

**La presenza di Merleau-Ponty nell’architettura contemporanea:  
Steven Holl e Juhani Pallasmaa**

Il tratto comune a coloro che, in architettura, si riferiscono in modo più o meno ricorrente alla fenomenologia è la convinzione che la progettazione debba avere come dimensione centrale l’esperienza corporea e che l’architettura consista pertanto nell’organizzazione di uno spazio vissuto innanzitutto sul piano percettivo. Ne consegue un’attenzione estrema agli aspetti sensibili dei materiali utilizzati, alle condizioni di luminosità, alle atmosfere sonore e olfattive che contraddistinguono i locali degli edifici, così come ai loro mutamenti secondo il movimento di chi li abita e li attraversa, ma anche secondo l’ora del giorno, le condizioni meteorologiche, le stagioni.

In *Architecture and the Crisis of Modern Science*, lo storico e critico dell’architettura Alberto Pérez-Gómez afferma in maniera emblematica, sia per l’ampiezza della ricerca che per la perentorietà dei toni, la necessità di una svolta fenomenologica in architettura<sup>1</sup>. La storia di questa disciplina è intimamente legata allo sviluppo della geometria e possiede un’indiscutibile impronta tecnico-razionale. Non è difficile, ad esempio, leggere nella nota raffigurazione dell’uomo basata sugli scritti di Vitruvio, nume tutelare dell’architettura, una precocissima riduzione dell’umano alla sua dimensione geometrico-razionale. Ma prima del diciannovesimo secolo, sottolinea Pérez-Gómez, l’approccio geometrico-matematico non possedeva affatto un carattere riduttivo e oggettivistico ma era intimamente connesso, attraverso il carattere simbolico che la *mathesis* originalmente possedeva, ad un più generale orizzonte di senso di carattere cosmologico e mitico. L’autore ricostruisce quindi, sullo sfondo di questo processo di emancipazione dell’approccio geometrico e matematico, le tappe di una progressiva demitizzazione dell’architettura. E, soprattutto, alla ricerca di un antidoto a questo che per lui non è che un impoverimento e una degenerazione, coglie nel pensiero fenomenologico la possibilità di un ritorno ad una pratica architettonica che sia più fedele ai caratteri essenziali della nostra esperienza, la quale ha luogo innanzitutto e originariamente non sul piano noetico o tecnico, ma corporeo e sensibile.

Interpretando la fenomenologia anche, se non soprattutto, come una presa di posizione etica, gli architetti-fenomenologi si oppongono a quel “prevale re di una prassi tecnico-scientifica orientata verso la riuscita, il successo pratico-strumentale”<sup>2</sup> che è paradigmatico della modernità. E lo fanno attraverso un incessante rinvio all’esperienza sensibile e originaria che costituisce il suolo di ogni nostro rapporto con il mondo, un’esperienza tanto fondamentale e pervasiva quanto facilmente dimenticata nel nostro commercio quotidiano con gli altri e con le cose. Risiede qui una delle chiavi principali dell’interesse per il pensiero di Merleau-Ponty<sup>3</sup>.

Per l’americano Steven Holl (1947-), il richiamo a Merleau-Ponty assume un tono programmatico, tanto che egli fa propria senza esitazioni l’etichetta di architetto merleau-pontiano. Non sorprende quindi che gli straordinari e ambiziosi edifici da lui progettati siano stati descritti recentemente come un’interpretazione e una “traduzione nel regno dell’architettura” della filosofia fenomenologica di Merleau-Ponty<sup>4</sup>. Fa da controcanto al costruito di Steven Holl il corpus teorico elaborato dall’architetto

finlandese Juhani Pallasmaa (1936-), che è l'autore di numerose pubblicazioni, la più rappresentativa delle quali è *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*<sup>5</sup>, in cui sviluppa un articolato programma estetico. Pallasmaa e Holl hanno collaborato in più occasioni – soprattutto nella stesura dell'importante *Questions of perceptions*, che vede anche la partecipazione del già menzionato Pérez-Gómez<sup>6</sup> – e costituiscono insieme due riferimenti fondamentali dell'architettura d'ispirazione fenomenologica.

Secondo questi autori, la finalità essenziale dell'architettura è di risvegliare in chi abita degli spazi costruiti, o anche soltanto li attraversa per qualche momento, l'esperienza di uno spazio vissuto sul piano corporeo e sensibile. E per far questo ritengono necessario contrastare la tendenza – che è caratteristica della modernità architettonica e ne definisce anzi l'essenza – a privilegiare lo spazio pensato, lo spazio puro della geometria cartesiana e della prospettiva rinascimentale, che di quello spazio esistenziale originario sono soltanto delle estensioni astratte ed esanimi. L'architettura si pone qui come prolungamento privilegiato della fenomenologia, tanto che, come giunge ad affermare non senza una certa sfrontatezza Steven Holl, “solo l'architettura ha la capacità di offrire un'esperienza corporea completa. Fotografia, pittura e altre arti a due dimensioni riescono soltanto a offrire un'esperienza limitata, se confrontate con l'architettura”<sup>7</sup>.

Il principale bersaglio critico di Pallasmaa è l'imperversare di una pratica architettonica che egli ha voluto definire “retinica”, ovvero diretta unicamente a soddisfare lo sguardo di uno spettatore distaccato. Perso il ruolo di mediazione cosmologica che l'ha caratterizzata fin dalla sua origine, l'architettura è stata pensata e praticata, con potenza e rigore crescenti, come “arte dell'occhio” e, più precisamente, della visione frontale e a distanza. Processo che peraltro ha corrisposto, secondo l'autore, a una più generale egemonia della visione a scapito delle altre modalità sensibili che è propria dell'Occidente e che innumerevoli strumenti tecnologici potenziato incessantemente. Il predominio dell'occhio ha finito per conciliare la natura eminentemente integrale dell'esperienza sensibile, che invece Pallasmaa, e con lui gli architetti fenomenologici, intende riportare in primo piano anche con l'aiuto del pensiero di Merleau-Ponty, del quale cita in più di un'occasione un celebre passaggio:

Noi vediamo la profondità, il vellutato, la morbidezza, la durezza degli oggetti - Cézanne dice perfino: il loro odore. Se il pittore vuole esprimere il mondo, bisogna che la disposizione dei colori rechi in sé questo Tutto indivisibile; altrimenti la sua pittura sarà un'allusione alle cose e non le offrirà nell'unità imperiosa, nella presenza e nella pienezza insuperabile che è per noi tutti la definizione del reale<sup>8</sup>.

Per combattere la “retinizzazione” dell'architettura, è necessario progettare e costruire degli spazi che “rendano concreta e sensuale l'esistenza umana nella «carne del mondo»”<sup>9</sup>, cercando di corrispondere all'intima e originaria relazione che unisce il corpo al suo mondo, e che l'autore illustra ricorrendo ancora a Merleau-Ponty: “Il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema”<sup>10</sup>.

La controffensiva estetica di Pallasmaa punta quindi a disinnescare il dispositivo egemonico della visione enfatizzando gli aspetti tattili dell'esperienza sensibile per giungere poi, attraverso di essi, a rivendicare la primordialità e l'integralità della dimensione “aptica”. Secondo l'architetto finlandese, il tatto è a torto considerato un senso “minore”, mentre al contrario da esso dipende originariamente l'integrazione

della nostra esperienza sensibile del mondo e di noi stessi. Persino le percezioni visive, in apparenza trasparenti e perfettamente autosufficienti, dipendono in realtà da un’esperienza tattile primitiva, a tal punto che il tatto potrebbe a buon diritto essere considerato “l’inconscio della visione”:

Di solito non ci rendiamo conto che un’inconscia esperienza tattile è inevitabilmente nascosta nella visione. Mentre vediamo, l’occhio tocca, e ancor prima di vedere un oggetto, l’abbiamo già toccato e abbiamo apprezzato il suo peso, temperatura e superficie esterna. Il tatto è l’inconscio della visione, e quest’esperienza tattile nascosta determina le qualità sensibili dell’oggetto percepito<sup>11</sup>.

Più che di una semplice contrapposizione tra il senso del tatto e la visione, in vista di una riconfigurazione della gerarchia dei sensi, per Pallasmaa si tratta di opporre all’egemonia dell’occhio, e ancor più alla stessa compartimentazione dei sensi, la dimensione aptica come esperienza sensibile integrale, al tempo stesso esterna e interna. In questo senso, il percepire aptico è originario non soltanto in senso storico ma soprattutto ontologico, è la fonte e origine dell’esperienza sensibile che è necessario riscattare dall’oblio se si vuole condurre l’architettura al suo senso più proprio<sup>12</sup>.

L’oculocentrismo che l’architettura moderna perpetua e rafforza è basato sull’intima connivenza che è venuta a stabilirsi nella storia occidentale tra priorità della visione focalizzata, centralità dell’intenzione cosciente e rappresentazione prospettica. L’architettura fenomenologica cerca quindi di contrastare questa deriva intellettualista e “retinizzante” ritornando alla visione ravvicinata e diffusa, alle risonanze emotive e allo spazio vissuto: “L’essenza più autentica dell’esperienza vissuta è modulata dalla tattilità e da una visione periferica non focalizzata. La visione focalizzata ci mette di fronte al mondo mentre la visione periferica ci avvolge nella carne del mondo”<sup>13</sup>.

Dal canto suo, Steven Holl condivide pienamente l’idea che il nostro modo di vivere lo spazio sia essenzialmente corporeo e che sia quindi obbligo del progettista corrispondere a questo carattere esperienziale. Per questo, cercando di posticipare il più possibile il passaggio a strumenti tecnici e informatici, il suo metodo di lavoro si affida, specie nelle fasi iniziali, a procedure tradizionali e “in prima persona”, con numerose visite ai luoghi in cui sorgeranno i loro edifici dalle quali ricava non soltanto mappe e misurazioni ma anche dei suggestivi schizzi ad acquerello<sup>14</sup>.

Il canone prospettico tradizionale fa ruotare la progettazione dello spazio intorno ad una visione a distanza e da un punto fisso, ragione per cui il fenomeno della parallasse – ovvero il fatto che gli oggetti che vedo apparentemente “si muovono” modificando le loro posizioni relative mano a mano che io cambio di posizione – è visto come un “effetto ottico” irrilevante, una distorsione soggettiva e quindi trascurabile. Prendendo in contropiede l’orientamento dominante, come egli stesso rivela in un saggio intitolato appunto *Parallax*<sup>15</sup>, Holl fa dell’effetto di parallasse il punto fulcrale di una teoria della prospettiva vissuta che prende come riferimento essenziale il movimento del corpo percipiente. Negli edifici che egli progetta, lo spazio, sottratto ai tradizionali processi di astrazione e purificazione intellettuale, perde la sua supposta trasparenza e torna ad assumere, attraverso un continuo “rovesciamento di piani visivi e [una continua] riconfigurazione del campo visuale”<sup>16</sup>, quel carattere di “viscosità” che gli è proprio.

Nel nutrito portfolio dello studio di Steven Holl constano alcuni capolavori dell’architettura mondiale, come il Bloch Building, la riuscita estensione del Nelson-

Atkins Museum of Art di Kansas City (1999–2007), o il più recente, e ancor più impressionante, Lynked Hybrid di Pechino (2003–2009). Ma non possiamo fare a meno di menzionare il museo di arte contemporanea di Helsinki (1993–1998), uno dei lavori più rappresentativi dell’architetto e ancor più significativo per il fatto ch’egli ha voluto si chiamasse “Kiasma”, in omaggio al pensiero di Merleau-Ponty<sup>17</sup>.

L’architetto realizza qui con grande efficacia le composizioni di materiali e testure differenti che caratterizzano i suoi lavori, sui quali poi con la consueta perizia e sensibilità fa cadere intrecci di luci naturali e artificiali, sempre attento ai mutamenti prodotti dallo scorrere delle ore del giorno e delle diverse stagioni. All’interno del museo l’illuminazione cede tutto il protagonismo alle opere che vi sono ospitate, naturalmente, ma allo stesso tempo non rinuncia a creare atmosfere ed esperienze percettive sempre diverse. Entrare in un edificio progettato da Steven Holl, osserva Fred Rush in *On architecture*, “mette il nostro equilibrio un po’ fuori centro e rinforza poco a poco la sensazione sghemba di irresoluzione prospettica. L’esperienza è al tempo stesso piacevole e bizzarra”<sup>18</sup>. Il fatto di non limitarsi a offrire appena un punto di fuga, come accade solitamente, ma di suggerirne molteplici, secondo Rush conduce chi vi si soffermi appena un poco a vedere con sguardo critico l’architettura tradizionale.

Nella sua brillante introduzione alla filosofia dell’architettura, Rush concede un rilievo speciale agli architetti d’ispirazione fenomenologica, e in particolare a Steven Holl, i quali “incorporano espressamente idee fenomenologiche nelle loro pratiche costruttive, al fine di arricchire la nostra esperienza del corpo, dell’edificio, e della loro interrelazione”<sup>19</sup>. Le conclusioni di Pallasmaa vanno proprio in questo senso, l’architettura fenomenologica “dirige la nostra consapevolezza al nostro senso del sé e dell’essere. Ci permette di esperire noi stessi come esseri incarnati e spirituali integrati nella carne del mondo. Questa è la grande funzione di tutta l’arte”<sup>20</sup>. E ancora:

La vera qualità architettonica è manifestata nella pienezza e nell’indiscusso prestigio dell’esperienza. Una risonanza e interazione ha luogo tra lo spazio e la persona che esperisce; Io prendo posto nello spazio e lo spazio prende posto in me. Questa è l’«aura» dell’opera artistica osservata da Walter Benjamin<sup>21</sup>.

Risulta chiaro che per questi autori l’estetica come teoria dell’arte aspira a convergere con l’estetica intesa come teoria della sensibilità: il corpo è lo stile<sup>22</sup>. E in questo impegno a liberare ogni tratto stilistico, o quasi, dalle sue incrostazioni storiche e disciplinari per ricondurlo al suo scaturire primordiale nell’esperienza corporea, la posizione degli architetti fenomenologici si colora anzi di una forte tono etico e umanista.

Ma per comprendere meglio le posizioni estetiche, e al tempo stesso etiche, di Pallasmaa e Holl, è forse utile fare un passo indietro. In ambito architettonico, il movimento di critica alla modernità, che ha assunto nella prima generazione dei toni genericamente fenomenologizzanti, vede sorgere al suo interno, intorno agli anni ottanta, un nuovo fronte, con la contrapposizione tra teorici di ispirazione fenomenologica e fautori del post-moderno<sup>23</sup>. Gli architetti fenomenologici, come abbiamo visto, si oppongono all’architettura moderna in quanto promotrice dell’oblio dell’esperienza sensibile originaria che è caratteristico della modernità, o per lo meno di un certo esito della modernità. Il post-modernismo è, come sappiamo, un movimento per definizione eterogeneo e anche contraddittorio. Ma se dovessimo indicarne un tratto essenziale anche a costo di una corriva semplificazione, esso consisterebbe nel

riconoscimento della distruzione dell'unità dell'esperienza messa in opera dalla modernità, comune come abbiamo visto anche all'architettura fenomenologica, accompagnato però dal rifiuto di qualunque tentativo di ricomposizione. L'esperienza originaria cui i fenomenologi fanno riferimento o è irrimediabilmente distrutta o addirittura non è mai esistita, perlomeno non con la fisionomia che essi le attribuiscono. La percezione, lungi dall'essere il terreno primordiale sul quale si costruiscono i nostri rapporti con il mondo è in realtà essa stessa costruita socialmente e storicamente, attraversata da piani narrativi e rapporti di forza. Lungi dall'opporsi, il miraggio di un accesso diretto all'esperienza sensibile e corporea nasconde una "nostalgia del fondamento" e non fa che rianimare e prostrarre il processo di dominazione ed egemonia che contraddistingue la modernità occidentale, oramai in fin di vita. La polemica è nota e, tuttavia, non priva di interesse, ma non vi è qui lo spazio per un adeguato approfondimento<sup>24</sup>. Rimane il fatto che la contrapposizione tra, semplificando ancora, fenomenologia e post-modernismo ha spinto i contendenti a serrare le file e a irrigidire le rispettive dottrine. Crediamo che, per quanto riguarda l'architettura fenomenologica, ciò abbia condotto a una lettura spesso unilaterale delle opere di Merleau-Ponty.

Secondo lo storico e critico d'arte William J. R. Curtis, il fatto che il museo Kiasma sia stato concepito assumendo come punto focale l'esperienza soggettiva di chi lo visita finisce per renderlo piuttosto refrattario all'ambiente "civico e pubblico" che lo circonda<sup>25</sup>. Jorge Otero Pailos, nel suo recente *Architecture's historical turn. Phenomenology and the rise of the postmodern*, premette di non aver preso in considerazione l'influenza di Merleau-Ponty in quanto questi avrebbe posto "meno enfasi nella storicità dell'esperienza, cosa che in parte spiega perché sia stato così importante per una seconda generazione di architetti fenomenologici, che include Steven Holl e altri"<sup>26</sup>. Dal canto suo, Fred Rush è convinto, come abbiamo visto, che l'architettura d'ispirazione fenomenologica appartenga a quanto di più interessante si stia facendo oggi in quel campo. E nella prefazione di *On architecture* scrive "benché vi siano dimensioni storiche, sociali e politiche che dovrebbero essere esaminate con maggiore completezza in una trattazione generale sul significato dell'architettura, io enfatizzo il ruolo dell'esperienza percettiva"<sup>27</sup>. Tre studiosi che, con accenti diversi – secondo un punto di vista critico il primo, storico il secondo, più strettamente teorico il terzo – rilevano o confermano la contrapposizione tra esperienza sensibile e costruzione sociale, o tra percezione e storia, che in modo più o meno esplicito anima l'operato degli architetti fenomenologi<sup>28</sup>.

Ci sembra che, funzionale alla polemica contro le derive storistiche e irrazionalistiche di un certo post-modernismo, una rigida contrapposizione tra percezione e storia non corrisponda all'intenzione più propria del pensiero di Merleau-Ponty. In una nota di lavoro del 20 Maggio 1959, sulla quale Guido Davide Neri non ha mai smesso di richiamare l'attenzione e che anzi potrebbe servire da cifra per tutto il suo percorso filosofico, Merleau-Ponty scriveva: "il problema di sapere qual è il soggetto dello Stato, della guerra ecc. [è] esattamente dello stesso tipo che il problema di sapere qual è il soggetto della percezione: *non si risolverà filosofia della storia se non risolvendo [il] problema della percezione*"<sup>29</sup>. Non solo la percezione è un problema, e non un fondo di senso positivo al quale poter attingere in modo diretto e immediato, ma è un problema intimamente legato a quello della storia.

La polemica tra fenomenologi militanti e alfieri della post-modernità, in architettura ma non solo, ha troppo spesso risolto con un taglio netto quel nodo inestricabile che secondo Merleau-Ponty lega storia e percezione<sup>30</sup>. I primi rivendicano la priorità dell’esperienza percettiva sulle considerazioni di carattere storico e sociale, ripiegando come abbiamo visto l’estetica intesa come teoria dell’arte sull’estetica intesa come teoria della sensibilità e riconducendo a quest’ultima, almeno in apparenza, qualunque considerazione di ordine stilistico. I secondi, viceversa, cantano la distruzione dell’unità dell’esperienza rinviando all’irriducibile molteplicità delle dimensioni narrative, storiche o sociali. Molti teorici e commentatori hanno voluto trovare nel pensiero di Merleau-Ponty un alleato nella propria lotta contro questo più o meno spensierato inno alla frammentazione, che ai loro occhi rappresenta un relativismo allo stesso tempo frivolo e pericolosamente antumanistico, alle spese però di un eccessivo accento sul carattere positivo e, in certa misura, soggettivistico dell’esperienza corporea.

Il libro di Rush (le cui analisi sono per altri versi molto ricche e stimolanti) offre un esempio molto sintomatico di questo sbilanciamento. Innanzitutto, già nelle prime pagine di *On architecture*, egli osserva che il disegno essenziale del pensiero di Merleau-Ponty è contenuto nella *Fenomenologia della percezione* e non ne *Il visibile e l’invisibile*, aggiungendo anzi che “dovremmo stare attenti a non leggervi troppo”<sup>31</sup>, a non attribuirvi insomma più di quanto non sia effettivamente presente. E poche pagine dopo riassume così l’intenzione essenziale della riflessione merleau-pontiana:

Merleau-Ponty pone l’accento sul fatto che gli oggetti e gli spazi mi appaiono quasi come protesi corporee – cioè come la continuazione dei miei propri movimenti corporei e delle mie intenzioni. [...] tutte le cose [che si trovano] nell’ambito del mio campo percettivo sono presenti a me come parti di una proiezione delle mie intenzioni circa quello spazio e quegli oggetti. Essi sono, da questo punto vista, estensioni del mio corpo<sup>32</sup>.

Tutto ciò è effettivamente presente nella *Fenomenologia della percezione*, e come sappiamo lo stesso Merleau-Ponty nell’ultima fase del suo pensiero riconosce i limiti di questa posizione<sup>33</sup>. Ma, a ben vedere, non si tratta neppure di opporre *Il visibile e l’invisibile* alla *Fenomenologia della percezione*, poiché, come hanno mostrato i migliori studiosi del pensiero di Merleau-Ponty, già il saggio del ’45 era percorso da un’ambiguità fondamentale<sup>34</sup>. Se da un lato Merleau-Ponty raffigurava la vita irriflessa della percezione come fondo positivo di senso, dall’altro osservava che “la filosofia non è rispecchiamento di una verità preliminare, ma, come l’arte, la realizzazione di una verità”<sup>35</sup>. Ciò che accade è quindi piuttosto un costante lavoro intorno a quell’ambiguità, fino a che il filosofo giunge a emanciparsi da un certo “pathos dell’incoativo”<sup>36</sup>, a resistere a quella seduzione del primordiale e dell’originario ancora molto intensa nel primo periodo del suo percorso filosofico. E a questo movimento corrisponde, come sappiamo, un passaggio da una concezione del sensibile focalizzata sull’esperienza del corpo proprio ad un sensibile pensato con sempre maggior risolutezza come carne, tema sul quale Carbone ha scritto pagine fondamentali<sup>37</sup>.

Il fatto che, come hanno rilevato sia Curtis che Otero Pailos, degli architetti che fondano la propria attività su di un ritorno ai fenomeni e all’esperienza sensibile, spesso in funzione apertamente anti-teorica, sentano nel far ciò la necessità di ricorrere a considerazioni filosofiche altamente speculative è ancora un sintomo di una tensione irrisolta tra percezione e storia. Beninteso, ciò non toglie nulla alla bellezza e

all'incisiva creatività degli edifici progettati secondo ispirazioni fenomenologiche. “[A]lcune delle più attraenti costruzioni degli ultimi tempi”, riconosce W. J. R. Curtis, “si sono occupate dell'immediatezza dell'esperienza e della «materialità» in forma tematica”<sup>38</sup>, ciononostante, continua, un'eccessiva enfasi sulla dimensione “esperienziale” può andare a discapito di altri aspetti dell'architettura ugualmente determinanti. Tenere in dovuto conto il ruolo che la relazione tra storia e percezione possiede nel pensiero di Merleau-Ponty è necessario non tanto da un punto di vista ermeneutico o filologico, ma soprattutto perché ne risulta un pensiero che corrisponde forse con maggiore fedeltà a ciò che gli architetti, fenomenologi e non solo, fanno. Magari non a quanto dicono di fare, ma a ciò che fanno concretamente.

Merleau-Ponty scrive ne *Il visibile e l'invisibile*: “Non c'è più una questione delle origini, non ci sono più limiti, serie di eventi che vanno verso una causa prima, ma una sola esplosione d'Essere che è per sempre”<sup>39</sup>. L'esperienza sensibile perde il carattere di positività che la nozione di corpo proprio gli conferiva ed erompe in quel tessuto di differenze che è il sensibile come carne. E se il sensibile perde la sua positività, perde con essa anche la sua impermeabilità, e si apre dunque alle dimensioni storiche e sociali senza per questo incorrere necessariamente in dualismi e riduzionismi<sup>40</sup>.

Potremmo raffigurare la polarizzazione tra l'unità di un vissuto corporeo originario, magari universale e astorico, a cui si riferiscono con frequenza gli architetti fenomenologici, e, al capo opposto, l'insuperabile molteplicità e contingenza storica (o discorsiva, politica etc.) – insomma tra percezione e storia –, nei termini della relazione che intercorre, in ambito musicale, tra tema e variazioni. Restando in ambito musicale, i nostri architetti potrebbero apparire come degli inflessibili e affannati direttori d'orchestra impegnati a richiamare gli strumentisti affinché si attengano al tema iniziale, mentre di fronte a loro una schiera di esuberanti solisti, i loro avversari appunto, si avventurano in improvvisazioni interminabili, persuasi che, anche ammesso che un tema ci sia mai stato, oramai nessuno lo ricorda più. In realtà, e rinviando alle riflessioni che Mauro Carbone, Andrea Pinotti e Federico Leoni hanno dedicato alla questione<sup>41</sup>, l'unico modo per superare la contrapposizione di percezione e storia, rivelandone l'intima connessione, è appunto riuscire a pensare un tema che si dia soltanto attraverso le sue variazioni, mettendo in luce la soglia di reversibilità tra storicità della percezione e percezione della storicità, tra, “il tema che si fa variazione e la variazione che si fa tema”<sup>42</sup>. “[L']originario esplode”, scrive Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile* – si noti, l'originario non è esploso, ma *esplode*, si trova in un processo di esplosione perenne – “[L']originario esplode e la filosofia deve accompagnare questa esplosione, questa non-coincidenza, questa differenziazione”<sup>43</sup>. Una fedeltà alla percezione intesa come tentativo di adesione e ritorno ad un ordine primordiale è necessariamente votata al fallimento. Ma proprio a partire da quel fallimento la fedeltà alla percezione può farsi interrogazione del sensibile, un'interrogazione che sarà quindi necessariamente creativa. La forza che anima ciò che di più interessante è stato fatto nell'ambito dell'architettura fenomenologica non è pertanto da ricondurre a una malintesa nostalgia dell'origine, ma è innanzitutto espressione di un'interrogazione creativa del sensibile. “[L']arte e la filosofia insieme”, scrive ancora Merleau-Ponty in un passaggio de *Il visibile e l'invisibile*, “sono appunto non fabbricazioni arbitrarie nell'universo dello ‘spirituale’”

(della ‘cultura’), ma contatto con l’Essere proprio in quanto creazioni. L’Essere è ciò che esige da noi creazione affinché ne abbiamo esperienza”<sup>44</sup>.

<sup>1</sup> Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern science*, MIT Press, Cambridge-London 1983.

<sup>2</sup> Guido D. Neri, *Prassi e conoscenza*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 14.

<sup>3</sup> I riferimenti filosofici più ricorrenti, ma non unici beninteso, per gli architetti fenomenologici sono, oltre alla *Phénoménologie de la perception* di Merleau-Ponty (Gallimard, Paris 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965), il saggio “Bauen Wohnen Denken” di Martin Heidegger (in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, trad. it. e cura di G. Vattimo, “Costruire abitare pensare”, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, recentemente ripubblicato, tradotto ed estesamente commentato da M. Barison, in Fabio Filuppucci e Luca Taddio, *Costruire, pensare, abitare*, Mimesis, Milano 2009, pp. 11-49) e *La poétique de l'espace* di Gaston Bachelard (PUF, Parigi 1957, trad. it. di E. Catalano, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975). Nel primo importante saggio critico dedicato all’architettura fenomenologica (*Architecture’s historical turn. Phenomenology and the rise of the postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2010), Jorge Otero Pailos mostra un certo imbarazzo nell’includere Bachelard nel numero dei pensatori fenomenologici. Imbarazzo comprensibile, giacché a rigore è sbagliato, si tratta però di un errore “produttivo” e non del tutto ingiustificato: vari commentatori hanno mostrato come coniugare il pensiero di Bachelard con la filosofia di Merleau-Ponty, ad esempio, sia non solo possibile ma assai fruttuoso. Mi riferisco in particolare a Fabrice Colonna, *Merleau-Ponty penseur de l’imaginaire*, “Chiasmi International”, n. 5, 2003, pp. 111-147, Emmanuel de Saint Aubert, *Phénoménologie du vers ou dynamologie du contre? Eléments pour une confrontation entre Merleau-Ponty et Bachelard*, “Cahiers Gaston Bachelard”, no. 8, 2006, pp. 56-67 e Jean-Jacques Wunenburger, *Le chiasme perceptif chez Merleau-Ponty et la “cosmicité intime” dans la poétique de Bachelard*, “Chiasmi International”, n. 11, 2009, pp. 49-61. Sul peculiare significato che termini come ‘fenomeno’ e ‘fenomenologia’ assumono nel pensiero di Bachelard, cfr. Alfons Grieder, *Gaston Bachelard ‘phénoménologue’ de la science moderne*, “Cahiers Gaston Bachelard”, no. 8, 2006, pp. 79-99. Su Heidegger e l’architettura, si veda Adam Scharr, *Heidegger for architects*, Routledge, New York 2007 (nell’ambito della stessa collana – *Thinkers for architects* – è prevista anche la pubblicazione di *Merleau-Ponty for architects* di Jonathan Hale).

<sup>4</sup> Derya Yorgancioglu, “Steven Holl: A Translation of Phenomenological Philosophy into the Realm of Architecture”, in Iris Aravot e Eran Neuman (a cura di), *Invitation to Archiphen. Some Approaches and Interpretations of Phenomenology in Architecture*, Zeta Books, Bucharest 2010, p. 23.

<sup>5</sup> Juhani Pallasmaa, *The eyes of the skin. Architecture and the Senses*, Academic Group Ltd., London 1996, poi Wiley-Academy, Chichester 2000, trad. it. di C. Lombardo, *Gli occhi della pelle. L’architettura e i sensi*, Jaca Book, Milano 2007.

<sup>6</sup> Steven Holl, Juhani Pallasmaa e Alberto Pérez-Gómez, *Questions of Perception - Phenomenology of Architecture*, “A+U”, n. 7, 1994, poi ripubblicato come Id., *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, William Stout Publishing, San Francisco 2006.

<sup>7</sup> Alejandro Zaera e Steven Holl, *A conversation with Steven Holl*, “El Croquis”, n. 78, p. 55.

<sup>8</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, “Fontaine », vol. 8, n. 47, 1945, ripreso in Id., *Sens et non-sens*, Nagel, Paris 1966 e poi Gallimard, 1996, trad. it. di P. Caruso, “Il dubbio di Cézanne”, in Id., *Senso e non senso*, Saggiatore, Milano 1962 poi Net, Milano 2004, p. 34, cit. in J. Pallasmaa, “An architecture of the seven senses”, in S. Holl; J. Pallasmaa; A. Pérez-Gómez, *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*, cit., p. 30 e ancora in Id., *Gli occhi della pelle*, trad. it. cit., p. 59

<sup>9</sup> J. Pallasmaa, *Touching the World - architecture, hapticity and the emancipation of the eye*, European Association for Architectural Education News Sheet, Oct. 2005, p. 35.

<sup>10</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 278.

<sup>11</sup> J. Pallasmaa, *Touching the World - architecture, hapticity and the emancipation of the eye*, cit., p. 38.

<sup>12</sup> Sono il saggio *Touching: The Human Significance of the Skin* dell’antropologo Ashley Montagu (Harper & Row, New York 1986) e, attraverso di esso, le teorie di Bernard Berenson, il riferimento principale di Pallasmaa. Egli si mostra quindi sinceramente sorpreso di fronte alle critiche che Merleau-Ponty rivolge ai “valori tattili” di Berenson in *L’occhio e lo spirito* (trad. it. di A. Sordini, SE Milano, 1989, p. 23), dato che la loro riflessione, a suo avviso, va nella stessa direzione. In altre parole, Pallasmaa

---

vede sia Berenson che Merleau-Ponty come critici dell'oculocentrismo. Ma su questo vedi Andrea Pinotti, *Il toccabile e l'intoccabile, Merleau-Ponty e Bernard Berenson*, "Chiasmi International", n. 3, 2001, pp. 63-79.

<sup>13</sup> J. Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, trad. it. cit., p. 13. Modifichiamo qui la traduzione italiana, che rendeva l'originale "the flesh of the world" con "le fibre del mondo", perdendo il chiaro riferimento al pensiero di Merleau-Ponty.

<sup>14</sup> Gli acquerelli di Holl vanno oltre il loro ruolo di bozzetti preparatori destinati all'uso personale e posseggono un valore artistico autonomo. 365 di essi sono riprodotti in Steven Holl e Lars Müller, *Steven Holl: Written in water*, Lars Müller, Zurigo 2002.

<sup>15</sup> S. Holl, *Parallax*, Birkhäuser, Basel 2000.

<sup>16</sup> Fred Rush, *On architecture*, Routledge, New York 2009, p. 38.

<sup>17</sup> Lo stesso Holl ha reso ancora più esplicita l'ispirazione merleau-pontiana del museo Kiasma in *The crisscrossing* ("Chiasmi International", n. 9, 2007, pp. 21-22), testo in cui illustra l'edificio da lui progettato alla luce del capitolo "L'intreccio - Il chiasma" de *Il visibile e l'invisibile* di Merleau-Ponty (trad. it. cit., pp. 147-170). Per un breve inquadramento, ci permettiamo di rinviare a D. Scarso, *Steven Holl: architettura e fenomenologia*, "Chiasmi International", n. 9, 2007, pp. 15-16, mentre per un più ampio approfondimento si vedano, della rivista "El Croquis", la ristampa antologica *Steven Holl 1986-2003* (nn. 78+93+108, 2003) e il numero speciale *Steven Holl 2004-2008* (n. 141, 2008).

<sup>18</sup> F. Rush, *On architecture*, cit., p. 39.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>20</sup> J. Pallasmaa, *Touching the World - architecture, hapticity and the emancipation of the eye*, cit, p. 35.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>22</sup> Parafrasiamo qui il titolo di un saggio di Andrea Pinotti, al quale rimandiamo per un'analisi degli antecedenti storico-filosofici della questione: *Il corpo dello stile*, Mimesis, Milano 2001.

<sup>23</sup> In *Architecture's historical turn*, Otero Pailos mostra in modo molto convincente come sia stato proprio l'affermarsi di preoccupazioni di carattere "fenomenologico", già tra gli anni '50 e gli anni '60, a preparare il terreno per l'avvento del post-moderno. Sulla rottura tra fenomenologia e post-modernismo in architettura, vedi in particolare l'epilogo (cit., pp. 251-262). Com'è noto, ma vale la pena ricordarlo, le radici del *post-modern*, nella sua accezione più ampia, affondano in ambito letterario (Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, Oxford University Press, 1971) e architettonico (Charles Jencks, *The Rise of Post-Modern Architecture*, "Architectural Association Quarterly", n. 7, 1975, pp. 3-14) prima che filosofico. Per un inquadramento, non recentissimo ma a tutt'oggi assai valido, del post-modernismo in filosofia, si veda Maurizio Ferraris, *Tracce: nichilismo moderno, postmoderno*, Multhipla, Milano 1983, poi, con post-fazione dell'autore, Mimesis, Milano 2006.

<sup>24</sup> Vedi, in questo senso, Jonathan Crary, *Suspensions of perception. Attention, spectacle and modern culture*, MIT Press, Cambridge 2001.

<sup>25</sup> W. J. R. Curtis è l'autore di *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon Press, Oxford 1996. Per questa citazione, W. J. R. Curtis, *The Unique and the Universal: a Historian's Perspective on Recent Architecture*, "El Croquis", n. 88-89, 1998, p. 18.

<sup>26</sup> J. Otero Pailos, *Architecture's historical turn*, cit., p. 20.

<sup>27</sup> F. Rush, *On architecture*, cit., p. viii.

<sup>28</sup> I quali si espongono qui alla critica di Adorno, che osservava come apparentemente i paladini dell'esperienza autentica riescano a conquistare l'agognata autenticità soltanto a patto di eliminare ogni contesto storico e sociale, cfr. Th. W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964, trad. it. di P. Lauro, *Il gergo dell'autenticità. Sull'ideologia tedesca*, introduzione di R. Bodei, Bollati Boringhieri, Torino 1989. Su questo, vedi anche J. Till, *Architecture depends*, MIT Press, Cambridge - London, 2009, pp. 131 e ss.

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établi par C. Lefort, *Postface* di C. Lefort, Gallimard, Paris 1964, trad. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969. Nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1993, p. 228. Citato in G. D. Neri, *Storia e possibilità*, "Aut aut", 232-233, p. 87, il corsivo è di G. D. Neri.

---

<sup>30</sup> Bryan E. Norwood in *Carnal Language and the Reversibility of Architecture* (disponibile online all'indirizzo <http://bryannorwood.com/carnal-language/>) legge l'opposizione tra fenomenologia e postmoderno in termini di corpo *vs.* linguaggio e indica giustamente Merleau-Ponty come il filosofo che meglio ha cercato di pensare la relazione tra corpo e linguaggio – per certi versi analoga alla relazione tra percezione e storia – in termini di reversibilità e non di dualismo. Crediamo però che le conclusioni di Norwood manchino il segno poiché finiscono per sciogliere la dualità rimettendo alla tesi dell'origine corporea e gestuale del linguaggio (ovvero, privilegiando *in extremis* uno dei due corni del dilemma).

<sup>31</sup> F. Rush, *On architecture*, cit., p. 7.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>33</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. cit., p. 215.

<sup>34</sup> Si veda in particolare M. Carbone, *Ai confini dell'esprimibile*, Guerini, Milano 1990, pp. 22-23.

<sup>35</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. cit., p. 30.

<sup>36</sup> M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 153. Un sintomo della persistenza di questo “pathos dell'incoativo” nelle teorie degli architetti fenomenologi, che peraltro discende direttamente dall'idea di una contrapposizione tra percezione e storia, è il riferimento da parte di Pallasmaa, in una chiave nostalgica che lo rende piuttosto problematico, all'aura benjaminiana (cf. *supra*). Ci sembra che, per l'autore de *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, l'architettura sia allo stesso tempo *di meno* e *di più* di quanto non ritenga Pallasmaa.

<sup>37</sup> Vedi soprattutto, “Carne. Per la storia di un fraintendimento”, in Mauro Carbone e David M. Levin, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Mimesis, Milano 2003.

<sup>38</sup> Cfr. W. J. R. Curtis, *The Unique and the Universal*, cit., pp. 15-16.

<sup>39</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. cit., p. 318.

<sup>40</sup> Secondo J. Till, con il passaggio dalla centralità del corpo proprio alla pervasività della carne, la corporeità carnale cessa di rappresentare l'ultimo ridotto dell'autenticità dell'esperienza e “diviene il sito del controllo spaziale sociale e politico” (J. Till, *Architecture depends*, cit., p. 225, nota 36).

<sup>41</sup> Mi riferisco a M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, cit. e Id., *Amore e musica. Tema e variazioni*, Mimesis, Milano 2011, all'introduzione di Andrea Pinotti all'antologia di testi di Erwin Straus e Henry Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Mimesis, Milano 2005, pp. 7-32 e ancora a Federico Leoni, “La questione musicale del riconoscimento”, in Rossella Fabbrichesi Leo e Federico Leoni, *Continuità e variazione: Leibniz, Goethe, Peirce, Wittgenstein, con un'incursione kantiana*, Mimesis, Milano 2005, pp. 153-184.

<sup>42</sup> F. Leoni, “La questione musicale del riconoscimento”, cit., p. 183.

<sup>43</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. cit., p. 147.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 230.