

## EDOARDO FANTERIA

Scrivo Charles Augustin de Sainte-Beuve, commentando alcuni passaggi del *Paradiso perduto* di Milton, all'interno dei suoi celebri *Cahiers*: "Giunto nel paradiso terrestre, volò subito sull'albero della vita, l'albero più alto del giardino, e vi si posò, simile a un Cormorano, senza cercare affatto di riconquistarsi la vita, anzi servendosi dell'albero soltanto per spingere lo sguardo più in là" ¶, precisa Milton al termine del periodo originale "for prospect" ¶, alla ricerca di qualcosa quindi. Ma chi è colui che cerca? Cosa sta cercando? Disposte così, le parole di Milton paiono avere quasi un piglio universale, e invece a compiere queste azioni è forse una delle figure più importanti della cultura occidentale, controversa per suo stesso statuto e vero protagonista dell'epica miltoniana, che sfugge o anzi è oltre la morale: Satana, che volando sull'albero della scienza, prima di scovare Adamo ed Eva, rivolge lo sguardo verso l'orizzonte di questo nuovo mondo. Non è nemmeno un caso che colui che più osa sia raffigurato tramite varie trasformazioni dell'universo della natura, prima rospo infine serpente, ma soprattutto passando dallo scuro pennuto che è il Cormorano: l'essere alato che intento ad asciugarsi le ali ricorda nell'araldica medievale la croce cristiana, ma che per Milton raffigurava invece il simbolo dell'avidità umana. Tracciando però un parallelo, a volare sull'albero più alto della selva, madre e allo stesso tempo anche padre di tutti gli afflati botanici del cosmo, ci siamo noi. Noi esseri umani. Nemmeno interessati a *riconquistarci la vita*, ma solo tentati, avidi di guardare oltre, in un desiderio di conoscenza che supera tutto. Questa figura, a volerne fare una lettura in diagonale, consente di marcare i presupposti teoretici sui quali muoviamo le nostre indagini umane, scientifiche. E se poi volessimo uscire da questa interpretazione, osservandola dall'alto, ci accorgeremmo che è possibile ravvisare anche una certa circolarità, un tentativo atto a chiudere e quindi a lasciare sempre aperte le nostre attività di conoscenza. D'altronde Luciferò era già caduto una volta e cadrà ancora. "La crisi è sempre un oblio dell'origine" ¶ dirà Derrida commentando il tentativo di chiusura e quindi di apertura della metafisica da parte di Husserl, soprattutto se intendiamo l'oblio nel suo etimo classico, composto da *ob* e dalla radice *liv*, *oblivium* quindi, rispettivamente *verso* e *scolorire*: un divenire oscuro, una perdita di memoria. Ma si sa, sulle tracce della memoria si può sempre fare ritorno. Satana è però il primo ad affrontare la mitologia della caduta, i secondi saranno Adamo ed Eva, e in qualche modo è l'unico a fare ritorno verso un piano più elevato, in un moto ascensionale, nella veste di tentatore. "Anche tu sei stato abbattuto come noi, sei diventato uguale a noi" ¶, ripete Isaia nel libro della *Bibbia* contenuto nell'*Antico Testamento*.

Lucifero è colui che cade dunque, “che si oppone”<sup>l</sup>, un “avversario”<sup>l</sup>, e lo siamo anche noi, quando ci allontaniamo con delle deviazioni perfettamente ragionevoli delle vie battute<sup>\*</sup>. Avversari di un pensare comune, nemici di un’idea dominante e spesso impegnati a tentare di stravolgere dei paradigmi, a sporgerci dall’albero più alto come in Milton, destinati poi a cadere, allontanandoci da quel giardino recintato (non a caso la parola “paradiso” significava originariamente proprio questo) termine di misura dell’orizzonte conosciuto. Non l’esserci stati pare circa sei ore in tutto, ma l’essere andati via, lasciando quell’ambiente e soprattutto lasciandolo vuoto. Del resto, essere dei meri contenitori appartiene alla vita dei simboli<sup>ll</sup>, di cui noi ci serviamo all’interno del discorso, e il giardino dell’Eden è proprio questo allora, una sorta di marchingegno teoretico che utilizziamo per analizzare certi presupposti conoscitivi: “Non il paradiso, ma la sua perdita costituisce il mitologema originario della cultura occidentale”<sup>l</sup>. Cercare ciò che rimane alla fine di tutto, ci guida in quell’eroico gesto che coincide con il tentare di superare le Colonne d’Ercole della nostra disciplina. Salire fino su, conoscere il limite e poi lasciarsi cadere e raccontare a tutti come superarlo. Questa strategia conoscitiva ha permesso di costruire nell’ultimo quarto di secolo ciò che nel quarto precedente, non solo era vago ma forse anche inintelligibile e soprattutto di dare sostanza al pensiero tramite delle forme sempre pronte a “cadere”. Immagini architettoniche in continuo divenire, perennemente in bilico, che tendono a trasformarsi sia sotto la spinta di eventi esogeni che endogeni<sup>ll\*</sup>.

Il mondo dell’ingegneria ha tentato di scardinare concetti stabili su cui si imperniavano buona parte delle forme consolidate della disciplina e tra i protagonisti cardinali dell’imagomorfosi dell’architettura contemporanea la figura di Mutsuro Sasaki riveste un ruolo di prim’ordine. La genealogia della struttura moderna per Sasaki è individuabile nell’opera di Gaudì, non tanto per gli approdi quanto per le sue derive. I tentativi sperimentali con i sofisticati giochi funambolici con cui le catenarie prendevano forma, sono processi tramite cui mettere in discussione la concezione strutturale dominante, testando in maniera fisica il proprio pensiero<sup>ll\*</sup>. Se da una parte quindi troviamo l’architetto catalano, dall’altra, per l’ingegnere giapponese, troviamo i due massimi esempi di un modernismo inteso nella sua accezione più stretta, calato appieno nei *diktat* della prefabbricazione del prodotto industriale: superfici lecorbuseriane e linee miesiane, supportate dall’idea della struttura *domino* da una parte e dalla serialità della metallurgia pesante dall’altra. Come dissolvere però il fondamento di questo “spazio omogeneo”<sup>ll\*</sup>? Tanto abituati a pensare a uno spazio di matrice cartesiana ed euclidea da non renderci conto che l’aver un solaio piano è solo un fatto di abitudine e comodità<sup>ll</sup>, un

adattamento naturale alle impervie condizioni di natura, ma tanto siamo abituati a pensare il *bauen* come costruire e quindi sovrapporre elementi orizzontali, che tutto il mondo pare essere come un grande stratificarsi di piani. Dirà Rem Koolhaas commentando la poetica di Cecil Balmond, che pure condivide una grande maggioranza di tratti con quella di Sasaki: “Come forse solo un non europeo potrebbe fare, ha destabilizzato e persino rovesciato una tradizione di stabilità cartesiana; [...] invece di solidità e certezza, le sue strutture esprimono dubbio, arbitrarietà, mistero e persino misticismo”<sup>ll\*</sup>. Il tentare di interpretare le leggi della fisica, per Sasaki significa rinnegare le costrizioni delle abitudini umane, tant’è che se si può addirittura ritrovare un punto zero nella sua ricerca, allora è nei suoi studi giovanili sulla confutazione della matematica euclidea da parte di Riemann<sup>ll</sup>, dove le rette parallele finiscono per incontrarsi sempre in un punto e non all’infinito. Ma gli studi sul matematico e le sue geometrie non-euclidee<sup>ll</sup> si riflettono sulle forme ipotizzate a supporto dell’architettura contemporanea. Varietà topologiche che dissolvono il nesso relativo tra spazio interno ed esterno. Improntare il pensiero in questi termini implica anche ribaltare la genesi formale del progetto; se infatti prima la concezione strutturale seguiva una dinamica dall’alto verso il basso, adesso è tempo di indagare l’approccio opposto, dal basso verso l’alto. Riadattare i principi evuzionistici della natura in chiave digitale, consentendo alle strutture, discretizzate in tanti minuscoli frammenti, di affermare una sorta di slancio vitale bergsonian<sup>ll\*</sup>, dove la libertà di scelta, quindi di aggregazione delle parti, è indeterminabile a priori, ma risulta da una serie di continue iterazioni fino a trovare una configurazione stabile, eliminando e moltiplicando gli elementi, dove le forze si bilanciano e il materiale utilizzato è nella quantità tale che non si possa pensare nulla di minore<sup>ll</sup>. Occorre dare un nome a tutto questo: “Shape design by sensitive analysis and the 3D Extended Evolutionary Structural Optimization (Eso) method”<sup>ll\*</sup>. Buona parte delle opere più sorprendenti dei mastri giapponesi contemporanei sono realizzate oltre che con Sasaki, proprio percorrendo questa strada, che vede nella sua fase prototipale il continuo evolvere naturale della forma fino alla sua omeostasi. Sempre in bilico, sempre indeterminata, quasi umana. Il crematorio di Kakamigahara, progettato insieme a Toyo Ito, è un preciso esempio di applicazione di questo metodo, soprattutto nella peculiarità della sua copertura, frutto di oltre cinquanta cicli di iterazioni digitali, tentando algoritmicamente ogni volta di ottimizzare gli sforzi e limare il corpo della materia. Qui le superfici non trovano mai una conciliazione con un piano orizzontale, sempre fuggitive, come esseri inquieti si allontanano da un significato geometrico stabile.

L'acqua calma del lago prospiciente, fa da contrappunto a tutto il sistema, rovesciando l'istintiva natura degli elementi naturali e costruiti, consentendo al moto ondulatorio della copertura, spessa solamente venti centimetri, di riflettersi su un piano specchiato quasi senza increspature. Geometrie rienmaniane, non-euclidee, anti-cartesiane, infine non-familiari, si appropriano di elementi ormai consolidati del lessico dell'architettura, fornendo l'occasione per "traslare questo spazio concettuale in uno spazio fisico"  $\infty \uparrow$ . È da interrogarsi allora se la capanna di Laugier  $\infty \uparrow$  rappresenti ancora il nostro *mètron*, in contrapposizione alla caverna primordiale, fatta di irregolarità, pendenze, cambi di direzioni, cadute. Come se il tentativo di ricerca di spazi originali, intesi nell'accezione di primi a essere abitati, a essere chiamati luoghi, ci allontanano pian piano da percorsi e disegni consolidati.

Ecco allora cosa significa utilizzare quel dispositivo teorico che è il Cormorano di Milton: sporgersi dall'albero più alto della selva solo "For prospect". Queste tendenze sperimentali, tentativi di salti mortali costruttivi, permettono al pensiero dell'architettura di "camminare liberamente tra terra e cielo"  $\infty \infty$ . Se infatti è spesso facile salire, tentare e sperimentare, come nelle scalate montane lo sforzo si completa però unicamente con la discesa, ed è con questa che l'impresa si assimila completamente, perché la si può raccontare. Al contrario del Satana di Milton, che provvisto di ali era concesso di volare sull'albero della scienza, a noi che le ali le abbiamo al massimo di cera, non resta altro che fare esperienza, dopo la salita, della caduta, ed è dopo questa che si deve comunicare ciò che si è visto lassù, per permettere ad altri di arrampicarsi e di cadere ancora continuando a completare questo ciclo perpetuo che altro non è che la metafora della ricerca. Il salire così in alto, su questi alberi simbolici, ci aiuta a prendere atto di quelli che sono gli orizzonti ultimi del mondo che ci circonda; ricorda Deleuze in un celebre testo dedicato a Kafka: "Come diventare il nomade, l'immigrato e lo zingaro della propria lingua? Kafka parla di strappare il bambino dalla culla, di ballare su una corda tesa"  $\infty \downarrow$ . È l'impresa di Sasaki o quella di altri maestri, ovvero la capacità di allontanarsi dai sentieri battuti utilizzando i medesimi concetti operativi che ci hanno condotto sugli stessi. È solo così che si evita che il proprio sguardo si posi nello stesso punto di fuga di quelli altrui, "ballando su una corda tesa", prendendo atto di quelli che sono i limiti del nostro agire. Perché se infatti i confini "affettano una grandezza"  $\infty \uparrow$ , determinando un interno o un esterno, i limiti "presuppongono sempre uno spazio, che si trova fuori di un certo determinato luogo e lo racchiude"  $\infty \downarrow$  segnando qualcosa oltre il quale non si può procedere: un'essenza delle cose intesa nella loro ultima istanza.

- $\uparrow$  C.A. de Saint-Beuve, *Le cahier vert*, in *Cahiers*, I, Gallimard, Paris 1973, pp. 119-120; traduzione da R. Calasso, *La rovina di Kasch* (1983), Adelphi, Milano 1994, p. 125.
- $\infty$  J. Milton, *Paradiso perduto*, Mondadori, Milano 2013, p. 198; ed. or. *Paradise Lost*, Samuel Simmons, London 1667.
- $\downarrow$  J. Derrida, *La fenomenologia e la chiusura della metafisica. Introduzione al pensiero di Husserl*, La scuola, Brescia 2016, p. 63; ed. or. *La phénoménologie et la clôture de la métaphysique. Introduction à la pensée de Husserl*, in "Alter. Revue de phénoménologie", 8 (Derrida et la phénoménologie), 2000, pp. 69-84.
- $\uparrow$  Bibbia, Isaia 14, 10.
- $\downarrow$  G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico, Lessico ragionato in settanta voci*, Einaudi, Torino 1999, p. 319.
- $\downarrow$  *Ibid.*
- $\ast$  Cfr. R.P. Feynman, *Deviazioni perfettamente ragionevoli dalle vie battute. Le lettere di Richard Feynman*, Adelphi, Milano 2006; ed. or. *Perfectly Reasonable Deviations from the Beaten Track*, Basic Books, New York 2005.
- $\parallel$  Cfr. M. Shchlik, *Forma e contenuto*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 68-70; ed. or. *Gesammelte Aufsätze 1926-1936*, a cura di F. Waismann, Gerold, Wien 1938.

- $\uparrow$  G. Agamben, *Il regno e il giardino*, Neri Pozza, Vicenza 2019, p. 19.
- $\uparrow \uparrow$  Cfr. M. Zanchi, *Imagomorfo*, <http://atpdiary.com/imagomorfo/>, consultato il 21/05/2022.
- $\uparrow \uparrow$  L'approccio di Gaudi non è un *unicum* nella storia dell'architettura, si sottolineano anche le sperimentazioni di Frei Otto. Cfr. G. Vrachliotis (a cura di), *Frei Otto. Thinking by Modeling*, Spector Books, Leipzig 2017.
- $\uparrow \infty$  M. Sasaki, *Morphogenesis of Flux Structure*, AA Publications, London 2007, p. 59.
- $\uparrow \downarrow$  Ivi, p. 62.
- $\uparrow \uparrow$  C. Balmond, *Informal*, Prestel, München 2002, p. 9.
- $\uparrow \downarrow$  Cfr. B. Riemann, *Sulle ipotesi che stanno alla base della geometria e altri scritti scientifici e filosofici*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 3-16; ed. or. *Gesammelte mathematische Werke und wissenschaftlicher Nachlaß*, a cura di R. Dedekind, H. Weber, Teubner, Leipzig 1876.
- $\uparrow \downarrow$  Cfr. E. Agazzi, D. Palladino, *Le geometrie non euclidee e i fondamenti della geometria*, Mondadori, Milano 1978, pp. 224-235.
- $\uparrow \ast$  Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 77-84; ed. or. *L'Évolution créatrice*, Félix Alcan, Paris 1907.
- $\uparrow \parallel$  Cfr. M. Sasaki, *op. cit.*, p. 22.

- $\uparrow \downarrow$  Ivi, p. 7.
- $\infty \downarrow$  Ivi, p. 60.
- $\infty \uparrow$  M. Biraghi, *Questa è architettura. Il progetto come filosofia della prassi*, Einaudi, Torino 2021, p. 22.
- $\infty \infty$  Mumon, *La porta senza porta; seguito da 10 Tori di Kakuan e da Trovare il centro*, Adelphi, Milano 2006, p. 17.
- $\infty \downarrow$  F. Guattari, G. Deleuze, *Kafka. Per una letteratura minore* (2010), Quodlibet, Macerata 2021, p. 32; ed. or. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris 1975.
- $\infty \uparrow$  I. Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che potrà presentarsi come scienza*, Laterza, Roma 1996, p. 227; ed. or. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1783.
- $\infty \downarrow$  *Ibid.*