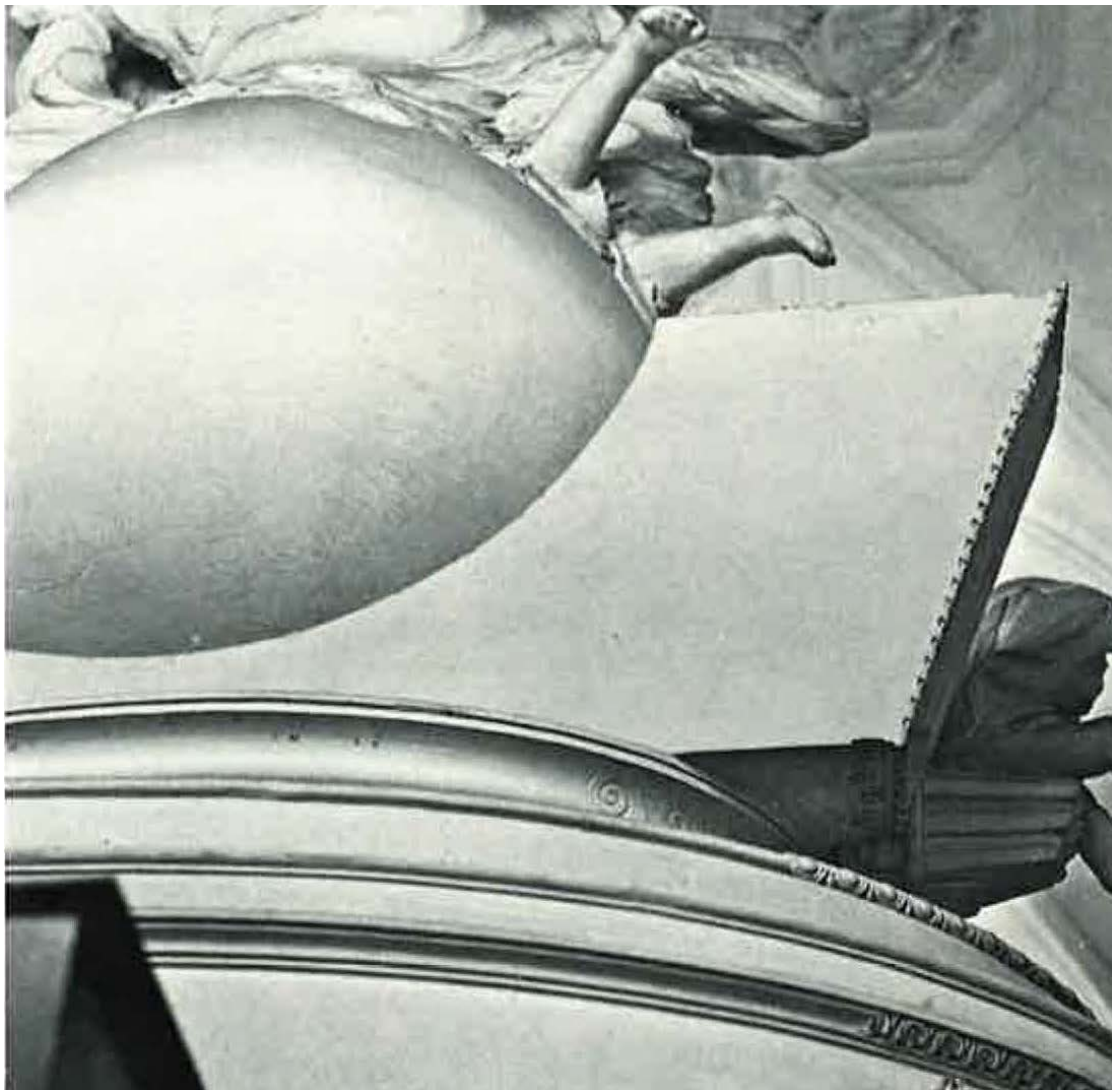
Il "vuoto semantico" che Piranesi mette in gioco non nega la storia, ma lavora in essa e con essa per produrre tensioni critiche. Per Piranesi "nel ritorno al loro stato originario non è da cercare alcuna 'salvezza'" (*ivi*, 58). Costruire su quella base architettonica precaria e "infetta alla radice" (Piranesi 2017) su cui prima i greci e poi i romani avevano edificato, "è un tragico dovere". Per Piranesi non si tratta di conservare una tradizione ma, a partire *dalle* tradizioni, di produrre delle "variazioni*",* "variare". La "variazione", come emerge dalle parole che Didascalo rivolge a Protopiro (i due dialoganti del *Parere sull'architettura* scritto da Piranesi nel 1765), in fondo è lo spirito che anima la produzione architettonica nella storia. Ogni architettura non può essere considerata originaria poiché è il frutto di *variazioni,* che in un determinato periodo storico cercavano tragicamente di "contentare il Mondo", senza mai

riuscirci del tutto[14]. "La variazione", si conferma con Piranesi "come tecnica di sopravvivenza" (Tafuri 1980, 58), ed è nella "libertà di variare" che l'architettura rimane viva e scongiura il rischio di istituirsi come un "santuario" di se stessa, come modello tautologico e autocelebrativo e quindi essere "disprezzata da tutti" (Piranesi 2017). A partire da quest'idea di *variazione* l'opera diventa un evento in cui attualità e storia, origine e presente, forma e contenuto, segno e significato, possono essere messi in tensione nella loro radicale eterogeneità. Per Piranesi non si tratterà di scegliere, di parteggiare; la "scelta" sarà piuttosto quella di esporre attraverso un'opera "compiuta" il problema stesso senza risolverlo, mettere in tensione le contraddizioni senza giungere a una sintesi.

Già nel *Campo Marzio* Piranesi, lungi da voler rappresentare una immagine ipoteticamente plausibile dell'antica Roma, esprime graficamente la sua concezione critica dello "spazio storico". Gli edifici non rispondono a nessuna pianificazione, nessuna *continuità* li lega tra loro. Lo sviluppo storico non assicura nessuna rassicurante coerenza. Il *Campo Marzio* è piuttosto "un informe coacervo di frammenti che cozzano l'uno contro l'altro" (Tafuri 1980, 47). Innumerevoli ed eclettiche tipologie architettoniche che collidono e si scontrano. Litigano. L'immagine del *Campo Marzio* è così l'immagine della storia: non c'è un *archḗ* che li guida, non si sviluppa per nessi causali concatenati, ma per frammenti unitari, per "'monadi' geometriche" conflittuali, che si scontrano e collidono. Frammenti che persistono e influenzano il presente ma in maniera "nient'affatto lineare". Solo attraverso le rovine di questi frammenti che è possibile conoscere il passato, abitarlo, traducendolo nel reale.

Ma è nell'*altare di San Basilio* in Santa Maria del Priorato (1765), che Piranesi mette in scena e pone in tensione critica la sua concezione storica nella maniera più fedele e incisiva. A quest'altare, allineato con l'asse centrale della chiesa e distanziato di alcuni metri dalla parete absidale, è possibile girare attorno. Il lato rivolto all'entrata è decorato in maniera classica, con modanature o ornamenti, ma nel lato opposto le decorazioni svaniscono e si fa strada "l'affermazione tautologica del segno puro" (*ivi*, 67). La *forma,* nella sua più radicale astrazione, prende il sopravvento: una "nuda sfera e un solido a struttura complessa che l'abbraccia". Piranesi così facendo elabora "un meccanismo che ostenta la sua duplicità" (*ivi*, 66). "Al pericoloso viaggio nel labirinto" della storia e del senso, si contrappone una "sovradeterminazione della forma" sferica (da qui probabilmente il libro prende il suo nome). Nella contusione conflittuale emerge una "tensione tra il 'troppo evidente' e il 'troppo ambiguo'"(*ivi*, 73). L'altare non è da considerarsi come un elemento scenografico in cui solo ciò che è mostrato evidentemente al pubblico risponde a principi decorativi ed estetici. Va piuttosto contem-

14 Contro l'opinione di Protopiro, che invoca a un'architettura classica per far sì che quella contemporanea possa "risorgere", Didascalo contesta: "[voi] biasimate quello stesso spirito, che fu l'inventore di quel che lodate, e che accortosi di non aver perciò contentato il Mondo, si vide e si vede costretto a variare per quel verso e a quel modo che vi dispiace" (Piranesi 2017).



Altare di San Basilio,
Santa Maria del Priorato
G.B. Piranesi,1765. Roma

plato nella sua interezza. "Ciò che le due facce, *insieme,* dell'altare di San Basilio rendono brutalmente evidente è la scoperta del *principio di contraddizione"* (*ivi*, 67). Un principio che viene esposto senza alcuna mediazione, senza mettere in campo nessun tentativo di risolverlo. Esattamente come nell'*immagine dialettica* descritta da Benjamin "convivono plasticamente momenti opposti, senza che questa opposizione venga però risolta in una sintesi superiore" (Pinotti 2018). Secondo Benjamin le immagine dialettiche sono le autentiche immagini (Benjamin 2012b), e quindi "immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche" (*ibid.*). "Un'immagine del genere sono i *passages*, che sono casa come sono strade. Un'immagine del genere è la puttana, che è insieme venditrice e merce" (Benjamin 2012a). Questa duplicità esposta nell'altare di San Basilio mette in tensione il tempo: "non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato". L'altare è un'immagine e in quanto immagine "è la dialettica nell'immobilità". In questo spazio conflittuale e immobile "quel che *è stato* si unisce fulmineamente con l'*ora* in una *costellazione*" (Benjamin 2012b, corsivo mio)

Capitolo nove
La traduzione

3.9.1 *Tecniche di sopravvivenza dell'opera: il restauro e la traduzione*

È a partire da tale atteggiamento progettuale che possiamo comprendere e pensare il "progetto storico" di Tafuri come progetto architettonico. Nei progetti piranesiani, le labirintiche e frammentarie *variazioni architettoniche* che segnano la storia dell'architettura (di cui Piranesi parla nei *Pareri* attraverso la voce di Didascalo) entrano in tensione con la forma originaria del segno. Queste variazioni altro non sono che delle forme di traduzione. "Tecniche di sopravvivenza" dell'architettura (Tafuri) o più in generale dell'opera (Benjamin).

Normalmente per garantire la "vita" o più in generale la durata di un'opera, utilizziamo i concetti di *conservazione*, di *restauro* o *salvaguardia*. Questi concetti riposano sull'assunto che un'opera sia unica e originale e sono in fondo un tentativo di mantenere intatta la sua aura. Tra i vari teorici che hanno cercato di rendere la conservazione di un'opera una vera e propria disciplina, sicuramente Cesare Brandi spicca tra i più acuti e interessanti e ci aiuterà ad evidenziare come queste operazioni si pongano in una direzione diametralmente opposta a quella promossa da Benjamin e Tafuri.

Ne la *Teoria del restauro*, cercando di rendere inseparabile il concetto di opera da quello di conservazione, Brandi muove il suo ragionamento a partire dalla teoria di Dewey, secondo la quale l'arte necessita sempre di un' "esperienza individualizzata" (Dewey 1967, 130) per essere tale. Brandi sviluppa invece l'idea che per l'opera d'arte non è essenziale l'esperienza artistica (che sia la percezione estetica dello spettatore o quella creativa dell'artista stesso) ma il momento del suo "riconoscimento", in quanto solo in seguito a questo riconoscimento l'opera "entra a far parte del mondo" (Brandi 2000, 4). Prima del riconoscimento l'arte è arte solo "potenzialmente" e non può essere identificata che come semplice materia o come un oggetto comune. Ma ciò che è essenziale in questa teoria che fino a qui non ha nulla di originale, è che tale processo di riconoscimento è per Brandi curiosamente affidato al restauro, una disciplina che non intende nel senso comune di "qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana" (*ibid.*), ma piuttosto qualcosa che costituisce "il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità *estetica* e *storica*, in vista della sua trasmissione al futuro" (*ivi*, 6).

Ma che significa che il restauro non è semplicemente un'azione rivolta a un ente fisico in vista della sua conservazione ma è prima di tutto il "momento metodologico del riconosci-

mento dell'opera d'arte"? E perché proprio il restauro e non la critica? Per lo studioso italiano, porsi il problema della conservazione di un'opera significa innanzitutto porsi il problema del suo statuto ontologico in quanto è la conservabilità di un'opera a determinare l'opera stessa. Il restauro come anche la museografia, che Brandi definisce "restauro preventivo" (*ivi*, 128), sono in quest'ottica dei dispositivi in grado di riconoscere e quindi di istituire l'opera d'arte in quanto arte.

Normalmente è lecito pensare che "l'opera d'arte condiziona il restauro e non l'opposto" (*ivi*, 5), ma attribuendo al restauro il momento del suo riconoscimento l'ordine viene capovolto. Questo vuol dire che per Brandi non viene prima l'opera e poi il problema della sua conservazione ma al contrario, è il problema della conservazione a istituire l'opera stessa. Si può probabilmente non convenire con Brandi sul fatto che il restauro come qui è inteso, a metà tra una disciplina e un'istituzione, abbia una forza tale da determinare l'ingresso di un'opera nel mondo, ma ciò che risulta comunque importante è l'aver teorizzato questo legame tra il tempo e l'opera d'arte a partire dal problema della conservazione di un'opera. Come altri pensatori Brandi suggerisce che l'arte non esiste di per sé, ma è prodotta da dispositivi discorsivi e architettonici. Ma porre l'accento sul restauro e indirettamente sullo spazio museale, evidenzia come il problema della conservazione non sia un problema di ordine tecnico e non sia nemmeno un semplice problema di ordine teorico. In gioco c'è prima di tutto una maniera di pensare l'opera d'arte in relazione al tempo, una relazione che in ultimo è in grado di istituire l'opera stessa. Il restauro è quindi prima di tutto una mnemotecnica non solo perché conserva un oggetto in vista del futuro come traccia mnestica, ma perché, nel momento stesso in cui investe epistemologicamente un oggetto, lo inserisce in una determinata concezione storico-lineare del tempo. E quindi l'opera è un'opera solo in quanto traccia mnestica, solo se diviene ricordabile, conservabile e quindi viene garantita la sua durata nel tempo.

La singolare elaborazione dell'opera d'arte di Brandi riposa su un assunto di matrice kantiana che prevede che le coscienze singolari - e quindi universali - che si trovano in presenza dell'opera si pongano l'imperativo categorico e morale della sua conservazione (*ivi*, 7). Se sottraiamo a tale pensiero questo assunto, per molti versi discutibile e legato principalmente alle culture occidentali, attraverso la *Teoria del restauro* di Brandi, il rapporto tra opera, storia ed estetica può emergere piuttosto come una problematizzazione in cui forse non è l'opera l'elemento determinante, ma la storia, in quanto è forse solo a partire da una determinata concezione del tempo che si può produrre il problema della conservazione, l'identità dell'opera, la sua storicizzazione e lo sguardo estetico che ne consegue.

Heidegger, in *L'origine dell'opera d'arte,* sosterrà che "anche la conservazione accurata delle opere e il lavoro scientifico di restauro non investono mai l'essere-opere delle opere, ma semplicemente il ricordo di esse"(Heidegger 1968, 53). Quindi il restauro, inteso qui come intervento materiale, non va a definire l'opera in quanto tale, ma il ricordo di essa. Allo stes-

so tempo però tanto l'artista, tanto chi si occupa della salvaguardia dell'opera, risulta essere "coessenziale" all'opera d'arte (*ivi*, 55). E l'opera, di per sé, come affermerà nella conclusione, risulterà legata inscindibilmente a una certa concezione del tempo. Il filosofo tedesco affermerà infatti che la stessa arte "è storia e lo è nel senso […] che essa fonda la storia" (*ivi*, 61). Nella prima stesura del saggio, scritta tra il '31 e il '32, aggiungeva: "l'inizio dell'arte di un popolo è sempre inizio della sua storia e lo stesso vale per la fine. Di conseguenza, non esiste nessuna arte preistorica, giacché con l'arte è già iniziata la storia e l'arte, di volta in volta, è o non è questa soltanto in quanto storica. 'L'arte' di per sé non esiste" (Heidegger 2004, 52).

Al di là delle sostanziali differenze tra Brandi e Heidegger, si può però riconoscere che entrambi leggono il legame tra la storia e l'opera come inscindibile e lo relazionano al tema della salvaguardia. Ma che questa salvaguardia, come Brandi vorrebbe, coincida con la conservazione materiale dell'opera è del tutto discutibile. Infatti è forse lecito affermare che la salvaguardia o meglio la sopravvivenza dell'opera non coincide necessariamente con la sua conservazione materiale. Questa idea è già emersa fugacemente della lettura che Tafuri fa delle variazioni piranesiane, ma diviene ancora più chiara se indaghiamo l'idea di traduzione espressa da Benjamin.

Seguendo Benjamin, solo la *traduzione* garantisce la vita o meglio la sopravvivenza di un'opera, e in questo senso il restauro e la musealizzazione non sono altro che due tecniche di traduzione, due modi più o meno efficaci e allo stesso tempo problematici di garantire la sopravvivenza delle opere e la relazione con la loro storicità. Esse, come quello storicismo che Benjamin non smette di sottoporre a critica, sono come "il frutto nutriente dello storicamente compreso" che "ha dentro di sé il tempo", un "seme prezioso ma privo di sapore" (Benjamin 2012c, tesi 17).

Come è stato enunciato sin dall'inizio, il metodo di progettazione messo in campo da questa tesi di dottorato è chiamato *traduzione*. Tradurre un arredo, o un'architettura, o più in generale un'opera, è un'operazione che non va intesa in senso metaforico, non si tratta banalmente né di operare una trasposizione dall'ambito linguistico a quello architettonico o artistico, né di trattare l'architettura come fosse un linguaggio. Si tratterà piuttosto di riconoscere all'approccio progettuale che si confronta con l'alterità storica un carattere ermeneutico e interpretativo dal quale è però impossibile scadere nella pura arbitrarietà. Il termine *traduzione* è stato scelto quindi volutamente in quanto per molti aspetti risulta essere strettamente pertinente a questa riflessione metodologica.

3.9.2 *La traduzione: il potenziale inespresso nell'opera*

Benjamin nelle poche e dense pagine de *Il compito del traduttore* scritte tra il 1921 e 1923, nell'indagare questa relazione tra l'*altro* e il *proprio*, tra l'*originale* e la *traduzione,* cerca in pri-

mo luogo di far emergere il carattere *temporale* di questo compito particolare. La traduzione per Benjamin ha come oggetto l'*opera originale* non nella sua relazione con lo spazio ma con il *tempo* e infatti, come afferma alla fine della pubblicazione riferendosi alle traduzioni di Hölderlin delle opere di Sofocle, il rapporto tra *originale* e *traduzione* può essere letto come il rapporto tra *archetipo* e *modello.*

Seguendo la riflessione di Benjamin, è nella traduzione e non nella conservazione materiale dell'opera che è in gioco la vita dell'opera stessa. In gioco, in ogni traduzione c'è la "sopravvivenza" dell'originale e come afferma chiaramente, "è in senso pienamente concreto, e non metaforico, che bisogna intendere l'idea della vita e sopravvivenza delle opere d'arte"(Benjamin 2014, 41). Distanziandosi dall'approccio "fragile" dei modelli matematici di Fechner, e alludendo forse a un primitivo animismo, Benjamin afferma che:

> è solo quando si riconosce vita a tutto ciò di cui si dà 'storia' e che non è solo lo scenario di essa, che si rende giustizia al concetto di vita. Poiché è in base alla storia, e non alla natura, per tacere di una natura così incerta come il sentire o l'anima, che va determinato, in ultima istanza, l'ambito della vita. Di qui deriva, per il filosofo, il compito di intendere ogni vita naturale in base a quella più ampia della storia (*ibid.*).

Come avevano già capito i romantici "le opere hanno una vita, e di questa vita la traduzione è la suprema conferma" (*ivi*, 46). Le opere, in questa prospettiva, non possono essere in alcun modo uno strumento in vista di un fine. L'essenziale, in esse, non è la "comunicazione" né la "testimonianza" (*ivi*, 39). Nessuna opera, nell'ottica del filosofo, ha come scopo la fruizione. "Nessuna poesia è rivolta al lettore, nessun quadro allo spettatore, nessuna sinfonia agli ascoltatori" (*ibid.*). L'opera vive. Sopravvive, e nel sopravvivere "l'originale si trasforma" (*ivi*, 43) e questa sopravvivenza è affidata prima di tutto alla traduzione, a quel momento di scontro con l'eterogeneo. Nella traduzione "la vita dell'originale raggiunge, in forma sempre rinnovata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento" (*ivi*, 42).

Ma ciò che è in gioco nella traduzione, e quindi nella sopravvivenza di un'opera, non risiede solo nell'opera stessa, ma nel fatto che attraverso la traduzione possa emergere un elemento messianico, salvifico. Quello che Benjamin chiama una "pura lingua", la "lingua della verità", quel luogo in cui "gli ultimi segreti intorno a cui ogni pensiero si affatica sono conservati senza tensione e quasi tacitamente. […] Proprio questa lingua, nel presentire e descrivere la quale è la sola perfezione cui il filosofo può aspirare, è intensivamente nascosta nelle traduzioni" (*ivi*, 47). La "pura lingua" è sempre in attesa di affiorare rimanendo nascosta nelle lingue singole; "ma se esse si sviluppano così fino alla fine messianica della loro storia,

è la traduzione, che si accende all'eterna sopravvivenza delle opere e all'infinita reviviscenza delle lingue" (*ivi*, 45).

La traduzione non consiste nell'essere "la sorda equazione di due lingue morte" (*ivi*, 43). Il compito del traduttore consiste nel "far maturare nella traduzione il seme" di questa *pura lingua* (*ivi*, 48). Infatti una lingua presa singolarmente non permette tale maturazione (cfr, *ivi.*, 44), ma solo facendo 'lavorare' insieme due lingue estranee, qualcosa come una *pura lingua* può emergere. Il "nucleo della pura lingua paradisiaca che, benché nascosto e frammentario, permane al fondo di ogni lingua profana" (Pinotti 2018) riemerge solo "nel movimento linguistico" (Benjamin 2014, 50). "Redimere nella propria [lingua] quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione - è questo il compito del traduttore "(*ibid.*). La traduzione per Benjamin rappresenta quindi un'occasione per redimere "nella propria lingua" la *pura lingua, cioè quella "lingua paradisiaca dei nomi"* "che è racchiusa in un altra". Se l'opera originale non riesce più a far emergere un potenziale inespresso dell'opera, è dunque solo "nel fare i conti con l'estraneità delle lingue", nell'atto della traduzione, che il carattere salvifico "nascosto nelle lingue" può "affiorare" e l'opera sopravvivere.

Se rileggiamo questi passaggi sulla traduzione alla luce di alcuni brani successivi presenti nelle *Tesi di filosofia della storia*, o nei *Passangewerk,* non possiamo non cogliere che in quest'immagine teologica della riemersione della pura lingua, si può leggere l'idea che nel passato sia contenuta una possibilità per il presente. Che attraverso la traduzione si possono quindi far emergere possibilità che la storia e le opere hanno lasciato inespresse, di "accendere la miccia del materiale esplosivo riposto nel ciò che e stato" (Benjamin 2000, 437).

3.9.3 *Che cosa significa tradurre?*

Il verbo tradurre già etimologicamente mostra una natura complessa. Tradurre deriva infatti dal latino *traducere.* È una parola composta da *trans* (al di là, oltre) e *ducere* (condurre)*,* letteralmente significa trasportare, condurre al di là, far passare attraverso, "condurre qualcuno da un luogo a un altro" (Pianigiani 1907). In questo senso la traduzione può essere pensata come "un trasferimento nello spazio" (Bettini 2012, x), come un'operazione che non agisce una trasformazione dell'oggetto tradotto o del soggetto che traduce, ma va a cambiare il contesto in cui si trovano.

È però significativo che nel latino antico, il verbo *traducere* non veniva mai usato in ambito linguistico. Non indicava quello che oggi pensiamo come traduzione e se si segue l'etimologia odierna e immaginiamo "la traduzione come un 'condurre al di là' (*trans* e *ducere*) un certo enunciato linguistico, noi siamo debitori di questa immagine non ai nostri padri Romani, […] ma a un cancelliere di Cosimo de' Medici", Leonardo Bruni (Bettini 2012, vii-ix). Per indicare quello che oggi intendiamo per "traduzione", i romani usavano piutto-

sto altri termini come *vertere*, da cui deriva versione, o *transferre,* mentre *traducere* usato in questo modo, secondo molte ricostruzioni appare per la prima volta nel Rinascimento, per la precisione in una lettera del 5 settembre 1400. È probabile che la parola usata per 'tradurre' nelle principali lingue occidentali (*traduir* in francese, *traducir* in spagnolo, *traduzir* in portoghese) sia "nata da un errore di traduzione"- probabilmente voluto – dall'importante umanista rinascimentale.

I romani invece quando traducevano un testo non pensavano di 'condurre' qualcosa 'al di là', di spostare qualcosa, di condurla da un contesto ad un altro. Pensare la traduzione con quest'accezione spaziale, avrebbe indicato solo il "*passaggio* da uno spazio all'altro", il "superamento di un confine"(*ivi*, 35), lo scambio dei riferimenti culturali al quale l'oggetto tradotto apparteneva, ma non un'operazione che agisce sulla cosa stessa. Un oggetto condotto da un luogo ad un altro infatti rimane lo stesso, è il contesto che cambia. Tradurre in questo modo implica una fedeltà all'originale che i latini ignoravano, mentre tradurre nel senso di *vertere* "presuppone che l'enunciato - e spesso anche colui che lo pronunzia - mutino la propria *identità* per diventare altri" (Bettini 2012, xv).

L'idea che la traduzione debba essere fedele all'opera originale è infatti un'idea moderna, e tipicamente occidentale. Se andiamo a indagare i termini usati per indicare *tradurre* o *traduzione* in altre lingue emergono una molteplicità di modi di traduzione ben diversi da quella che abbiamo noi oggi. Nelle lingue indiane, si usava: *Anuvad*, che significa ripetere qualcosa accuratamente; *Rupantar* che letteralmente significa "cambiamento di forma", *chāyā*, termine che indica l'ombra, e che nel senso di traduzione allude a qualcosa che "segue 'passo passo' l'originale"; oppure *Vivartana,* l"apparenza illusoria'. In tutti questi termini non c'è nulla che rimanda alla "preoccupazione (tipicamente occidentale e moderna) per la fedeltà dell'originale" . Lo stesso vale per l'arabo *tarjama,* per l'igbo *tapia* e *kowa* o per il cinese *fanyi* (*ivi*, x-xii). In greco "*hermenéia* o lo *hermenéuein* non sono attività unicamente o strettamente legate alla traduzione o all'interpretazione" (*ivi*, 127), ma operazioni che riguardano il linguaggio in generale. Si usano infatti per indicare la produzione di senso, per dare espressione linguistica a ciò che non la possiede. *Hermenéuein indica* l' "articolare in parole" ciò che non è articolato.

L'idea che una traduzione debba essere fedele all'originale, che il traduttore non si possa consentire delle libertà, secondo Bettini è un'idea che si sviluppa all'interno della tradizione giudaico-cristiana. "In Grecia e a Roma gli dèi non avevano mai parlato per iscritto. La parola sulla divinità non apparteneva alla divinità stessa, ma agli uomini" (*ivi*, xvii), e per questo motivo la sua traduzione non costituiva un problema. Al contrario nella tradizione ebraica e cristiana "il rapporto fra divinità e parola umana appare in qualche modo rovesciato" (*ivi*, 194), in quanto la Bibbia viene pensata come emanazione della parola di Dio. Dio stesso è l'autore in prima persona del Libro e per questo "non ci si possono permettere libertà, non ci si può permettere di sbagliare o di fraintendere, non ci si può permettere praticamente nulla.

La traduzione deve essere necessariamente *perfetta"* (*ivi*, XVI) Quando infatti nel III secolo a.C. venne tradotta la Bibbia in greco, i mitologici *settanta* traduttori del testo si ritrovarono di fronte al compito paradossalmente impossibile di tradurre un libro sacro, o meglio un libro in cui Dio ha parlato 'per iscritto'. La domanda che i traduttori della Bibbia si pongono non è quindi come "trasformare", "ripetere", "portare il messaggio" o risemantizzare il contenuto del libro. Non è in gioco un'operazione di "metamorfosi". La domanda di fondo è: come è possibile tradurre la parola di Dio? Come tradurre un libro di cui Dio stesso è l'autore? È partire da queste domande che nasce l'idea di una traduzione fedele all'originale. Che la traduzione debba essere "perfetta". Ed è per questo che il "mito" dei *settanta* prevede che anche la traduzione in greco sia stata dettata da Dio a tutti i *settanta* (o settantadue) traduttori. Addirittura le eventuali incongruenze tra l'ebraico e la versione dei *settanta* vengono viste da Agostino non come degli errori, ma come l'espressione dello "spirito di dio (De civ. Dei XVIII:43).

A partire da questo problema di natura teologica - che si andrà a riproporre in forma diversa con la traduzione latina di San Girolamo e poi con quella luterana in tedesco - nasce la particolare concezione moderna della traduzione. Un'idea, che come Bettini suggerisce nell'ultimo capitolo, non rimane confinata nell'ambito linguistico, ma si ripropone in altri ambiti come quello pittorico e artistico. Quando quindi Leonardo Bruni traduce *translatum* con *tradurre* attraverso un "errore di traduzione", istituisce con una certa ironia l'idea che tradurre un testo implichi mantenersi il più possibile fedeli all'originale, un'idea che già da tempo aveva cominciato a fuoriuscire dall'ambito biblico.

Perché è importante ribadire che la traduzione è qualcosa di più complesso rispetto all'idea che ne abbiamo noi oggi? Che l'idea di una traduzione 'perfetta' e fedele all'originale è solo uno dei tanti modi di concepire l'atto del tradurre?

George Steiner in *After Bebel* ci dice innanzi tutto che la traduzione è "un'apertura, una via d'accesso a un'indagine sul linguaggio stesso"(Steiner 2019, 76). Tale apertura non trova luogo solo nel rapporto tra lingue differenti, ma secondo Steiner un essere umano compie "un atto di traduzione, nel pieno senso del termine, quando riceve un messaggio verbale da qualsiasi altro essere umano. Tempo, distanza, divergenze di punti di vista o di riferimento rendono tale atto più o meno difficile." (*ivi,* 75). La traduzione non si situerebbe solo tra lingue diverse, ma è in ogni generico rapporto linguistico e non linguistico con l'alterità, in ogni rapporto tra l'io e l'altro. Nel momento in cui un essere umano riceve un messaggio, anche se nella propria lingua, compie un atto di traduzione, in quanto entra in contatto con una differenza irriducibile con cui deve fare i conti, e a cui deve dare senso. "Questo insinuar-

si nell'alterità è il segreto ultimo dell'arte del traduttore" (*ivi,* 427). Come Steiner afferma nell'introduzione,

> la traduzione è formalmente e praticamente implicita in *ogni* atto di comunicazione, nell'emissione e nella ricezione di ogni singolo atto di significazione, sia nel più ampio senso semiotico sia negli scambi più specificamente verbali. Capire significa decifrare. La percezione dell'intenzione di significare è una traduzione. Di conseguenza, i mezzi e i problemi essenziali dell'atto della traduzione a livello di struttura e di esecuzione sono tutti presenti negli atti del discorso, della scrittura e della codificazione pittoriale all'interno di qualsiasi lingua. La traduzione fra lingue diverse è un'applicazione particolare di una configurazione e di un modello fondamentali del discorso umano, persino quando questo discorso avviene in un'unica lingua (*ivi*, 12).

Questa "incursione ermeneutica" (*ivi,* 430) con cui ci immergiamo nell'altro nel tentativo di decifrarlo è allo stesso tempo il modo con cui linguisticamente percepiamo noi stessi in quanto *differenza*. Nella differenza tra lingue - in quella differenza, che come Steiner sembra suggerire, può travalicare il linguaggio ed essere estesa alla differenza di intenzioni, di volontà, forma di vita e dei saperi - facciamo esperienza di noi stessi. "Percepire la differenza, sentire la 'fisicità' e la resistenza caratteristica di quanto differisce, vuol dire percepire nuovamente la propria identità. Lo spazio dell'individuo è definito da ciò che sta al di fuori; trae coerenza, configurazione tattile, dalla pressione dell'esterno" (*ivi.* 431).

La metafora *tattile* usata da Steiner probabilmente non è casuale in quanto tra tutti i sensi il *tatto* è l'unico senso che, attraverso il suo uso, ci permette di fare esperienza non solo dell'*altro*, ma anche di noi stessi. Al contrario degli agli altri sensi che necessitano di una distanza mediata da altri corpi come "l'aria e l'acqua" (*Dell'Anima*, 424b), attraverso il con-tatto sentiamo senza nessuna mediazione e per questo motivo riusciamo a percepire la nostra differenza. Questa assenza di mediazione, che è anche una assenza di rappresentazione (Colli 1969, 41), fa sì che proprio nel contatto tra due corpi l'esperienza dell'altro e del proprio si confondano. Aristotele attribuisce a questo senso la capacità di "definire la vita", in quanto il tatto esiste in vista dell'essere, mentre gli altri sensi solo "in vista del benessere" (*Dell'Anima*, 435b). In questo modo suggerisce in fondo che senza l'*altro* non si può in alcun modo conoscere la propria identità e in un certo senso la vita stessa sarebbe impossibile.

Ma se posso conoscere me stesso solo attraverso il con-tatto con l'altro, solo ponendomi in una relazione fisica e di prossimità con ciò che non sono, alla stessa maniera la conoscenza e la definizione di una cultura o di un soggetto avviene sempre tramite la relazione con altre

culture, con altri soggetti. Per Steiner questa relazione è la traduzione, ovvero quel momento di mediazione in cui due elementi eterogenei vengono in *contatto* per la prima volta.

Goethe ci dice che man mano che ci avviciniamo all'originale non compiamo un atto di fedeltà, ma piuttosto di estraniamento. Man mano che il traduttore si avvicina all'originale tende a rinunciare "all'originalità della sua cultura" (Goethe 1990, 704). Nella traduzione, dopo una prima fase in cui si è capito il senso dell'opera e lo si è reso comunicabile, segue una seconda in cui il traduttore si comincia ad avvicinare all'opera e alla cultura che l'ha prodotta cercando di tradurre e ad appropriarsi non solo delle parole, ma di tutti quei significati che non sono presenti nella lingua traducente. In ultimo arriva una terza fase in cui il traduttore si assume come compito paradossale quello di una traduzione equivalente all'originale. Probabilmente è in quest'ultimo tipo di traduzione che si giunge a quell'"intraducibile" a cui ogni "traduzione deve giungere". Solo se ci si confronta con l'intraducibilità delle lingue, solo se il traduttore fa esperienza, e fa fare esperienza a chi usufruisce dell'opera, di un'alterità irriducibile al 'proprio', "ci si rende veramente conto della nazione straniera e della lingua straniera"(Goethe 2013) e quindi della propria.

3.9.4 *La traduzione architettonica*

Seguendo questa interpretazione, si può affermare quindi che il problema della traduzione non è mai stato semplicemente un problema relegato ad alcuni ambiti specifici. Non riguarda solo i letterati, gli scrittore o gli oratori. Tradurre è più in generale un'operazione radicata in tutte le culture. Tutte le culture come tutti gli esseri traducono. Ogni qual volta un individuo, una collettività o una cultura entrano in relazione con l'*altro*, operano un'operazione di traduzione, significando e dando senso a ciò che non conoscono.

Parlare quindi di *traduzione architettonica* non equivale a tradurre l'architettura da uno stile ad un altro, trattando la composizione architettonica come un linguaggio. Se la traduzione può essere estesa dalla lingua al più ampio rapporto di un corpo con l'alterità, possiamo pensare la traduzione dell'opera architettonica come quel confronto con l'alterità storica contenuta nel passato. Un'alterità culturale, politica, linguistica, spaziale, tecnica. Un'alterità in cui sono in gioco tanto gli usi e i costumi, quanto la *soteriologia* a cui tendono.

Possiamo in conclusione ipotizzare che la *traduzione* in architettura possa essere intesa come quell'operazione progettuale che confrontandosi con il passato, con la storia, produce variazioni architettoniche per il presente. Come per Piranesi queste variazioni non sono fini a se stesse, ma sono il tentativo di fare uso del passato per "contentare il mondo", per riuscire nel presente a trovare un campo di possibilità.

Più l'architetto si avvicinerà all'alterità storica dell'opera, più la sua traduzione andrà a coincidere con un estraniamento non solo dell'architetto stesso, ma anche di chi farà uso della

traduzione. Riprendendo Goethe, una buona traduzione sarà quella che farà fare esperienza di quell'intraducibile che emerge nel rapporto con l'alterità. Un'esperienza che ha bisogno di tempo per far sì che il gusto possa abituarsi (cfr. Goethe 1990, 704). Come per Piranesi si tratterà non di risolvere le contraddizioni e le incongruenze, ma di mettere in tensione i materiali storici contenuti nel passato con il presente, esponendo l'intraducibile senza giungere ad una sintesi.

Inoltre se gli oggetti architettonici "sono depositari, sia pure indiretti, di usi e comportamenti"(Alison 2008, 76) e se l'architettura come afferma Ruskin è "in qualche modo l'incarnazione della Politica, della Vita, della Storia e della Fede religiosa dei popoli" (Ruskin 1982, 231), allora questa tensione non solo ci permetterà di garantire la sopravvivenza delle opere, ma anche di fare esperienza dell'alterità storica contenuta nel passato e di cogliere, forse, il potenziale inespresso contenuto nelle opere. Lo stesso Filippo Alison, scrivendo sulla sua *ricostruzione* (che noi possiamo legittimamente chiamare qui *traduzione*) delle opere d'arredo dei grandi maestri dell'architettura, sostiene che l'indagine progettuale "deve orientarsi sugli elementi esistenti, ma paradossalmente anche su quelli che ci sarebbero stati se l'artista non li avesse respinti nella valutazione della sua scelta definitiva, pur riconoscendoli come tratti potenzialmente pertinenti alla resa estetica del processo tecnico" (Alison 2008, 79). Questo vuol dire che un progetto di traduzione non deve concentrarsi solo sull'oggetto in sé, ma anche su quello che avrebbe potuto essere e che forse non è mai stato. Se è vero che le immagini, come le opere, anche se appartengono a un momento storico preciso, "giungono alla leggibilità solo in un'epoca determinata" (Benjamin 2000, 517), attraverso la traduzione di un'opera, è possibile far emergere una potenzialità inespressa che probabilmente neanche l'originale è mai riuscita ad esprimere. "Giungere a leggibilità", giungere al momento in cui l'opera è perfettamente sincrona con il tempo in cui si trova è in fondo "un determinato punto critico" dell'"intimo movimento" di ogni opera (cfr. *ibid.*).

Nella pagine che seguono si illustrerà dunque un progetto di traduzione; tale progetto è quindi l'occasione per mettere in pratica la metodologia esposta in questa terza parte della tesi. A partire dagli elementi storici, materiali e immateriali appartenenti alla cultura francescana che abbiamo esaminato nella seconda parte, è stato elaborato un percorso progettuale capace di confrontarsi con tali elementi e in grado di condurre tale confronto verso la progettazione e la realizzazione di elementi d'arredo.

Quarta parte:
il progetto

Capitolo dieci
La minorità e la povertà nel progetto

In questa quarta e ultima parte, attraverso l'approccio metodologico esposto in quella precedente, cercheremo di tradurre, di *vertere*, la ricerca storica e gli oggetti indagati in progetti d'arredo. Lo sviluppo della ricerca storica in termini progettuali servirà ad affrontare due temi fondamentali della tradizione francescana: la *minorità* e la *povertà.*

Dalla seconda parte della ricerca è emerso che l'uso delle cose, delle risorse, delle tecniche, dei saperi, del proprio corpo, degli altri enti, viventi e non viventi, l'uso del mondo che la povertà inaugura, è un uso che presta ascolto, un uso minore. È un uso che rifiuta di mettere al centro le necessità biologiche e per questo non si dota di nessuno dispositivo che possa garantirle. Per i francescani vivere come minori all'insegna dell'*altissima povertà*, rifiutando ogni forma di proprietà, significava vivere una forma di vita tale da non imporre in nessun modo la propria volontà, il proprio io. Semplicemente vivere. Come ogni creatura vivente. Il "prossimo" cristiano, che per i francescani si fa *frate* e *sora*, non è semplicemente lo straniero, né il povero che ha perso ogni grazia. Fratello e sorella sono tutti gli enti creati da Dio, tutte le creature che popolano la terra (*Cant 5*), "sensibili e insensibili" (*1Cel* 77). Sono il sole, la luna, l'acqua e il vento. La terra con le sue risorse, che oltre a sorella è anche madre, perché è lei, e non l'uomo, che "sostiene e governa" tutto ciò che dà frutti (*Cant* 6-23).

È evidente che persiste una distanza siderale tra la forma di vita francescana e un progetto di architettura. Una distanza che nessuna traduzione potrà mai colmare. Non solo la contemporaneità mostra una eterogeneità politica, sociale, economica e spirituale, radicalmente divergente rispetto all'esperienza e al periodo storico preso in esame, ma l'ambito in cui si vuole riportare la riflessione storica - quello della progettazione - è un ambito circoscritto, parziale, funzionale alla realizzazione di un'opera, mentre la realtà francescana, come quella monastica, è una realtà che pratica un ripensamento profondo di ogni aspetto della vita.

Tuttavia il progettista, immergendosi nell'indagine storica e confrontandosi con i principi, le forze e le necessità che hanno spinto i francescani a vivere in questa maniera, può attingere da tale indagine delle importanti riflessioni per la contemporaneità.

Questo quarto capitolo non propone quindi una traduzione esaustiva e completa della ricerca. Rappresenta piuttosto un possibile tentativo di traduzione. Un'occasione per indagare progettualmente le riflessioni esposte dall'indagine storica. Un'occasione per sperimentare una traduzione architettonica che sappia pensare a una sostenibilità tanto ambientale che sociale. Senza la pretesa di un esito coerente che cerca di esaurire tutte le contraddizioni tra

passato e presente, tra vita e progetto, ma cercando il più possibile di relazionarsi e far emergere quella stessa intraducibilità che intercorre tra esse.

4.10.1 *Alla ricerca della minorità architettonica*

"Illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità [*Unmündigkeit*]" (Kant 2021, 79). Così Kant apre la sua *Risposta alla domanda "che cos'è l'illuminismo?"* posta da Zöllner in una nota di un suo articolo sulla rivista *Berlinische Monatsschrift* nel dicembre 1783.

Il testo kantiano (1784), pubblicato a cavallo tra la *Critica della ragion pura* (1781), e la *Critica della ragion pratica* (1788), si articola lavorando su una differenza, la differenza culturale e giuridica tra *minorità* e *maggiorità*, cioè tra l'essere minorenni e il momento nella vita di uomo in cui si raggiunge la maggiore età. Questa differenza, questo punto di passaggio presente praticamente in tutte le culture e che troviamo anche nella tradizione ebraica, è usato da Kant come modo per descrivere lo stato attuale dell'umanità, che non è già passata "in un'età rischiarata [*aufgeklärten*]", ma si trova "bensi in un'età del rischiarimento [*Aufklärung*]" (*ivi*, 89). L'illuminismo rappresenterebbe per l'umanità questo passaggio, il passaggio in cui gli individui sono in grado di farsi carico e di servirsi della propria intelligenza.

Per allargare il concetto di minorità dall'ambito giuridico a questioni etiche, politiche, sociali, spirituali e istituzionali, Kant pone due condizioni essenziali e interconnesse tra loro. Due condizioni che sono al tempo stesso due distinzioni: la differenza radicale tra *ragione* e *ubbidienza*; e la differenza tra l'*uso pubblico* e l'*uso privato* della *ragione*. Attraverso quest'ultima distinzione, quella tra pubblico e privato, Kant articola e legittima la prima definendo i casi specifici in cui è un *dovere* ubbidire, e in cui invece è un *dovere* ragionare, "quale restrizione è d'ostacolo all'illuminismo, e quale invece non lo è" (*ivi*, 82). Se l'obbedienza rende gli individui "parti di una macchina" (*ivi*, 83), impedendo l'uso della ragione, è anche vero che in alcuni casi è necessaria per il funzionamento della società. Così "il pubblico uso della propria ragione deve essere libero in ogni tempo, ed esso solo può realizzare il rischiaramento tra gli uomini; al contrario, l'uso privato della ragione può essere spesso limitato in modo stretto, senza che il progresso del rischiaramento venga da questo particolarmente ostacolato" (*ivi*, 82).

Se lo stato di minorità si può sintetizzare con l'espressione "«Ubbidite! Non ragionate!», [...] l'umanità diventerà maggiorenne non quando non dovrà più ubbidire, ma quando le si dirà: «Ragionate quanto volete, ma ubbidite»", quando si affermerà "il diritto di pensare come si vuole, a condizione che si ubbidisca come si deve" (Foucault 2012).

Il problema per Kant non è quindi l'ubbidienza in sé, ma la *minorità*. La *minorità* (*Un-mündigkeit*), "l'incapacità di servirsi della propria intelligenza senza la guida di un altro" (Kant 2021, 79), viene chiaramente trattata come uno stato che non ha nulla di lodevole.

Non nomina mai direttamente la realtà francescana ma in alcuni passaggi l'allusione sembra essere esplicita. In particolare, nel portare l'esempio dell'ecclesiastico che insegna catechismo afferma che questo, in quanto insegnante, come qualunque altro insegnante, "non è libero e non può neppure esserlo, poiché esegue un incarico altrui" mentre come intellettuale, come studioso "gode di una libertà illimitata di valersi della propria ragione e di parlare in prima persona"(*ivi*, 85). In conclusione dell'esempio ci tiene a commentare: "che i tutori del popolo (nelle cose religiose) debbano a loro volta rimanere minori a vita, è un'assurdità che tende a perpetuare nuove assurdità" (*ibid.*). Tale assurdità è probabilmente quella di chi, nell'aver votato la propria vita alla minorità, ha secondo Kant, rinunciato all'uso della ragione.

In ambito filosofico la *minorità* sembra quindi apparire con Kant con un'accezione fortemente dispregiativa, e opposta alla prospettiva francescana. Sappiamo che "la prima occorrenza dei termini *Mündigkeit* [maggiorità] e *Unmündigkeit* [minorità] nelle pubblicazioni kantiane è proprio in questo testo" (Bensi 2013, 11) e che secondo alcune ricostruzioni (Lötzsch 1970) tale utilizzo è influenzato dalla pubblicazione del teologo Spalding, il quale descriveva lo stato dell'uomo come uno "stato dell'educazione e della minorità" (Spalding in Kant 2013, 11). Inoltre Hinske nota che il termine *Unmündigkeit* appare in alcune traduzioni della Bibbia di quell'epoca, e in particolare, nella lettera ai Galati (Gal 4), in cui Paolo usa la metafora del passaggio alla maggiore età per indicare l'avvento di Gesù sulla terra. È quindi probabile che il concetto di minorità per Kant abbia influenze teologiche di matrice cristiana e a partire da queste influenze viene messo in relazione con il tema dell'ubbidienza e inscritto nell'orizzonte più ampio dell'emancipazione umana. Ma se come afferma Foucault, il testo in questione, più che una "descrizione adeguata della *Aufklärung*" (Foucault 2012) può essere letto come il primo testo che riflette "sull'«oggi» come differenza nella storia e come motivo per un compito filosofico particolare", abbozzando "ciò che potremmo chiamare l'atteggiamento moderno" (*ibid.*), dobbiamo quindi ipotizzare che il francescanesimo sia un movimento, un pensiero, e una forma di vita anti-moderna? Che rifiuta l'uso della ragione in nome di un'obbedienza incondizionata? E se così fosse, ha senso tradurre questo concetto in termini progettuali?

Come vedremo la *minorità* francescana, se pur condivida molti presupposti con quella kantiana, come il tema dell'ubbidienza, diverge su alcune questioni cruciali. Nella prospettiva francescana non sarà infatti *l'emancipazione* ad essere al centro, ma la *salvezza*; e la stessa sostanza della *minorità* non viene pensata come uno *stato*, ma come un *processo,* una *forza*.

Abbiamo già notato nella seconda parte che tutti i concetti francescani analizzati hanno immediatamente una ricaduta pratica. Anche lì dove oggi può sembrare che ci sia una riflessione puramente teorica, questa va ricondotta inevitabilmente alla pratica di una forma di vita. Lo stesso avviene con il concetto di *minorità*, che non a caso nei primi testi non viene mai usata come sostantivo, ma sempre come aggettivo. *Minore* è usato da Francesco nelle regole per indicare lo statuto dei frati, la loro identità. Non si parla del concetto di *minorità*

ma semplicemente ma dell'essere *minori* dei frati. Questo perché ciò che premeva a Francesco era porre un'indicazione su come porsi nei confronti dell'*altro*.

Minore (come *maggiore*) è infatti un aggettivo relativo-relazionale, un comparativo che significa "meno-di". Non può esistere il *minore* senza che si riferisca a qualcosa. Al contrario della *povertà* o di altre questioni centrali per il francescanesimo che non hanno bisogno di riferimenti per essere praticati, il *minore* è sempre riferito ad un contesto o a qualcosa, un punto di riferimento che funziona da *maggiore*. Per un frate chiamarsi *minore* significa dichiarare la propria forma di vita, il proprio posizionamento di sottomissione e ubbidienza rispetto all'*altro*.

Questo posizionamento ha la particolarità però di non indicare solo un abbassamento. Minore non significa semplicemente posizionarsi in una scala di valori occupando l'ultimo posto. L'essere-minore induce e produce un'azione. Senza ipotizzare incauti anacronismi creando un parallelo con Deleuze, è necessario però riconosce che la minorità francescana non è semplicemente la definizione di uno stato come per Kant, ma piuttosto l'*essere minore* indica sempre un *divenire minore*. Come è indicato dai Vangeli, non si tratta di essere piccoli ma di "*farsi piccoli"*. È un processo costante. Un processo che agisce e sovverte la scala gerarchica entro la quale si posiziona.

Questa concezione della minorità ha ovviamente origine bibliche. Sono innumerevoli i passaggi nei Vangeli, in cui Gesù non solo esorta gli uomini e le donne a farsi minori, ad essere umili, e a stare tra gli ultimi, a servire i minori (*minoribus* Mt 25:35-45), ma definisce se stesso come un Dio minore, un dio che "non è venuto per essere servito ma per servire" (Mt 20:28).

Per entrare nel *Regno dei cieli* è necessario perdere tutto. Rinunciare a ogni cosa (Mt 19:21; Mc: 10:21; Lc 9:23; Lc 14:33; Lc 18:22;). Farsi ultimi per poter essere i primi (Mt 20:16). Questa rinuncia corrisponde all'assumere l'atteggiamento del bambino poiché solo chi accoglie il *Regno* come lo accoglie un bambino può entrarvi (Mc 10:15; Lc 18:16-17). Quando chiedono a Gesù, "chi è dunque il più grande nel regno dei cieli?", Egli "chiama a sé un bambino" e dice "In verità vi dico: se non cambiate e non *diventate* come i bambini, non entrerete nel regno dei cieli. Chi pertanto si *farà piccolo* come questo bambino, sarà lui il più grande nel regno dei cieli" (Mt 18:1-4).

Per essere il più grande bisogna *farsi piccoli*. Il tema del divenire piccolo, del farsi minore (che spesso nella *Vulgata* è indicato con il termine *minor*), è quindi in realtà il tema del capovolgimento, dell'inversione. Capovolgimento delle gerarchie, dell'ovvio, dell'evidente. La linearità dei discorsi mondani nel *minore* subisce un arresto, si inverte cambiando di segno; ripiegandosi su se stessa per assumere una direzione salvifica, all'interno dello stesso discorso.

Non è un caso che questo capovolgimento sia il fulcro dell'idea francescana di *minorità*, che come abbiamo visto rientra per Francesco nella strategia di rendere inoperoso il potere

gerarchico all'interno del suo ordine, pur mantenendolo. Dalle regole infatti emerge chiaramente che ogni *frate* è *minore* e servo dell'altro. Nessuno infatti deve essere "chiamato *priore*, ma tutti allo stesso modo siano chiamati frati *minori*. E l'uno lavi i piedi dell'altro" (*RnB* VI). Questa reciprocità produce un movimento che spezza le gerarchie.

> La logica del «farsi minori» accetta anche la relazione asimmetrica quando occorre, ma è sempre dinamica: tende alla crescita reciproca, quindi alla vera comunione. L'essere minori e l'essere sottomessi tendono all'edificazione di un mondo diverso, di un ethos diverso in cui il ruolo di chi serve e di chi è servito, di chi dà e di chi riceve, siano continuamente e agilmente intercambiabili (Paoletti 2019, 7).

Ogni frate essendo con l'altro minore produce un continuo movimento in sottrazione. Un divenire minore che coinvolge l'intero ordine. Che sia un altro frate, che siano uomini e donne per cui si lavora (*RnB* VII), che sia un saraceno in terra straniera (*RnB* XVII), o bestie e animali selvaggi (*Salvir* 17) i frati sono a tutti sottomessi, obbediscono nel senso che *prestano ascolto* e danno *credito* alle voci di ogni creatura singolare.

Il fatto che i frati obbediscano anche alle creature che non possono impartire ordini, come gli animali, ci conferma come l'obbedienza per i frati non indichi la loro capacità di aderire il più possibile a un comando. *Minore* nella prospettiva francescana indica un *abbassamento*, un *abbassamento* che è al tempo stesso un *capovolgimento* dell'ordine costituito. Minore è una sovversione della gerarchia dall'interno che però la mantiene come tale. Gli ultimi saranno i primi, ma saranno i primi in quanto ultimi. Questo capovolgimento non innalza il basso in alto come in una sorta di *platonismo rovesciato*, ma fa funzionare il basso e l'alto diversamente. Piuttosto che *innalzare* e *glorificare* il basso, il minore *spinge*. *Spinge* le gerarchie verso il *basso*. *Spinge* i frati ad entrare in *relazione* con l'*altro* attraverso l'ascolto continuo, anche di chi parla una lingua diversa. È per questo che i frati dovranno vigilare sui ministri "senza che alcuna opposizione lo impedisca" (*RnB* V) e i ministri impegnarsi a far sì che i frati possano comportarsi "come i padroni con i loro servi" (*Rb* X). Al modello verticale gerarchico dove il *padrone* domina il *servo* si affianca una seconda verticalità complementare ma invertita, dove il *ministro* o la *badessa* stanno al *fratello* o alla *sorella,* come il *servo* sta al *padrone*. Ed è questa seconda verticalità a «dominare» sulla prima. L'essere minore dei frati è quindi una *spinta*, un *forza*, non uno *stato*. Un movimento che porta i frati a non essere mai autonomi, ma a immergersi nelle relazioni che il mondo gli offre.

A questo punto possiamo chiederci: come possiamo tradurre il concetto di *minorità* in ambito *architettonico*? Esiste un *progetto*, un *arredo*, un'*architettura minore*? E se esiste com'è fatto?

Il concetto di *minorità* è approdato nella cultura architettonica attraverso l'uso che ne fa prima Jill Stoner e più recentemente Camillo Boano con il suo *Il progetto minore*. Entrambi i testi,

riprendendo il concetto di *minorità* che Deleuze elabora insieme a Guattari verso la metà degli anni '70 intorno alla produzione letteraria di Kafka, invitano a riflettere sull'urgenza, sempre più pressante, di mettere in discussione lo statuto del progetto architettonico. Come scrive Boano "se è vero che l'architettura e l'urbanistica sono 'tecniche che pensano' e pertanto eminentemente politiche perché trasformano lo spazio in cui viviamo, ci troviamo di fronte alla necessità di interrogare i territori comuni ad esse e alla disciplina filosofica e costruire una nuova epistemologia del progetto" (Boano 2020, 97).

Probabilmente Deleuze non riprende il termine *minore* dalla cultura francescana, e secondo la ricostruzione che ne fa Diogo Sardinha, reinterpreta l'utilizzo che fa Bataille del termine per contrapporsi all'esortazione kantiana di un «divenire maggiore». Con Kant mantiene però lo stesso orizzonte. "Ciò che separa questi due filosofi non è tanto il loro scopo – l'emancipazione – quanto piuttosto il modo di arrivarci" (Sardinha 2017, 139). Gli autori sono d'accordo che "noi abbiamo continuamente bisogno di liberar-ci di tutele, di quelle istanze che vogliono pensare al nostro posto e decidere per noi ciò che dobbiamo fare e come dobbiamo farlo" (*ibid.*), ma mentre Kant esorta al divenire maggiori, a uscire dallo stato di minorità, Deleuze pone l'accento sul divenire-minore, non come *stato* da raggiungere ma come *processo* da praticare.

La riflessione deleuziana al contrario di quella kantiana è innanzitutto una riflessione sul linguaggio, sul modo di scrivere. Sia Stoner che Boano per parlare di *architettura minore* compiono quindi una traduzione dall'ambito linguistico a quello architettonico cercando di ragionare sul modo di progettare e fare architettura. Questa operazione non è casuale, né si presenta come un eccentrico virtuosismo intellettuale. Sono infatti gli stessi autori francesi che, estendendo la minorità al più ampio piano della politica, suggeriscono sin da subito che la *minorità* è molto di più che un modo di scrivere o un certo tipo di opera letteraria.

"Di grande, di rivoluzionario", scrivono significativamente Deleuze e Guattari, "non c'è che il minore" (Deleuze e Guattari 2010, 47). Per loro la posta in gioco nel concetto di *minorità* non sta nella possibilità di contrapporre una lingua 'maggiore' ad una 'minore', ma in quella "di fare della propria lingua – posto che sia l'unica, e che sia, o sia stata, una lingua maggiore – un uso minore. Essere *nella* propria lingua come uno straniero" (*ibid.*).

'Maggiore' e 'minore' quindi "non qualificano due lingue, ma due usi o funzioni della lingua» (Deleuze e Guattari 2017, 165). Al centro della riflessione non c'è tanto la *contrapposizione* di due polarità opposte, ma un *uso* della lingua, del linguaggio, un uso che permetta e che incoraggi il "divenire". Come afferma Boano, "letteratura minore" significa "scrivere in una lingua maggiore in modi che la sovvertano dall'interno" (Boano 2020, 53), in quanto "una letteratura minore non è la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore" (Deleuze e Guattari 2010).

È da precisare che *minoranza* e *maggioranza* non sono intesi in termini *quantitativi*, ma *qualitativi*. La maggioranza è caratterizzata non dal numero, ma dal fatto che si costituisce

come un sistema maggioritario "omogeneo e costante" (Deleuze e Guattari 2017, 168). "È evidente", scrivono gli autori, "che «gli uomini» sono in maggioranza, anche se sono meno numerosi dei moscerini, dei bambini, delle donne, dei Neri, dei contadini, degli omosessuali..., ecc. [...] La maggioranza presuppone uno stato di potere e di dominazione, e non il contrario" (*ivi*, 167–68). Le *minoranze* invece si definiscono "per il divenire o l'instabilità" (*ivi*, 643). La *minoranza* "ha a che fare con la variazione delle costanti che definiscono una maggioranza: la donna come non uomo, il nero come non bianco, il disoccupato come non occupato, ecc." (Deleuze e Guattari 2017). Proprio per questo "il minore e la minoranza, ambiti privilegiati del divenire e della variazione, si pongono così come la dimensione a partire dalla quale diviene possibile ripensare, secondo modalità nuove, l'agire politico e le pratiche sociali, superando le impasse e i limiti che la vicenda del Novecento sembrerebbe accreditare come inaggirabili" (*ibid.*).

La letteratura minore descritta da Deleuze e Guattari non è quindi né una scrittura attraverso una lingua di poco conto,

> o in dialetto, né necessariamente quella di una letteratura che prende a suo oggetto una minoranza. Il divenire minore di una lingua indica il trattamento creativo cui la si sottopone, un trattamento che sia in grado di defunzionalizzare il linguaggio, liberarlo dalla servitù mimetica o rappresentativa, per produrre nuove connessioni (Angelucci 2017, 159).

Il *minore* deleuziano si può quindi definire come l'*uso* della lingua che sovverte e destabilizza dall'interno il «potere delle costanti» che caratterizzano il *maggiore*, per arrivare a una «potenza della variazione» della *minorità*. Non si tratta quindi di contrapporre una *potenza* a un *potere* ma di sovvertire il *potere* stesso in una *potenza;* di cambiare il segno e l'intensità agli elementi compositivi e alla struttura stessa dell'opera.

4.10.2 *Il progetto minore*

Come abbiamo visto nella prima parte di questa ricerca, l'architettura come l'urbanistica sono delle discipline che hanno un rapporto «intimo» con il *maggiore*. Il *carattere architettonico* di un'opera, come abbiamo visto precedentemente, è sempre *maggiore*. La sua essenza non è quella di garantire delle variazioni nell'*uso*, nell'*abitrare*, né tanto meno quella di garantire agli enti di venire liberamente alla presenza, ma quella di determinare il modo in cui i corpi si relazionano allo spazio, il loro modo di essere al mondo. Di produrre delle costanti nei comportamenti, negli usi. Generare delle abitudini. "Il tono del progetto", scrive Boano, "prendendolo da qualunque parte si voglia, sembra sempre essere maggiore, maggioritario ed arrogante, almeno nella sua filiera moderna-occidentale, nella sua deriva soluzionista, nel suo

egoismo dell'azione e della ricerca dell'impatto". Il progetto "si compie complimentandosi di sé, fissando la realtà, incarnandosi in essa, nel suo linguaggio, nei suoi codici di rappresentazione come nei pensieri che lo hanno generato" (Boano 2020, 21–22).

Ma cercare di pensare la minorità nell'ambito architettonico non significa rinnegare l'architettura. Il progetto *minore* non si sostanzia "come una rinuncia, una ritirata in altre discipline […], o in un doloroso nichilismo di impotenza" (*ivi*, 10). Il progetto in questione, in quanto *minore,* è al contrario "una tonalità di potenza, una etica che ricodifica, rielabora e sovverte le categorie chiave del progetto (interno/esterno, pubblico/privato, funzione/uso, ignoranza/conoscenza, presente/futuro, reale/possibile)", generando "una cesura nelle ecologie delle pratiche che costituiscono l'urbano liberandone potenzialità, alternandone le valenze, ricentrando le relazioni con la diversità, con l'indistinto, con il complesso, con il meticcio, esplorando divergenze e aprendo a dissonanze" (*ibid*.).

Pensare quindi un *progetto minore* significa riconoscere, come suggerisce Boano, di dover rielaborare le categorie chiave del progetto. Far rientrare criticamente all'interno del progetto ogni aspetto: il momento del disegno, le tecniche utilizzate, i materiali, il sistema di produzione, gli enti umani e non umani coinvolti nella costruzione e nell'uso. A partire da questo riconoscimento di tutti gli «attori» in causa si tratta di defunzionalizzare la sintassi architettonica, destabilizzarla, far girare a vuoto il suo carattere *architettonico* attraverso un uso particolare degli elementi compositivi per far si che si possano stabilire così diverse connessioni, nuovi concatenamenti. Destabilizzare le certezze dalla realtà progettuale. "Sottrarre e mettere in variazione"(Deleuze e Guattari 2017, 167), dove sottrarre vuol dire lavorare con "l'esiguità" dello spazio, con la "carenza" di risorse, di talenti, di tecniche, di saperi, di personale; lavorare a partire da condizioni povertà, non per arrivare a produrne un'estetica - un'estetica della povertà, della sobrietà - ma per indurre a variazioni creative il lessico compositivo, gli usi, l'abitare, gli obiettivi. Intesa in questo senso, la "povertà è in realtà una restrizione delle costanti" (*ivi*, 166), non una loro fortificazione. Per questo un progetto minore porta con sé una moltiplicazione e una intensificazione dei momenti creativi, "un'estensione delle variazioni", una "proliferazione di effetti cangianti" (*ibid*.).

Il *minore* indica quindi lo statuto del progetto. Il suo modo di porsi e di rivendicare determinati obiettivi all'interno della disciplina architettonica. Il che di riflesso significa dichiarare esplicitamente la problematicità del progetto architettonico, del suo essere maggiore, maggioritario, arrogante, socialmente e ambientalmente insostenibile. Il progetto minore è quindi il riconoscimento esplicito del potere dell'architettura di agire sul reale e a sua volta è il tentativo di agire su questo potere per destabilizzarlo e renderlo una potenza capace di prestare ascolto alle massime mute della contemporaneità.

Ma come abbiamo visto un *progetto minore* non è tale semplicemente perché si contrappone ad uno *maggiore*. Il problema per noi non è tanto quello di trovare una identità diffe-

rente al progetto, ma quello dell'*abitare*'. Il nostro intento è di fare in modo che un'opera architettonica funzioni diversamente senza dover necessariamente ricorrere a nuovi *linguaggi*, nuove *forme* o addirittura a nuove *opere,* cercando piuttosto di capovolgere le dinamiche che costituiscono l'opera, senza innalzare, fissare, celebrare, estetizzare, storicizzare, consacrare; senza cioè richiamare quei dispositivi spaziali e culturali che irrigidiscono la relazione tra i corpi e lo spazio.

Tali condizioni che abbiamo cercato fin qui di descrivere non sono oggettive, non sono cioè autonome rispetto allo spazio, al tempo e alle relazioni. Come il carattere architettonico che abbiamo precedentemente affrontato non sta nella *forma* ma *passa* attraverso di essa, allo stesso modo la *minorità* non è un carattere oggettivo, ma dipende piuttosto dal modo in cui determinate forme si producono, agiscono e si relazionano con gli altri enti in un certo contesto storico e con una spazialità discreta e particolare. Così come il *dio* può sempre abbandonare il tempio e "fuggire via" (Heidegger 1968, 28), allo stesso modo, la minorità può sempre disperdersi nella contingenza terrena, dissiparsi nelle relazioni. Per questo non esiste un progetto che possa mantenersi *minore*. La *minorità* è una forza interna al progetto e come tale si affianca alle altre che lo costituiscono. Tale forza è data dalla sua capacità di agire sulla realtà, di sovvertire le gerarchie relazionali che la costituiscono e come ogni forza è portata ad esaurirsi, a trasformarsi, a dissiparsi nello scontro con altre forze, nell'attrito con la realtà che essa stessa costituisce e produce.

È abbastanza evidente che uno stesso spazio, uno stesso oggetto, un arredo, pur mantenendosi e sopravvivendo nel tempo, può variare nel modo in cui funziona. Un progetto può funzionare come minore, in un determinato periodo e in un determinato contesto, ma tale funzionamento si può interrompere o corrompere anche solo per l'approvazione di una legge che fa funzionare lo spazio diversamente, l'introduzione o la sottrazione di uno o più elementi formali che risignificano l'intero progetto, per cambiamenti culturali che portano a una ricodificazione dei segni architettonici, o anche per il semplice passare del tempo che, agendo sui ricordi, modifica la natura del progetto.

4.10.3 *La povertà e le sue declinazioni*

Se la *minorità* è il modo con cui un progetto dichiara i suoi intenti e prende posto nel dibattito architettonico, la *povertà* sarà piuttosto il modo con cui il *minore* si declina nel progetto. Come ricorda Agamben, la *povertà* è un tema particolare per la nostra epoca in quanto è allo stesso tempo «attualissimo» e «inattuale»: "attualissimo perché è dovunque, inattuale perché,

in quanto coincide con il disvalore assoluto, sembra che il nostro tempo possa pensare soltanto il suo contrario: la ricchezza e il denaro" (Agamben 2017, 55).

Gli aspetti della povertà francescana sono già emersi nella seconda parte (§ 2.5.3) e in relazione al minore nel paragrafo precedente. Apparentemente si è parlato della povertà in due maniere differenti, una relazionale e una quantitativa. La prima si riferisce alla qualità del rapporto che intercorre tra soggetto e oggetto, che come abbiamo visto implica il passaggio dalla proprietà all'uso. La seconda è espressa in termini di scarsità, di mancanza, di sottrazione ed esprime in termini quantitativi il numero di rapporti che possono intercorrere tra soggetti e oggetti in una determinata situazione. Ma solo apparentemente le due povertà sono differenti: innanzitutto la condizione di scarsità a cui i frati si esponevano è in realtà la condizione che li porta a cambiare la loro relazione con il mondo. Ogni restrizione, ogni mancanza, espone alla relazione con l'altro. I frati non avendo nessuna forma di proprietà, nemmeno quella comune, si ritrovano nella necessità di entrare in relazione con il 'prossimo', di immergersi nel mondo e farne uso.

In secondo luogo, essendo in gioco nella povertà francescana la possibilità di usare qualcosa di cui non si è proprietari, di fare quindi *uso* del mondo senza possederne nemmeno una parte, quest'operazione sottrattiva ancora una volta implica il rovesciamento nel suo contrario, nell'abbondanza. Un'abbondanza non da amare, né da proteggere, ma solamente da vivere. Se infatti l'uso è normalmente circoscritto alla proprietà per cui si può usare ciò di cui si è proprietari, i francescani rinunciando al possesso estendono l'uso potenzialmente ad ogni ente.

Le due dimensioni attraverso cui viene intesa la povertà - quantitativa e relazionale - sono quindi inseparabili e si implicano l'un l'altra. La scarsità implica un'alterazione delle relazioni e la relazione implica un sovvertimento delle quantità[15]. A questo punto possiamo chiederci: come si può tradurre la povertà in termini progettuali?

Da quello che è emerso finora, una riflessione progettuale sulla povertà non deve corrispondere a un impoverimento della forma architettonica, né tanto meno della materia (a

15 Va precisato che nella relazione tra *povertà* e *uso* emerge un problema filosofico insidioso: come già avevano notato gli spirituali la definizione dell'uso attraverso la nozione di non-proprietà è una definizione puramente negativa in quanto si esprime giuridicamente attraverso una negazione, quella della proprietà. D'altro canto, come giustamente insiste Agamben, la proposta degli spirituali di passare dall'*uso* all'*uso povero* (*usu pauper*), non risulta convincente poiché schiaccia il concetto di uso sul concetto di necessità e ne limita il rapporto con mondo. Il tentativo invece, per quanto incompleto, di pensare la povertà e quindi l'uso anche in rapporto alla ricchezze come fanno invece i conventuali, risulta più interessante per questa ricerca e forse più aderente alle riflessioni di Francesco e di alcuni passi evangelici. In questa sede non cercheremo quindi di definire la relazione tra uso e povertà in termini positivi. Non ci addentreremo nelle argomentazioni filosofiche né nel dibattito sulla povertà che ha animato i francescani e gli altri ordini religiosi per molto tempo. Cercheremo piuttosto di cogliere degli aspetti della povertà che possono risultare fecondi per il pensiero progettuale.

meno che tale impoverimento non serva a richiamare la *maneggiabilità* e quindi l'*uso* dell'oggetto). Non parleremo di oggetti poveri. Come già è stato affermato la povertà non è qui intesa come una categoria estetica né tanto meno come uno stile architettonico. Riflettere sulla povertà significa riflettere sulle relazioni che l'opera mette in campo prima e dopo la sua realizzazione. Vale a dire quindi ragionare sul processo progettuale, le tecniche costruttive, i sistemi di produzione, e inoltre sul modo con cui l'opera può essere abitata, vissuta, sul modo con cui può entrare in relazione con gli altri corpi e infine smaltita, cioè ragionare in ultimo sul modo in cui rientra in relazione col mondo minerale o organico al quale apparteneva.

La fecondità delle relazioni che sono qui in questione è caratterizzata dalla mancanza, dalla sottrazione. Da condizioni di partenza «disseccate». Un progetto minore è un progetto che lavora sulla povertà in tutti gli aspetti dell'opera, compositivi e non, lavorando per sottrazione, partendo da condizioni di scarsità. Facendo si che questa sottrazione produca variazioni compositive, e nuovi concatenamenti relazionali capaci di tenere aperta la *maneggiabilità* e quindi l'*uso* dell'opera.

La povertà, in quanto indebolimento delle «costanti», disarticola all'interno del progetto gli elementi che costituiscono la sua rassicurante autonomia autoriale per mettere al centro non l'autore, che risulta essere nient'altro che un "prestanome" (Melandri 2004, 50), ma le relazioni che realmente lo compongono. Il progetto minore non è e non può essere autoreferenziale, non afferma "fuck the contest" come la *bigness* di Koolhaas (Koolhaas 2006, 15). Proprio perché la condizione di partenza è quella della *scarsità*, l'opera - come i suoi autori - sono portati non solo a innescare continui processi creativi, ma a concatenarsi collettivamente attraverso pratiche e saperi, a immergersi in un insieme di relazioni che continuamente formano e disfano l'opera, anche dopo la sua costruzione. Un'opera per essere minore non può rivendicare nessuna autorialità, né dichiarare nessuna autonomia della disciplina, ma può solo riconoscere che ogni opera è sempre "un'enunciazione collettiva" (Deleuze e Guattari 2010, 31).

Deleuze e Guattari portano l'esempio di Kafka che in quanto ebreo vissuto a Praga a cavallo tra '800 e '900, si ritrova a «fuggire» paradossalmente dalla stessa lingua con la quale si ritrova a scrivere: il tedesco. Una fuga segnata da una triplice impossibilità: "l'impossibilità di non scrivere, l'impossibilità di scrivere in tedesco, l'impossibilità di scrivere diversamente" (Kafka 1964, 400). Tuttavia l'esito di questa fuga non porta alla stessa "impossibilità di scrivere" (*ibid.*), ma piuttosto a far variare il *tedesco* in una *lingua minore,* facendo dei propri racconti non la messa in scena di un "fantasma edipico ma un programma politico" (Deleuze e Guattari 2010, 30). Kafka non si racconta nei suoi testi come fatto individuale fine a se stesso,

ma piuttosto cerca attraverso la sua letteratura di produrre "una solidarietà attiva", affettiva, facendo di K una variabile capace di intercettare e tessere relazioni dentro e fuori l'opera.

Analogamente possiamo trovare lo stesso atteggiamento nella pellicola *De fem benspænd,* 'I cinque ostacoli' che in italiano viene tradotta significativamente con *Le cinque variazioni.* Qui all'aumentare dei vincoli, degli ostacoli, all'impoverimento dei mezzi che il regista Lars von Trier impone a Jørgen Leth per rigirare più volte il suo cortometraggio più famoso, *The Perfect Human,* non corrisponde solo una proliferazione di variazioni creative e di riflessioni vertiginose sulla sostanza cinematografica, ma l'operazione culmina con l'intensificazione di relazioni affettive al punto che non è più possibile scindere la vita dei registi, la loro amicizia, la sceneggiatura e l'esperienza filmica.

In architettura i due *Pritzker Prize* Aravena (2016) e Lacaton e Vassal (2021) hanno dimostrato in varie occasioni che ciò che conta non è semplicemente progettare delle forme, ma far sì che queste forme possano aprire a delle "vie di fuga", che possano "fabbricare possibilità". "L'opposto di una situazione inquadrata. Si tratta di costruire una non-cornice". Solo in questo modo gli spazi sono in grado di "promuovere relazioni" e "offrire libertà d'uso" (Lacaton e Vassal 2020). L'aspetto interessante dei progetti "incompiuti" di Aravena in fondo non è quello di offrire tecniche partecipative sofisticate che permettano agli abitanti di appropriarsi e autocostruirsi il proprio spazio, ma quello di intuire e mettere in mostra che il vuoto, inteso sia progettualmente che materialmente, non è mai tale. Il vuoto è sempre un pieno di relazioni, di possibilità creative, costruttive. Il vuoto è vuoto solo sulla carta. Ovunque, fuori dal progetto, è pieno di vita.

La *povertà* significa quindi "s*ottrarre* e mettere in *variazione*", ma anche *sottrarre* e mettere in *relazione*. All'impoverimento delle tecniche compositive e costruttive, delle risorse, corrisponde non solo una proliferazione di soluzioni creative, ma la produzione di nuovi concatenamenti che investono tanto il progetto che i progettisti. È chiaro che tale operazione è un'operazione rischiosa. *Relazioni* e *variazioni* non possono essere garantite dal progetto. Il progetto può essere tutt'al più predisposto. La *povertà* non riposa su nessuna sicurezza trascendentale, che sia la proprietà, la legge o un metodo. Nel fare affidamento sul vuoto c'è sempre "il rischio di precipitare o di affondare", ma allo stesso tempo è innegabile che esiste una buona probabilità che il *vuoto funzioni* e che ci fornisca un particolare "punto di appoggio" (Di Vittorio 2021).

Capitolo undici
Alla ricerca di un arredo minore

4.11.1 *I principi progettuali*

Il progetto *minore*, così com'è stato definito nel capitolo precedente, risponde a molte delle problematiche esposte nella prima parte della ricerca, in quanto risulta essere lo strumento con cui il progettista, riconoscendo il problematico rapporto che intercorre tra l'abitare e l'opera architettonica, agisce su quest'ultima per indebolire, sottrarre, impauperire la sua intensità, senza però rinunciare alla sua potenza. Il progetto *minore* non nega quindi l'architettura ma semplicemente rappresenta il tentativo di restituirla all'uso comune attraverso l'impoverimento di alcune delle sue 'costanti'. Come è stato più volte sottolineato, tale approccio *rischioso* può essere praticato in ogni ambito che compete al progetto: tecnica, produzione, progettazione, uso, etc… Per quel che concerne questa tesi di dottorato non è possibile indagarli tutti. Alcuni dovranno essere necessariamente ipotizzati (come per esempio l'*uso*), altri indagati tramite la modellazione e la prototipazione (tecnica, forma, produzione). Per poter entrare nel merito di un progetto di arredo, così come è stato annunciato all'inizio di questa tesi, è necessario fare un ulteriore passo in avanti. Se il minore e la povertà funzionano come orizzonte progettuale è necessario individuare dei principi che possano guidare più specificatamente nella progettazione.

Tra tutte le questioni analizzate ed esposte come problematiche, il lavoro si concentra su alcuni aspetti che sono spesso stati individuati come sostanziali. Prima di tutto cercare di pensare un abitare e una progettazione che concepiscano la sostenibilità sociale come inseparabile da quella ambientale. Non rispondendo a parametri o standard che siano sostenibili e non assecondando impalcature (ideologiche) che pensano gli enti come un insieme numerico da "impiegare" in una tecnica. La progettazione, la costruzione e l'uso dell'oggetto devono cercare di tenere al centro l'*abitare*. Per questo è necessario che l'oggetto non indichi né una proprietà, né una funzione specifica, né tanto meno esibisca l'autorialità del progettista. Piuttosto l'oggetto deve esporre, "quasi in canto" (2*Cel 60*), la sua radicale e incondizionata *usabilità*. Se si espande il concetto di proprietà oltre i confini giuridici, evitare qualsiasi forma di proprietà significa anche evitare che l'oggetto lasci un segno permanente e indelebile nella realtà dello spazio. Per questo la materia deve essere una materia organica, deperibile. Una materia che in nessun modo deve imporre una permanenza stabile dell'uomo a fronte delle altre specie e del suolo (*2Cel* 56), ma deve sempre potersi concatenare con altre specie viventi e non-viventi. Una materia che possa garantire all'oggetto la sua *abbandonabilità* senza che questo implichi un 'segno'. L'abitare che sottende

l'oggetto non è un abitare *domestico*, nel senso che presuppone una dimora stabile, è piuttosto un'abitare *nomadico*. Lo spazio in questione non presuppone confini, piuttosto è uno spazio che presuppone tanto l'andare che lo stare, tanto il raccoglimento, che il viaggio. Non fa distinzione tra lo spazio aperto e quello chiuso, tra città e campagna. O meglio, nell'ammettere queste due dimensioni come radicalmente eterogenee, le riconosce entrambe come irrinunciabili. Per cui l'oggetto deve contemplarle entrambe risultando facilmente trasportabile, costruibile e scomponibile. Inoltre, la dimensione nomadica richiama a sé un'ulteriore questione cruciale per l'abitare, quella del suo rapporto con il costruire. L'oggetto una volta costruito non deve separarsi dalla sua costruzione, ma sempre deve rammemorare la sua costruibilità, il suo statuto poietico. L'oggetto deve quindi poter essere *autoprodotto* e *autocostruito*[16], nel senso che la produzione e il montaggio non devono necessitare della mediazione di operai, utensili e tecniche specializzate, ma tutt'al più solo di qualcuno che possa aiutare. Ovviamente l'autocostruzione è qualcosa che non dipende solo dall'oggetto e dalle tecniche che lo riguardano, ma anche dai saperi e dall'abilità di chi costruisce. Per cui tutto - ovviamente - è potenzialmente autocostruibile. È anche vero però che ogni tecnica prevede differenti gradi di mediazioni, mediazioni che non sono sempre accessibili per questioni economiche, geografiche, culturali. Ragion per cui l'oggetto deve essere prodotto e costruito facilmente, senza l'impiego di materiali e tecniche particolari e senza l'impiego di utensili specializzati.

A questo punto possiamo ipotizzare formalmente questi principi attraverso alcuni punti:

- gli oggetti saranno legati a una idea di '*uso*' piuttosto che a una idea di '*funzione*' e non rivendicheranno nessuna autorialità o proprietà, né nessuna sacralità formale.
- gli oggetti saranno concepiti per essere assemblati senza colla e ferramenta ma solo con *incastri*.
- gli oggetti saranno ottimizzati per *legno multistrato*.
- gli oggetti saranno concepiti anche per la fabbricazione digitale.
- gli oggetti saranno facilmente trasportabili.
- gli oggetti conserveranno una dimensione archetipica dell'abitare comune.
- gli oggetti saranno rappresentativi di un tipo di vita "semplice" e quindi in grado di "cantare" questa semplicità.
- gli oggetti devono poter consentire una condizione di vita che non separa aperto e

16 Si riconosce che i termini *autocostruzione e autoproduzione* non sono appropriati in quanto risulterebbe molto più pertinente ed efficace utilizzare i semplici *costruire* e *produrre*. I termini vengono però mantenuti e usati nel corso di questa parte della tesi per potersi mettere in continuità con tutta una serie di riflessioni architettoniche, come quella di Mari (Mari 2002), che cercano e hanno cercato di pensare la *costruzione* come un'azione non mediata da specialisti e tecnici, ma inerente e inseparabile dall'abitare umano.

chiuso, naturale e artificiale, casa e paesaggio.

Come è evidente si è cercato di rispondere a gran parte delle questioni esposte attraverso una riflessione pauperistica sulla tecnica, ragionando quindi su quest'ultima in termini sottrattivi. Rispetto a un ventaglio quasi infinito di possibilità tecniche che la modernità può offrire, il progetto assumerà come sfida quello di sottrarre tutte queste possibilità dal proprio orizzonte. Il pensiero tecnico verrà sviluppato per arrivare a una concezione della tecnica formata da soli due elementi, il taglio e l'incastro, ed un solo materiale, il legno.

Ma eliminare dall'orizzonte progettuale tutta una serie di tecniche usate abitualmente nell'industria dell'arredamento come viti, bulloni, colla, tiranti, stampi, saldature, curvature a vapore etc. non significa semplicemente stimolare un approccio progettuale creativo. Tale sottrazione, tale impoverimento delle tecniche significa proporre e 'provocare' un determinato modo di abitare, una determinata visione del mondo, anche nella fase progettuale e produttiva. Se la tecnica in fondo non è altro che il modo in cui l'animale umano entra in relazione e conosce il mondo, ogni abitare, inteso come il sistema di relazione tra corpi, oggetti, spazi e tempi, non può non proporsi che come un determinato dispiegamento di tecniche. Il che vuol dire che ogni tecnica implica differenti modi di abitare, differenti cosmologie, differenti modi di pensare ed entrare in relazione con la pluralità degli enti. Si è cercato quindi di pensare l'abitare riconoscendo che ogni tecnica, come sostiene Hui, è una *cosmotecnica*, in quanto implica sempre "l'unificazione tra l'ordine cosmico e l'ordine morale" (Hui 2021, 29). Ogni tecnica è quindi una determinata disposizione etica, una maniera di stare al mondo, il modo con cui tecnicamente si dispiega la partecipazione cosmica dell'uomo all'universo. Riflettere quindi progettualmente sulla tecnica significa riflettere su alcune fondamentali questioni ambientali, sociali, politiche e morali, promuovendo un certo modo di abitare.

La tecnica è quindi l'ambito in cui si sono concentrati maggiormente gli sforzi e le riflessioni progettuali. Attraverso i punti sopra elencati, nel prossimo paragrafo viene proposta una catalogazione degli oggetti d'arredo francescani indagati nel corso di questi tre anni. Tale catalogazione è propedeutica all'emersione degli oggetti più capaci di rispondere ai principi sopracitati e maggiormente adeguati alla possibilità di essere tradotti e sviluppati progettualmente.

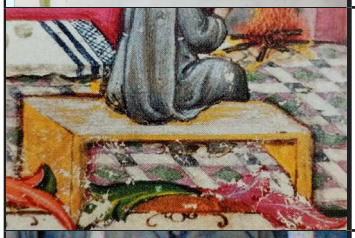
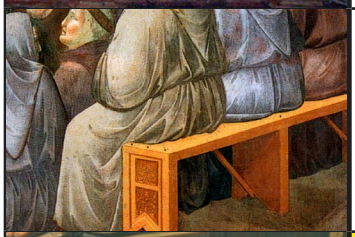
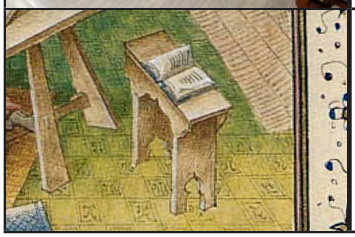
4.11.2 *La catalogazione degli oggetti*

A partire dagli oggetti indagati nel corso di questi tre anni e riportati nel sesto capitolo (§ 2.6.1), viene qui proposta una loro catalogazione. Tale catalogazione è propedeutica all'individuazione degli oggetti più capaci di rispondere ai principi indicati nel paragrafo precedente e quindi maggiormente adeguati allo sviluppo progettuale. Si sono catalogati gli oggetti in

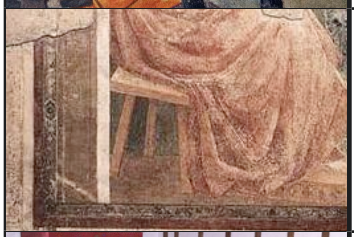
monastici (Mn), *francescani* o *mendicanti* (Fr) o semplicemente *medievali* (Me). La selezione è poi stata guidata da due caratteristiche riguardanti la realizzazione: *economicità* (E) e *facilità di costruzione* (Fc); e cinque caratteristiche riguardanti l'opera e il suo *uso*: *semplicità* (S), capacità di rispondere a *diversi usi* (Du), disposizione al *nomadismo* (N), ovvero che abbia la capacità di essere facilmente trasportabile, montabile e smontabile, la *deperibilità* (D), e la capacità di garantire una *durata nel tempo* (T).

immagine	Elementi	Tipo	Anno	Luogo	autore rappresentaione
	Cassapanca	panca	?	Santuario della Verna	
	Cassapanca con schienale	panca	XVI sec.		
	Strycsitten con cerniera in metallo	Panca	1438		Maestro di Flémalle
	Strycsitten	Panca	1420-30		Maestro di Flémalle
	Strycsitten	Panca	1478		Gabriel Maleskircher

nome rappresentazione	Fonte	Mn	Fr	Md	E	Fc	S	Du	N	D	T
	Museo francescano della Verna		v		v		v	v		v	v
	Museo francescano di Roma		v		v	v	v	v		v	v
Santa Barbara in lettura				v		v	v	v			
Annunciazione, Trittico di Mérode				v			v	v		v	v
St. John with eagle on a strycsitten	Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, Spagna. https://thomasguild.blogspot.com			v			v	v		v	v

	Panca ad incastro con cuneo	panca	1490 ca.		
	panchetto poggia piedi per scendere dal letto	panca	XV sec.		Ibn Butlan
	Panca usata per scaldarsi con il camino	panca	1460 c.a.		Sano di Pietro
	Panca dei monaci d'Arles	panca	1320 c.a.		Giotto
	Panca dei monaci d'Arles	panca	1295 c.a.		Giotto
	Sgabello	sedia/ sgabello	1620		Carlo Saraceni
	Sedia pieghevole stile savonarola	sedia/ sgabello	XVI sec.		
	panchetto usato come leggio	sedia/ sgabello	1450 ca.		

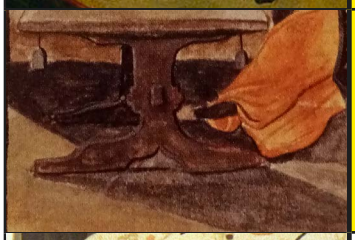
Concepimento e infusione dell'anima	Frugoni 2017, p. 15			v	v	v	v	v	v	v	v
L'inssonne (in Tacuinam Sanitatis)	Frugoni 2017, p. 22			v	v	v	v			v	v
Prima del pasto, mentre nevica	Frugoni 2017, p. 236			v	v	v	v	v		v	v
San Francesco appare al Capitolo di Arles. Firenze, Cappella Bardi		v			v	v	v			v	v
San Francesco appare al Capitolo di Arles. Assisi, Basilica superiore		v			v	v	v			v	v
Estasi di San Francesco			v		v	v	v	v	v	v	v
	Museo francescano di Roma		v					v	v	v	
Jean mielot al lavoro (minatura).	Frugoni 2001, p. 31				v	v	v	v	v	v	v

	Panchetto pieghevole	sedia/ sgabello			John William Godward
	Sedia	sedia/ sgabello	XVI sec.	Conventino della porziuncola	
	Sedia	sedia/ sgabello	XIII secolo		Andrea de Bartoli
	Sedia borchiata in pelle (?)	sedia/ sgabello	XVI sec.		
	Sgabello del profeta Zaccaria	sedia/ sgabello	1322		Giotto
	Sedia	sedia/ sgabello	1425		Gentile da Fabriano
	Sedia eseguita con tornio	sedia/ sgabello	1450 ca.		
	Sedia pieghevole di Tamiri	sedia/ sgabello	XV secolo		

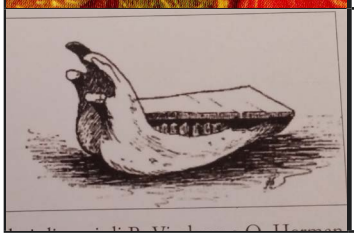
								v	v	v	
			v				v			v	v
Il mese di Gennaio (miniatura)					v		v			v	v
Matteo Schwarz malato di morbillo	Frugoni 2017,p. 52									v	v
Firenze, Cappella Peruzzi					v		v			v	v
La carità di San Nicola. Particolare della predella del polittico Quaratesi										v	
Jean mielot al lavoro (minatura).	Frugoni 2001, p. 31									v	v
Livre que fist Jehan BOCACE de Certalde, des cleres et nobles femmes								v	v	v	

	Sgabello rovesciato usato dal frate per pregare San Francesco	sedia/ sgabelo	XVII sec.		Piazza Paolo (fra' Cosimo)
	Sgabello usato dagli apostoli durate l'ultima cena	sedia/ sgabelo	1440 - 1442	Firenze. Convento di San Marco	Beato Angelico
	Tavolo fratino	tavolo	XV sec. (?)	Assisi, Monastero di San Damiano	
	Tavolo fratino	Tavolo	XV secolo (?)	Assisi, Eremo delle Celle	
	Tavolo con 6 appoggi	Tavolo	1490 ca.		
	Tavolo appoggiato su cavalletti	tavolo	XIII secolo	Southampton, Inghilterra	
	Tavolo da osteria	tavolo	inizio XV sec.		Giotto
	tavolo	tavolo	1390-1419		

San Francesco consolato da muscia angelica	Museo francescno di Roma		v		v	v	v	v	v	v	v
Comunione degli Apostoli			v		v	v	v		v	v	v
			v		v	v				v	v
			v		v	v				v	v
Concepimento e infusione dell'anima. Miniatura	Frugoni 2017,p. 15 Bibliothéque de l'Arsenal di Parigi, ms. 5206 f.174				v	v	v	v	v(?)	v	v
					v	v	v			v	v
Rissa all'osteria.	Frugoni, 2001 p.123				v	v	v			v	
La confezione casalinga della pasta	Frugoni, 2001 p.123				v	v	v			v	

	Tavolo circolare con tre gambe ad incastro	tavolo	1500		Hieronymus Bosch
	Tavolo fratino con traversa a incastro	tavolo	XVI sec.		Matthäus Schwarz
	Fratino del refrettorio di Santa perpetua	tavolo	1340		Lorenzetti
	Fratino su cavalletti dell'ultima cena	tavolo	1350 ca.	Santa Croce a Firenze	Taddeo Gaddi
	Fratino su cavalletti dell'ultima cena	tavolo	1440 – 1450	Pieve di Sant'Andrea a Cercina, Sesto Fiorenti (FI)	Stefano di Antonio Vanni
	(Tavolo con due cavalletti con cuneo)	tavolo	1473-1478.	Parigi	
	Tavolo fratino con cavalletto a 'X' e cuneo.	tavolo	XVI sec.		
	Tavolo fratino a cavalletto	tavolo	1424	Brugge (Belgio)	

I sette peccati capitali (particolare)					v	v	v	v	v	v	v
Matteo Schwarz malato di morbillo	Frugoni 2017, p. 52 Trachtenbuch. Parigi				v	v	v	v	v	v	v
Umiltà di Faenza	Frugoni 2017, p. 223	v			v	v	v			v	v
Albero della Vita, Ultima cena e storie sacre			v		v	v	v	v	v	v	
Ultima cena					v	v	v	v	v	v	
	Mueo di arti decorarive. https://thomasguild. blogspot.com						v	v	v	v	v
	Boccador Jacqueline. (1988) Le mobilier français: du moyen âge à la renaissance.				v	v	v	v	v	v	v
	Museo O.L.V. ter Potterie				v	v	v	v	v	v	v

	Baule da viaggio usato per i libri	Baule	1450 ca.		
	Sporta dei cappucini	oggetto	XIX sec.		
	Scaldavivande in pietra e metallo	oggetto	XIX sec. (?)		
	zaino per la questua dell'olio	oggetto	xix sec.		
	Occhiali	oggetto	metà XIV secolo		
	Culla in stoffa appesa con funi	oggetto	1328		Simone Martini
	Fuoco su ruote	oggetto	1445-1450		Bartolomeo Anglico
	Slittino giocattolo per bambini realizzato con legno e ossa	oggetto	XIV sec.		

Jean mielot al lavoro (minatura).	Frugon 2001, p. 31						v	v	v	v	v
	Museo francescano di Roma		v		v		v	v	v	v	
	Santuario della Verna		v		v		v	v	v		v
	Museo francescano di Roma		v				v	v	v		v
							v		v		
Il beato Agostino Novello e i suoi miracoli	Frugoni 2017, p. 69				v	v	v		v	v	
Le occupazioni agricole lungo l'anno (miniatura)					v		v				
	Frugoni 2017, p. 179				v	v	v			v	

Capitolo dodici
I progetti

4.12.1 *I progetti d'arredo*

Gli oggetti emersi da questa selezione sono sette: il *tavolo circolare a incastro* rappresentato da Hieronymus Bosch nel quadrante dell'*Ira* nel dipinto *I sette peccati capitali* (1500-1525); il *tavolo a 6 appoggi* e la *panca* rappresentati nella miniatura conservata alla Bibliothéque de l'Arsenal di Parigi (1490); il tavolo *fratino* nelle sue varie forme, in particolare la versione smontabile con traversa a incastro (XV-XVI sec.); lo *sgabello* con maniglia usato dal frate per pregare frate Francesco rappresentato da fra' Cosimo (XVII sec.); lo *sgabello* ai piedi del letto di Francesco rappresentato da Carlo Saraceni (1620); in fine la *strycsitten*, ovvero la panca con lo schienale girevole nella sua versione in legno, tipicamente usata in ambienti ristretti davanti al camino (XV sec.).

Tali oggetti sono stati scelti in quanto sono semplici, realizzati in legno, principlamente a incasto, smontabili, e 'facilmente' traportabili. Alcuni di loro necessitano una maggiore accuratezza nella fase di produzione, come il fratino con cavalletto a 'X' del XVI secolo, ma nel loro uso sono tutti facilmente autocostruibili.

A partire da questi sette elementi di arredo è stata elaborata una successione di varianti per sperimentare una maggiore aderenza ai principi progettuali eunciati nel paragrafo 4.11.1. Ciò ha portato a quattordici 'rilievi' critici e cinquanta variazioni progettuali. In ognuna di queste successioni i progetti fanno riferimento, non solo all'originale, ma anche al progetto che li precede, dal momento che cercano di rispondere alle problematiche che ogni variazione ha prodotto. Attraverso queste variazioni progettuali si è cercato di affrontare diversi aspetti: l'*ottimizzazione* per la costruzione in legno multistrato e la fabbricazione digitale, cercando di ragionare sempre sulla possibilità che gli oggetti possano comunque essere prodotti anche a mano; la *performatività* dell'incastro, ragionando su incastri che non funzionassero solo per attrito ma anche per forma; la *facilità* di autocostuzione, di smontaggio e di trasporto.

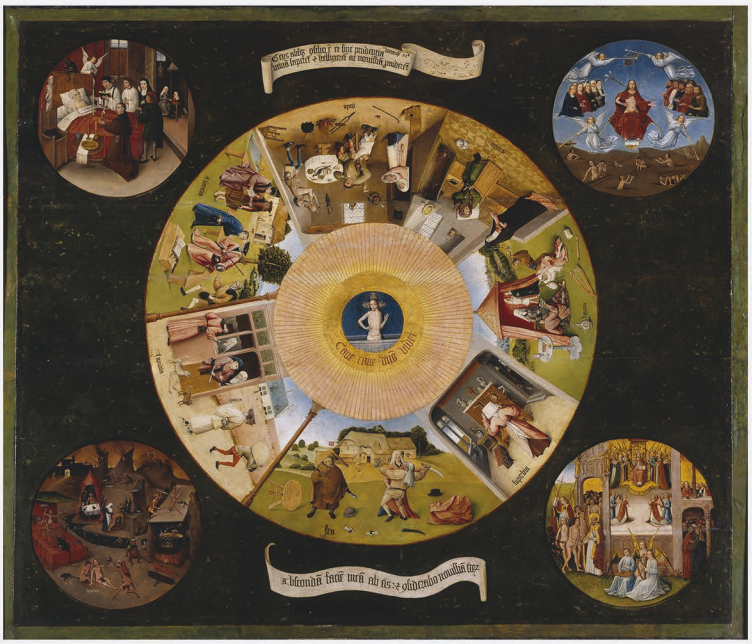
I pincipali problemi tecnici a cui si è cercato di rispondere sono stati l'ottimizzazione dell'incastro tra piano verticale e piano orizzontale; l'eliminazione del 'gioco' prodotto dallo stesso incastro (sopratutto nelle soluzioni in multistrato con spessori esigui); l'alleggerimento sia dei singoli pezzi, che dell'oggetto complessivo. Nell'incontro-scontro tra passato e modernità sono emerse diverse problematiche ma anche diverse opportunità che la cultura materiale del passato non poteva offrire. Nelle pagine che seguono vengono riportati tutti i rilievi e

sono state raccontate tre successioni di traduzioni: il *tavolo a sei appoggi*, il *tavolo fratino*, e lo *sgabello* dipinto da Carlo Saraceni, che nelle sue ultime variazioni si è intrecciato con quello rovesciato dipinto da fra' Cosimo. Ognuna di questa successione è stata raccontata per intero, mostrando anche le soluzioni meno convincenti, in modo che possa emergere l'intero percorso progettuale: le scelte prese, le soluzioni adottate, i ragionamenti fatti etc... In questo modo non solo l'intera fase di progettazione diventa ripercorribile ma può essere giudicata analiticamente nelle varie fasi, così che anche i progetti meno riusciti possano dare un contributo scientifico.

INDICE GRAFICO DEI PROGETTI

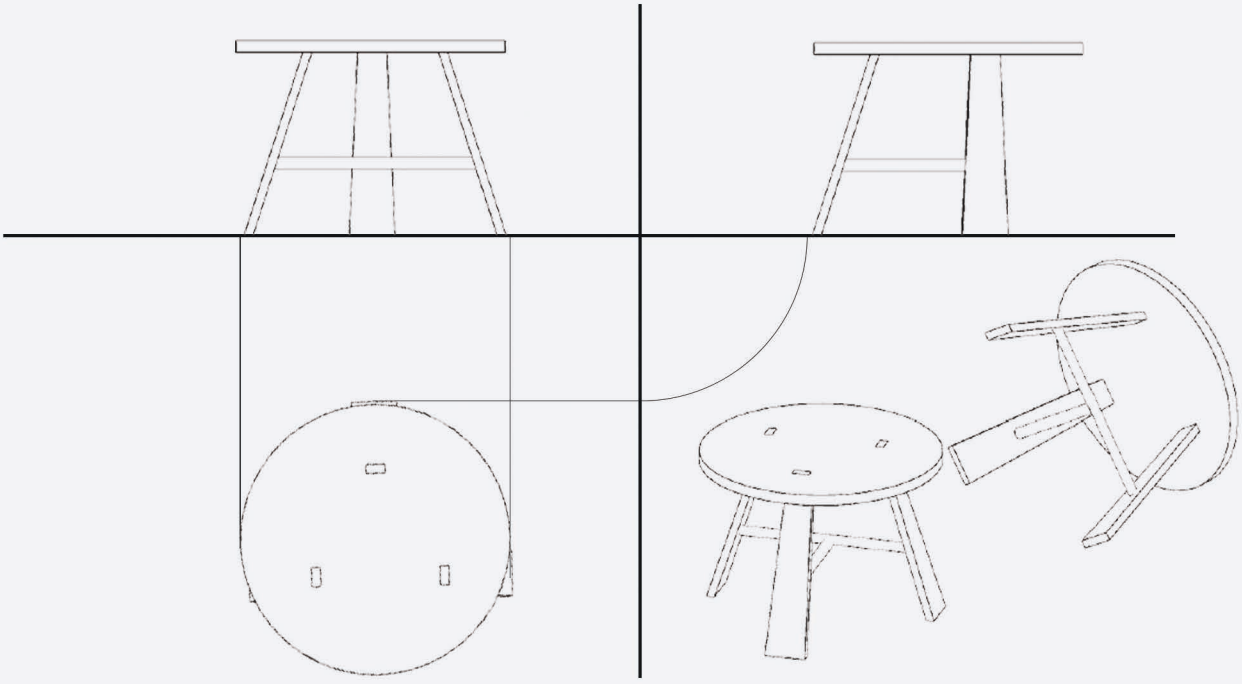
TAVOLO 3 APPOGGI CIRCOLARE 180
TAVOLO 6 APPOGGI 181
TAVOLO FRATINO 189
PANCA 197
SGEABELO DEL FRATE 198
PANCHETTO 199
STRYCSITTEN 206

TAVOLO 3 APPOGGI rilievo



TAVOLO 3 APPOGGI

Tipo: *tavolo*
Fonte: *rappresentazione*
Titolo: *I sette peccati capitali*
Autore: *Hieronymus Bosch*
Anno: *1500*
Luogo: *Museo del Prado, Madrid*



economicità	f. costruzione	semplicità	diversi usi	nomadismo	deperibilità	durata
X	X	X	X	X	X	X

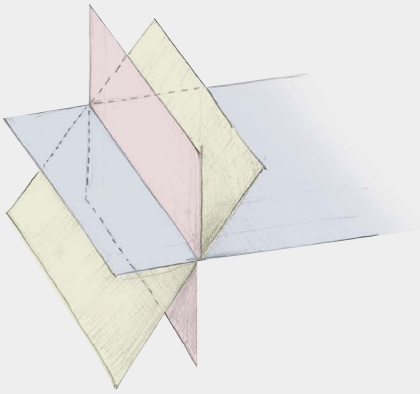
TAVOLO 6 APPOGGI rilievo

TAVOLO 6 APPOGGI

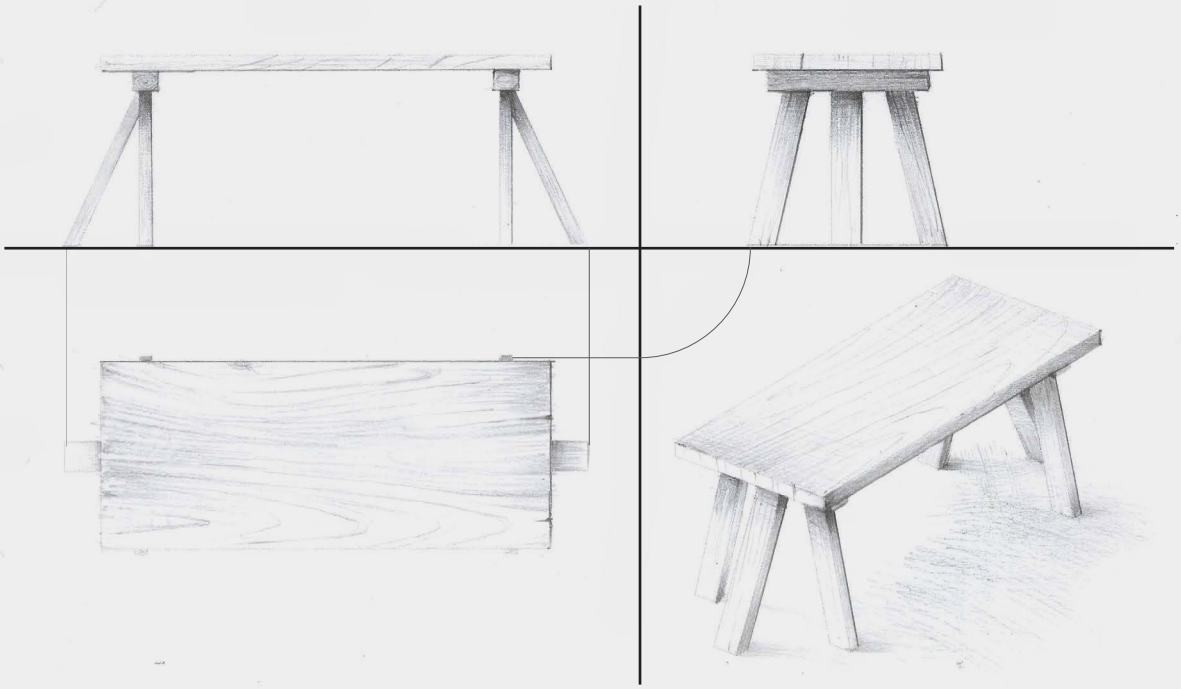
Tipo: *tavolo*
Fonte: *rappresentazione*
Titolo: *Concepimento e infusione dell'anima*
Autore: *sconosciuto*
Anno: *1490 ca.*
Luogo: *Parigi, Bibliothéque de l'Arsenal, MS. 5006, F.174*
Note: *Chiara Frugoni (2017) Vivere nel medioevo. Bologna: Il Mulino. p.15*

particolare

ridisegno

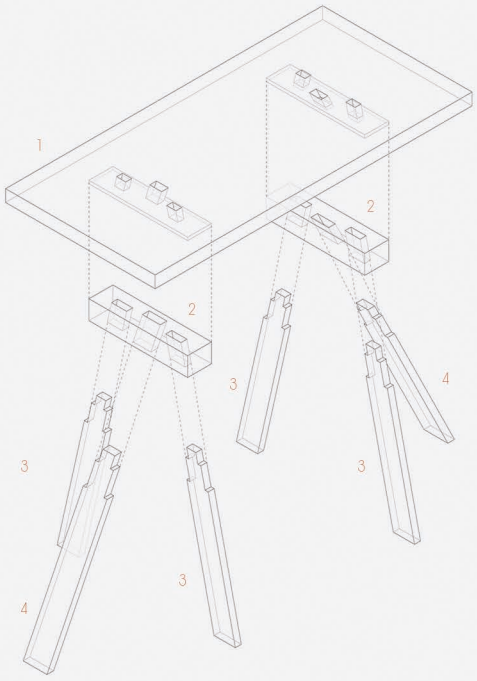


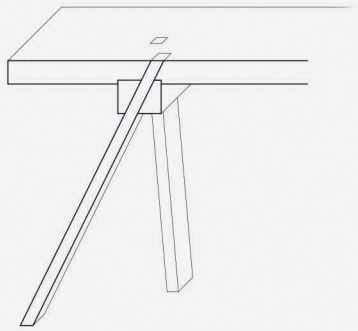
piani delle forze



economicità	f. costruzione	semplicità	diversi usi	nomadismo	deperibilità	durata
X	X	X	X		X	X

Per ottimizzare l'incastro tra gli elementi viene prevista una compenetrazione tra le aste il piano e la trave.





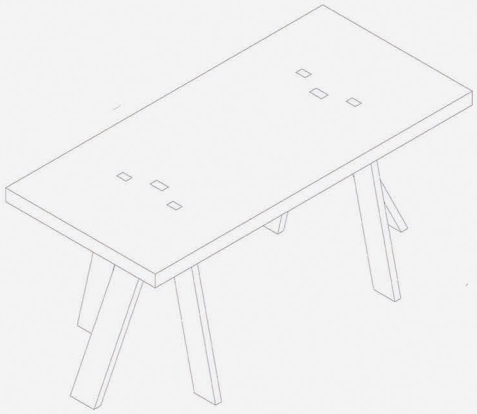


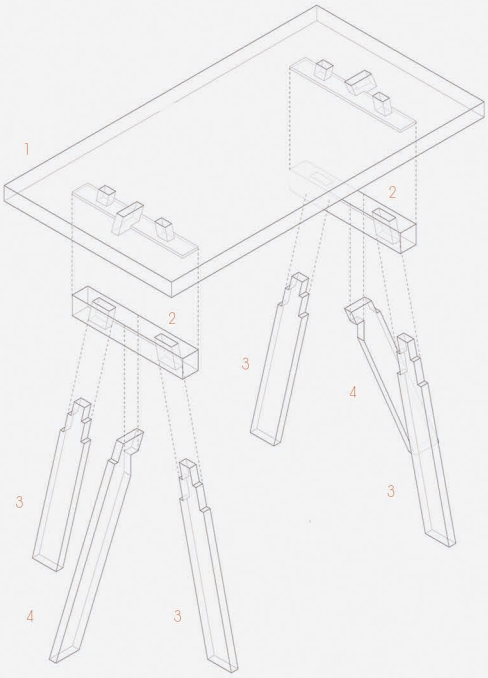
Tavola 1
160x75x6

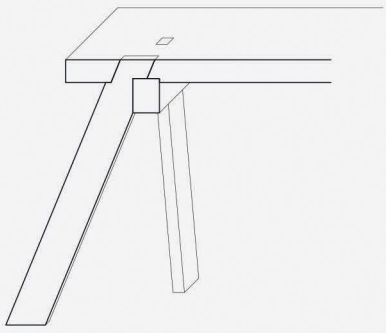
Traversa 2
7x9x50

Asta sagomata 3
3x10x75

Asta sagomata 4
3x10x75

Le aste sull'asse longitudinale non sono ottimizzate per ricevere le forze veticale in quanto sono sollecitate a flessione. Ruotando il piano di lavoro si ottimizza la sezione resistenate.





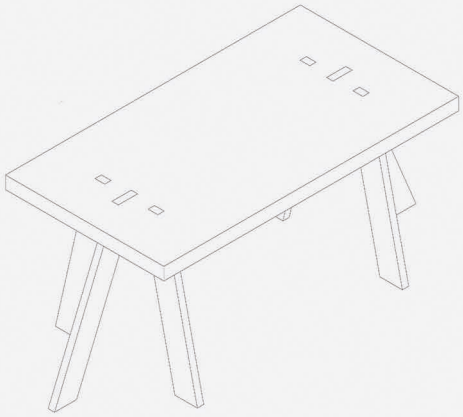


Tavola 1
160x75x6

Traversa 2
7x8x50

Asta sagomata 3
3x10x75

Asta sagomata 4
3x10x75

Spostando l'appoggio longitudinale verso l'interno . È necessario eliminare l'incasso in quanto precluderebbe il montaggio

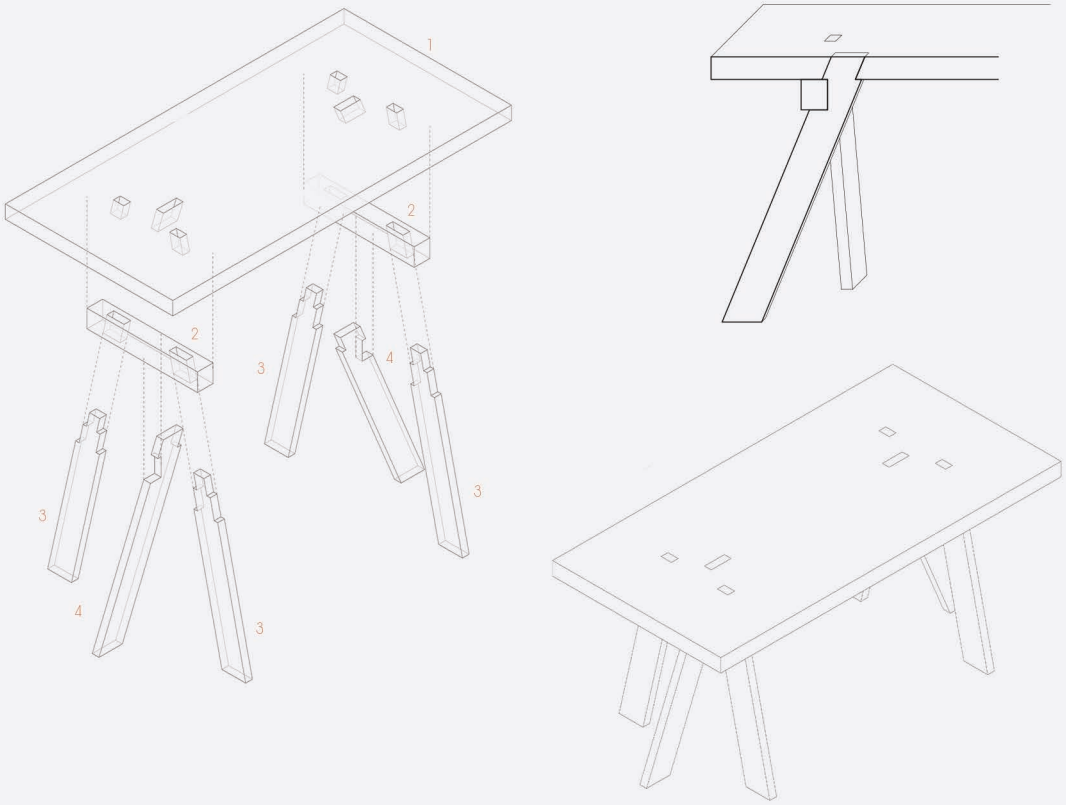


Tavola 1
160x75x6

Traversa 2
7x9x50

Asta sagomata 3
3x10x79

Asta sagomata 4
3x10x79

Per ripristinare l'incasso della travers sulla tavola è necessario cambiare il metodo di montaggio. La traversa può essere inserita lateralmente solamente in seguito al montaggio dell'asta n.4 e solo in seguito possono essere montate le aste n.3

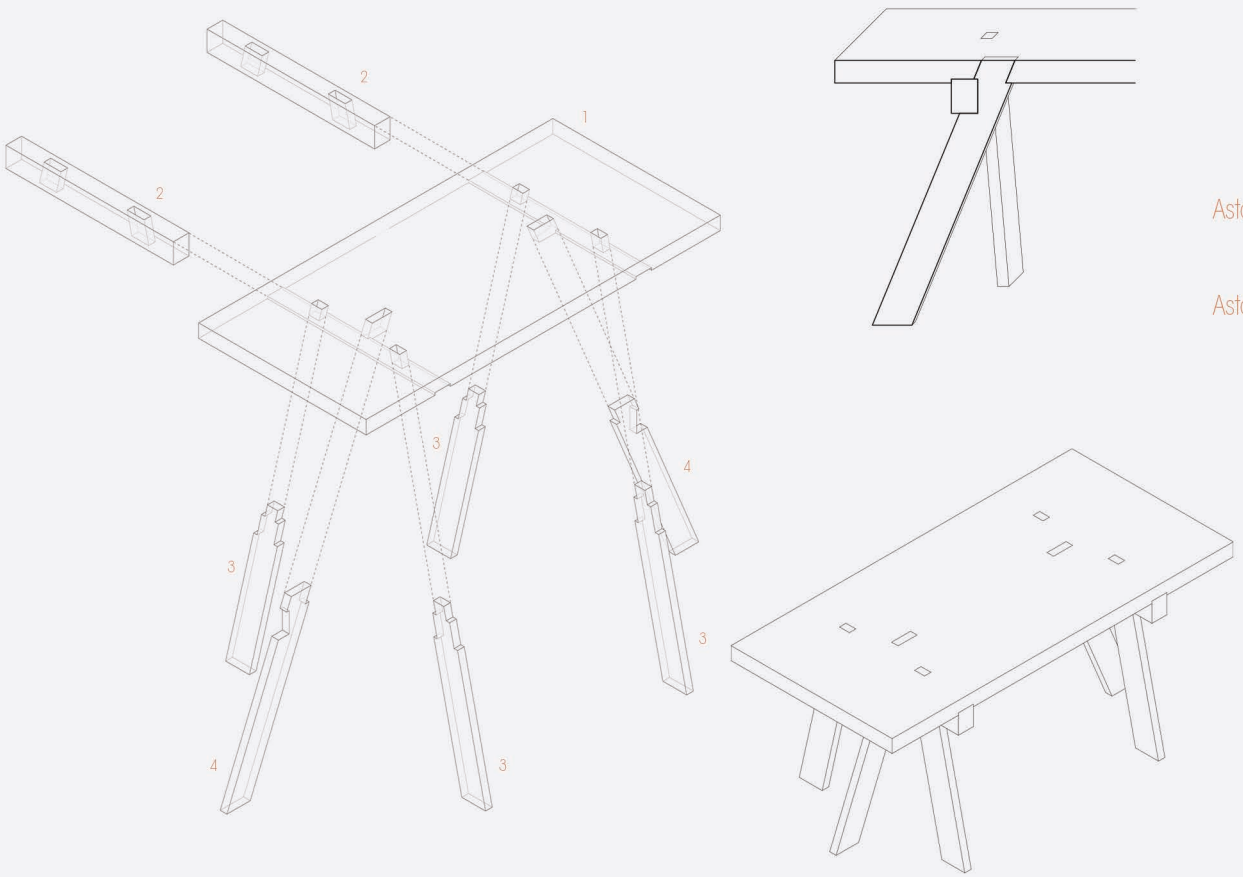


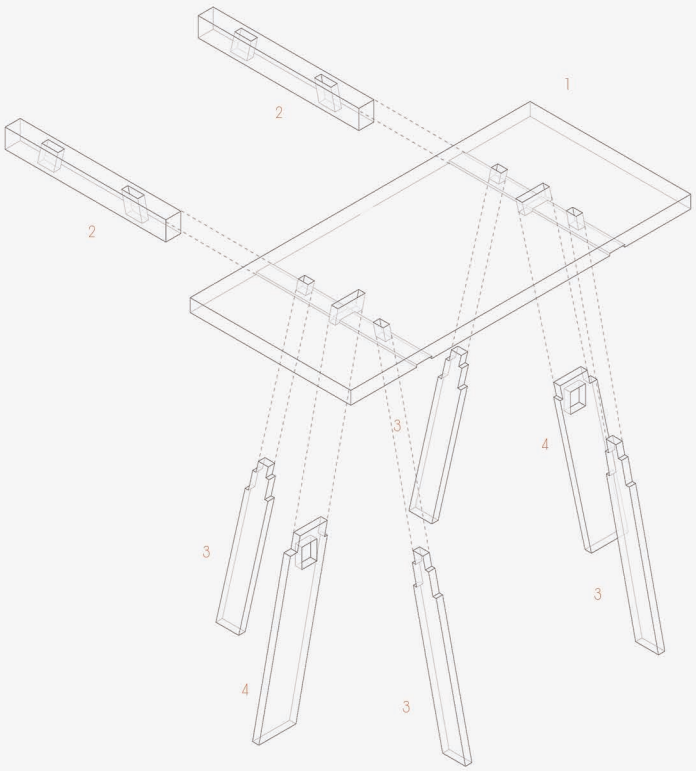
Tavola 1
160x75x6

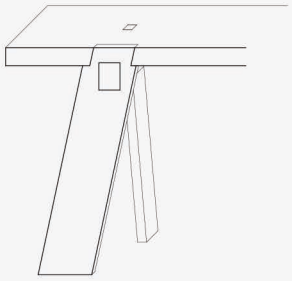
Traversa 2
7x9x75

Asta sagomata 3
3x10x79

Asta sagomata 4
3x10x79

Per garantire maggiore stabilità l'asta 4 viene aumentata di lareghezza per poter alloggiare completamente la traversa 2





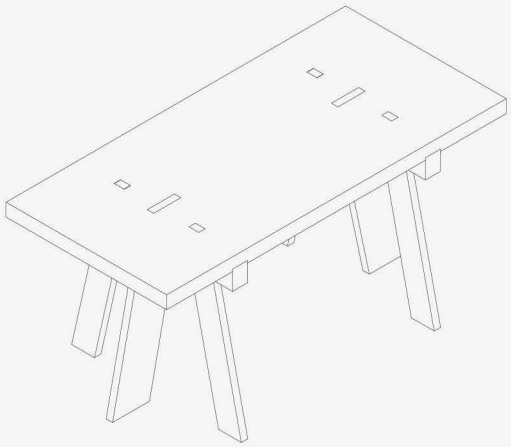
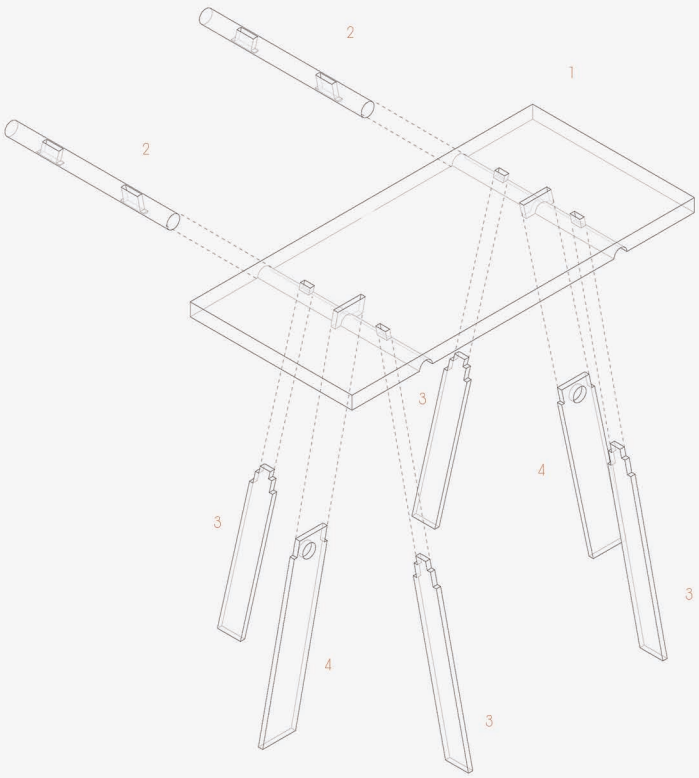


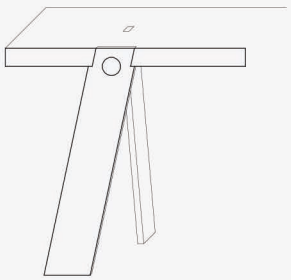
Tavola 1
160x75x6

Traversa 2
7x9x50

Asta sagomata 3
3x10x79

Asta sagomata 4
3x18x79





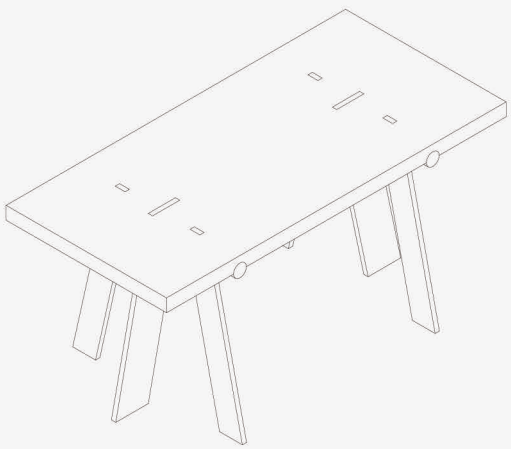
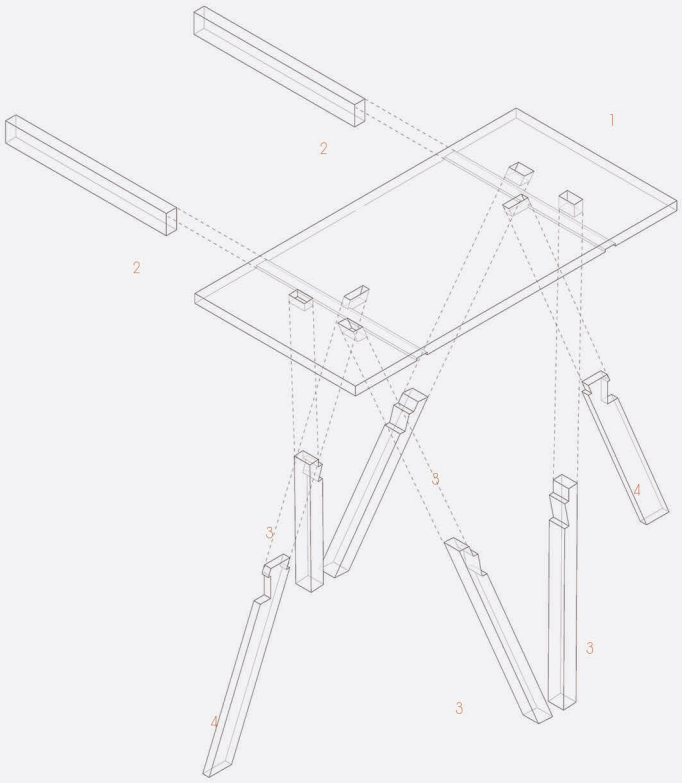


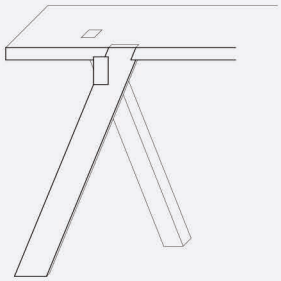
Tavola 1
160x75x6

Traversa cilindrica 2
75; Ø6

Asta sagomata 3
3x10x79

Asta sagomata 4
3x18x79





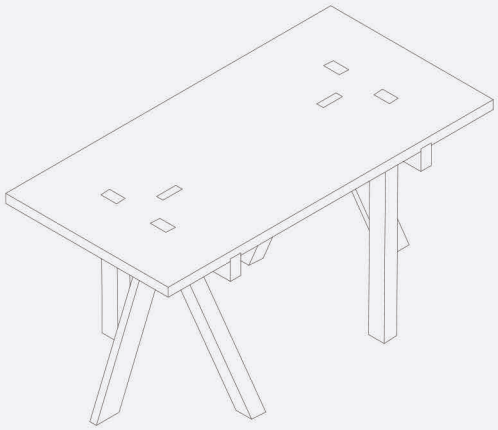


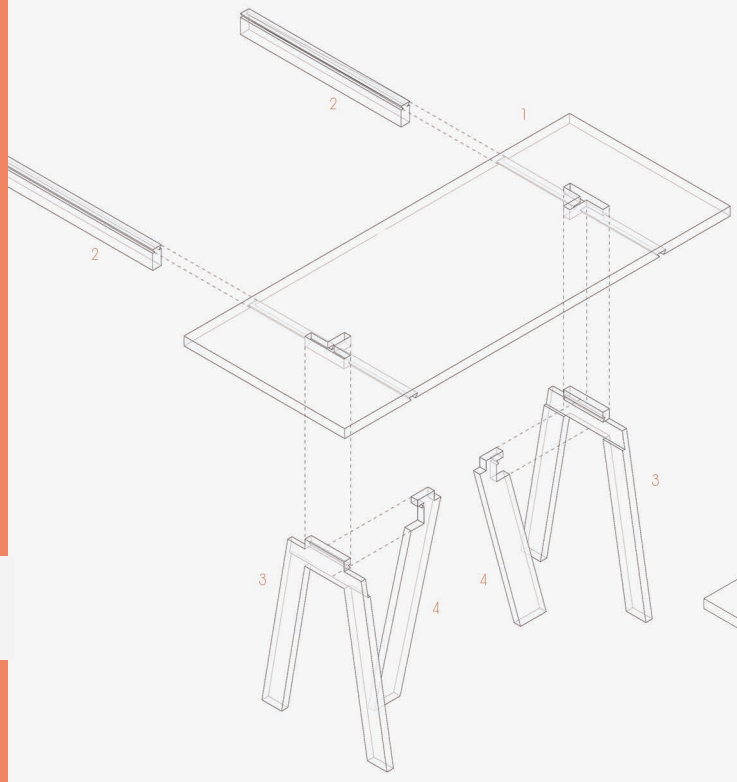
Tavola 1
160x75x6

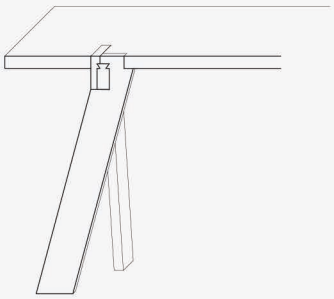
Traversa 2
7x9x50

Asta sagomata 3
3x10x79

Asta sagomata 4
3x18x79

Per garantire maggiore stabilità l'asta 4 viene aumentata di lareghezza per poter alloggiare completamente la traversa 2





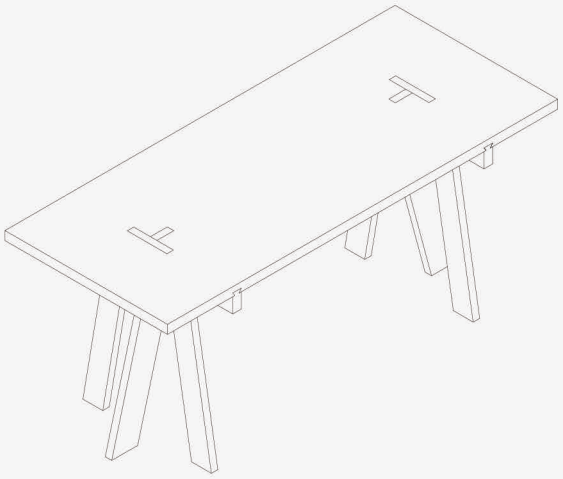
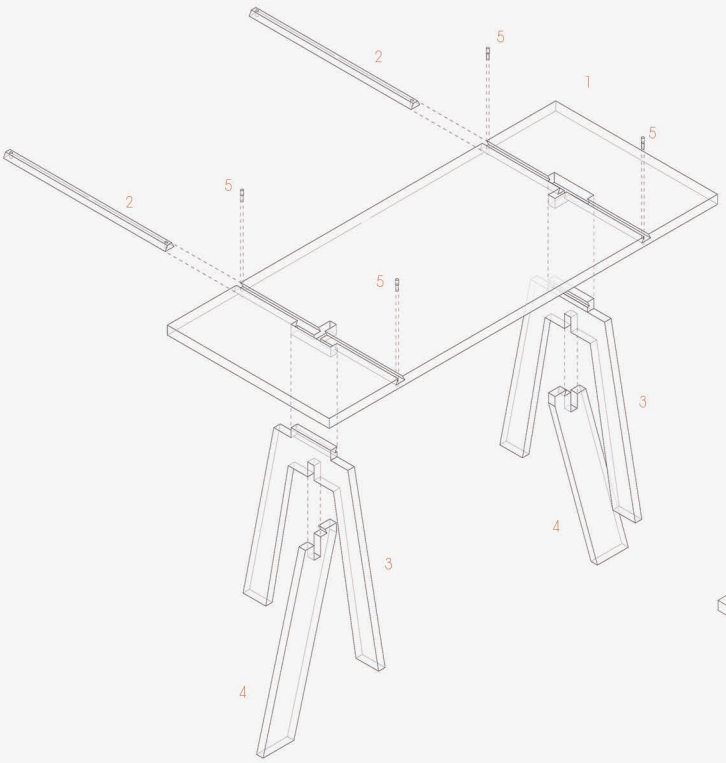


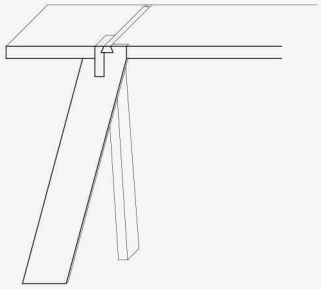
Tavola 1
180x75x6

Traversa 2
4x8x75

Piano sagomato 3
3x58x75

Asta sagomata 4
3x13x79





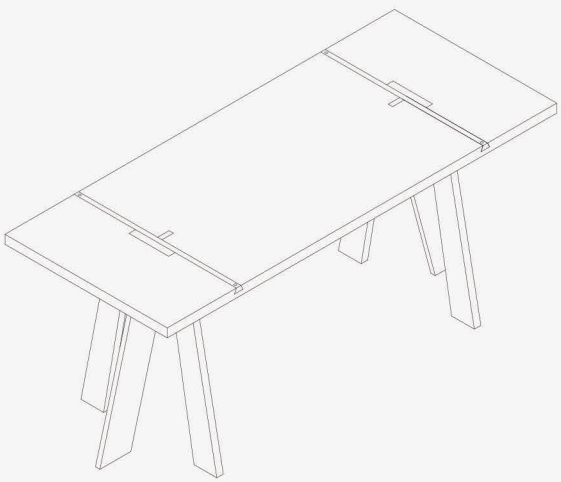


Tavola 1
160x75x6

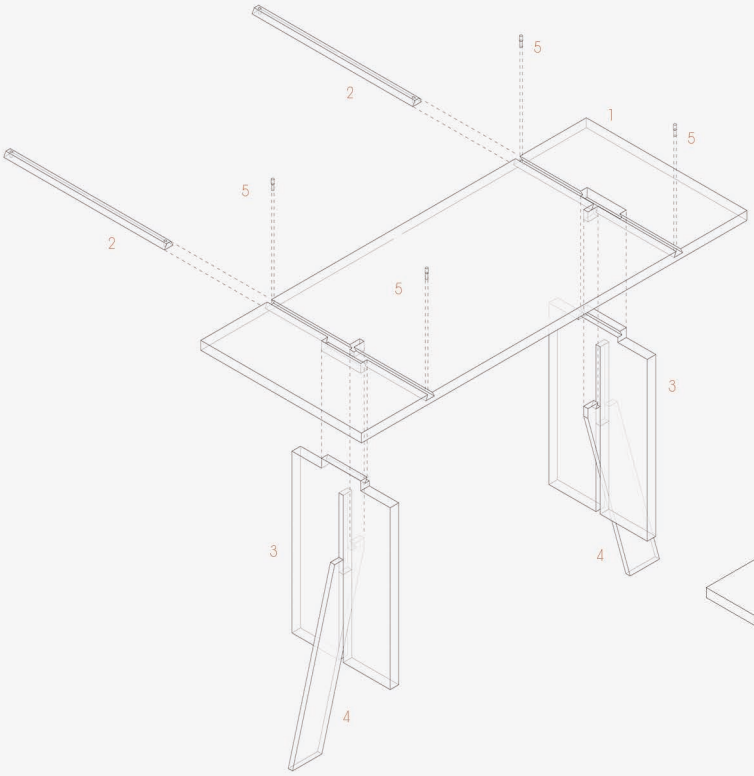
Traversa 2
75x4x2

Asta sagomata 3
3x63x75

Asta sagomata 4
3x14x79

spina in legno 5

Per garantire maggiore stabilità l'asta 4 viene aumentata di lareghezza per poter alloggiare completamente la traversa 2



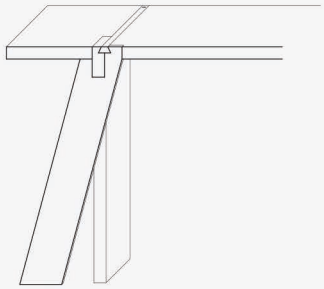
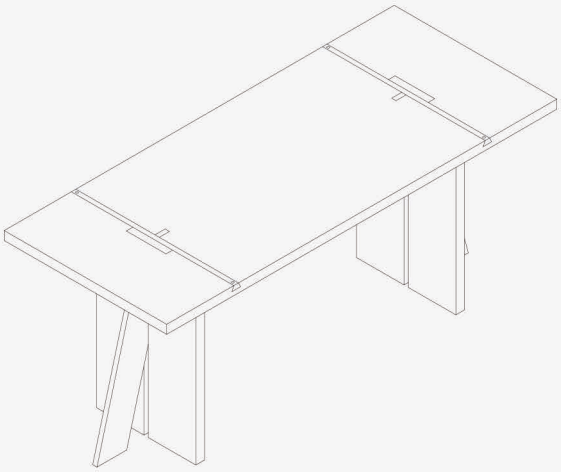


Tavola 1
180x75x6

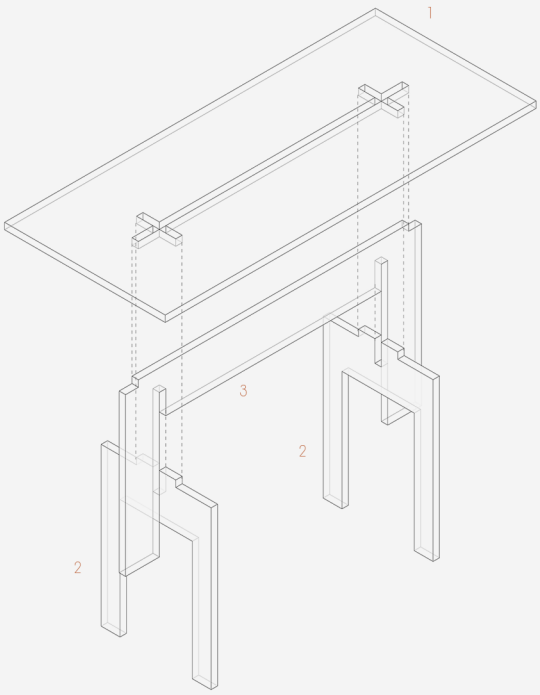
Traversa 2
4x8x75

Piano sagomato 3
3x58x75

Asta sagomata 4
3x13x79



Per garantire maggiore stabilità l'asta 4 viene aumentata di larghezza per poter alloggiare completamente la traversa 2



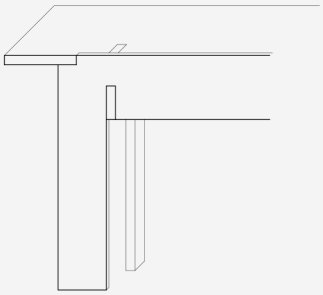
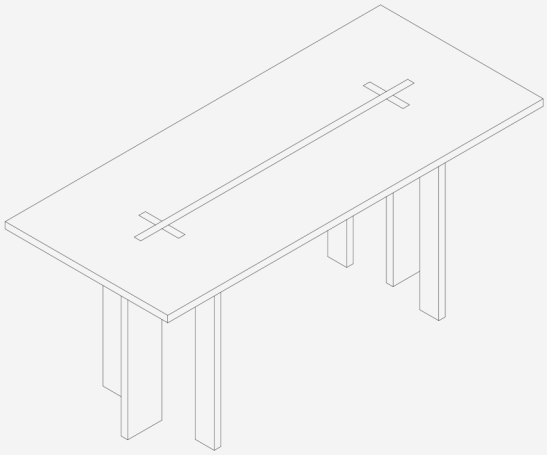


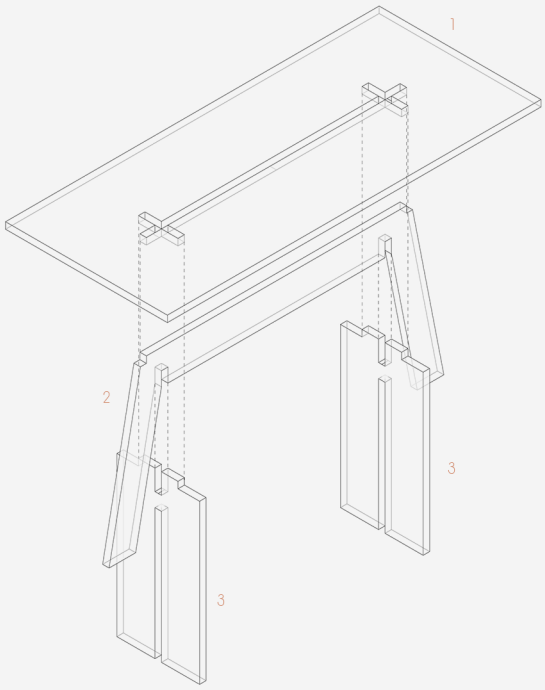
Tavola 1
180x75x3

Piano sagomato 2
138x75x3

Piano sagomato 3
51x75x3



Per ripristinare l'incasso della travera sulla tavola è necessario cambiare il metodo di montaggio. La traversa può essere inserita lateralmente solamente in seguito al montaggio dell'asta n.4 e solo in seguito possono essere montate le aste n.3



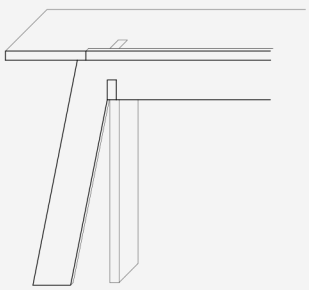


Tavola 1
170x75x3

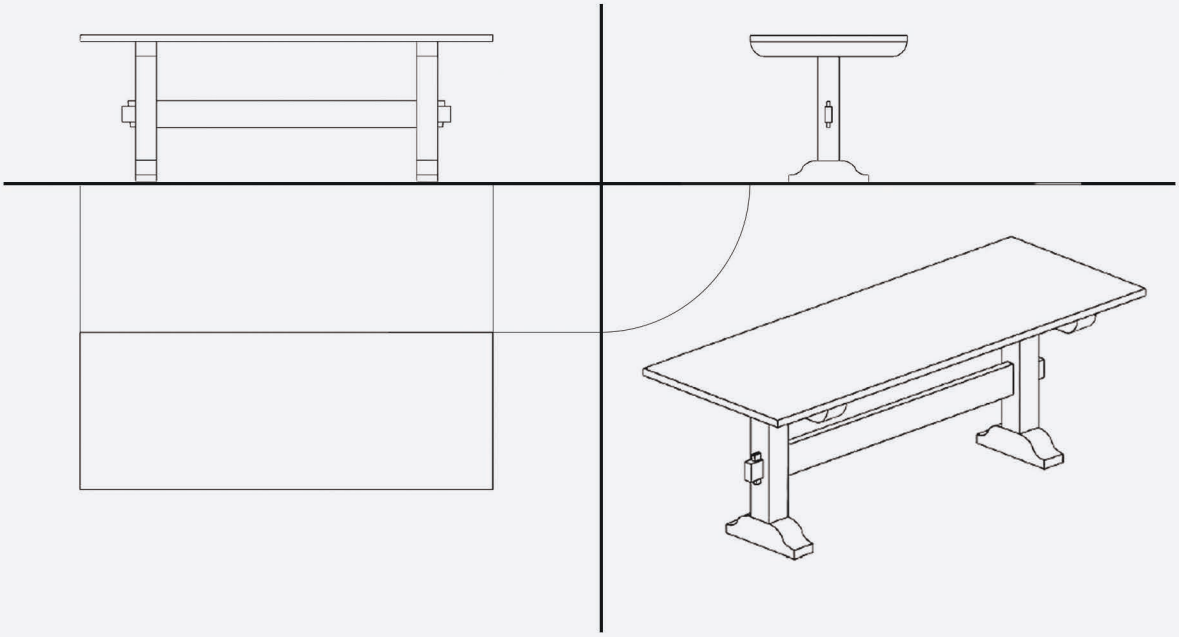
Piano sagomato 2
155x75x3

Piano sagomato 3
38x76x3

TAVOLO FRATINO rilievo

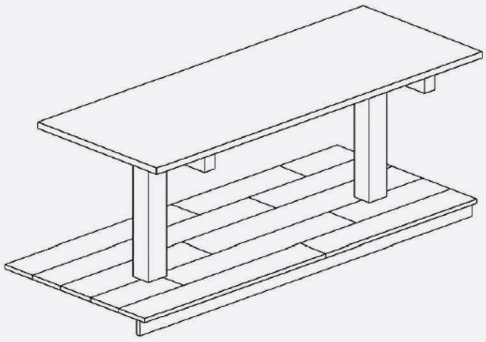
TAVOLO FRATINO

Tipo: *tavolo*
Fonte: *rappresentazione*
Titolo: *Morte del cavaliere da Celano*
Autore: *Giotto*
Anno: *1295-1298*
Luogo: *Basilica Superiore Assisi*
Note: *L'oggetto analizzato è stato ricostruito a partire dal confronto con i fratini con traversa a incastro del XV-XVI secolo. È stato quindi rappresentato un modello archetipico ipotetico.*

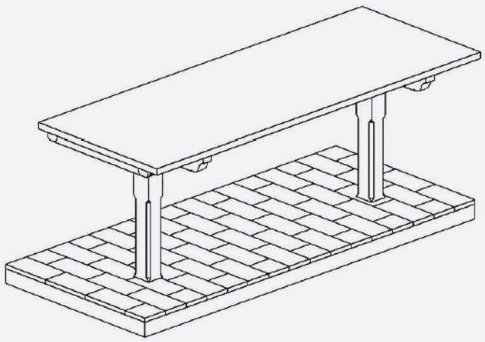


economicità	f. costruzione	semplicità	diversi usi	nomadismo	deperibilità	durata
X	X	X	X	X	X	X

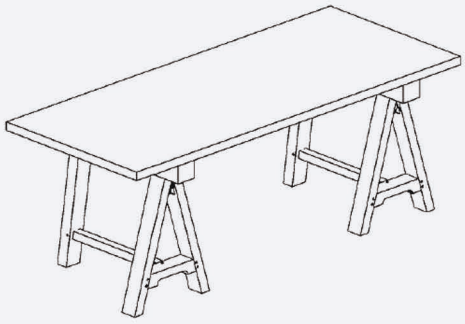
TAVOLO FRATINO (varianti) rilievo



FRATINO FISSATO SU TAVOLATO
Monastero di San Damiano, Assisi
XVI sec. (?)

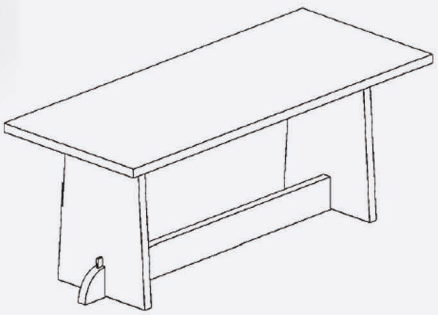


FRATINO FISSATO A PAVIMENTO
Eremo delle Carceri, Assisi
XVI sec. (?)

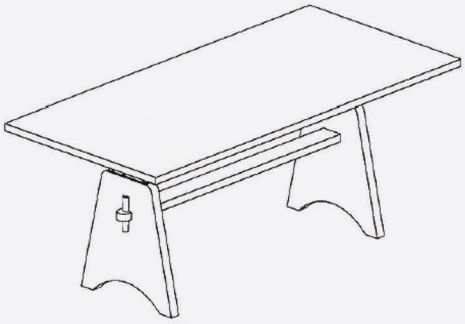


FRATINO SU CAVALLETTI
Museo O.L.V. ter Potterie, Brugge, Belgio
1424

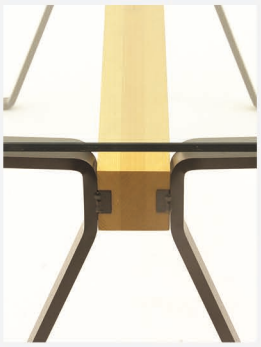
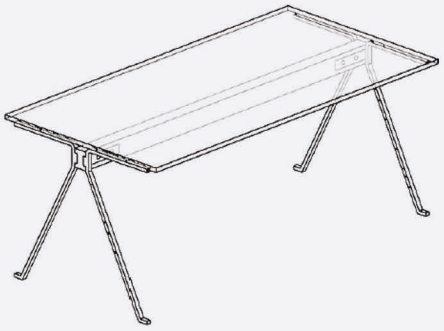
TAVOLO FRATINO MODERNO rilievo



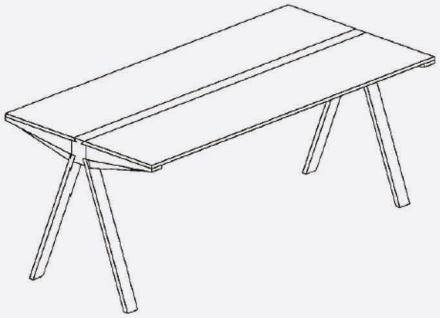
LOVO DINING TABLE. Axel Einar Hjorth. 1930-1939



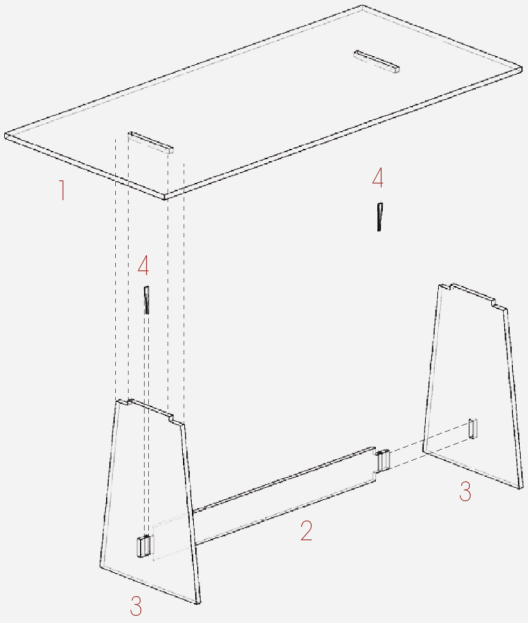
FRATINO SVEDESE. 1930 circa

FRATE TAVOLO. Enzo Mari. 1973



TRAVERSO TABLE. Francesco Faccin 2012



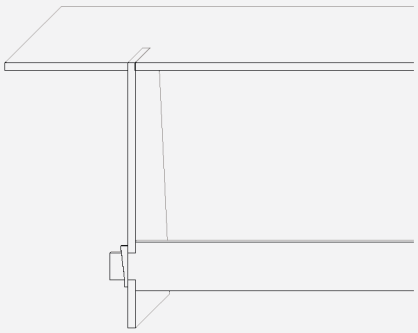
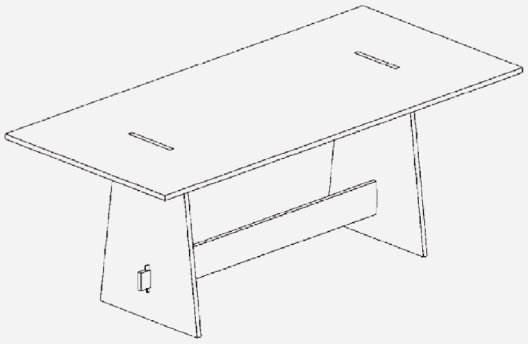


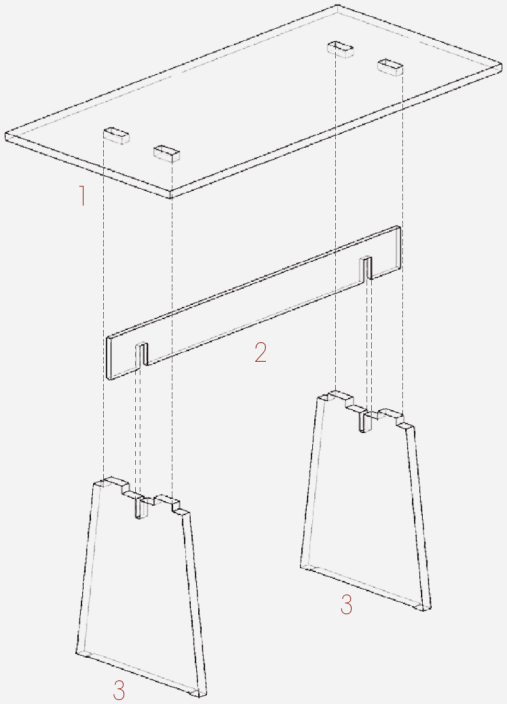
tavola 1
152x84x3

asta sagomata 2
15x3x125

piano sagomato 3
70x52x3

cuneo 4





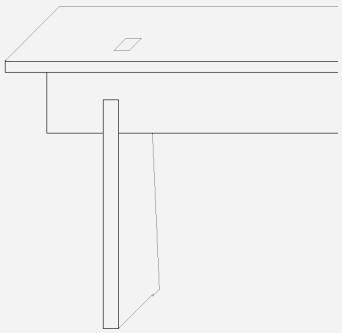
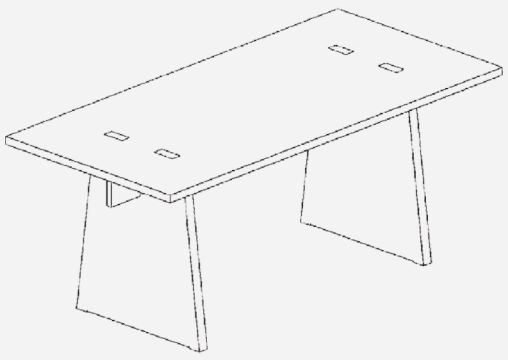
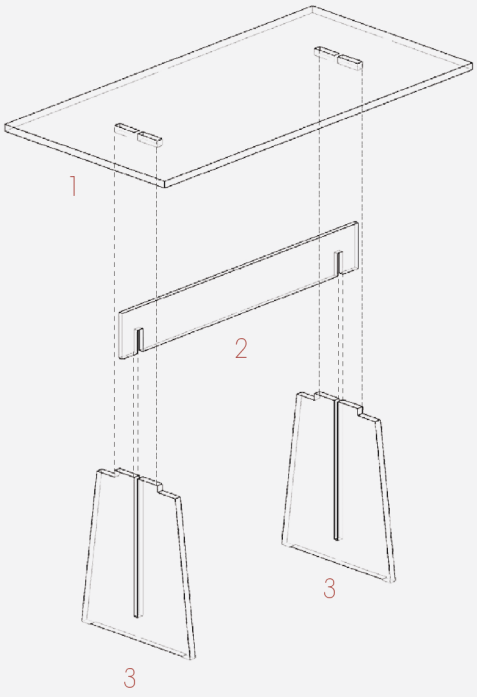


tavola 1
152x84x3

asta sagomata 2
15x3x125

piano sagomato 3
70x62x3





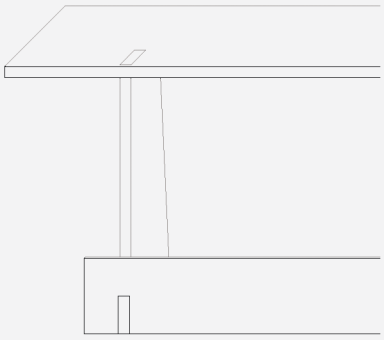
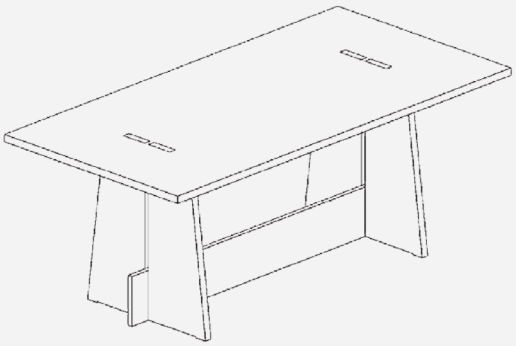
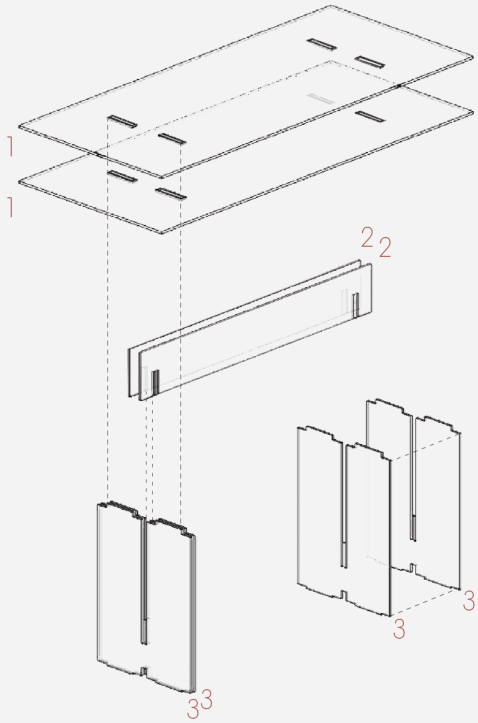


tavola 1
152x84x3

asta sagomata 2
20x3x135

piano sagomato 3
70x62x3





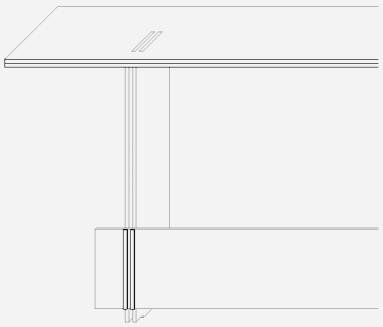
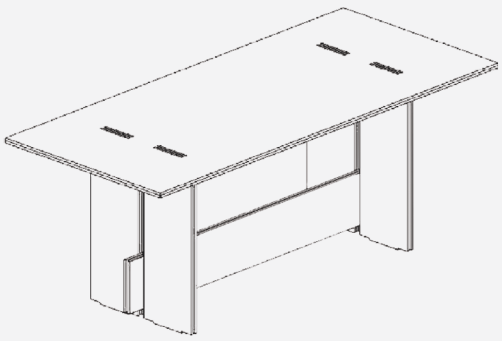


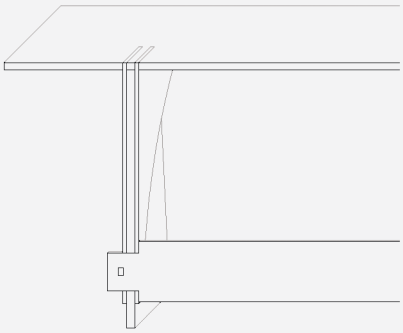
tavola 1
152x84x1,5

asta sagomata 2
20x1,5x135

piano sagomato 3
70x52x1,5

4





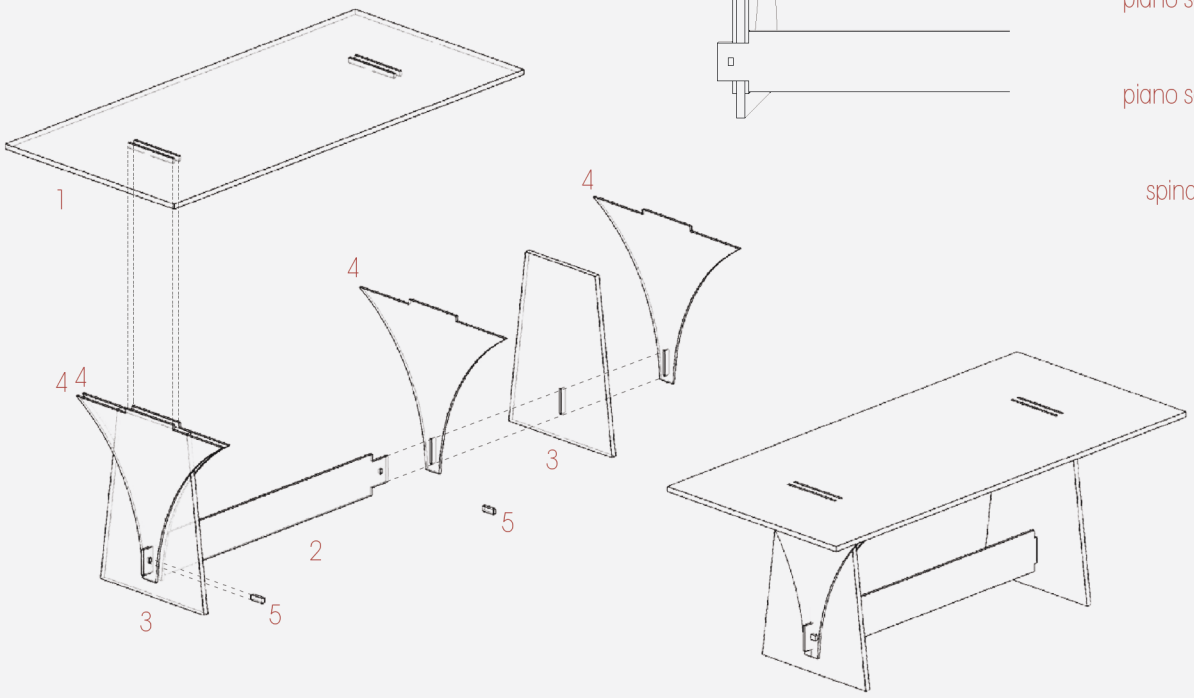


tavola 1
152x84x2

asta sagomata 2
15x2x125

piano sagomato 3
70x52x2

piano sagomato 4
73x60x1

spina in legno 5

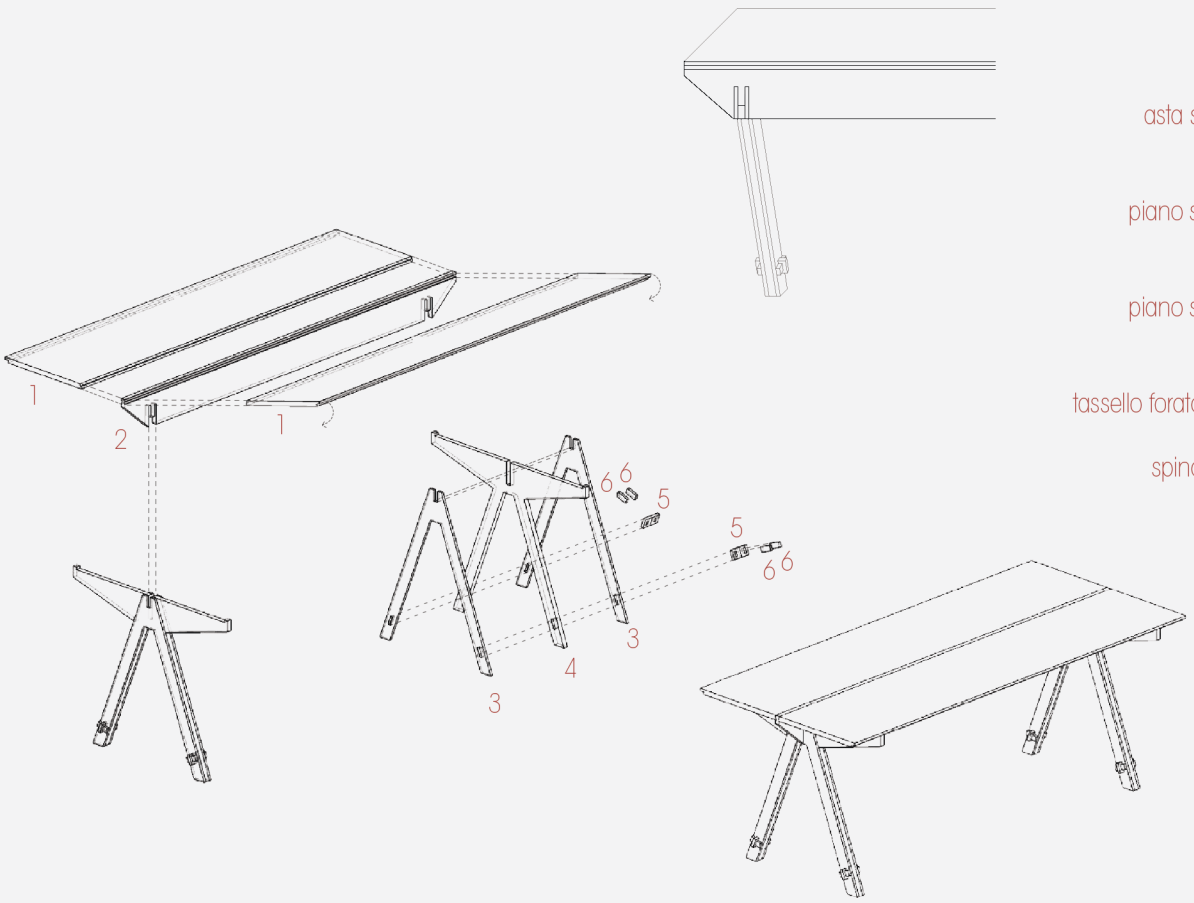


tavola 1
182x40x3

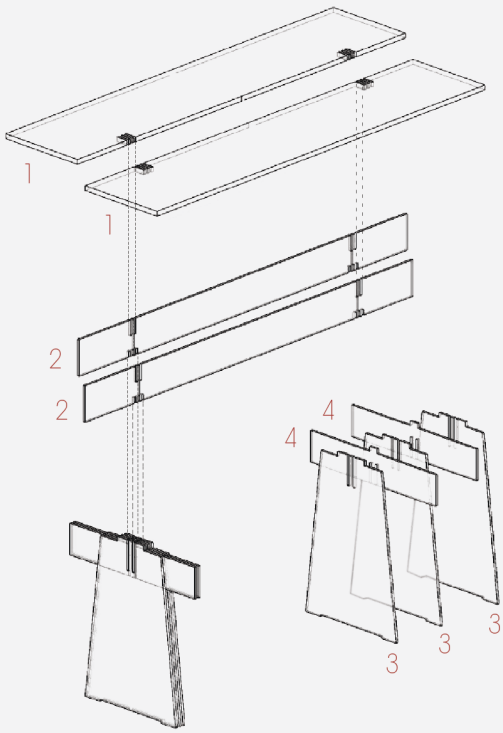
asta sagomata 2
15x3x182

piano sagomato 3
58x70x3

piano sagomato 4
83x70x3

tassello forato in legno 5

spina in legno 6



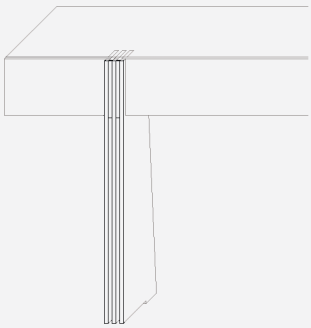
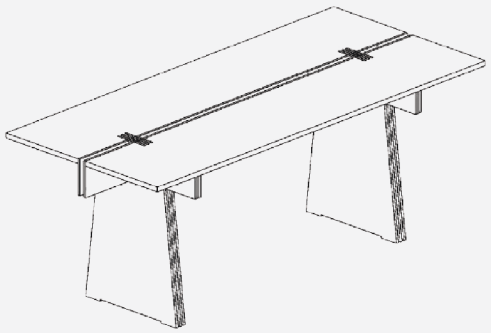


tavola 1
182x38x3

asta sagomata 2
15x1x182

piano sagomato 3
50x70x1

asta sagomata 4
12x1x82



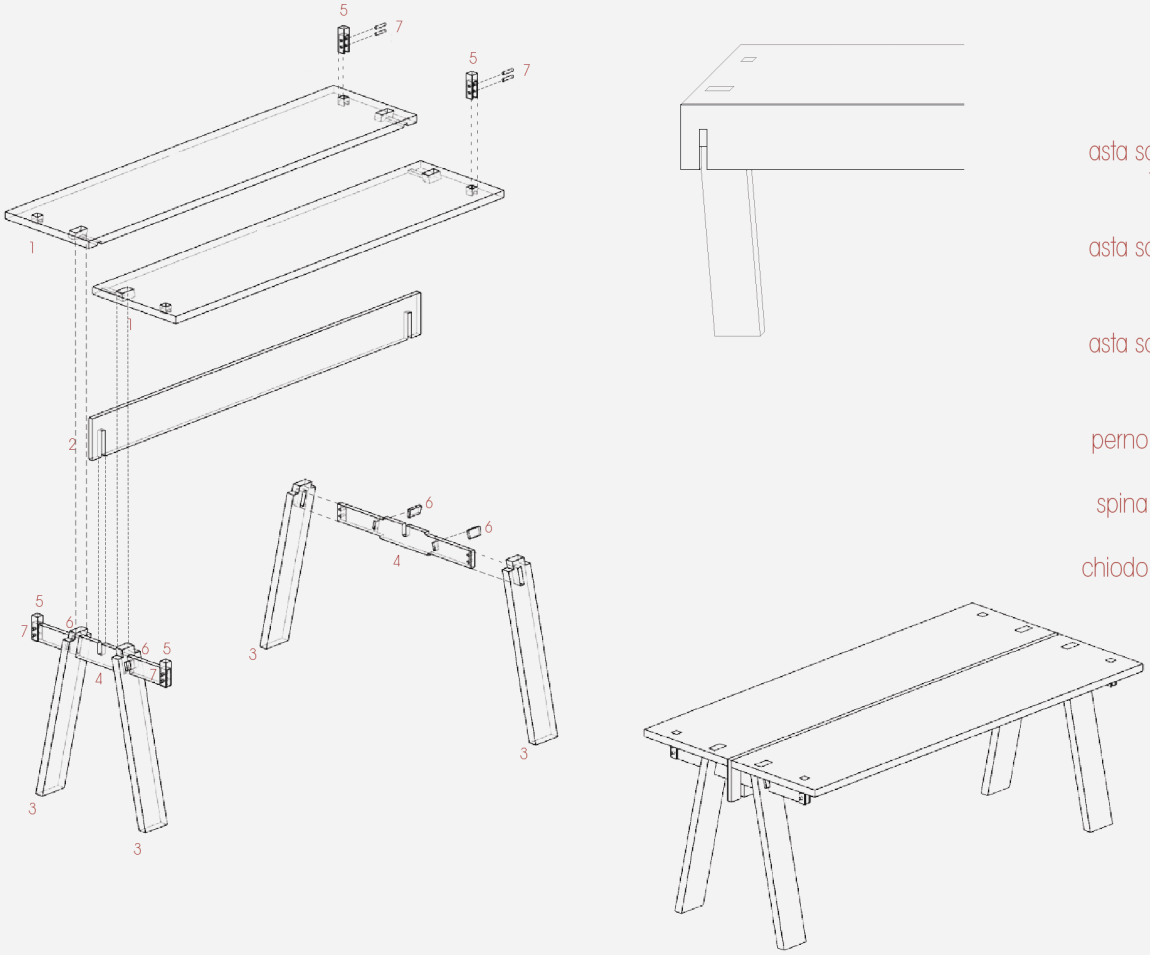


tavola 1
40x82x3

asta sagomata 2
15x3x182

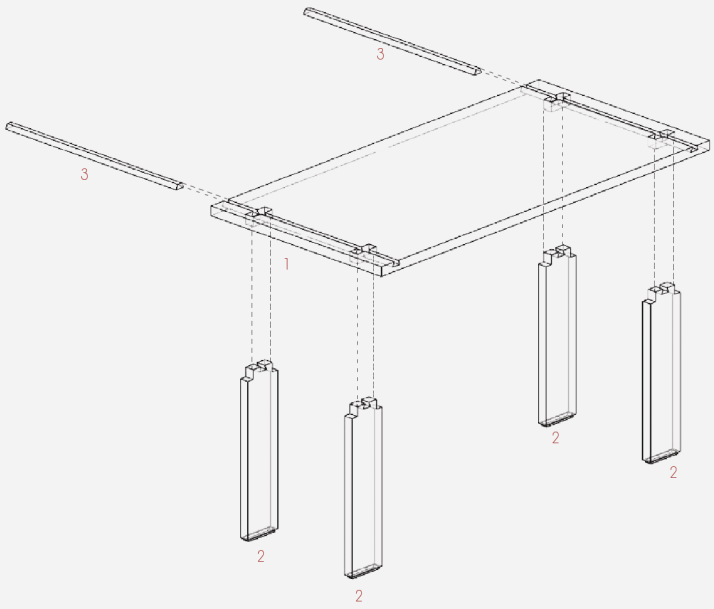
asta sagomata 3
13x3x70

asta sagomata 4
7x3x70

perno in legno 5

spina in legno 6

chiodo in legno 7



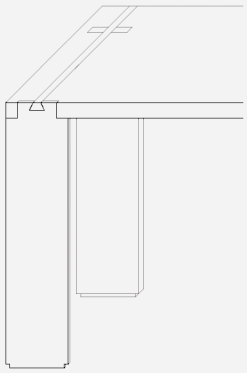
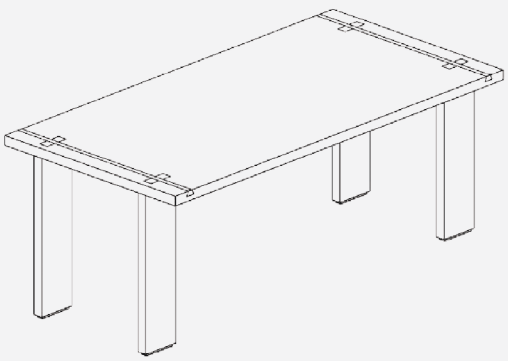


tavola 1
182x84x3

asta sagomata 2
15x3x70

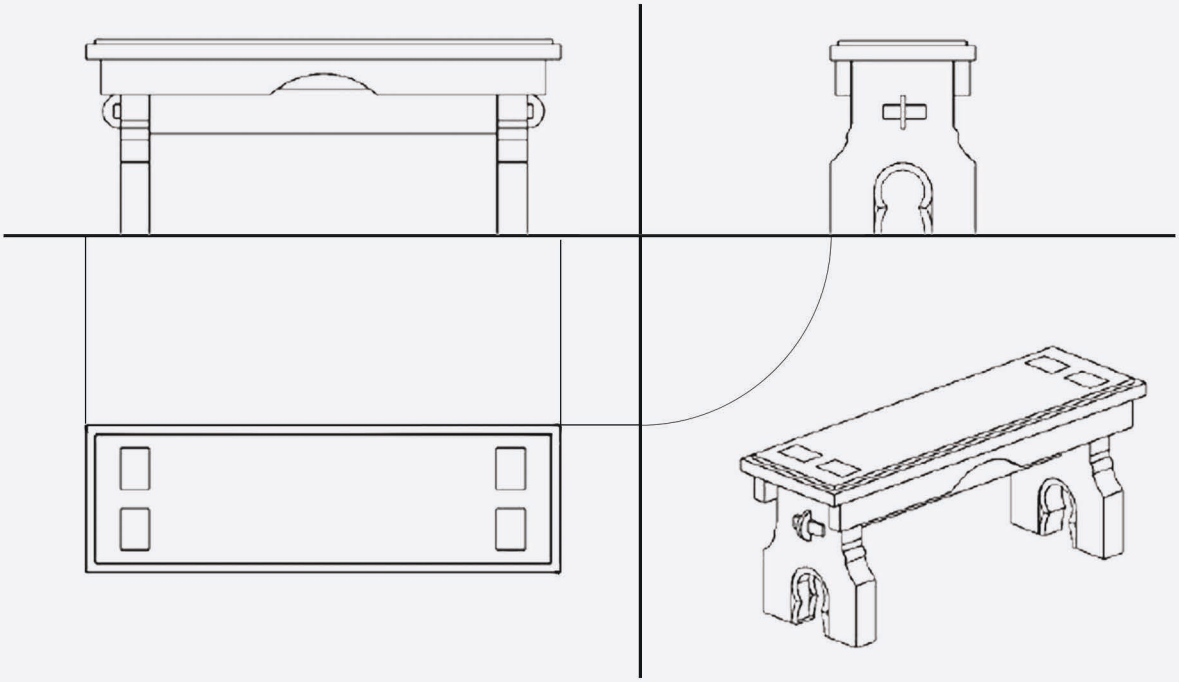
asta sagomata 3
coda di rondine
4x2x84



PANCA A INCASTRO rilievo

PANCA A INCASTRO

Tipo: *tavolo*
Fonte: *rappresentazione*
Titolo: *Concepimento e infusione dell'anima*
Autore: *sconosciuto*
Anno: *1490 ca.*
Luogo: *Parigi, Bibliothéque de l'Arsenal, Ms. 5006, F.174*

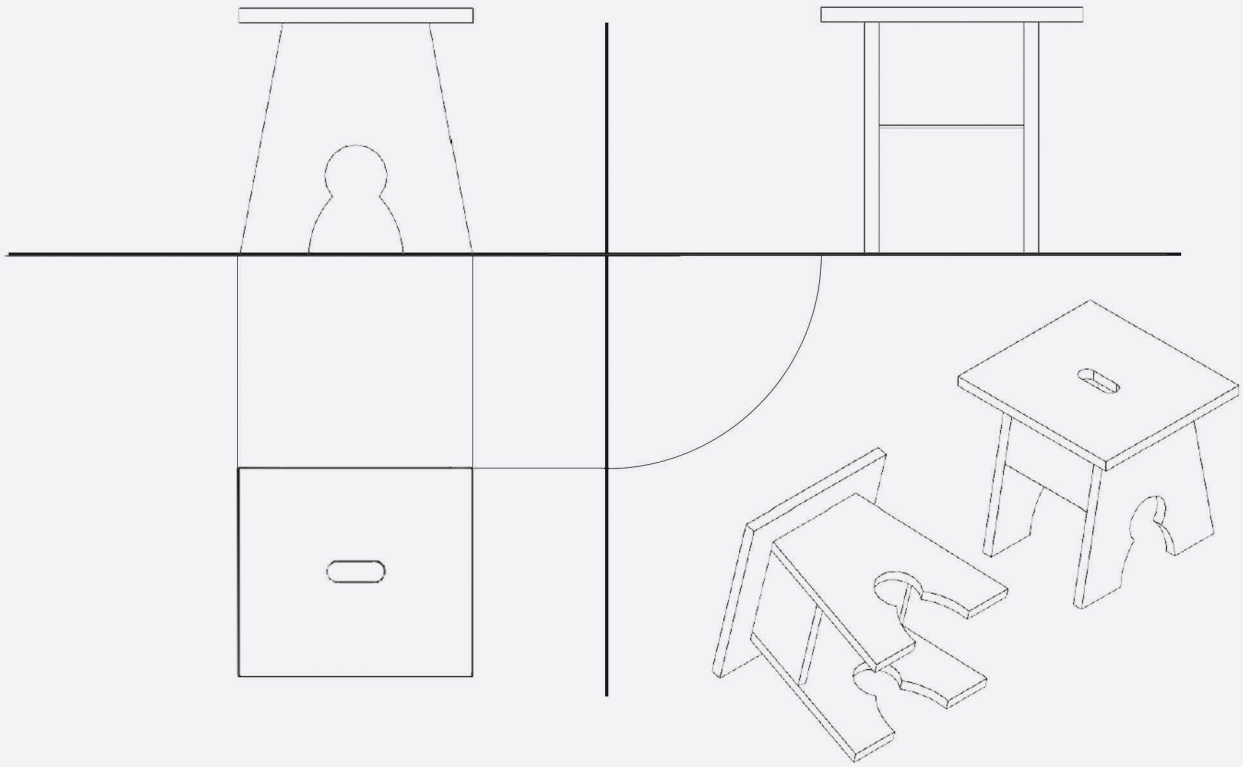


economicità	f. costruzione	semplicità	diversi usi	nomadismo	deperibilità	durata
X	X	X	X	X	X	X

PANCHETTA rilievo

PANCHETTA CON MANIGLIA

Tipo: *panchetta*
Fonte: *rappresentazione*
Titolo: *San Francesco consolato da muscia angelica*
Autore: *fra' Cosimo*
Anno: *XVII secolo*
Luogo: *Museo francescano di Roma*

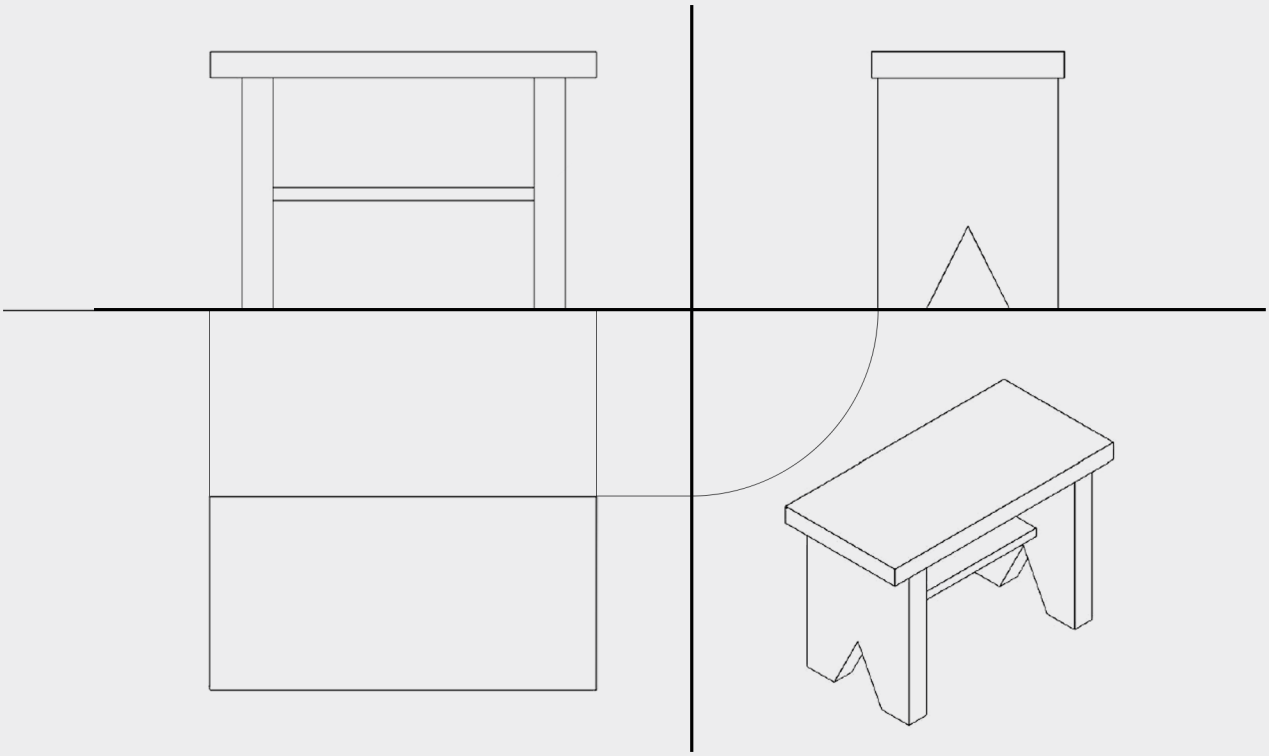


economicità	f. costruzione	semplicità	diversi usi	nomadismo	deperibilità	durata
X	X	X	X	X	X	X

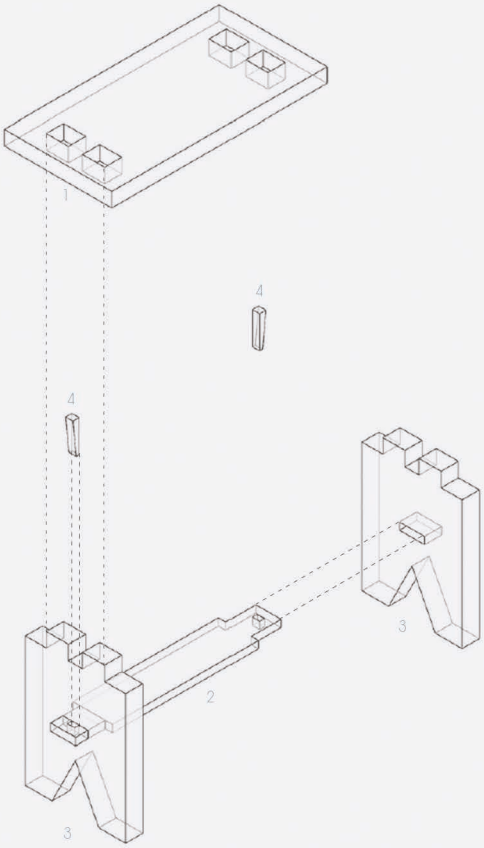
PANCHETTA rilievo

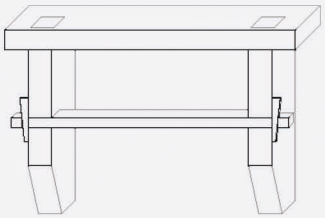
PANCHETTO

Tipo: *panchetto*
Fonte: *rappresentazione*
Titolo: *Estasi di San Francesco*
Autore: *Carlo Saraceni*
Anno: *1620*
Luogo: *Chiesa del Redentore, Venezia*



economicità	f. costruzione	semplicità	diversi usi	nomadismo	deperibilità	durata
X	X	X	X	X	X	X





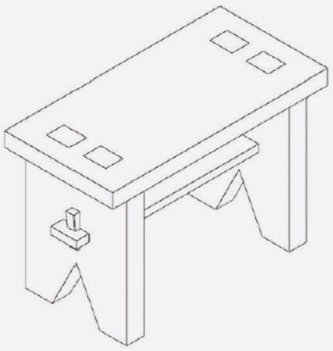
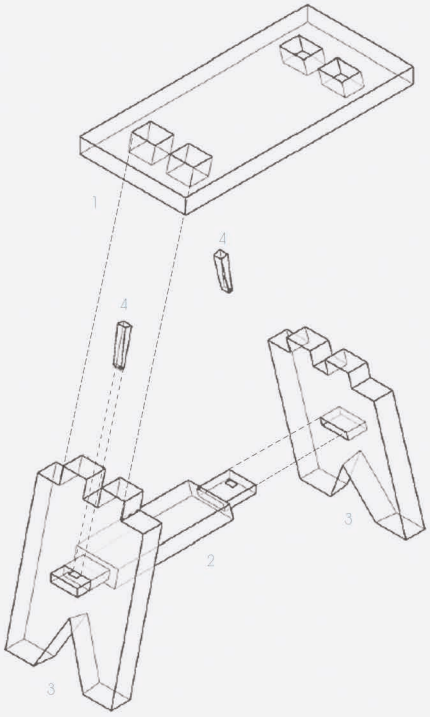


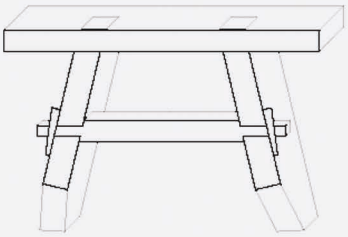
tavola 1
52x30x3

asta sagomata 2
10x3x42

piano sagomato 3
30x60x3

cuneo 4





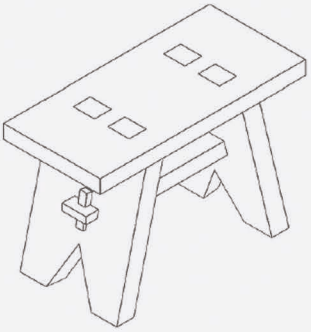
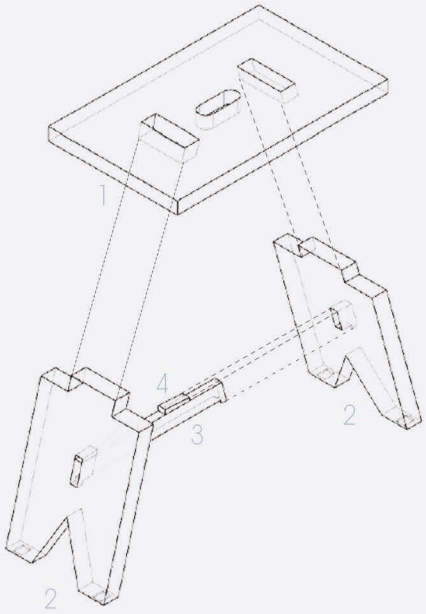


tavola 1
52x30x3

asta sagomata 2
10x3x40

piano sagomato 3
30x60x3

cuneo 4



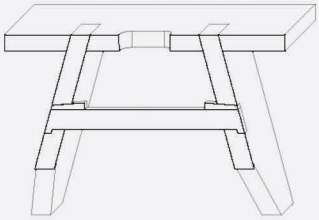
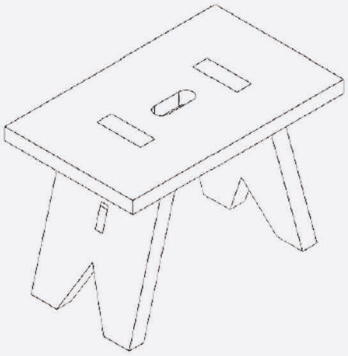


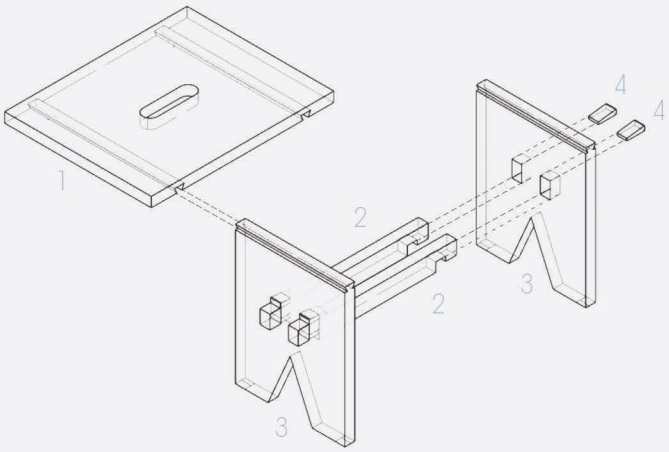
tavola 1
52x30x3

piano sagomato 2
30x60x3

asta sagomata 3
5x3x35

cuneo 4





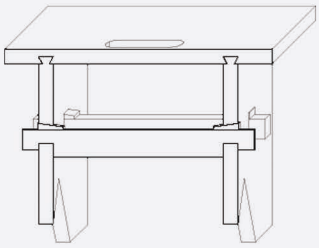
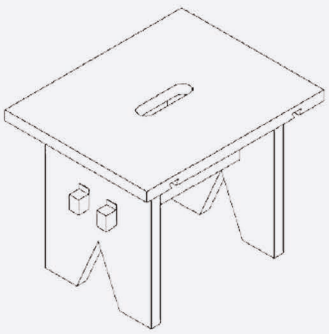


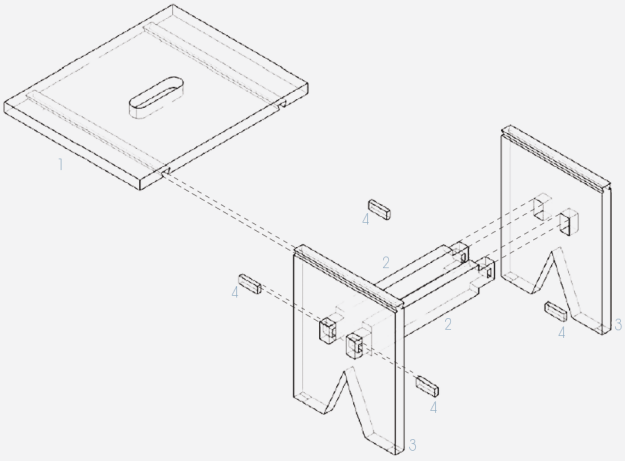
tavola 1
52x35x3

asta sagomata 2
5x3x42

piano sagomato 3
30x60x3

cuneo 4





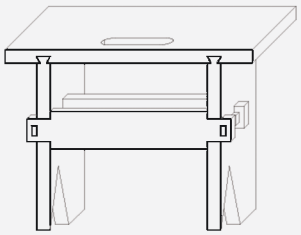
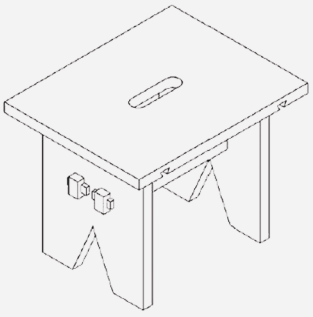


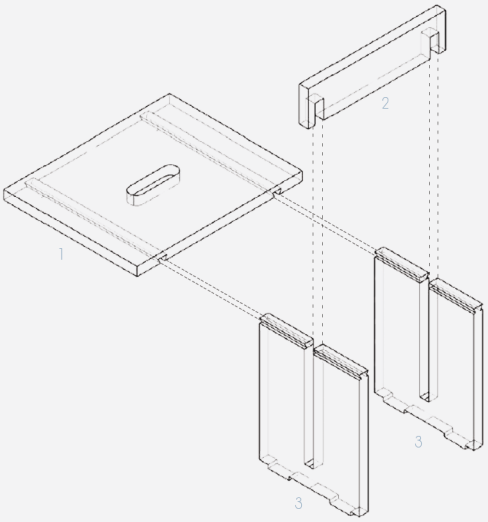
tavola 1
52x35x3

asta sagomata 2
7,5x3x42

piano sagomato 3
(coda di rondine)
30x60x3

spina in legno 4
(parallelepipedo)





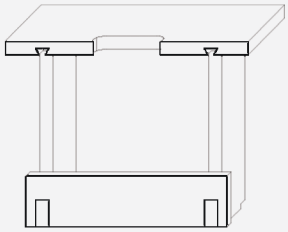
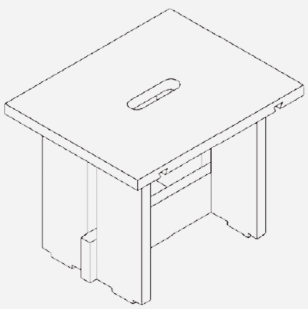
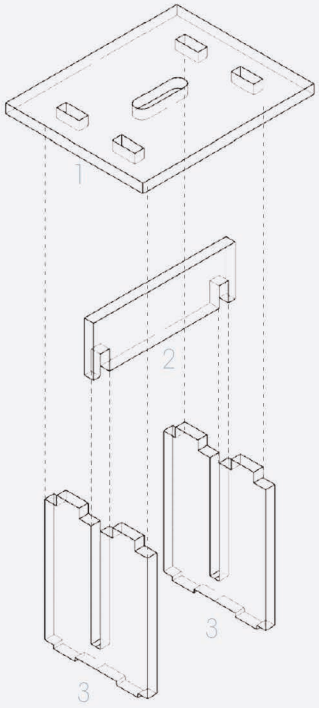


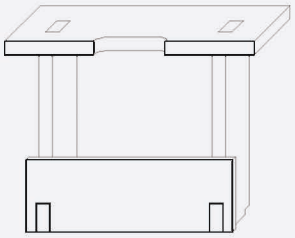
tavola 1
52x35x3

asta sagomata 2
10x3x41

piano sagomato 3
(coda di rondine)
30x60x3







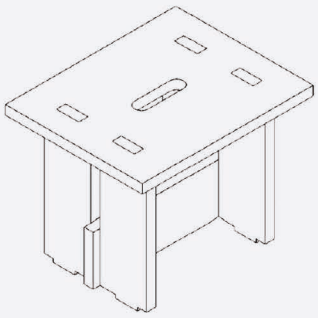
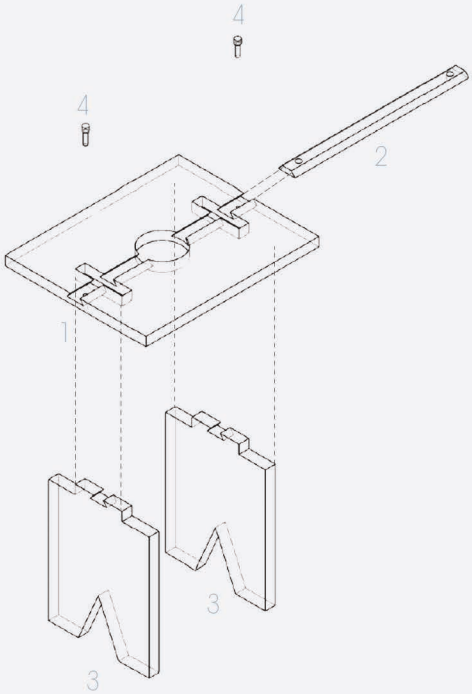
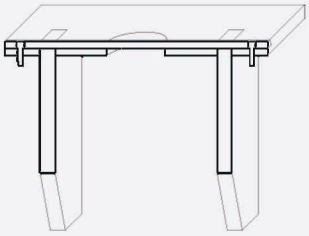


tavola 1
52x35x3

asta sagomata 2
10x3x52

piano sagomato 3
30x60x3





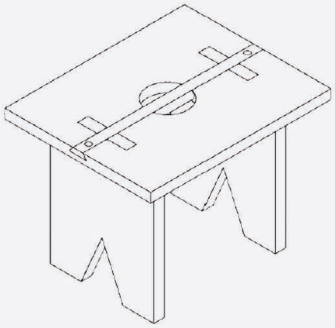
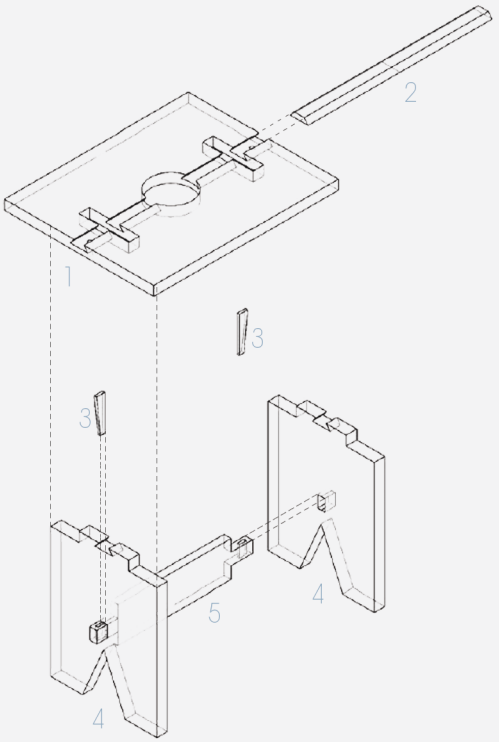


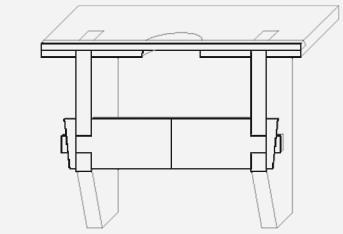
tavola 1
52x35x3

asta coda di rondine 2
1,5x5x52

piano sagomato 3
30x60x3

tasselli in legno 4





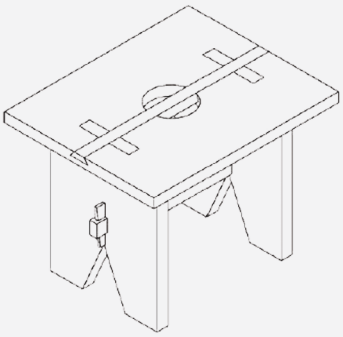


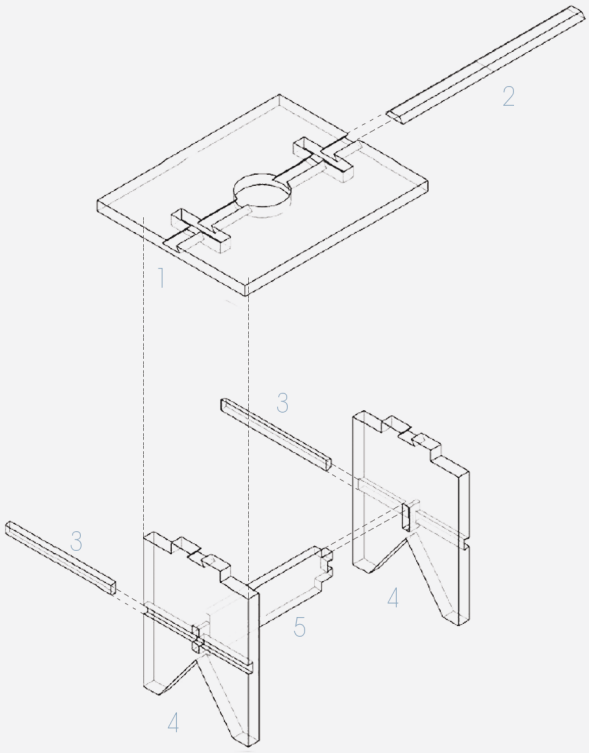
tavola 1
52x35x3

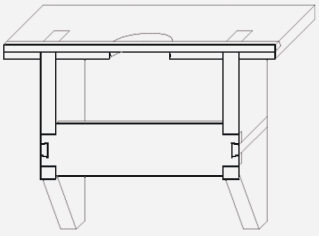
asta coda di rondine 2
1,5x5x52

cuneo 3

piano sagomato 4
30x60x3

asta sagomata 5
10x3x52





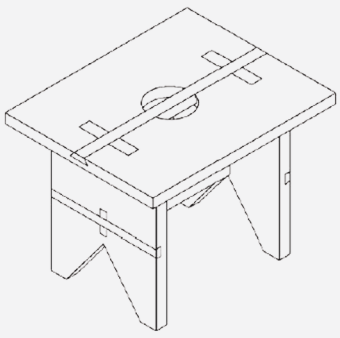


tavola
52x35x3

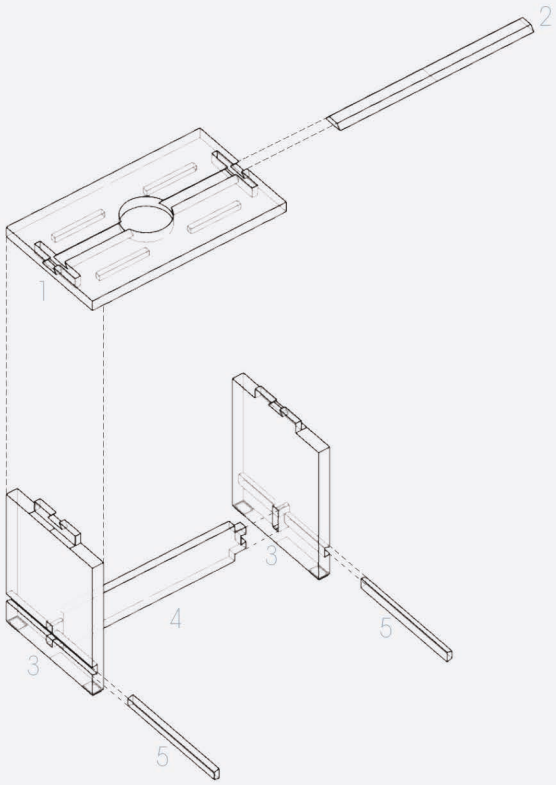
asta coda di rondine 1
1,5x5x52

asta coda di rondine 2
1,5x3x30

piano sagomato 3
30x60x3

asta sagomata 4
10x3x52

5



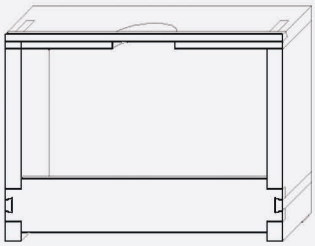


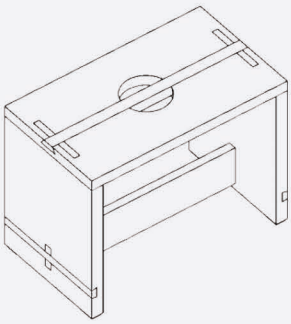
tavola 1
52x30x3

asta coda di rondine 2
1,5x5x52

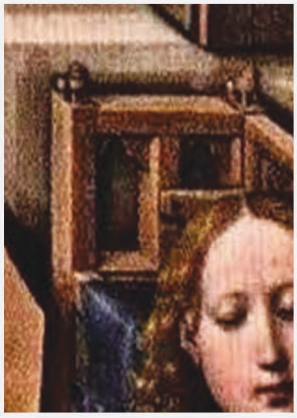
piano sagomato 3
30x60x3

asta sagomata 4
10x3x52

asta coda di rondine 5
1,5x3x30

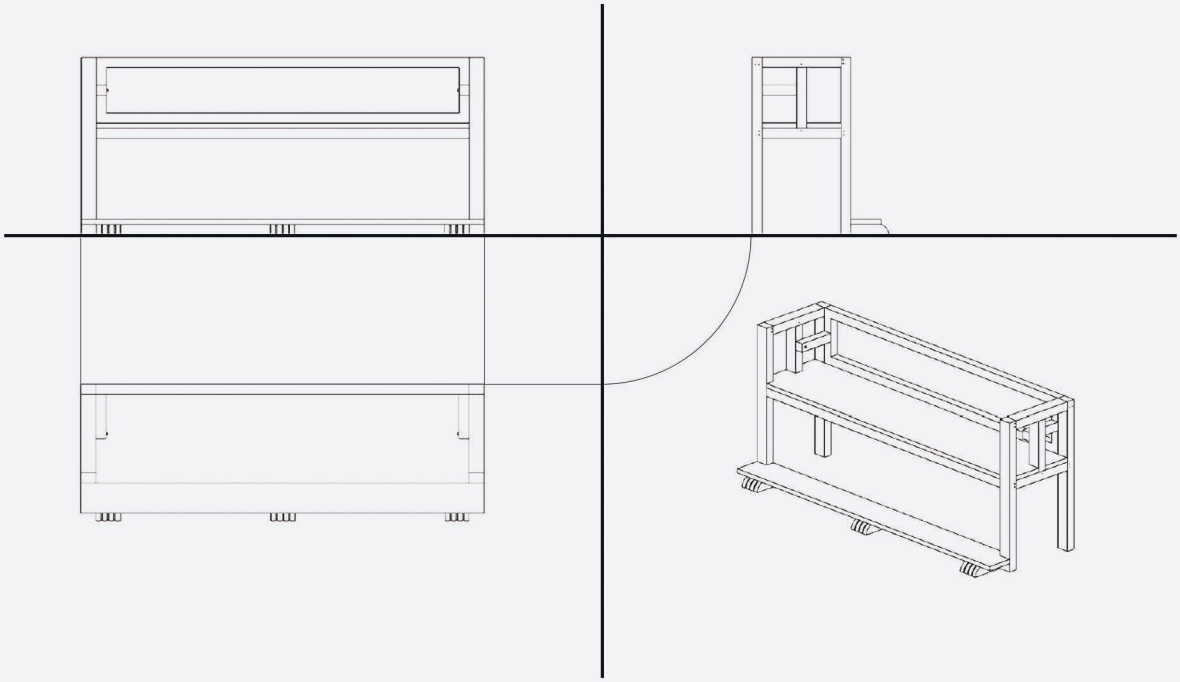


STRYCSITTEN rilievo



STRYCSITTEN

Tipo: *panca*
Fonte: *rappresentazione*
Titolo: *Annunciazione, Trittico di Mérode*
Autore: *Maestro di Flémalle*
Anno: *1420-30*
Luogo: *Metropolitan Museum, New York*



economicità	f. costruzione	semplicità	diversi usi	nomadismo	deperibilità	durata
		X	X		X	X

4.12.2 *Modellazione e prototipazione*

I progetti riportati nelle schede sono stati sviluppati per la maggior parte senza aver potuto sperimentare materialmente gli incastri.

Tra il mese di maggio e il mese di ottobre 2022 la ricerca si è spostata in Uruguay, consolidando la collaborazione con la FADU di Montevideo. In questo periodo, oltre a un confronto estremamente stimolante e produttivo con molti docenti e studenti della facoltà, la ricerca ha potuto usufruire degli spazi e degli strumenti del Fablab e delle competenze del personale che lo gestisce, in particolar modo del prof. Paulo Pereyra. Poichè il Fablab ha in dotazione sia stampanti 3d che fresatrici e *laser cutter* a controllo numerico (CNC), si è deciso di dividere la prototipazione in due fasi: una prima in cui sono stati stampati dei modelli in scala 1:4 in filamento termoplastico per poter sperimentare gli *incastri*; una seconda in cui si è realizzato un prototipo 1:1 in legno multistrato per sperimentare la fase di taglio con la fresatrice.

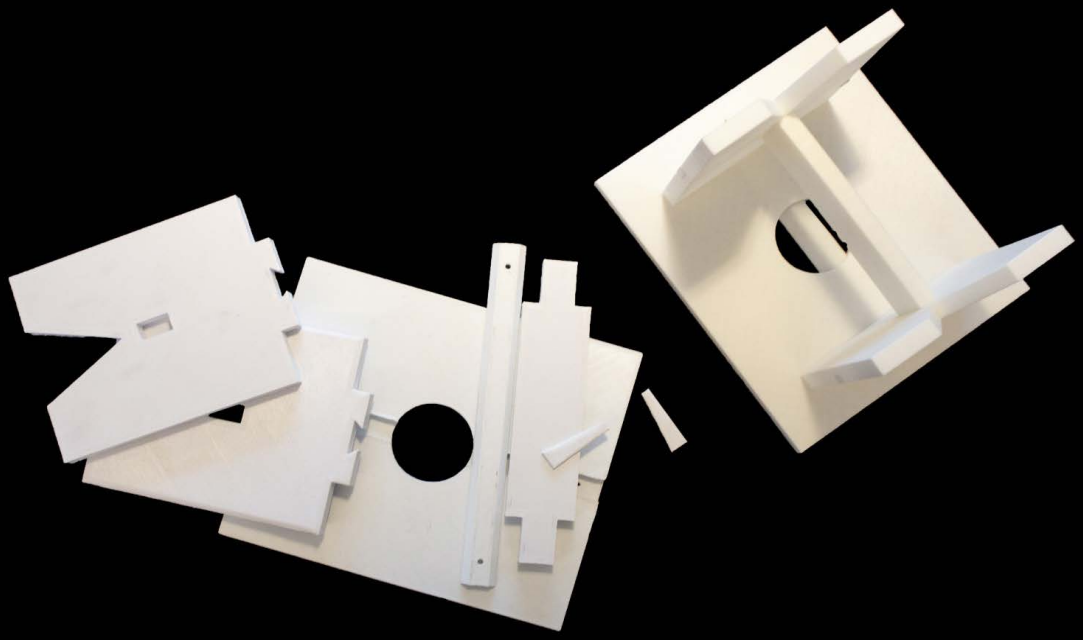
Nella prima fase si è deciso di stampare un oggetto che potesse essere realizzato in scala 1:4 dalle stampanti del Fablab senza dover dividere gli elementi in due o più parti, che non fosse troppo complesso e che allo stesso tempo potesse essere paradigmatico delle soluzioni tecniche adottate. Si è scelto a tale scopo il secondo *panchetto* rappresentato a p. 203, così che si potessero comprendere i limiti della soluzione a incastro adottata tra piano verticale e piano orizzontale. Il modello stampato ha presentato un problema di basculamento: infatti i due piani verticali, pur rimanendo perfettamente ancorati a quello orizzontale, avevano un 'gioco' di qualche millimetro, sicuramente non accettabile per un oggetto destinato a sopportare il peso di una persona. Il modello è stato quindi ristampato altre due volte per cercare di risolvere questo problema di basculamento: nella prima si è adottata una soluzione con tenone, mortasa e cuneo. Tale soluzione, tipica della tradizione medievale, ha eliminato completamente ogni tipi di oscillazione rendendo l'oggetto perfettamente rigido. Nella seconda si è provato a usare lo stesso principio adottato per l'incastro con il piano verticale, ovvero un'asta a sezione trapeziodale (coda di rondine) che va a giuntare il piano verticale con la traversa. Tale soluzione ha il vantaggio compositivo di non produrre nessun tipo di sporgenza rispetto al piano e, nonostante non metta in tensione l'oggetto come fa invece la soluzione con il cuneo, è risultata essere adeguata alle prestazioni di rigidezza che l'oggetto richiede.

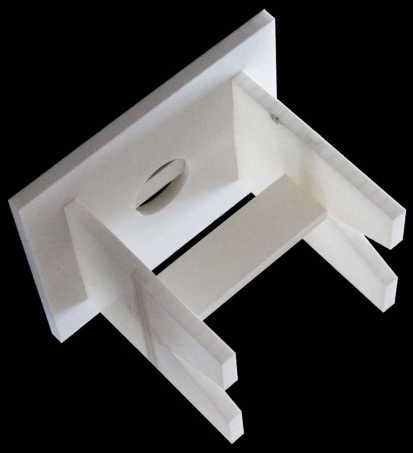
Si è cercato in un secondo momento di stampare il tavolo a sei appoggi, in particolare la variante rappresentata a p. 187, ma le geometrie complesse del progetto hanno reso la stampa di difficile esecuzione e non è stato possibile ottenere un modello accettabile per testare la sua stabilità.

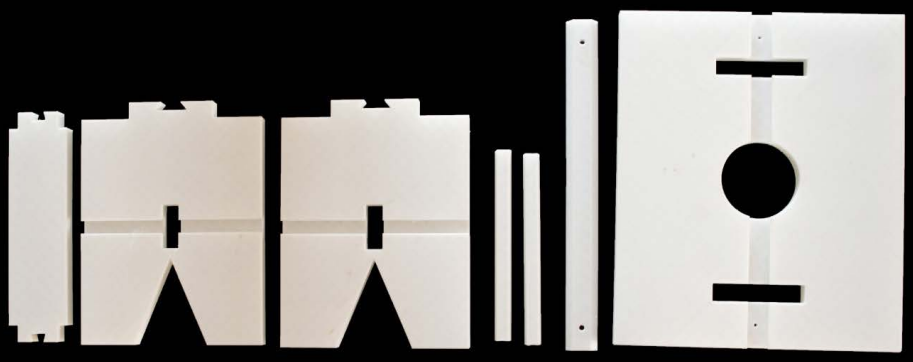
La seconda fase della prototipazione, più che ragionare sull'incastro, ha ragionato sul taglio del legno, utilizzando la produzione del prototipo in scala 1:1 del *panchetto*, come occasione per sperimentare il taglio con la fresatrice a controllo numerico. In questa fase sono emersi innumerevoli problemi di ordine tecnico, principalmete legati all'utilizzo della fresa a coda di

rondine per la produzione in serie. Il taglio che si ottiene da questo tipo di fresa veniva usato anche nel medioevo ma si eseguiva a mano, il che rendeva questo tipo di lavorazione molto difficile e onerosa. Attraverso il montaggio di tale fresa su una macchina a controllo numerico (CNC) o su una fresatrice a mano, è possibile invece realizzare oggetti a incastro estremamente preformanti in maniera economica e in minor tempo rispetto al passato. Rispetto a una fresa normale (cilindrica), la fresa a coda di rondine necessita una serie di accorgimenti particolari: l'impostazione della velocità di giro, della velocità di movimento sugli assi 'X' e 'Y' e sopratutto una calibrazione accurata dell'altezza (asse 'Z'). Al contrario di una fresa normale che esporta porzioni di materiale omogeneo corrispondenti al suo diametro, la fresa a coda di rondine, avendo una sagoma trapezoidale, produce tagli differenti a seconda dell'altezza a cui si trova. Questo richiede una particolare attenzione alla impostazione dei file (Cambam) e soprattutto è necessario che la tavola che si va a incidere sia perfettamente in piano e non presenti nessun tipo di curvatura.

Panchetto 1:4 stampato con filamento termoplastico: a sinistra la soluzione con tenone, mortasa e cuneo, a destra quella con asta a sezione trapezoidale (a coda di rondine), Nella pagina a fianco foto dei pezzi e dell'assemblaggio.







fresa a coda di rondine

prototipo 1:1 in legno multistrato

Conclusioni

Potenzialità di diffusione e possibili sviluppi della ricerca

È chiaro che le diverse 'traduzioni' degli oggetti proposti in questo capitolo possono ancora essere indagate progettualmente e sperimentalmente. La parte applicativa di questa ricerca può infatti continuare ad aprire ed esplorare numerosi campi d'indagine. L'incastro in legno ottimizzato per la fabbricazione digitale in serie è infatti sicuramente un ambito ancora poco esplorato che può offrire numerose soluzioni innovative e sostenibili.

Allo stesso tempo alcuni dei progetti proposti possono considerarsi conclusi ed essere proposti a un'utenza. Rimanendo in continuità con i principi enunciati, si è pensato di differenziare l'output di questa ricerca in modo tale non solo da garantire un mercato a queste riflessioni progettuali, ma anche da offrire un contributo pratico alle problematiche precedentemente esposte. Ogni oggetto infatti è stato pensato sia per essere disponibile *open source* nella forma di file di disegno, così da rendere possibile l'autoproduzione e l'autocostruzione dei progetti attraverso l'utilizzo di Fablab, sia per commercializzazione tradizionale in quanto si suppone che molti utenti potrebbero voler evitare la fase di autoproduzione. In questo modo l'azienda collaboratrice - Rubinacci - potrà offrire sul mercato un prodotto concluso e rifinito nel dettaglio, difficilmente ottenibile da persone che non abbiano esperienza nella lavorazione del legno.

Per concludere si può affermare che questa ricerca non rappresenta in nessun modo un punto di arrivo, ma piuttosto è l'inizio di una riflessione progettuale che cerca di tenere insieme le questioni progettuali e tecniche con quelle dell'abitare. Rispetto alle problematiche esposte nella prima parte della ricerca, questa riflessione non è e non vuole essere esaustiva, ma, come più volte accennato, rappresentare un tentativo di ricercare nel confronto con la storia una via di fuga che sappia attraversare il presente. Questo tentativo, che abbiamo chiamato *traduzione,* non ha come obiettivo né un'*estetizzazione* né tantomeno una *monumentalizzazione* della storia. Piuttosto, tenendo fisso lo sguardo sul presente e le sue problematicità, la traduzione si rivolge criticamente al passato per far emergere un *campo di possibilità* tanto per il pensiero progettuale che per l'abitare umano.

Abbreviazioni

Monastiche

Coll	Giovanni Cassiano, Conferenze spirituali *(Collationes)*
CIC	*Corpus Iuris Canonum*
RaP	Regola dei Quattro Padri
2RaP	Seconda regola dei quattro padri
3RaP	Terza regola dei quattro padri
DePra	Bernardo da Chiaravalle, Libro dei precetti e dispense
Detti	Vita e detti dei padri del deserto *(Apophthegmata Patrum)*
Prec.	Pacomio, Precetti e norme
Rag	Agostino d'Ippona, Regola di Sant'Agostino
De Civ.Dei	La città di Dio
Rben	San Benedetto da Norcia, Regola di Benedetto
Rbs	San Basilio. Regola di san Basilio
Gbs	San Basilio. Grandi regole
Ris	Isidoro di Siviglia, Regola di Isidoro
RCol	Colombano di Bobbio, Regola di Colombano
Rmc	Macario. Regola di Macario
Rms	Regola del Maestro
RCA	San Cesario d'Arles, Regola per i monaci di san Cesario d'Arles
RAA	Sant'Aureliano d'Arles, Regola per i monaci di sant'Aureliano d'Arles
RFA	San Ferréol d'Arles, Regola per i monaci di san Ferréol d'Arles
CcH	*Collectio Cononum Hiberniensis*

Francescane

FF	Fonti Francescane
FNF	Fonti normative francescane
1Cel	Tommaso da Celano, Vita Prima
2Cel	Tommaso da Celano, Vita Seconda
3Cel	Tommaso da Celano, Trattato sui Miracoli
CAss	Compilazione di Assisi
LegM	San Bonaventura, Legenda Maggiore

LegsC Tommaso da Celano, Legenda Santa Chiara

Rer Francesco d'Assisi, Regola di vita negli eremi RnB Francesco d'Assisi, Regola non bollata (1221)

RB Francesco d'Assisi, Regola bollata (1223)

2Test Francesco d'Assisi, Testamento (1226)

Salvir Saluto alle virtù

SCom *Sacrum Commercium sancti Francisci cum domina Paupertate*

Spec Specchio della perfezione

Bibliografia

Testi citati

Agamben, Giorgio. 1977. *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.

- (1970) 2005. *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.
- 2009. *Nudità*. Figure. Roma: Nottetempo.
- 2010. *La Chiesa e il Regno*. Roma: nottetempo.
- 2011. *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita: Homo sacer, IV, 1*. Vicenza: Neri Pozza.
- 2013. *Academy of Architecture in Mendrisio, lecture: L'uso dei corpi. 7/03/2013*.
- 2014. *L'uso dei corpi*. Homo sacer, IV, 2. Vicenza: Neri Pozza editore.
- 2015. *Stasis. La guerra civile come paradigma politico: Homo Sacer II, 2*. Torino: Bollati Boringhieri.
- 2017. *Creazione e anarchia: l'opera nell'età della religione capitalistica*. Piccola biblioteca Neri Pozza. Vicenza: Neri Pozza editore.
- 2020. *Quando la casa brucia: dal dialetto del pensiero*.

Agamben, Giorgio, e Gianluca Sacco. 2006. «Dalla teologia politica alla teologia economica». La voce del Fiore. 29 settembre 2006. http://www.lavocedifiore.org/SPIP/article.php3?id_article=1209.

Agostino, d'ipponia. 2001. *La città di Dio*. Milano: Bompiani.

Alison, Filippo. 2008. In *Made in Cassina*, a cura di Cassina S.p.A e Giampiero Bosoni. Milano: Skira.

Anders, Günther. 2014. *Diario di Hiroshima e Nagasaki: un racconto, un testamento intellettuale*. Milano: Ghibli.

- 2021. *L'uomo è antiquato. Vol. 2. Sulla distruzione della vita nell 'epoca della terza rivoluzione industriale*. Torino: Bollati Boringhieri.

Angelucci, Daniela. 2017. «Un altro popolo. Il divenire minore tra Kafka e Rossellini». In *Fata Morgana web 2017: un anno di visioni*, 159–71. Cosenza: Luigi Pellegrini Editore.

Arendt, Hannah. 1964. *Vita activa. The human condition*. Milano: Bompiani.

Assennato, Marco. 2019. «Il dispositivo Foucault». *Engramma* 156: 119–40.

Benjamin, Walter. 1999. *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi.
- 2000. *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*. Torino: Einaudi.
- 2001. *Opere complete II. Scritti 1923-1927*. Torino: Einaudi.
- 2002. *Opere complete IV. Scritti 1930-1931*. Torino: Einaudi.
- 2003. *Opere complete V. Scritti 1932-1933*. Torino: Einaudi.
- 2010. *Opere complete III. Scritti 1928-1929*. Torino: Einaudi.
- 2012a. *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*. Torino: Einaudi.
- 2012b. *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*. Vicenza: Neri Pozza.
- 2012c. *Tesi di filosofia della storia*. Milano; Udine: Mimesis.
- 2014. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.

Bensi, Matteo. 2013. «Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?» In *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?* Pisa: ETS.

Benveniste, Émile. 2001. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. Torino: Einaudi.
- 2010. *Problemi di linguistica generale*. Milano: il Saggiatore Tascabili.

Bergson, Henri. 2011. *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. Roma: Laterza.

Bettini, Maurizio. 2012. *Vertere: un'antropologia della traduzione nella cultura antica*. Torino: Einaudi.

Binchi, Enzo. 2001. *Regole monastiche d'Occidente.* Torino: Einaudi

Biraghi, Marco. 2019. *L'architetto come intellettuale*. Torino: Einaudi.

Boano, Camillo. 2020. *Progetto minore: alla ricerca della minorità nel progetto urbanistico ed architettonico*. Siracusa: LetteraVentidue.

Boccador Jacqueline. 1988. *Le mobilier français: du moyen âge à la renaissance*. Saint-Just-en-Chaussée: Éd. d'Art Hayot

Bonagrazia Da Bergamo. 1929. «Tractatus de Christi et apostolorum paupertate.» *Archivium Franciscanum Historicum* 22.

Brandi, Cesare. 2000. *Teoria del restauro*. Torino: Einaudi.

Brecht, Bertolt. 1999. *Poesie I: 1913-33*. Torino: Einaudi.

Caroli, Ernesto, a c. di. 2011. *Fonti francescane*. Terza edizione, Rivista e Aggiornata. Padova: EFR, Editrici Francescane.

Cavalletti, Andrea. 2005. *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*. Milano: Bruno Mondadori.
- 2012. «Che cos'è l'architettura? Conferenza pronunciata il 15 Gennaio 2011 presso la Trienal: de Arquitectura de Lisbona.» In *Destituire la metropoli*. Roma: autoproduzione.

Chantraine, Pierre. 1968. «τεκτον». In *Dictionnaire ètimologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Parigi: Édition Klincksieck.

Cimatti, Felice. 2018. *La vita estrinseca: dopo il linguaggio*. Napoli: Orthotes.

Chi, Guanghua, Yu Liu, Zhengwei Wu, e Haishan Wu. 2015. «Ghost Cities Analysis Based on Positioning Data in China». https://doi.org/10.48550/ARXIV.1510.08505.

Coccia, Emanuele. 2006. «Regula et vita. Il diritto monastico e la Regola francescana». *Medioevo e Rinascimento* 20 / n.s.17: 97–212.

Colli, Giorgio. 1969. *Filosofia dell'espressione*. Milano: Adelphi.

Cuniberto, Flavio. 2017. *Paesaggi del Regno. Dai luoghi francescani al Luogo assoluto*. Vicenza: Neri Pozza.

Danowski, Déborah, e Eduardo Viveiros de Castro. 2017. *Esiste un mondo a venire?: saggio dulle paure della fine*. Roma: Nottetempo.

Davies, John Gordon. 2019. «Architettura e religione». In *Dizionario dei luoghi del sacro*, a cura di Mircea Eliade. Milano: Jaca Book.

Deleuze, Gilles. 2022. *L' isola deserta e altri scritti (1953-1974)*. Napoli: Orthotes.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2010. *Kafka: per una letteratura minore*. Macerata: Quodlibet.
- 2017. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Napoli: Orthotes.

DELORME, FERDINAND. 1910 «Diffinitiones capituli generalis O.F.M Norbanensis (1260). *Archivium Franciscanum Historicum.* Vol 3. pp. 491-504
- 1945. «Notice et extraits d'un manoscrit franciscaine». *Collectanea Franciscana* 15: 5–90.

DEWEY, JOHN. 1967. *Arte come esperienza*. Firenze: La nuova italia.

DI VITTORIO, PIERANGELO. 2021. *Ragione Funambolica. Sull'utilità del pensiero per la vita.* Milano; Udine: Mimesis.

DURENDE DE MENDE, GUILLAUME. 1999. *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*. Roma: Edizioni Arkeios.

ECO, UMBERTO. 1968. *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*. Milano: Bompiani.

ELIADE, MIRCEA. 1975. *Il mito dell'eterno ritorno*. Bologna: Edizioni Borla.

FERRANDO, MONICA. 2018. *Il regno errante*. I colibrì. Neri Pozza.

FOUCAULT, MICHEL. 1979. *Dalle torture alle celle*. A cura di Gianfranco Perni. Cosenza: Lerici.
- 1982. *Microfisica del potere: interventi politici*. Torino: Einaudi.
- 2010. *Sicurezza, territorio, popolazione: corso al College de France (1977-1978)*. Milano: Feltrinelli.
- 2011. *Volontà di sapere. Storia della sessualità vol.1*. Milano: Feltrinelli.
- 2012. «Che cos'è l'illuminismo?» In *Che cos'è l'illuminismo*. Milano: Mimesis.
- 2013. *Mal Fare, Dir Vero: Funzione Della Confessione Nella Giustizia Corso de Lovanio, 1981*. Torino: Einaudi.

FRAMPTON, KENNETH. 2007. *Tettonica e architettura: poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Milano: Skira

FRUGONI, CHIARA. 1993. *Francesco e l'invenzione della stigmate. Una storia per parole e immagini*. Torino:Einaudi
- 2014. *Medioevo sul naso: occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali.* Roma: Laterza
- 2017. *Vivere nel Medioevo: donne, uomini e soprattutto bambini.* Bologna: Il Mulino

GARDELLI, GIULIANA. 1997. «La tavola francescana: l'arredo domestico nei conventi minoriti del Trecento». In *Arte francescana e pauperismo dalla Valle dell'Aniene: l'exemplum di Subiaco: Atti delle giornate di studio*, a cura di Claudio Crescentini, 105–15. Subiaco: Iter

Edizioni.

Goethe, Johann Wolfgang. 1990. *Il divano occidentale-orientale*. Milano: Rizzoli.
- 2013. *Massime e riflessioni*. Milano: Rizzoli.

Goulet, Patrice, Rem Koolhaas, e Elia Zenghelis. 1985. «OMA, Office for Metropolitan Architecture: Interviews with Rem Koolhaas and Elia Zenghelis». *L'Architecture d'aujoud'hui* 238: 1–14.

Grolla, Valentino. 2003. *L'agire della Chiesa: teologia pastorale*. Strumenti di scienze religiose, Nuova serie. Padova: Messaggero.

Grundmann, Herbert. 1974. *Movimenti religiosi nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino.

Hegel, Friedrich. 1997. *Estetica*. Vol. I. Torino: Einaudi.

Heidegger, Martin. 1968. *Sentieri interrotti (Holzwege)*. Trad. di Pietro Chiodi. Firenze: La nuova italia.
- 1976. *Saggi e discorsi*. Milano: Mursia.
- 2004. *L'origine dell'opera d'arte e altri scritti*. A cura di Adriano Ardovino. Palermo: Aesthetica Preprint. Centro Internazionale Studi di Estetica.
- 2007. *La poesia di Hölderlin*. Milano: Adelphi.
- 2008. *Segnavia*. Milano: Adelphi.

Heyesse, Albanus, a c. di. 1917. «Ubertini de Casali. Opuscolum "Super tribus Sceleribus"». *Archivium Franciscanum Historicum* 10: 103–74.

Hui, Yuk. 2021. *Cosmotecnica: la questione della tecnologia in Cina*. Trad. di Sara Baranzoni. Roma: Nero.

Jaeger, Werner. 2013. *Paideia: la formazione dell'uomo greco*. Milano: Bompiani.

Kafka, Franz. 1960. *Confessioni e Immagini*. Segrate: Mondadori.
- 1964. *Epistolario. Tomo I*. Segrate: Mondadori.

Kant, Immanuel. 2021. «Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?» In *Che cos'è l'illuminismo*. Milano; Udine: Mimesis.

Koolhaas, Rem. 2006. *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*. Macerata: Quodlibet.

KRIER, LEON. 2011. *The Architecture of Community.* Washington; Covelo; London: Island Press

LA BOÉTIE, ÉTIENNE DE. 2015. *Discorso sulla servitù volontaria*. Milano: Chiarelettere.

LACATON, ANNE, E PHILIPPE VASSAL. 2020. «Lacaton e Vassal: "Il piacere di abitare"». *Domus* 1051 (novembre). https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2021/03/19/il-piacere-di-abitare.html.

LAMBERTINI, ROBERTO. 2016. *Fonti normative francescane*. Padova: EFR, Editrici Francescane.

LAROCHE, EMANUEL. 1949. *Histoire de la racine NEM- en grec ancien (nemō, nemesis, nomos, nomizō)*. Parigi: Librairie C. Klincksieck.

LE CORBUSIER. 1973. *Verso un architettura*. Bari: Dedalo.
- 2018. *La casa degli uomini*. Milano: Jaca Book.

LE GOFF, JACQUES. 2002. *San Francesco d'Assisi*. Milano: Laterza.

LIMENTANI, GIACOMA. 1975. *Gli uomini del Libro. Leggende ebraiche*. Milano: Adelphi.

LOOS, ADOLF. 2016. *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi.

LÖTZSCH, FRIEDER. 1970. «Zur Genealogie der Frage: „Was ist Aufklärung?". Mendelssohn, Kant und die Neologie». *Theokratia. Jahrbuch des Institutum Judaicum Delitzschianum* 2; 307–22.

MAGDELAIN, ANDRÉ. 1990. *Jus, Imperium, Auctoritas. Etudes de droit romain*. Roma: Ecole Française de Rome, Palais Farnése.

MARAZZI, FEDERICO. 2015. *La città dei monaci. Storia degli spazi che avvicinano a Dio*. Milano: Jaca Book.

MARI, ENZO 2002. *Autoprogettazione?* Verona: Edizioni Corraini

MASTRIGLI, GABRIELE, E SUPERSTUDIO, A C. DI. 2016. *Superstudio: opere, 1966-1978*. Prima edizione. Habitat 7. Macerata: Quodlibet.

MELANDRI, ENZO. 2004. *La linea e il circolo: studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata: Quodlibet.

Nietzsche, Friedrich. 1967. *Umano, troppo umano, II e frammenti postumi (1878-1879)*. Milano: Adelphi.
- 2016. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Milano: Adelphi.

Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Architettura occidentale. Architettura come storia di forme significative*. Milano: Electa.
- 1986. *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*. Milano: Electa.

Paoletti, Domenico. 2019. «La minorità, stile relazionale della prossimità. Un antitodo al "Monoteismo del sé"». *San Bonaventura* Anno VII (74): 6–8.

Pellegrini, Luigi. 1977. «Gli insediamenti degli ordini mendicanti a al loro tipologia. Considerazioni metodologiche e piste di ricerca». *Mélanges de l'école française de Rome*, 563–73.
- 2000. «Dalla fraternità all'ordine: origini e primi sviluppi del francescanesimo nella società del secolo XIII». *I francescani nelle marche, secoli XIII-XVI*. Cinisello Balsamo (MI): Arti Grafiche Amilcare Pizzi.

Petrosino, Silvano. 2003. *Babele, Architettura, filosofia e linguaggio di un delirio*. Genova: Il Melangolo.

Pianigiani, Ottrino. 1907. «Tradurre». In *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Roma-Milano: Società editrice Dante Alighieri.

Piccardo, Cristiana. 2014. *La vita Comune. Alla scuola dei grandi maestri del cenobio*. Roma: Borla.

Pinotti, Andrea. 2018. *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*. Torino: Einaudi.

Piranesi, Giovanni Battista. 2017. *Parere sull'architettura. Protopiro e Didascalo ovvero il confronto fra le ragioni di verità scientifica con i diritti di varietà fantastica*. Napoli: CLEAN.

Platone. 2014. *Tutti gli scritti*. A cura di Giovanni Reale. Milano: Bompiani.

Pone, Maria. 2019. *Architetture devianti. Il potenziale infrastrutturale dell'architettura.* Roma: Roma Tre.

Portoghesi, Paolo. 1969. «Autopsia e vivisezione dell'architettura». *Controspazio* 1: 5–7.

Rossi, Aldo. 2012. *L'architettura della città*. Macerata: Quodlibet.

Ruskin, Jhon. 1982. *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book.

Salimbeni, Lorenzo. 2000. «Resti monumentalie e modelli architettonici francescani fino all'osservanza». In *I francescani nelle Marche. Secoli XIII- XVI*. Cinisello Balsamo (MI): Arti Grafiche Amilcare Pizzi.

Sardinha, Diogo. 2017. «L'emancipazione da Kant a Deleuze. Divenire maggiore, divenire minore». *Pólemos. Materiali di filosofia e critica sociale*, fasc. 1: 123–41. https://doi.org/10.19280/P2017-1-007.

Saussure, Ferdinand de. 2005. *Corso di linguistica generale*. Bari: Laterza.

Schmitt, Carl. 1991. *Il nomos della terra*. Milano: Adelphi.
- 1998. *Le categorie del politico*. Bologna: Il Mulino.

Schürmann, Reiner. 1995. *Dai principi all'anarchia: essere e agire in Heidegger*. Bologna: Il Mulino.

Sohn-Rethel, Alfred. 1977. *Lavoro intellettuale e lavoro manuale. Per la teoria della sintesi sociale*. Milano: Feltrinelli.

Steiner, George. 2019. *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti.

Tafuri, Manfredo. 1968. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.
- 1969. «Per una critica dell'ideologia architettonica». *Contropiano Materiali marxist* 1/1969,.
- 1980. *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino: Einaudi.
- 1991. «Storia, conservazione, restauro». *Casabella* 580.

Taillardat, Jean. 1965. *Les images d'Aristophanes. Éstudes de langue et de style*. Parigi: Societé d'édiotion Les Belles Lettres.

Taloş, Ion. 2019. «Riti di fondazione». In *Dizionario dei luoghi del sacro*, a cura di Mircea Eliade. Milano: Jaca Book.

Teyssot, Georges, Massimo Cacciari, Franco Rella, *e* Manfredo Tafuri. 1972. *Il dispositivo Foucault.* Venezia: Cluva Libreria Editrice.

Thesaurus Linguae Graecae. *Thesaurus Linguae Graecae: A Digital Library of Greek Literature.* consultabile on-line su http://stephanus.tlg.uci.edu/

Tinti, Mario. 1930. *Il mobilio fiorentino.* Milano; Roma: Bastetti e Tumminelli

Trier, Jost. 1942. «Zaun und Mannring». *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* LXVI.

Villetti, Gabriella. 2003. *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti*. Roma: Gangemi.

Zumthor, Paul. 1998. *Babele: dell'incompiutezza*. Trad. di Simonetta Varvaro. Intersezioni 184. Bologna: Il Mulino.

Testi non citati

Alberti, Leon Battista. 2010. *L'arte di costruire.* Torino: Bollati Boringhieri

Alison, Filippo e De Fusco, Renato. 2018 *Artidesign*. Firenze: Altralinea edizioni

Amonaci, Anna Maria. 1997. *Conventi toscani dell'osservanza francescana.* Milano: Silvana Editoriale

Biraghi, Marco. 2005. *Progetto di crisi: Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea.* Torino: Einaudi.

Blanchot, Maurice. 1982. «Sulla traduzione». In *aut-aut* 189–190: 98–101.

Bloch, Ernst, e Walter Benjamin 1892-1940. 2017. *Ricordare il futuro: scritti sull'Eingedenken*. Milano; Udine: Mimesis.

Bove, Gennaro. 2002. *Gli insediamenti minoritici della Campania nei secoli XIII-XIV. I maestri francescani*. Roma: Miscellanea francescana.

Bozzoni, Corrado. 1991. «CONVENTO». In Enciclopedia Dell'arte Medievale. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.

Cacciari, Massimo. 2012. *La città*. Rimini: Pazzini editori.

Cafiero, Gioconda. 2002. *Il valore dell'interno tra contemplazione e partecipazione.* Napoli

Calvino, Italo. 1972. *Le città invisibili.* Torino: Enaudi.

Careri, Francesco. 2006. *Walkscapes: camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.

Carroll, William Westfall. 1984. *L'invenzione della città. La strategia urbana di Niccolò V e Alberti nella Roma del Quattrocento.* Roma: Carocci.

Chatwin, Bruce. 2011. *Le vie dei canti.* Milano: Adelphi.

Cimatti, Felice. 2020. *La fabbrica del ricordo. Filosofia e vita quotidiana*. Bologna: Il Mulino.

Dalisi, Riccardo. 2005. *Design Ultrapoverissimo.* Melfi: Casa Editrice Libera

Dattilo, Emanuele. 2022. *La vita che vive.* Vicenza: Neri Pozza editore.

De fusco, Renato. 2009. *Storia del design*. Roma: Laterza

De Martino, Ernesto. 1997. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo.* Torino: Bollati Boringhieri.

Di vittorio, Pierangelo. 2019. «Cosa può un archivio?» in *Reload. Archivio e creazione artistica.*

Eliade, Mircea. 1975. *Il mito dell'eterno ritorno.* Bologna: Edizioni Borla.
- 2016. *Spezzare il tetto della casa: la creatività e i suoi simboli.* Milano: Jaka Book.

Franciscus PP. 2015. *Lettera enciclica «Laudato si'» del santo padre Francesco sulla cura della casa comune.* Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana.

Frugoni, Chiara. 1995. *Vita di un uomo: Francesco d'Assi*si. Torino: Einaudi.
- 2017. Storia di Chiara e Francesco. Torino: Einaudi.

Grimellini, Claudio. 2000. *Riabitare i conventi: il complesso conventuale di San Severo alla sanità in Napoli; parametri per la valutazione della vulnerabilità indotta dall'impatto abitativo nei complessi conventuali napoletani*. Napoli: CLEAN.

Hazan, Eric. 2011. *Parigi. L'invenzione di una città*. Bologna: Odoya.

Koolhaas, Rem. 2021. *Testi sulla (non più) città.* Macerata: Quodlibet.

Kopp, Anatole. 1975. *Changer la vie, changer la ville.* Francia: Union générale d'éditions.

Le Corbusier. 1973. *Verso un architettura.* Bari: Dedalo.

Le Goff, Jacques. 2010. *Lo sterco del diavolo: il denaro nel Medioevo.* Roma: Laterza.

Levi, Carlo. 2018. *Paura della libertà.* Vicenza: Neri Pozza.

Loisy, Alfred. 1978. *Il vangelo e la Chiesa. Intorno a un piccolo libro.* Roma: Astrolabio Ubaldini.

Loraux, Michael. 2006. *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene.* Vicenza: Neri Pozza.

Meier, Christian. 1988. *La nascita della categoria del politico in Grecia.* Bologna: Il Mulino.

Nergaard, Siri (a cura di) 2002. *Teoria della traduzione nella storia.* Strumenti Bompiani. Milano: Bompiani.

Pellegrini, Luigi. 1977. «Gli insediamenti degli ordini mendicanti a al loro tipologia. Considerazioni metodologiche e piste di ricerca». *Mélanges de l'école française de Rome*, 563–73.

Petrosino, Silvano. 2011. *Abitare l'arte. Heidegger, La Bibbia. Rothko.* Novara: Interlinea.
- 2012. *Lo stare degli uomini. Sul senso dell'abitare e sul suo dramma.* Genova: Marietti.
- 2014. *Cercare il vero. Beati quelli che costruiranno templi senza mura.* Alba (CN): San Paolo Edizioni.

Petti, Alessandro. 2007. *Arcipelaghi ed enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo.* Milano: Bruno Mondadori.

Rykwert, Joseph. 2011. *L'idea di città: antropologia della forma urbana nel mondo antico.* Milano: Adelphi.

Salerno, Biagio. 2007. «Le matrici tipologiche dell'architettura francescana conventuale. La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi a Palermo».

Sohn-Rethel, Alfred. 1991. *Napoli, la filosofia del rotto*. Alessandra Caròla Editrice.

Sottsass, Ettore. 2017. *Per qualcuno può essere lo spaio.* Milano: Adelphi

Staid, Andrea. 2017. *Abitare illegale. Etnografia del vivere ai margini dell'occidente.* Milano:

Milieu.

Staid, Ennio. s.d. «Come e perché è nata Agognate». www.agognate.it. https://www.agognate.it/index.php?option=com_k2&view=item&id=79:come-e-perch%C3%A9-%C3%A8-nata-agognate&Itemid=142.

Vegetti, Mario. 1976. *Polis e economia nella Grecia antica.* Bologna: Zanichelli.

Vertova, Luisa. 1965. *I cenacoli fiorentini.* Torino: ERI.