

DALL'OGGETTO
AL CAMPO:

LE CONDIZIONI
DI CAMPO
IN ARCHITETTURA
E URBANISTICA

Questo testo originalmente intitolato "From Object to Field: Field Conditions in Architecture and Urbanism", *AD* 127, 1997, pp. 24-31, è pubblicato qui nella versione revisionata nel 2010 in occasione della pubblicazione *Field Conditions Revisited*, EisBox, New York 2010.

STAN ALLEN lavora come architetto a New York e insegna presso la Facoltà di architettura dell'Università di Princeton. Tra il 2002 e il 2012, è stato preside della facoltà. Ha condotto i suoi studi presso la Brown University, la Cooper Union e Princeton. Dopo la laurea ha lavorato nello studio di Richard Meier a New York e in quello di Rafael Moneo a Madrid. Nel 1990 ha fondato il suo studio di architettura, conducendo delle carriere parallele di insegnante, scrittore e architetto. Ha insegnato a Harvard, Columbia e Princeton, e il suo studio SAA/Stan Allen Architect ha realizzato progetti urbani ed edifici in America e Asia. Dal 2008, ha ricevuto tre P/A Awards, cinque AIA Awards, e il John Q. Hejduk Award dalla Cooper Union, e un Academy Award per l'architettura dalla American Academy of Arts and Letters. Nel 2011, Allen è associato dell'AIA College of Fellows e l'anno successivo 2012 è stato ammesso nella National Academy of Design. Oltre a molti articoli e saggi il suo lavoro architettonico è stato pubblicato in *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City* e in *Practice: Architecture, Technique and Representation*. Ha recentemente curato il volume *Landform Building: Architecture's New Terrain* (Lars Müller, 2011).

Il concetto di campo descrive uno spazio di propagazione, di effetti. Non contiene materia o punti materiali, ma piuttosto funzioni, vettori e velocità. Descrive relazioni differenziali locali tra rapidità, trasmissione, traiettoria, in breve ciò che Minkowski chiama "linea di universo".

SANFORD KWINTER, 1986

DALL'OGGETTO AL CAMPO

Il concetto di "condizioni di campo" sposta l'attenzione dall'uno al molteplice, dagli individui ai gruppi, dagli oggetti ai campi. Il termine stesso gioca su un doppio significato. Gli architetti non lavorano solo in ufficio o in studio, ma nel campo: sul luogo, a contatto con il tessuto dell'architettura. Le "condizioni di campo" implicano l'accettazione del reale in tutta la sua complessità e imprevedibilità. Ciò significa che gli architetti si trovano a improvvisare materialmente sul posto e in tempo reale. Le condizioni di campo trattano i vincoli come opportunità; si lavora *con* e non *contro* il sito, e qualcosa di nuovo viene prodotto quando la complessità del dato viene introiettata.

Si dà inizio a un insieme, distinto ma correlato, di significati tramite l'intuizione di uno scarto da *oggetto* a *campo* nelle pratiche teoriche e visive recenti. Nella sua più complessa manifestazione, le "condizioni di campo" si riferiscono alla teoria del campo matematico, alle dinamiche non-lineari e alle simulazioni numeriche dell'evoluzione. Esse corrono parallele a un cambiamento nelle tecnologie recenti,

naturale, liberi dalla sofferenza».

ovvero dall'oggetto analogico al campo digitale e guardano con molta attenzione ai precedenti nell'arte visiva, dalla pittura astratta degli anni Venti alla scultura minimalista e postminimalista degli anni Sessanta. I compositori del dopoguerra, allontanandosi dalle costrizioni della musica seriale, iniziarono a utilizzare concetti come "nuvole" sonore, o, nel caso di Iannis Xenakis, musica "statistica" in cui eventi acustici complessi non si possono scindere nei loro elementi costitutivi.¹ Gli elementi infrastrutturali della città moderna, per loro natura collegati in reti aperte, offrono un altro esempio di condizioni di campo nel contesto urbano. Infine, un esame completo degli effetti generati dalle condizioni di campo in architettura rispecchierà necessariamente i comportamenti complessi e dinamici degli utenti, e introdurrà nuove metodologie per modellare lo spazio.

Generalizzando, si definisce "condizione di campo" qualsiasi matrice formale o spaziale capace di unificare elementi disomogenei nel rispetto dell'identità di ciascuno. Le configurazioni di campo sono aggregati vagamente delimitati, caratterizzati da porosità e interconnessione locale. La forma totale e la portata sono altamente fluide e meno importanti dei rapporti interni tra le parti, che determinano il comportamento del campo stesso. I campi non operano né attraverso griglie regolatrici né attraverso rapporti convenzionali di assialità, simmetria o gerarchia. Le regole combinatorie non hanno tanto a che fare con la disposizione degli elementi distinti e identificabili, quanto con l'aggregazione seriale di un vasto numero di parti relativamente piccole, più o meno simili. Le condizioni di campo sono relazionali, e non figurative, e si basano su intervalli e misura. La gradazione è importante: le condizioni di campo dipendono dalla ripetizione, e richiedono una certa estensione per iscriversi nello spazio. Le condizioni di campo hanno una particolare abilità nel rendere visibili le forze astratte. Un piatto di limatura di ferro registrerà gli schemi di un campo magnetico, seppure la limatura non sia in se stessa il campo ma semplicemente la registrazione grafica delle sue forze invisibili: «non materia o punti materiali, ma funzioni, vettori e velocità». Le condizioni di

1. Xenakis, che aveva una certa comprensione dell'architettura, usa un linguaggio e concetti molto vicini a quelli suggeriti in questo contesto. Come descritto da Nouritza Matosian nella sua biografia di Xenakis: «Un concetto della fisica serve da schema cognitivo utile per caratterizzare l'esperienza, la nozione di "campo", una regione di spazio soggetta a forze elettriche, magnetiche o gravitazionali. Proprio come le forze magnetiche creano modelli in un campo di limatura di ferro, ugualmente i campi sonori potrebbero essere creati variando i quantitativi e le direzioni delle forze, cioè la dinamica, la frequenza, l'intensità, la durata.» Nouritza Matosian, *Xenakis*, Kahn e Averill, Londra 1981, p. 59.

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

2.

«Uno dei caratteri essenziali del sogno di molteplicità consiste nel fatto che ogni elemento continua a variare e a modificare la sua distanza rispetto agli altri. [...] Queste distanze variabili non sono quantità estensive che si dividerebbero le une nelle altre, ma piuttosto ogni volta degli indivisibili, dei "relativamente indivisibili", dal momento che non si dividono al di qua e al di là di una certa soglia, non aumentano e non diminuiscono *senza che i loro elementi cambino natura*». Gilles Deleuze; Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006, p. 73. Traduzione inglese: Gilles Deleuze; Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987 (traduzione e prefazione di Brian Massumi).

campo si manifestano dal basso verso l'alto, non essendo definite da schemi geometrici generali, ma da connessioni locali intricate. La forma importa: non tanto quella delle cose, quanto quella *tra* le cose.

La descrizione delle caratteristiche e delle potenzialità delle condizioni di campo, non ha la pretesa di produrre una teoria sistematica della forma architettonica o compositiva. Ciò che si propone qui è un catalogo di strategie operative, disponibile per essere preso, testato e adattato sul campo. Il modello teorico qui proposto dichiara la propria irrilevanza di fronte alla realtà pratica. Si tratta di concetti operativi che derivano dalla sperimentazione a contatto con il reale. Le condizioni di campo intenzionalmente mescolano l'alta teoria con l'umile pratica. L'ipotesi di lavoro è che la teoria architettonica non nasca nel vuoto, ma sempre nel contesto di un complesso dialogo con la pratica in corso.

COMBINAZIONE GEOMETRICA VERSUS COMBINAZIONE ALGEBRICA

I diversi elementi dell'architettura classica sono organizzati in insiemi resi coerenti da sistemi geometrici di proporzione. Anche se i rapporti possono essere espressi numericamente, le possibili relazioni sono principalmente geometriche. Il noto assioma di Leon Battista Alberti sostiene che «L'essenza della bellezza è l'armonia e la concordia di tutte le parti, realizzate in tal modo che nulla può essere aggiunto o tolto o cambiato». Le convenzioni dell'architettura classica dettano non solo le proporzioni dei singoli elementi, ma anche i loro rapporti. Le parti formano gruppi, che a loro volta formano insiemi più grandi. Regole precise come assialità, simmetria o sequenza formale disciplinano l'organizzazione del tutto. L'architettura classica mostra molte variazioni a queste regole, ma il principio di distribuzione gerarchica delle parti rispetto al tutto rimane costante. I singoli elementi vengono mantenuti in ordine gerarchico da molteplici rapporti geometrici, al fine di preservare l'unità complessiva.² **La geometria è l'impalcatura invisibile che, pur controllando la distribuzione delle parti, diviene invisibile nella costruzione finita.**

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

La moschea di Cordova, in Spagna, costruita nell'arco di quasi otto secoli, è un esempio illuminante.³ Quando fu fondata nell'ottavo secolo, la tipologia della moschea era già stata chiaramente determinata: un piazzale recintato e fiancheggiato dalla torre-minareto si apre su uno spazio coperto per il culto, forse derivato dalla tipologia del mercato, o adattato dalla basilica romana. La parte recintata è liberamente orientata verso il *qibla*, la parete sacra continua segnata da una piccola nicchia (il *mihrab*). Nella prima fase della moschea di Cordova (circa 785-800), il precedente tipologico è stato rispettato da una semplice struttura di 10 pareti parallele e perpendicolari al *qibla*, sostenute da colonne e traforate da archi, che definiscono uno spazio coperto di dimensioni identiche alla corte. Le arcate fanno da contrappunto ai panorami che vengono incorniciati ovunque nello spazio. Le colonne si trovano all'intersezione di questi due vettori e formano un campo indifferenziato ma molto ricco. Effetti di parallasse complessi sono generati dallo spettatore che si muove nel campo. L'intera parete ovest si apre sul cortile in modo che, una volta all'interno del recinto della moschea, non vi sia un unico punto di accesso. Lo spazio assiale e processionale della chiesa cristiana lascia il posto ad uno spazio non direzionale, un ordine seriale composto da "una cosa dopo l'altra."⁴

La moschea è stata successivamente ampliata in quattro fasi. Significativamente, con ogni aggiunta, il tessuto dell'originale è rimasto sostanzialmente intatto. La struttura tipologica è stata riprodotta su larga scala, mentre i rapporti locali tra le parti sono rimasti fissi. Se la confrontiamo con l'architettura classica occidentale, è possibile rintracciare in questa architettura due principi combinatori contraddittori: uno algebrico, che opera con unità numeriche combinate una dopo l'altra, e l'altro geometrico, che opera con figure (linee, superfici, solidi) organizzate nello spazio per comporre delle unità più estese.⁵ A Cordova, ad esempio, gli elementi indipendenti sono combinati addizionalmente per formare un tutto in-

naturale, liberi dalla sofferenza».

3. La seguente discussione è stata tratta e adattata da Rafael Moneo, "La Vida de los edificios", *Arquitectura* 256, settembre-ottobre 1985, pp. 27-36.

4. Questa celebre frase è tratta dall'analisi di Donald Judd dei dipinti di Frank Stella: «L'ordine non è razionalistico e nascosto ma è semplicemente ordine, come quello della continuità di una cosa che ne segue un'altra». Donald Judd, "Specific Objects", *Arts Yearbook*, 1968 ripubblicato in Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1975, p. 184.

5. Il termine "algebra" deriva dall'arabo *al-jabr* «la riunione di parti separate» ed è definita come «la branca della matematica che utilizza i numeri positivi e negativi, le lettere e altri simboli sistematizzati per esprimere e analizzare il rapporto tra concetti di quantità in termini di formule, equazioni, ecc.». "Geometria" invece è una parola di origine greca, ed è definita come «la branca della matematica che si occupa di punti, linee, piani e solidi, ed esamina le loro proprietà, le misure, e le loro reciproche relazioni nello spazio». Le origini di queste parole e le loro definizioni sono tratte dal dizionario *Webster New World*, World Publishing, Cleveland 1966.

6.
Moneo, "La Vida de los edificios", p.
35.

determinato. Le relazioni tra le parti sono identiche nelle prime e nelle ultime versioni costruite. La sintassi locale è fissa, ma non vi è alcuna impalcatura geometrica generale. Le parti non sono frammenti di totalità, ma semplicemente parti. Diversamente dal concetto di unità chiusa, imposta nell'architettura classica occidentale, la struttura può essere ampliata senza una sostanziale trasformazione morfologica. Le configurazioni di campo sono intrinsecamente espandibili; la possibilità di crescita incrementale è prevista nelle relazioni matematiche tra le parti.

Si potrebbe obiettare che vi sono numerosi esempi di edifici classici occidentali, cresciuti in modo incrementale e poi trasformati nel corso del tempo. La Basilica di San Pietro a Roma, ad esempio, ha una storia altrettanto lunga di costruzione e ricostruzione. Ma vi è una differenza significativa. A San Pietro, le aggiunte sono trasformazioni morfologiche, che elaborano ed estendono uno schema geometrico di base. Ciò contrasta con la moschea di Cordova, dove ogni fase replica e conserva la precedente fase di costruzione, con l'aggiunta di parti uguali di se stessa. E a Cordova – anche nelle fasi successive quando la moschea è stata consacrata come chiesa cristiana e una cattedrale gotica è stata inserita nel tessuto continuo e indistinto della moschea – l'ordine spaziale esistente ha resistito alla ri-centralizzazione. Come osservato da Rafael Moneo: «Non ritengo che la moschea di Cordova sia stata distrutta da tutte queste modifiche. Piuttosto, penso che il fatto che la moschea continui a essere se stessa a fronte di tutti questi interventi sia un omaggio alla sua integrità.»⁶ L'integrità che Moneo individua non è una forma generale da preservare o un insieme di relazioni geometriche, ma piuttosto la stretta interconnessione delle parti tra di loro e la precisione architettonica degli elementi stessi: la colonna, l'arco, i lucernari, e l'intervallo che gestisce le loro relazioni.

In tempi più recenti, il progetto di Le Corbusier per un ospedale a Venezia utilizza una sintassi piana di parti uguali a se stesse, stabilendo collegamenti mul-

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

tipi con il tessuto della città nella sua parte periferica. Il progetto si sviluppa orizzontalmente, mediante logiche di accumulazione. Il blocco di base del programma, l'"unità di cura" formata da 28 posti letto, si ripete in tutto l'edificio. Gli studi medici aperti occupano lo spazio coperto tra le unità. Il posizionamento rotato dei blocchi stabilisce le connessioni e i percorsi da reparto a reparto, mentre lo spostamento dei blocchi stessi genera dei vuoti all'interno del campo orizzontale dell'ospedale. Non esiste un solo fuoco, nessuno schema geometrico unificante. Come nella moschea di Cordova, la forma complessiva deriva dall'elaborazione di condizioni stabilite a livello locale.⁷

USCIRE DAL CUBISMO

Conosciamo due modi per distogliere l'attenzione. La simmetria è uno di loro; l'altro è il tutto, in cui ogni piccola parte è un campione di ciò che si ritrova altrove.

JOHN CAGE

Rosalind Krauss descrive la pittura di Barnett Newman come una sequenza di piano/linea/piano, cosicché si possa «uscire degli imperativi dello spazio cubista e chiudersi la porta alle spalle.»⁸ È una frase eloquente che ci ricorda come, in gran parte, la storia della pittura e della scultura americana del dopoguerra sia la storia dello sforzo di superare i limiti della sintassi compositiva cubista. Gli scultori in particolare, lavorando all'ombra dell'Espressionismo astratto, avvertirono che il complesso linguaggio di piani sfaccettati e frammentati ereditato dagli artisti europei della prima avanguardia, era inadeguato alle loro ambizioni. Fu questo senso di esaurimento dei modelli visivi disponibili, o più precisamente una sfiducia nell'idea stessa di composizione, che fece scattare la necessità di cercare nuove strategie processuali e operative che si rivelarono cruciali per la nascita del Minimalismo alla metà degli anni Sessanta. Il rifiuto

7. Sia la Moschea di Cordoba che l'Ospedale di Venezia di Le Corbusier compaiono nell'articolo di Alison Smithson del 1964 dal titolo: "How to Recognise and Read Mat-Building", *Architectural Design* 9, XLIV, 1974, pp. 573-590; vedere anche "Mat-Building", in questo stesso volume. Il concetto di "Mat-building", scrive Smithson, «si può usare per descrivere il collettivo anonimo, in cui le funzioni arricchiscono il tessuto, e l'individuo conquista nuova libertà d'azione attraverso un ordine rimescolato e nuovo, basato sull'interconnessione, su modelli associativi compatti e su possibilità di crescita, diminuzione e cambiamento».

Quando scrissi questo testo i miei riferimenti erano la Freie Universität di Berlino e altri esempi del *Team 10 Primer*. Durante la stesura di questo articolo, ero al corrente del testo di Smithson, che descrive in modo convincente lo spessore bidimensionale del campo, il suo potenziale di cambiamento nel tempo, e i modelli informali di associazione. Anche se al momento non era il mio principale punto di riferimento, esso è strettamente legato all'argomento che ho in seguito analizzato in Stan Allen, *Mat Urbanism: The Thick 2-D in Le Corbusier's Venice Hospital and the Mat Building Revival*, a cura di Hashim Sarkis, Harvard University e Prestel, Cambridge, MA e Monaco 2001, pp. 119-126.

8. Citato in Rosalind Krauss, "Richard Serra: Sculpture Redrawn", *Artforum*, maggio 1972.

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

9.
Robert Morris, "Anti Form", *Artforum*, aprile 1968, p. 34.

10.
Judd, "Specific Objects", p. 183.

di Robert Morris della composizione a favore del processo, o la critica di Donald Judd alla "composizione per parti" sono la prova del tentativo di produrre un nuovo modello operativo capace di portarsi dietro anche parte della forza concettuale e il senso di ineluttabilità che aveva caratterizzato la pittura astratta nei decenni precedenti.

I lavori minimalisti degli anni Sessanta e Settanta cercarono di svuotare l'opera del suo carattere figurativo o decorativo mettendone in risalto invece la natura architettonica. La costruzione del significato fu spostata dall'oggetto al campo spaziale tra lo spettatore e l'oggetto: una zona fluida di interferenza percettiva, popolata da corpi in movimento. Artisti come Carl Andre, Dan Flavin, Morris o Judd tentarono di superare la variazione formale o compositiva, coinvolgendo sia lo spazio della galleria che il corpo dello spettatore. In alcune dichiarazioni, sia Judd che Morris esprimono il loro scetticismo nei confronti delle regole europee (ovvero cubiste) in materia di composizione e riaffermano l'importanza di idee quali processualità e costruzione. Inoltre, essi pongono il loro lavoro in un contesto specificamente americano: «L'arte europea, dal Cubismo in poi, è una storia di relazioni mutevoli intorno all'assunto generale secondo il quale tali relazioni debbano rimanere critiche. L'arte americana si è sviluppata scoprendo nuove tesi sulle quali costruire se stessa». (Morris)⁹

Entrambi menzionano Jackson Pollock per il suo contributo decisivo. Judd osserva che «La maggior parte della scultura è fatta di parti, mediante aggiunta e composizione...». Per Judd, ciò che è indispensabile è l'unificazione: «Nelle nuove opere la forma, l'immagine, il colore e la superficie sono singole ma non scollegate. Non ci sono aree o parti neutre o moderate, non ci sono collegamenti o zone di transizione.»¹⁰ L'opera minimalista aspira a forme unitarie, usa materiali industriali e combinazioni semplici: si basa su una chiarezza "pre-esecutiva" dei mezzi intellettuali e materiali. Il decisivo spostamento tetto-

naturale, liberi dalla sofferenza».

nico operato dal Minimalismo aveva attivato lo spazio dello spettatore e ribadito la natura di "oggetto specifico" dell'opera.

E, tuttavia, se il Minimalismo rappresenta un rovesciamento significativo dei principi compositivi della prima avanguardia, esso rimane in debito con alcuni suoi modelli riduzionisti, ad esempio nel suo linguaggio formale essenziale e nell'uso dei materiali. I suoi oggetti sono chiaramente delimitati e solidamente costruiti. (Le ultime realizzazioni architettoniche di Judd confermano un atteggiamento conservatore nella composizione.) Il Minimalismo si sviluppa in sequenze, ma raramente in campi. È per questo motivo che il lavoro di artisti di solito descritti come "postminimalisti" è di particolare interesse in questo contesto.¹¹ Al contrario di Andre o Judd, l'opera di artisti come Bruce Nauman, Lynda Benglis, Keith Sonnier, Alan Saret, Eva Hesse o Barry Le Va è materialmente diversa, e problematica dal punto di vista formale. Parole, movimento, tecnologia, materiali fluidi e deperibili, rappresentazioni corporee – tutti questi contenuti "estrinseci" che il Minimalismo reprimeva – vengono riproposti in una forma nuova. Il Postminimalismo è caratterizzato da esitazione e dubbio ontologico mentre i minimalisti sono risoluti; è pittorico e informale mentre i minimalisti sono trattenuti; si impegna in cose tangibili e visibili mentre i minimalisti sono interessati alle strutture e alle idee che vi stanno dietro. Queste opere, dalle costruzioni in cavi di Saret, alle sculture liquide di Benglis, fino ai "non-luoghi" di Robert Smithson introducono il caso e l'accidentalità nell'opera d'arte. Esse modificano ancor più radicalmente la percezione dell'opera, da oggetto discreto a registrazione del processo della sua realizzazione, nel campo.

L'artista che lavora decisamente nella direzione di ciò che abbiamo definito qui "condizioni di campo" è Le Va. Avendo condotto parte dei suoi studi nel campo dell'architettura, Le Va è fortemente consapevole del campo spaziale che viene messo in gioco nei lavori di scultura. Dalla metà degli anni Sessanta, inizia a eseguire dei lavori, alcuni pianificati in anticipo e altri che

11.

Il Postminimalismo infatti si sviluppò quasi contemporaneamente al Minimalismo. Il prefisso "Post" implica qui un certo grado di dipendenza e di opposizione, piuttosto che una sequenza cronologica. Da notare, ad esempio l'assenza di donne tra i minimalisti; il Postminimalismo invece sarebbe impensabile senza il contributo di Lynda Benglis o Eva Hesse. È necessaria anche una certa fluidità quando si affrontano queste categorie; Robert Morris, ad esempio, è spesso collocato nel gruppo dei post-minimalisti. Si veda Robert Pincus-Witten, *Introduction to Post-minimalism*, in *Postminimalism to Maximalism: American Art, 1966-1986*, UMI Research Press, Ann Arbor 1987.

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

12.

Jane Livingston, "Barry Le Va: Distributional Sculpture", *Artforum*, novembre 1968.

abbracciano processi casuali, che dissolvono del tutto l'idea di "scultura" come entità delimitata, come oggetto distinto dal campo che occupa. La Va definisce questi lavori "distribuzioni": «...che sia "casuale" o "ordinata" una "distribuzione" viene definita come "relazioni di punti e configurazioni reciproche" o anche "sequenze di eventi."»¹² Come negli altri esempi descritti, le relazioni locali sono più importanti della forma totale. Il tempo e il processo divengono variabili decisive nella realizzazione del lavoro. La nascita della forma attraverso la "sequenza di eventi" è in qualche modo legata alle regole generative del comportamento degli stormi di uccelli o delle combinazioni algebriche già esaminate in questo saggio. **Le Va evidenzia un principio compositivo fondamentale che emerge dal Postminimalismo, e che è legato anche ad altri esempi precedenti: lo spostamento del controllo verso una serie di intricate regole combinatorie locali, verso la "sequenza di eventi" e non verso la configurazione formale generale.** E, nel caso del Postminimalismo, ciò si ripercuote spesso sulle scelte materiali. Lavorando con materiali come cavi in acciaio (Saret), latex colato (Benglis) o farina soffiata (Le Va), l'artista non può esercitare un preciso controllo formale sul materiale. Al contrario, l'artista stabilisce le condizioni all'interno delle quali il materiale verrà utilizzato dirigendone poi i flussi. Nel caso dei lavori in feltro di Le Va, l'interesse è creare un legame tra piega a piega, tra linea a linea. In lavori più tardi degli anni Sessanta, i materiali stessi diventano così effimeri da registrare essi stessi il processo e il cambiamento.

COSTRUZIONI DI CAMPO

L'elemento comune in questi due esempi – uno proveniente dalla cultura architettonica e l'altro no – è un cambio di accento da una descrizione formale astratta a un'attenzione alla fase della realizzazione. Eventuali domande a proposito del significato e della composizione sono secondarie. Nel caso della moschea di

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

Cordova gli architetti hanno dedicato un'attenzione elementare alla forma esteriore (dettata principalmente dalle costrizioni imposte dal sito), riservando invece grande attenzione alla misura e all'intervallo dei singoli elementi. Nel caso degli artisti del Postminimalismo, sembra che essi cedano alla logica promiscua del materiale stesso, lasciando che la materia prenda forma e che calcoli le proprie possibili configurazioni, dirigendola solo in minima parte.

Si arriva qui al punto cruciale ed è in questo senso che l'idea delle condizioni di campo si allaccia a nuove tendenze nel campo della produzione di forma e alla questione della standardizzazione nell'architettura contemporanea. Oggi è possibile immaginare (e con la produzione numerica sempre più facile realizzare) un tipo di costruzione che non derivi le parti dal tutto — intendendo il dettaglio come una verifica della composizione generale — ma che si sviluppi da una parte all'altra, partendo dal singolo elemento e specificando il modo in cui si unisce all'elemento successivo, muovendo dalla parte minore verso la completezza dell'intero. (Come ha notato Jasper Johns: «**Perché prendere la parte per il tutto e non invece prendere la parte per la parte?**»). La differenza può essere prodotta dalla ripetizione in maniera incrementale, secondo una logica costruttiva tipica del tessuto e opposta alla frattura disgiuntiva imposta dell'esterno. In questo caso, il giunto o il dettaglio non sono l'occasione per articolare l'intersezione di due materiali (come nel caso, ad esempio, del lavoro di un architetto come Carlo Scarpa), ma sono invece il luogo ove si manifesta un'energia progettuale intensiva che procede in direzione esterna per influenzare la forma intera.

Questo metodo di lavoro non è necessariamente nuovo. L'ingegnere uruguayano Eladio Dieste (che lavorava negli anni Sessanta senza l'aiuto del computer), applicava la sua conoscenza della statica e della resistenza dei materiali alla costruzione in mattoni. Basandosi sulla sua conoscenza teorica e su una vasta esperienza pratica, Dieste sapeva esattamente di quanto fosse possibile scostare un mattone dall'altro nell'edificazione di un muro, mantenendo l'integrità della costruzione. Questi piccoli slittamenti, ripetuti molte volte, creano un sorprendente effetto estetico, producendo differenza senza disgiunzione. La transizione resta minima e incrementale e non produce fratture—non vi è nulla di frammentario in questo linguaggio—ma l'effetto generale è di inaspettata permutazione formale ed è molto convincente il modo in cui essa viene prodotta dalla logica interna del sistema costruttivo. Senza, a tal proposito, risuscitare facili metafore di flusso, possiamo dire che il tessuto dell'edificio risponde fluidamente alle circostanze non rinunciando minimamente alla propria solidità. Le condizioni di campo in tal senso divengono un modo per ripensare alcune questioni di identità e differenza: dalla parte al tutto, differenza locale e stabilità generale.

Il campo è una condizione materiale, non una metafora. Le condizioni di campo hanno a che fare con l'organizzazione, la forma e la fattura. Esse superano la tradizionale opposizione di costruzione e modellazione formale. Stabi-

naturale, liberi dalla sofferenza».

13.

Andro Linklater, *Measuring America*, Walker Publishing Company, New York 2002, p. 70. L'ordinanza del Congresso differisce in un punto fondamentale dalla proposta di Jefferson. Quest'ultimo aveva sperato di applicare un sistema decimale di misura, ma l'ordinanza aveva previsto delle municipalità di sei chilometri quadrati, suddivise in lotti quadrati di un miglio ("sezioni"). Come puntualizza Linklater: «Poiché un miglio quadrato conteneva 640 acri o 6.400 *square chains*, una quantità che potrebbe a sua volta essere divisa non meno di sette volte e ancora produrre un numero intero – 5 ettari composti di di 50 *square chains* – i vantaggi pratici per i geometri, soprattutto quelli con una conoscenza traballante di Euclide, erano evidenti». (p. 72)

lendo una connessione precisa e ripetibile tra le operazioni di costruzione e la forma generale prodotta dall'aggregazione di queste parti, diviene possibile coprire la distanza tra l'edificio e la sua modellazione formale. Le decisioni costruttive a scala locale sono geometriche e hanno delle conseguenze formali. Restando all'erta nei confronti delle condizioni e dei dettagli che determinano la connessione tra una parte e l'altra, e concependo la costruzione come "sequenza di eventi", diviene possibile immaginare un'architettura che reagisca fluidamente e in maniera sensibile alle differenze locali, pur mantenendo la stabilità generale.

LA CITTÀ AMERICANA: CAMPO APERTO

La griglia rettilinea è uno dei dispositivi architettonici più antichi e resistenti. Fin dagli inizi la griglia ha portato con sé due valenze, quella di mezzo semplice e pratico per suddividere il territorio e standardizzare gli elementi e quella di simbolo geometrico universale dalle potenziali implicazioni metafisiche e cosmologiche. Ma la griglia non è in auge al giorno d'oggi. Da un lato la coerenza della griglia è sospetta poiché ritenuta in grado di abolire le differenze locali a vantaggio di semplificazioni universali; d'altra parte la sua associazione all'efficienza tecnocratica suggerisce che la griglia è semplicemente uno strumento tecnico, povero di significati. **La griglia ha troppo significato o non ne ha abbastanza.**

Uno sguardo più attento a dei casi specifici permette di decifrare le sfumature. Nel 1784 una commissione presieduta da Thomas Jefferson produsse una relazione sul modo in cui i territori occidentali appena annessi dovevano essere sistemati. Temendo gli speculatori immobiliari (che avrebbero potuto approfittare della complessità tradizionale del calcolo dei limiti e dei confini), Jefferson propose di esaminare attentamente i territori prima di venderli, suddividendoli in un sistema di quadrati regolari allineati ai meridiani principali.¹³ Trasformata in legge nel 1785, questa suddivisione si estendeva dall'ovest del-

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

l'Ohio River fino all'Oceano Pacifico, imponendo un sistema di suddivisione regolare delle terre facile da misurare e applicare, proiettato indifferentemente su tutti i vasti territori del continente americano, un'enorme rete geometrica gettata indifferentemente su tutte le variazioni a livello locale della geografia, della topografia, della cultura e della storia, senza precedenti a livello di dimensioni e di ambizione. Il quinto meridiano principale, ad esempio, attraversa sei stati, correndo senza interruzione dall'Arkansas al confine canadese del Minnesota. Ci sono delle eccezioni, naturalmente. Alcune "linee di correzione" si dovettero introdurre per compensare la convergenza delle linee di rilevamento nord-sud e le incoerenze locali di natura geologica che facevano impazzire la bussola con spaccature in cui le linee si piegavano ad angolo acuto per incontrarsi. Ciononostante, la griglia di Jefferson è un potente simbolo di uguaglianza democratica e, al tempo stesso un efficace espediente, per gestire vaste porzioni di territorio. Si tratta di uno sforzo titanico di imporre una misura all'espandersi smisurato del paesaggio americano.

Ciò che è interessante in questo contesto è il modo in cui questa grande griglia universale viene resa visibile nelle città e nei paesi. I primi esempi di pianificazione a griglia nel nuovo mondo furono le colonie dei Gesuiti, enclavi difensive organizzate gerarchicamente intorno alla piazza della cattedrale a imitazione di modelli spagnoli. In forte contrasto con queste unità autarchiche, e altrettanto distanti dai modelli settecenteschi europei di pianificazione urbana, le città americane del Midwest e del West si configurano come perturbazioni locali della diffusa griglia jeffersoniana. La città è un'elaborazione della griglia applicata alla terra agricola che la circonda. La griglia è considerata un punto di partenza conveniente, non un ideale assoluto. La brutale praticità della griglia divora qualsiasi ordine geometrico trascendente. Come scrisse l'autore del piano regolatore di New York del 1811: «Una città deve essere composta principalmente dalle abitazioni civili a pianta rettangolare, le più economiche da costruire e le più convenienti per viverci. Gli effetti di questa semplice analisi furono determinanti».¹⁴

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

15.

Roberto Mangabeira Unger, *The Better Futures of Architecture*, in *Anyone*, Rizzoli, New York 1991, p. 36.

Nel tempo l'accumulazione di piccole variazioni si oppone concettualmente alla geometria universale della griglia. La griglia, non insistendo troppo sulla propria ideologia, risolve gli imprevisti causati dalla geografia in maniera rilassata: si ferma semplicemente per ricominciare dall'altra parte del fiume, della montagna o del canyon. La suddivisione, l'addizione e la sottrazione fuori misura creano variazioni locali che tendono anch'esse a ignorare la regolarità della griglia. In queste città americane, la pratica svuota l'ideologia della griglia, proprio come la sua inafferrabile estensione ne annulla lo stato di oggetto ideale.

Queste città americane sono prototipi di campi di condizioni. Le variazioni locali della topografia o della storia sono agevolmente incluse nell'ordine generale, i confini sono vagamente definiti e porosi. Queste città non hanno confini ben determinati poiché sono solo una manifestazione locale di un ordine di campo più grande. Attraverso autostrade e ferrovie che seguono una simile logica organizzativa, esse sono connesse l'una all'altra in reti più estese. Organizzazione e struttura mostrano una varietà quasi infinita all'interno di schemi che sono comprensibili al pubblico e gestibili a livello istituzionale. L'ordine si conforma alla contingenza locale senza compromettere la sua coerenza generale.

Variazione e coerenza, differenza e ordine—gli ideali autenticamente americani di libertà individuale e responsabilità collettiva—si reggono in un precario equilibrio.

SPESORE 2D: EFFETTO MOIRÉ, OPACITÀ

Tutte le griglie sono campi, ma non tutti i campi sono griglie. Uno dei potenziali del campo è la capacità di ridefinire il rapporto tra figura e terreno. Il teorico politico e sociologo Roberto Mangabeira Unger ha identificato le caratteristiche tradizionali dell'espressione architettonica religiosa delle società iconoclaste come "vuotezza, vastità e puntamento".¹⁵ I termini utilizzati da Unger si potrebbero applicare alle caratteristiche base di ciò che definisco

naturale, liberi dalla sofferenza».

come condizioni di campo. Il campo è non figurativo e quindi “vuoto” e oppone resistenza all'interpretazione semiotica; il campo è, per forza di cose, vasto ovvero ha bisogno di espandersi e di un sufficiente numero di ripetizioni per determinarsi come campo, e non come frammento. Il terzo termine “puntamento” è meno ovvio ma importante in questo contesto. La capacità dell'architettura di rimandare “a un mondo fuori da questo mondo” (Unger) si riferisce a qualcosa di più complesso che alla semplice opposizione tra figurativo e astratto, tra campo e figura. Essa riafferma la capacità di significazione di un sistema astratto e scatena le differenze: un campo direzionale. Formalmente suggerisce che la figura può essere letta non come un oggetto demarcato che si staglia contro un fondale stabile, ma come un effetto generato dal campo stesso: come un momento di intensità, come un picco o un avvallamento all'interno di un campo continuo. In altre parole, si tratta di un'attenzione particolare per la produzione di differenza a livello locale, anche quando si mantiene un relativo disinteresse nei confronti della forma generale. Differenze sociali autentiche e produttive non fioriscono a livello locale sotto forma di messaggi semiotici su larga scala o di forme scultoree. Perciò lo studio di queste combinazioni di campo coinciderebbe con lo studio di modelli attivi in quell'area tra forma e astrazione, modelli che riconfigurano questa convenzionale opposizione o sistemi organizzativi capaci di generare vortici, picchi e protuberanze – effetti che introducono differenziazione e puntamento – in un sistema composto di elementi singoli ripetuti, regolari e organizzati in un tutto organico e coerente.

Alcune di queste strategie organizzative sono simulate o anticipate da una forma grafica. **Un effetto moiré, ad esempio, è un effetto figurativo prodotto dalla sovrapposizione di due campi regolari.** Effetti inaspettati che mostrano comportamenti complessi e apparentemente irregolari sono il risultato della combinazione di più elementi che di per se stessi sono ripetitivi e regolari. Ma gli effetti moiré non sono casuali. Cambiano improvvisamente di misura e si ripetono seguendo delle regole matematiche complesse. Gli effetti moiré sono spesso utilizzati per misurare le sollecitazioni nascoste nei campi continui o per mappare forme figurative complesse. In questi casi, la figura e il campo non possono mai essere separati in due entità distinte. In entrambi i casi c'è una strana coesistenza tra un campo regolare e la figura che emerge.

Nel contesto architettonico o urbano, l'esempio dell'effetto moiré chiama in causa la questione della superficie e quella della profondità. Il campo è fondamentalmente un fenomeno orizzontale – anche quelli grafici – e tutti gli esempi finora citati funzionano nella dimensione del piano esteso. Invece di rifiutare tale peculiarità varrebbe la pena di esaminarla più da vicino. La sovrapposizione di due sistemi prevede già una sezione. Anche se alcune città postmoderne (Tokyo ad esempio), potrebbero essere descritte come campi pienamente tridimensionali, le città prototipiche del tardo Novecento e dell'inizio del nuovo millennio sono caratterizzate dall'estensione orizzontale. Los Angeles, ad esempio, è un

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

16.

M. Mitchel Waldrop, *Complexity: The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*, Simon and Schuster, New York 1992, pp. 240-241.

esteso campo di condizioni, un tessuto urbano a maglie larghe tenuto assieme da autostrade, e permeato liberamente dal paesaggio naturale in cui si trova. Le combinazioni di campo, che questo contesto sembra promettere, sono un ispessimento e un'intensificazione dell'esperienza in momenti precisi all'interno del campo esteso della città. I monumenti del passato, tra i quali il grattacielo, il monumento modernista alla produzione, spiccano dal tessuto della città come momenti verticali privilegiati. Le nuove istituzioni della città si manifesteranno forse in momenti di intensità, legati alla rete estesa del campo urbano e segnati non da linee di demarcazione, ma da superfici ispessite.

GREGGI, SCUOLE, SCIAMI, FOLLE

Alla fine del 1980, il teorico della vita artificiale Craig Reynolds creò un programma per il computer che serviva a simulare il comportamento degli uccelli quando confluiscono in uno stormo. Come descritto da M. Mitchel Waldrop nel libro *Complexity: The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*, Reynolds pose un gran numero di agenti autonomi e simili a uccelli, che egli chiama "uccelloidi" in un ambiente virtuale. **Gli uccelloidi erano programmati per seguire tre semplici regole di comportamento: in primo luogo, avrebbero dovuto mantenere una distanza minima da altri oggetti presenti nell'ambiente (da altri uccelloidi, ma anche da eventuali ostacoli); secondo, avrebbero dovuto adattare la propria velocità ad altri uccelloidi presenti nelle vicinanze; terzo, avrebbero dovuto spostarsi verso il centro dove si ammassavano gli altri uccelloidi nelle loro vicinanze.** Come osserva Waldrop: «Ciò che colpisce di queste regole è che nessuno di loro ha detto: "Formate uno stormo"... le regole erano interamente locali, facevano riferimento solo a ciò che un singolo uccelloide avrebbe potuto fare e vedere nella propria zona. Se si fosse dovuto formare uno stormo, ciò sarebbe dovuto accadere dal basso verso l'alto, come un fenomeno emergente. Gli stormi si formavano, ogni volta».¹⁶

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita

Lo stormo è chiaramente un fenomeno di campo, definito da condizioni locali precise e semplici e relativamente indifferente alla forma complessiva e alla portata. Poiché le regole sono definite a livello locale, gli ostacoli non divengono seri impedimenti per l'intero sistema. Variazioni e ostacoli ambientali sono inglobati da adattamenti fluidi. Un piccolo stormo e un ampio stormo mostrano fundamentalmente la stessa struttura. Dopo numerose ripetizioni emergono i modelli. Senza ripetersi esattamente, il comportamento dello stormo tende verso configurazioni più o meno simili, non secondo un tipo fisso, ma come il risultato cumulativo di modelli di comportamento localizzati.

Le folle presentano una diversa dinamica, motivata da desideri più complessi, e che interagisce secondo modelli meno prevedibili. Elias Canetti in *Massa e potere* ha proposto una suggestiva tassonomia: le folle aperte e chiuse; ritmiche e stagnanti; la folla lenta e la folla veloce. Egli esamina le varietà della folla, di quella religiosa formata dai pellegrini alla massa dei partecipanti nello spettacolo, estendendo la sua riflessione al fluire dei fiumi, all'accumularsi delle colture, e alla densità del bosco. Secondo Canetti, la folla ha quattro caratteristiche principali: tende sempre a crescere; all'interno di una folla vige l'uguaglianza; la folla ama la densità e infine ha bisogno di una direzione.¹⁷ Il rapporto con le regole di Reynolds di cui sopra non è diretta, ma visibile. Canetti, tuttavia, non è interessato alla predizione o alla dimostrazione: le sue fonti sono letterarie, storiche e personali. Inoltre, egli è sempre consapevole che la folla può essere liberatoria ma anche limitante, arrabbiata e distruttiva, così come gioiosa.

Il compositore Iannis Xenakis ha concepito una delle sue prima opere, *Metastaseis*, come l'equivalente acustico del fenomeno della folla. Precisamente, egli era alla ricerca di una tecnica compositiva che fosse adeguata all'espressione di forti ricordi personali:

naturale, liberi dalla sofferenza».

17.

Elias Canetti, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981.

18.
Matossian, *Xenakis*, p. 58.

19.
Ivi, pp. 58-59.

Atene durante una manifestazione anti-nazista: centinaia di migliaia di persone che cantano uno slogan che riproduce se stesso in un gigantesco ritmo. Poi combattere con il nemico. Il ritmo scoppia in un enorme caos di suoni taglienti; il fischio delle pallottole; il crepitio delle mitragliatrici. I suoni cominciano a disperdersi. Lentamente il silenzio ricade sulla città. Colti unicamente da un punto di vista uditivo e distaccati da qualsiasi altro aspetto, questi eventi sonori, composti di un gran numero di singoli suoni, non sono percepibili separatamente ma, se si riuniscono di nuovo, formano una nuova acustica percepibile nella sua interezza. Accade lo stesso con il canto delle cicale o il suono della grandine o della pioggia, con il fragore delle onde sulla scogliera, con lo sciabordio delle onde tra i ciottoli.¹⁸

Nel tentativo di riprodurre ciò che definiva "eventi acustici globali", Xenakis attinse alla sua notevole fantasia grafica e alla sua formazione nel campo della geometria descrittiva, ribaltando le procedure compositive convenzionali. Egli cominciava a lavorare tramite una notazione grafica che descriveva l'effetto desiderato di "campi" o "nuvole" di suono, e solo in seguito riduceva questi grafici alla notazione musicale tradizionale. Lavorare con materiale che eccedeva l'ordine di grandezza delle tecniche compositive che aveva a disposizione, ha determinato che egli dovesse inventare nuove procedure al fine di coreografare la "distribuzione tipica di un gran numero di eventi."¹⁹

Folle e sciami operano ai margini del controllo. A parte le suggestive possibilità formali, con questi due esempi vorrei suggerire come l'architettura possa proficuamente abbandonare le sue tradizionali forme autoritarie di controllo per cominciare a indagare le possibilità di un più fluido approccio dal basso verso l'alto. Le condizioni di campo offrono un'apertura sperimentale in architettura per affrontare le dinamiche d'uso, il comportamento dei gruppi e le complesse geometrie delle masse in movimento.

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

ISTITUZIONI DIFFUSE

Esiste un forte legame storico tra le precise regole di assialità, simmetria e gerarchia formale che regolamentano l'architettura classica e le tipologie tradizionali delle istituzioni occidentali. La biblioteca, il museo e la sala da concerto, tanto quanto la banca, il municipio o il tribunale fanno tutti appello alla stabilità dell'ordine classico per comunicare la loro solidità istituzionale. Nel ventesimo secolo, i programmi utopici dell'architettura moderna tentarono di trasformare le istituzioni della democrazia liberale in corpi trasparenti. Scheletri di acciaio leggero e facciate continue in vetro segnalavano una trasparenza letterale, mentre la dinamica funzionale e compositiva rendeva visibili i singoli elementi di questi sistemi sempre più complessi. Più di recente, c'è stato un tentativo di apertura da parte di queste istituzioni verso composizioni più radicali e attraverso strategie di destrutturazione. Tuttavia, la capacità di queste variazioni compositive di ridisegnare le istituzioni può essere limitata. Mentre le regole delle composizioni moderniste possono essere innovative, il presupposto di fondo, ovvero che la composizione sia basata sulla disposizione e sulle connessioni fra le parti (con palesi origini nelle teorie classiche della composizione), rimane.

Non esistono semplici equazioni per l'organizzazione e il comportamento della politica e della forma. Scrive Michel Foucault: «Gli uomini hanno sognato le macchine liberatrici ma, per definizione, le macchine liberatrici sono impossibili».²⁰ Nell'analisi di Foucault esistono architetture di controllo ma non ci sono specifiche architetture di liberazione: «Non credo che ci sia qualcosa – per sua natura – assolutamente liberatorio. La libertà è una pratica ... La garanzia della libertà è la libertà».²¹ Composizioni non gerarchiche non possono garantire una società aperta né uguaglianza politica. La democrazia, è stato detto, ha più a che fare con la capacità di distruggere le cose che con quella di costruirle. La ricerca di nuove forme istituzionali si è fatta molto urgente poiché, sotto la pressione dei cambiamenti tecnologici o sociali, le istituzioni stanno già

20. Michel Foucault, *Space, Knowledge and Power*, in *The Foucault Reader*, a cura di Paul Rabinow, Pantheon, New York 1984, p. 247.

21. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in id. *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, p. 42.

menti intensivi, allevamenti di pellicce e portarli dove possano vivere la loro vita



Stan Allen Architect, New Maribor Art Gallery, 2010, modello. Courtesy Stan Allen Architect

cambiando dall'interno. Mentre i ruoli sociali, politici e tecnici di tali istituzioni sono chiamati in causa, le tipologie corrispondenti perdono la loro speciale capacità di contenerne e rappresentarne lo spazio. Nel caso della biblioteca o del museo, ad esempio, ciò che rappresentava una volta un luogo di certezza, un deposito ordinato della conoscenza organizzato in categorie riconoscibili e concordate, è stato eroso dall'impeto dei media, della cultura del consumismo e dalle telecomunicazioni. La capacità dell'architettura di rappresentare e proteggere la memoria collettiva si è a sua volta indebolita. Progettare oggi una biblioteca o un museo vuol dire fare i conti con una serie completamente nuova di esigenze. Soprattutto, significa prendere coscienza di un'incertezza sempre maggiore su ciò che costituisce il sapere, su chi può accedervi e come viene distribuito.

Forse è necessario un cambiamento più radicale. **Le condizioni di campo si oppongono alle modalità moderniste convenzionali di composizione tanto quanto alle regole classiche di composizione.** La provvisorietà del tutto mina alla base l'aspirazione classica alla totalità; l'auto-similarità delle parti e la complessità di connessione lavorano contro l'elementarismo modernista. Nella condizione di campo, la forma complessiva emerge da condizioni stabilite localmente e questo

naturale, liberi dalla sofferenza».

potrebbe essere il punto di partenza per ripensare la forma istituzionale convenzionale, attraverso il concetto di campo. I principi organizzativi proposti qui suggeriscono nuove definizioni di "parti" e metodi alternativi di concepire la questione dei loro rapporti. La forma di queste istituzioni non tenta di rappresentare, metaforicamente, la nuova condizione dell'istituzione, né tenta di provocare in modo diretto nuovi modi di pensare o di comportarsi. Al contrario, se si dà vita all'istituzione all'interno di una condizione di campo direzionale, collegato alla città o al paesaggio, viene lasciato spazio alle improvvisazioni tattiche dei futuri utenti. Si propone un rapporto "rilassato" tra l'attività e ciò che lo contiene.

Quando Michel Serres parla dell'inevitabilità della statica, degli imprevisti e delle interruzioni che minano ogni sistema formale definito da punti e linee, non è poi così lontano da ciò di cui parliamo. Più che una configurazione formale, la condizione di campo comporta un'architettura che contempi il cambiamento, gli errori e l'improvvisazione. È un'architettura non investita dalla durata, dalla stabilità e dalla certezza, ma che lascia spazio all'incertezza del reale:

Le fermate e i percorsi formano insieme un sistema. Punti e linee, essenze e relazioni. Ciò che potrebbe essere interessante è la costruzione del sistema, il numero e la disposizione delle fermate e dei percorsi. O il fluire dei messaggi attraverso le linee. In altre parole, un sistema complesso può essere descritto formalmente...si potrebbe cercare la formazione e la distribuzione delle linee, dei percorsi, e delle fermate, i loro bordi, margini e forme. Ma si dovrebbe scrivere anche delle intersezioni, delle coincidenze nel flusso tra le fermate...ciò che passa potrebbe essere un messaggio ma un parassita (statico) non permette che esso sia udito e, talvolta, che esso venga inviato.²²

(traduzione di Valentina Sonzogni)

«Liberare gli animali dai luoghi dove si abusa di loro come laboratori, alleva-

22.

Michel Serres, *The Parasite*, The John Hopkins University Press, Baltimore e Londra 1982, pp. 10-11.