

*design theory • documentary • social ontology • intentionality*

# Il progetto dettato<sup>1</sup>

**Maurizio Ferraris**

## *Abstract*

To design does not mean to give color to ideas onto a preeminently bi-dimensional surface, but rather to produce effects – positive, if possible – within a world that is three-dimensional. In this perspective it will be necessary to assume as its constitutive (and not accidental) characteristic, the project's propensity to fail, to deviate, to change, to collude. In other words, we must admit the systematic unpredictability of those effects that we wish to achieve. In morals, just as in architecture, it is not true that we have intentions that can later be ratified by documents. The opposite is true: we first receive a documental formation (rites, education), and only later what we have received can be translated into intentionality. To not consider this does not only engender a misunderstanding, but – in fact – a removal: a removal of the documental dimension of the project as a symptom of a larger and more decisive removal, that of technique.

## **Affiliation**

**Università di  
Torino.  
maurizio.ferraris@  
unito.it**

## ***DOI***

**10.17454/ARDETH01.03**

**ARDETH#01**

**1 - L'articolo è una rielaborazione, emendata dei riferimenti puntuali al testo, della prefazione di Maurizio Ferraris al volume A. Armando, G. Durbiano, *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*, Roma, Carocci, 2017. Queste pagine sono il frutto di discussioni e seminari comuni con Giovanni Durbiano, Alessandro Armando e con gli amici del LabOnt. Molte riflessioni su meccanismo e organismo sono frutto di una illuminante conferenza di Luca Illetterati nel corso di un seminario LabOnt del novembre 2016.**

### *Ideologia e tecnologia*

«I muri, veramente, nelle ‘migliori’ città, come sarebbe Milano (patria dei conti Brocchi), i muri, in quanto muri, altro non sono, al postutto, che il concetto dell’architetto tradotto in atto: ora, in una città come Milano, sarebbe proprio da matti il pretendere che gli architetti possano avere dei cervelli cosiffatti, da esser totalmente vuoti di concetti. Ma il guaio è che anche sui muri di Milano si vedon graffite certe parole... certe immagini... che non si vedono, diciamo pure, neanche a Timbuctù... cioè in pieno Sahara...»

Così Carlo Emilio Gadda in *San Giorgio in casa Brocchi*, che enuncia, sia pure ironicamente, una ideologia e una ideografia: l’architetto ha un concetto, lo trascrive in un progetto e lo traspone in atto con una costruzione, che poi (casomai) sarà vittima di altre iscrizioni irriferribili. Ma sarà davvero così? Sarà vero che anche in architettura lo spirito, come in una pentecoste progettuale, scende dal cielo e si fa calcestruzzo? La risposta è, ovviamente, negativa. Non si fa arte con le buone intenzioni, e nemmeno morale, se è vero che la via dell’inferno è (per riprendere una metafora morale-architettonica) lastricata da buone intenzioni. Questo vale a maggior ragione per l’architettura, un ambito in cui le intenzioni, buone o cattive che siano, hanno la caratteristica di conservare una peculiare evidenza, imponenza, e una scarsa biodegradabilità. Eppure, ben lungi dal farsi strada progressivamente, questa ovvia verità è rimasta nascosta, e l’idea che il muro non sia altro che “il concetto dell’architetto tradotto in atto” si è sempre più accreditata. Per paradossale che possa apparire, pressappoco in coincidenza con la fioritura dell’arte concettuale, anche l’architettura è diventata concettuale, producendo una superfetazione della teoria sulla prassi. Il tutto in epoca di “morte dell’autore” – una delle morti peggior riuscite della storia, se così si può dire, visto che si è risolta in una ipertrofica autorialità, a cui l’architettura non si è sottratta, anzi, generando il precedentemente inconcepibile fenomeno delle archistar, e questo sarebbe il meno, perché il corrispettivo reale è stata una prassi architettonica trasandata.

Progettare, tuttavia, non significa dare un colore sensibile alle idee, prevalentemente sulla superficie bidimensionale di un progetto, ma produrre degli effetti, e possibilmente positivi, in un mondo a tre dimensioni.

Ora, che differenza c'è tra un progetto e una raffigurazione? Il progetto ha una linea di adattamento di questo tipo: Disegno → Mondo. La raffigurazione invece ha una linea di adattamento Mondo → Disegno. Siamo dispostissimi ad ammettere che le raffigurazioni possano fallire nel rappresentare il mondo, possiamo ideologizzare questo fallimento con l'astrazione e la concettualità, resta che il fallimento o l'infelicità sono parte costitutiva della raffigurazione. Stranamente, non siamo invece disposti a riconoscere che anche il progetto ha, come propria caratteristica costitutiva (e non accidentale) il fallimento, la deviazione, la modifica, l'incidente. Quasi che il progetto si esaurisse nella raffigurazione, senza il mondo. E senza considerare che, più profondamente, il ciclo completo del progetto è Mondo → Disegno → Mondo: da un mondo, sociale e naturale, a un disegno, attraverso difficoltà raffigurative di vario tipo, e di qui, attraverso difficoltà attuative di vario tipo, al mondo, sociale e naturale.

Siamo un progetto gettato, diceva Heidegger (autore onnipresente nell'immaginario della architettura di carta, e mi chiedo perché), nella fattispecie gettato in un universo istituzionale, burocratico, documentale. Senza documentalità non c'è società, ma in effetti non c'è nemmeno intenzionalità, e in ultima analisi non c'è nemmeno progettualità. Inoltre il progetto è progetto solo quando è determinato sino al dettaglio. I migliori generali sono quelli che concisamente riescono a dire tutto. I pessimi sono quelli che danno ordini confusi e variamente interpretabili. L'interpretazione infinita non si adatta né alla guerra né alla pace, né alla morte né alla vita. Se le cose stanno in questi termini, però, più propriamente e decisamente siamo un progetto dettato: ossia, delle intenzionalità che sono basate su un universo istituzionale, burocratico, documentale.

Dallo schizzo all'autorizzazione edilizia, la tecnica e la burocrazia sono sempre all'orizzonte, non solo come teleologia, ma anche come archeologia, cioè già come ideazione, motivazione, topica obbligata da seguire nell'articolazione del progetto. Ma cos'è un progetto, a questo punto e in queste condizioni? Il progetto non è un risultato ma un processo. Non è una descrizione, ma una prescrizione e una performance. Cioè, in primo luogo, un oggetto indipendente dal soggetto e dalle sue intenzioni (stupisce? Si pensi al destino dei ritro-

Nella morale come nell'architettura non è vero che prima abbiamo delle intenzioni e che queste possono successivamente essere fissate in documenti.

vati tecnici, e di quante volte hanno rivelato funzioni e fini diversi da quelli dei loro progettatori. In secondo luogo, un palinsesto che suppone diverse procedure, prima e dopo di sé: il documento, il racconto, il contratto, la previsione, il teatro – tutto tranne che un semplice disegno. In terzo luogo, un oggetto sociale in relazione con altri oggetti sociali, cioè non una raffigurazione statica, ma ciclo di iscrizione, presentazione, decisione e istituzione.

Se le cose stanno in questi termini (e l'esperienza anche del non architetto lo dimostra) viene alla luce un'ovvia e rimossa verità: nella morale come nell'architettura non è vero che prima abbiamo delle intenzioni e che queste possono successivamente essere fissate in documenti. È vero il contrario: riceviamo dapprima una formazione documentale (riti, educazione), e solo in un secondo momento quanto ricevuto può trasformarsi in intenzionalità. Se non consideriamo questo non è semplicemente un equivoco, ma – appunto – una rimozione, la rimozione della dimensione documentale del progetto come sintomo di una rimozione più grande e decisiva, quella della tecnica.

Prendere sul serio l'imprevedibilità del futuro, significa, in poche parole, pensare la tecnica. La tecnica è anzitutto mediazione, è il medium per eccellenza. E l'architettura, così come il pensiero, deve essere aperta a questa mediazione costitutiva. Perché il punto è proprio questo: una mediazione costitutiva, un medium che sta all'origine (il grande sogno della immaginazione trascendentale, essere la radice comune di sensibilità e di intelletto). I mezzi sono anche fini, contrariamente a quanto una diffusa retorica che si richiama a una progettualità assoluta sia solita pensare. E le progettualità sono, molto prima che nella testa dell'architetto, nell'ambiente (fisico e sociale) che lo circonda. Dove con "società" non si intende solo la storia e i monumenti, la necessità di una integrazione coerente con il paesaggio naturale e urbano, ma anche il reticolo di norme e di burocrazie che vincolano la progettualità architettonica, e che non sono semplicemente dei limiti ma anche, al tempo stesso, delle possibilità.

#### *Tecnologia e teleologia*

Quanto ho detto sin qui non vale soltanto per l'architettura, ma per l'arte e per la tecnica – per l'arte bella

e per le arti utili, le due declinazioni interne alla *téchne*. Perché a questo punto il progetto, kantianamente, appare come uno schema che anticipa l'idea e la determina, molto più che presentarsi semplicemente come la trascrizione di idee elaborate altrove. Questa concezione della tecnica come anticipatrice dell'idea si pone all'antitesi dell'arte concettuale che, da Hegel in avanti, concepisce l'arte come apparire sensibile dell'idea, ossia come manifestazione di un concetto già chiaro e formato altrove, che viene esemplificato attraverso un oggetto, sia esso un Cristo in croce o uno scolabottiglie. Il concetto di arte in Hegel è pentecostale: una idea scende dal cielo e si incarna nella materia, manifestandosi in forma sensibile. Per Kant, invece, le idee estetiche fanno pensare molto, cioè anticipano qualcosa che non ha ancora raggiunto una chiarezza concettuale, e forse non la raggiungerà mai, per ragioni di fatto o di diritto. L'arte, in questo caso, diviene il luogo dell'emergenza dell'idea, non quello della sua rappresentazione e illustrazione.

Come osservava Emilio Garroni in *Estetica ed epistemologia*, leggendo la *Critica del giudizio*, non dobbiamo mai perdere di vista il nesso che unisce arte, tecnica e magia. Il rito propiziatorio della caccia non surroga certo la competenza venatoria, ma in entrambi i casi abbiamo a che fare con una tecnica, la prima delle quali, il rito, anticipa, manifesta ed esplicita i fini che saranno dispiegati nella seconda. Abbiamo dunque una coppia di finalità tecniche, la prima (rituale) finalizzata alla seconda (reale). Con l'evoluzione della civiltà questa connessione di teleologie esterne potrà divenire meno evidente – la *Chasse au lion* di Géricault non è propedeutica a una effettiva caccia al leone, ma può sempre riemergere, per esempio nelle immagini patriottiche che incitano alla resistenza, o nei manifesti politici che inneggiano alla rivolta. La tecnica, come l'arte, è un saper fare che non è necessariamente un sapere concettuale, è una competenza senza comprensione. Proprio come la magia, d'altra parte: lo stregone sa che un'erba ha certe proprietà, ma non è in grado di dire perché; l'artista scrive un verso o una nota, e avrebbe difficoltà a spiegare perché. È la dottrina leibniziana del "nescio quid" che riappare in Kant, ma con un cambiamento rilevante, perché per Kant non vale la legge

**Il concetto di arte in Hegel è pentecostale: una idea scende dal cielo e si incarna nella materia.**

L'O di Giotto  
è una tecnica  
come un'altra,  
e come tale è  
insegnata anche  
oggi in tutorial su  
YouTube.

della continuità, e quindi le idee estetiche non sono pensieri oscuri e confusi che col tempo diventeranno chiari e distinti. Sembrano appartenere a un dominio diverso. Come leggiamo nel § 47 della *Critica del giudizio*, mentre Newton, che ha costruito un sistema concettuale, potrebbe spiegarci passo dopo passo come è arrivato alle sue conclusioni, né Omero né Wieland potrebbero mai spiegarci come hanno scritto certi loro poemi. Ovviamente, Edgar Allan Poe e Raymond Roussel si impegneranno proprio in questa impresa, ma siamo già nell'età dell'arte concettuale. Per Kant, Newton e Omero svolgono due attività totalmente differenti, e non la medesima attività a un diverso grado di chiarezza.

Ma, allora, perché parlare di estetica e di epistemologia, se l'estetica come *aísthesis* sembra essere l'antitesi dell'epistemologia come *nóesis*? Che cosa unisce queste pratiche tanto diverse? Se ritorniamo all'esempio delle pratiche magiche, tutto diventa chiaro. Lo sciamano, una figura che anche nella coscienza contemporanea viene associata tranquillamente all'artista e allo scienziato, possiede un certo saper fare, dal dominio di certe pratiche, di cui poi lo scienziato saprà dire i fondamenti, e l'artista no. Questo non significa che lo scienziato sia indipendente dalle tecniche. Difficile far ricerca fuori da un laboratorio, e anche lo scienziato più astratto, il filosofo, quello che, diversamente dai matematici, non ha nemmeno bisogno del cestino in cui buttare i propri calcoli sbagliati, ha bisogno di carta e penna, o dei suoi equivalenti tecnici più moderni.

Vale la reciproca. Anche l'artista più concettuale ha bisogno di tecniche e di supporti sensibili, l'arte la si può lasciar da parte, ma solo per poco e facendo capire benissimo che la si è imparata. L'O di Giotto è una tecnica come un'altra, e come tale è insegnata anche oggi in tutorial su YouTube. E anche l'artista che decide di delegare ad altri tecnici, industriali o artigianali, il *know how* che in altri tempi riservava a sé o alla propria bottega, non potrà rinunciare al *savoir faire* necessario per trattare con i componenti dello *artworld*. *Tecnica del colpo di stato*, il primo libro di Malaparte, suggerisce che anche il colpo di stato è una tecnica, ed è lecito pensare che ci voglia una certa tecnica anche per stupire i borghesi e far parlare i giornali.

Pensiamoci bene: un artista privo di tecnica è un controsenso, se non altro perché un essere umano privo di tecnica è inconcepibile, è un povero essere di natura con una vita ancora più nuda dell'animale più povero di mondo, e possiamo perdonare tante cose agli artisti, resta pur sempre che sono esseri umani. La vicinanza tra l'estetica e la tecnologia, del resto, non è solo archeologica, legata cioè alle vicende storiche della *téchne*, ma anche, e molto chiaramente, teleologica. Riguarda cioè quello che l'arte è diventata. Cioè, da una parte, l'apertura perenne dell'arte – da Lascaux a Silicon Valley – nei confronti delle nuove tecnologie, e dall'altra la crescente aspirazione delle tecnologie a farsi arte, attraverso il design.

Ma sin qui si è ricordata una ovvietà, la parentela (che etimologicamente è identità) tra arte e tecnica. Kant ci vuol dire di più, e cioè che le opere d'arte danno occasione di pensare molto, dunque non sono semplicemente uno strumento di azione (il carattere strumentale anzi deve essere spesso abbandonato per accedere alla dimensione artistica), ma anche uno strumento di riflessione. Riflessione su che cosa? Sui concetti dell'artista, di cui l'opera sarebbe il promemoria, come suggerisce Hegel? No. La riflessione sull'arte è affine alla perplessità di fronte a un oggetto tecnico di cui non si riesce a indovinare lo scopo. Evisceratore per granchi? Pinza per lumache? Per che cosa è fatto? A cosa serve? Il mistero, o più esattamente la rivelazione, è appunto la teleologia, il fatto che un oggetto epistemologico (per esempio, un occhio studiato da un anatomista), un oggetto tecnico (i pomi di bastone a cui fa riferimento Kant scandalizzando Adorno) e un oggetto estetico (*Illiade* o i versi di Federico il Grande) si comprendono una volta che gli abbiamo attribuito un fine. Nel caso dell'oggetto tecnico la teleologia è evidente, e qualora non fosse chiara genererebbe sconforto: come diavolo si accende questa stampante? Nel caso dell'oggetto epistemologico la teleologia va cercata e trovata, come quando si ipotizza che l'occhio sia fatto per vedere, e a questo punto tutte le tessere del puzzle si ricompongono, e si capisce il rapporto organico tra le parti. Nel caso dell'oggetto estetico, invece, la teleologia è semplicemente supposta: che cosa vorrà dire? Sono i discorsi che si fanno all'uscita del cinema.

**Nel caso dell'oggetto tecnico la teleologia è evidente, e qualora non fosse chiara genererebbe sconforto: come diavolo si accende questa stampante?**

### *Organico e meccanico*

Sul punto della teleologia, però, si direbbe, le vie dell'oggetto tecnico e dell'oggetto artistico si dividono. Nel primo, il fatto di non riuscire a comprendere il fine appare un difetto, perché il fine di un oggetto tecnico ben fatto è evidente, ed esterno all'oggetto stesso. Nel secondo, l'incomprensibilità del fine, il fatto che ci permetta di strologare lungamente, è un pregio, e accosta l'opera d'arte a quella categoria di oggetti di particolare pregio che sono gli organismi viventi. Nessuno dubita che sarebbe riduttivo sostenere che i castori esistono per fare dighe o per proteggere la testa all'eroe di Alamo. I castori, così come Davy Crockett, possiedono una finalità interna, sono entelechie. In questa distinzione, sottoscritta da Kant e da Garroni, si riconosce una assiologia fondamentale che ha al proprio centro la nozione di "vita".

Da una parte abbiamo una teleologia meccanica, inerte, esterna, quella degli oggetti tecnici che esistono solo in funzione del loro scopo e su cui non vale la pena di spendere parole. Una maniglia senza porta non ha scopo, dunque la maniglia è fatta per aprire la porta, e diventa misteriosa e in determinate circostanze attraente quando, in modo decontestualizzato, si esibisce una finalità senza fine, come appunto nei *ready made*, o nelle collezioni d'armi sorpassate tecnologicamente, e dunque consegnate al piacere estetico. Dall'altra abbiamo la teleologia interna, l'entelechia, la teleologia organica, quella per esempio dell'occhio. Di lui diciamo che è fatto per vedere in un senso molto diverso da quando diciamo che una maniglia è fatta per aprire: gli attribuiamo una finalità per scopi conoscitivi, ma in realtà la finalità è interna, non esterna. Vale per l'organismo, ed è dunque una finalità speciale, una finalità senza fine, che stabilisce il nesso tra arte e natura posto al centro del giudizio teleologico.

Dunque, c'è una tecnica puramente meccanica e una tecnica organica. La tecnica organica è di tipo superiore, perché possiede una finalità interna, quella meccanica di tipo inferiore, perché la sua finalità è esterna. Questa duplicità si ripropone nei rapporti tra scienza e arte, a ruoli scambiati. La scienza è una tecnica meccanica, con una finalità esterna (la conoscenza della natura) e con un procedere che può essere studiato analiticamente. L'arte è una tecnica

organica, con una finalità interna (la finalità senza fine), e con un procedere sintetico che non può essere scomposto nelle sue parti.

Meccanismo	Organismo
Artefatti	Esseri viventi
Scienza	Arte

Non stupisce che lo stesso Newton, che nel § 47 era dichiarato capacissimo di spiegare i passi che aveva potuto compiere nelle sue scoperte, nel § 75 viene dichiarato, *a divinis*, incapace di spiegare la genesi di un filo d'erba. Perché nel caso dell'universo abbiamo a che fare con un meccanismo, in quello del filo d'erba abbiamo a che fare con un organismo. Non che nell'impresa di spiegare la genesi del filo d'erba Omero o Wieland siano in vantaggio rispetto a Newton, ma *l'Iliade* o *l'Oberon* sono geneticamente più vicini al filo d'erba, o alla rosa di Angelo Silesio, che «è senza perché», che non al ritmo dei solstizi e degli equinozi, che un perché ce l'hanno eccome.

Il meccanismo è privo di un fine in sé, è una specie di servitore o di alienato. L'organismo, invece, ha un fine in sé, che è anche un modo elegante per dire che non ha alcun fine (una macchina non soccomberà mai a una crisi nichilistica, un organismo sì). In questa completa mancanza di utilità che si maschera da finalità interna emerge la parentela profonda tra vita (che trova la sua eccellenza nell'umano, e nella massima di trattare gli umani sempre come fini e mai come mezzi) e l'arte. Chi adibisse l'orinatoio di Duchamp per la finalità esterna che gli era stata originariamente attribuita commetterebbe una profanazione non diversa dall'usare pelle umana per farne dei paralume. Chi, come il Sachem Irochese che di Parigi apprezzava solo le rosticcerie, provasse un languore di fronte a una zuppa Campbell's di Warhol, si macchierebbe di un sacrilegio paragonabile concettualmente all'antropofagia.

Sin qui Kant. Vorrei essere più liberale, riprendendo un esempio che devo a una conferenza di Paolo d'Angelo. Cosa dire di *La nuda* di Giacomo Grosso che, a detta di Ceronetti, «te lo fa diventare duro?». È un'opera d'arte mancata perché sembra avere una finalità esterna? E cosa dire allora dei gialli e dei libri dell'or-

rore, dei libri comici e dei film di cassetta: tutti fallimenti, perché cedono a una finalità esterna? E cosa dire, infine, del principio razionalista della identità tra forma e funzione? (Che, lo ammetto, può anche essere letto nel senso dell'annullamento della funzione nella forma, come nello spremiagrumi di Philippe Starck). Vale la pena di osservare una circostanza su cui tornerò più estesamente alla fine di questo discorso. La finalità interna è, nell'ambito degli scopi, ciò che l'indeterminatezza è nell'ambito delle cause. Un simbolo di libertà per il quale il vivente è trattato con il timore che si riserva alle cose divine, giacché la finalità interna è quanto c'è di più vicino alla *causa sui*. Ma forse anche una pretesa eccessiva, che conferisce a una circostanza epistemologica (non sappiamo prevedere come evolverà un processo) una qualità ontologica (non sappiamo prevederlo perché il processo è libero). Come che sia, l'organico è il buono, il meccanico è il cattivo, secondo l'assiomatica di cui possiamo verificare la costanza.

Nel § 59 della *Critica del giudizio* uno stato monarchico costituzionale viene rappresentato come un organismo (forse il frontespizio del *Leviatano*?), mentre uno stato dispotico si rappresenta come uno *Handmühle*, un macinino – quello che spesso e curiosamente si traduce con “mola a mano” (Gargiuolo-Verra) o “mulino a braccia” (Garroni-Hohenegger), e che invece esprime così bene il dispotismo. In un certo senso, poi, per Kant lo stesso sistema filosofico ha – proprio come l'arte e la vita – il carattere dell'organismo, qualificandosi come *articulatio* e non come *coacervatio* come caratteristiche del vivente rispetto all'inorganico.

La differenziazione tra organismo e meccanismo, e l'elezione del primo a danno del secondo, sono fenomeni tipici dei moderni (Illetterati trova luoghi in Schiller, in Hegel, ma ovviamente potremmo aggiungerne tanti altri, giungendo sino alla “Cortina di Ferro” che prima in Goebbels, poi in Churchill, sarebbe calata sull'Europa orientale dopo la vittoria sovietica). Ma per gli antichi, forse più abituati dall'economia schiavistica a usare uomini come mezzi (di trasporto, di produzione, di movimento terra), le cose andavano altrimenti. Ad esempio, per Aristotele la differenza fondamentale non era tra meccanismo (causale e morto) e organismo (finale e vivo), ma fra *tó pán*, le quantità in cui la posizione delle parti non produce differenza e

*tó hólon*, quelle in cui produce differenza. Come è evidente, *tó hólon* comprende tanto gli organismi quanto i meccanismi, giacché in entrambi i casi spostare o sottrarre una parte comprende il funzionamento del tutto. Ma la continuità tra meccanismo e organismo è ancora pienamente presente nel Seicento e nel Settecento, dagli animali di Cartesio agli uomini-macchina di La Mettrie passando per la definizione leibniziana dell'umano come "automate spirituel mais libre" alla "wondrous machine", che sarebbe poi l'*organo* a canne, in *Hail, Bright Cecilia* di Henry Purcell. Sembra tuttavia che quanto più si moltiplicano le macchine, tanto più gli umani si sentono minacciati, e attribuiscono alle macchine, con delle aggravanti di vario tipo, tutte le inferiorità che prima attribuivano agli animali (che per parte loro sono riabilitati in quanto organismi). Gli umani hanno lo spirito, le macchine si limitano a riprodurre; gli umani hanno interiorità, le macchine hanno solo esteriorità; gli umani sono liberi, le macchine agiscono per mera necessità. E incomincia a farsi strada il timore del Golem, del servo che si rende padrone, della macchina che toglie all'umano la sua libertà. Con una serie di dicotomie dove la parte di destra indica il male, quella di sinistra il bene.

Organismo	Macchina
Finalità interna	Finalità esterna
Vivo	Morto
Intenzionalità	Documentalità
Anima	Automa
Libertà	Necessità

### *Spettri nella macchina*

Insomma, ci sono tantissimi spettri nella macchina, che non sono solo la *res cogitans* nascosta da qualche parte dietro la *res extensa*. Sono la vita, l'idea che ci sia un *quid* peculiare che si aggiunge all'organismo e lo trascende; l'intenzionalità, ossia l'idea che dietro alle azioni, e separatamente rispetto al mondo fisico, ci sia qualcosa come un motore cosciente che ci spinge dicendo "ecco, io faccio questo e voglio questo"; la libertà, ossia l'idea che le nostre azioni, oltre a essere spesso imprevedibili, lo siano perché dietro e sotto questa imprevedibilità c'è una essenza metafisica

Come conosciamo?  
A questa domanda  
solitamente  
si risponde  
descrivendo una  
catena Soggetto →  
Categorie → Sensi  
→ Mondo. Come  
comuniciamo?  
Qui la catena è  
Idee → Parole →  
Scrittura. Come  
agiamo? Qui la  
catena è Intenzioni  
→ Azioni → Opere.

che, piuttosto paradossalmente, governa questa imprevedibilità, comandandoci e perciò dichiarandoci liberi. Il carattere comune a questi spettri consiste nello spiegare una complessità materiale attraverso l'intervento di un supplemento d'anima.

Prendiamo alcune domande elementari (e fondamentali): come conosciamo? A questa solitamente si risponde descrivendo una catena Soggetto → Categorie → Sensi → Mondo. Come comuniciamo? Qui la catena è Idee → Parole → Scrittura. Come agiamo? Qui la catena è Intenzioni → Azioni → Opere. In tutti questi casi, in principio è la costruzione e la manifestazione di uno spirito. Ma sarà vero? Non si tratterà di un semplice pregiudizio? Di un goffo tentativo di smarcarci dalle macchine postulandoci portatori di una fantomatica finalità interna? E se la finalità interna, quello che distingue l'organismo (vivente o artistico) dal meccanismo, fosse semplicemente un mito? Una distinzione che non ha ragione di porsi, e che viene suggerita soltanto per tracciare una differenza assiologica tra qualcosa che è più alto (l'interno) e qualcosa che è più basso (l'esterno), proprio come si traccia una differenza tra anima e automa, immaginazione produttiva e immaginazione riproduttiva, libertà e necessità, spirito e lettera, vivo e morto?

Da una parte, in termini molto vasti e superficiali, quello che confusamente si chiama "finalità interna", e che più esattamente si potrebbe definire una finalità esterna non immediatamente evidente, la troviamo in qualunque apparato tecnico. Che da una parte può prestarsi a usi non previsti dal suo inventore (e questo vale già per un semplicissimo bastone), e dall'altra, in connessione con altri apparati tecnici, può seguire delle linee evolutive autonome: si pensi alla scrittura, sistema di computo che è evoluto in sistema di telecomunicazione, di costruzione della realtà sociale, di espressività estetica, di normatività etica, e in una cultura come interconnessione fra tutte queste dimensioni; e ora, seguendo percorsi per molti versi affini, si pensi al web.

È il discorso che sta al centro delle riflessioni sulla tecnica di Simondon. La filosofia ha spesso trascurato la circostanza, onnipresente e inaggirabile, per cui tra l'ontologia, quello che c'è, e l'epistemologia, quello che sappiamo, c'è di mezzo il mezzo, lo strumento,

il medium, ossia appunto la tecnica, che permette la comunicazione tra due dimensioni che a rigore non ne hanno alcuna. Del resto non è quello che ammette anche Kant quando costruisce a mani nude il complicato meccanismo dello schematismo, chiamato ad applicare alla sensibilità (ontologia) i concetti puri dell'intelletto (epistemologia) per mezzo, è il caso di dirlo, degli schemi come *metodi tecnici di costruzione*? Ed è un peccato che dopo tanta sensibilità rispetto ai poteri della meccanica, che concentra nell'ossimoro della immaginazione produttiva, si sia poi lasciato andare a una distinzione così problematica e discutibile come quella tra finalità interna e finalità esterna.

Una posizione eterodossa in questa materia viene da un filosofo impegnato in una critica del meccanicismo puro come Bergson. Lo stesso filosofo che in *Materia e memoria* ha enunciato un principio che fa saltare la distinzione tra materia e spirito come «il passato è ripetuto dalla materia e ricordato dalla memoria» (dove per l'appunto la registrazione si presenta come una funzione sovraordinata alla distinzione tra materia e spirito), nella *Evoluzione creatrice* enuncia un altro principio capitale: «la finalità o è esterna o non è affatto», che fa cadere la distinzione tra anima e automa, organismo e meccanismo. Quale sarebbe infatti la pretesa finalità interna di un organismo? L'organismo non è armonia, lo sappiamo bene dalle neoplasie, dalle sindromi autoimmuni, dai fagociti che attaccano l'organismo che li nutre, o dal fatto stesso dell'evoluzione, che suppone che organi destinati a un certo fine, per esempio le sacche natatorie dei pesci, ne trovino uno tutto diverso, divenendo i polmoni dei mammiferi. Inversamente, se scrutiamo all'interno di quel fior fiore di finalità interna che sarebbe l'essere umano, troviamo ben poco capace di giustificare questa pretesa eccellenza della finalità interna rispetto alla finalità esterna. Incominciamo con il confronto tra due finalità interne, una più forte (l'uomo) e una più debole, per esempio il maiale, che è certo una entelechia, ma che non sta al centro di una qualche massima della ragion pratica che imponga, poniamo, di considerare i maiali sempre come fini e mai come mezzi. Bene, se confrontiamo il cervello di un umano con quello di un maiale, la differenza è minima. La differenza ra-

**L'organismo non è armonia, lo sappiamo bene dalle neoplasie, dalle sindromi autoimmuni, dai fagociti che attaccano l'organismo che li nutre, o dal fatto stesso dell'evoluzione.**

dicale non sta dentro al cervello, e meno che mai in un qualche *homunculus* che conferirebbe al cervello libertà, intenzionalità, spirito e vita. Sta fuori, nelle tecniche, che esteriorizzano e fissano delle pratiche, rendendole durature, trasmissibili, perfezionabili. Pratiche che ritornando sul nostro cervello (e sul nostro corpo, allungando la nostra vita, proteggendola, creando istituzioni, termosifoni, libri, parenti, amici, film d'amore) determineranno la nostra differenza rispetto al maiale e ad altri animali non umani. Ma se ciò che fa la differenza tra l'uomo e il maiale è la tecnica, allora, e per gli stessi motivi, è ancora la tecnica che fa la differenza tra l'uomo e il maiale, da una parte, e una sveglia, un girarrosto o un telefonino, dall'altra. I primi, quelli a cui attribuiamo il carattere di organismo per contrapposto ai meccanismi rappresentati da sveglie, girarrosti o telefonini, sono quello che sono perché dispongono di apparati tecnici più complessi, in sé (il maiale e l'uomo sono più complessi del telefonino) e fuori di sé (l'uomo possiede forme di esteriorizzazione e di conservazione, spesso per il tramite del telefonino). Spesso si ha una concezione limitata della tecnica, che ci richiama prese elettriche, cellulari, per i più anziani anche spinterogeni e manovelle. Ma la tecnica è, in linea di principio, ogni forma di competenza (non necessariamente accompagnata da comprensione) che ottimizza le proprie prestazioni attraverso processi iterativi. Se guardiamo alla tecnica in questa prospettiva allargata, ci rendiamo conto del fatto che "tecnica" sono le arti, le istituzioni, fuori di noi, e in generale tutte le esteriorizzazioni delle nostre prassi, documenti, monumenti. Cose che stanno fuori di noi ma determinano potentemente ciò che siamo noi. L'interno dell'umano, in effetti, non è così decisivo e determinante quanto lo è il suo esterno.

#### *Wondrous Machine*

Ecco perché l'arte, la tecnica per eccellenza, e quella quintessenza dell'arte come tecnica che è l'architettura, diviene capace di teleologia, ossia di produrre i significati invece che limitarsi a trasporli sensibilmente. È proprio la complessità meccanica a definire l'indeterminatezza organica e alla fine lo spirito. Un sistema nervoso complesso è un giardino pieno di sentieri che si biforcano, in cui la libertà si fa avan-

ti proprio come imprevedibilità. Non è quello che significa, tornando a Kant, l'espressione "libero gioco delle facoltà"? Che cosa significa se non "gioco imprevedibile", diversamente dal gioco prevedibile che ha luogo in altri casi? Come nella contrapposizione tra spirito e lettera e tra organismo e meccanismo, anche la contrapposizione tra libertà e necessità suppone una essenza pentecostale del libero, dell'immune e dell'indenne che cade dal nulla e ci spinge ad agire. Una libertà un po' paradossale, perché se così fosse ci trasformerebbe in automi in balia di un principio imperscrutabile.

Le cose invece vanno altrimenti. Siamo automi complessi, che dunque non possono prevedere tutte le loro azioni, e proprio questo fa sì che, in determinate circostanze (meno frequenti di quanto non si creda) si trovano nella necessità di prendere delle decisioni. Queste decisioni sono perfettamente libere non perché discendano dall'Assoluto (cosa che, d'altra parte, come abbiamo appena visto, non le renderebbe affatto più libere), ma semplicemente perché non sappiamo prevedere noi stessi il corso delle nostre azioni. Che Dio sappia già quello che faremo importa poco, visto che non possiamo telefonargli per chiederglielo. Il fatto di non poter prevedere un corso obbligato delle nostre azioni è ciò che ci rende responsabili delle nostre azioni, e dunque per l'appunto liberi; ma pensare che, oltre al seguito di azioni talmente complesse da essere imprevedibili ci sia una qualche entità assoluta (nel senso etimologico di "sciolta da tutto") chiamata "libertà" è superstizione non meno che pensare che, oltre al seguito dei versi della *Divina Commedia*, ci sia una qualche entità assoluta chiamata "poesia".

Io non sono affatto così libero di scegliere come sembrerei nel dipinto kantiano – e la pubblicità e la propaganda sanno benissimo come influire causalmente su di me. Inversamente, non è che esseri a cui si nega la libertà agiscano sotto il peso di un totale determinismo. Il mio gatto non è affatto determinato totalmente a saltare sul mio computer, ed è per questo che me la prendo con lui se lo fa, mentre non me la prendo con una finestra che, aperta dal vento, ha urtato contro il mio computer. Da questo punto di vista, il mistero della libertà è parallelo a quell'altro mistero che così confusamente si chiama "istinto ani-

**Siamo automi complessi, che dunque non possono prevedere tutte le loro azioni, e proprio questo fa sì che [...] si trovano nella necessità di prendere delle decisioni.**

male”. Chiamiamo “istinto” il fatto che (riprendendo l'esempio di Bergson) la larva del sitaris, deposta all'ingresso della tana dell'antofora (una specie di ape), si aggrappa al maschio dell'antofora, lo segue nel volo nuziale, passa nella femmina, aspetta la deposizione delle uova, e poi divora un uovo, si installa al suo posto e subisce la sua prima metamorfosi. Sa qualcosa di tutto questo, la larva? Certo che no. Ma, se è per questo nemmeno il neurone che scarica sa qualcosa di quello che sta facendo. Il risultato dell'attività del sitaris è la vita dell'individuo adulto, il risultato di tante scariche di neuroni è il pensiero, la coscienza, la libertà.

Prendiamo ora il gioco del nipotino di Freud: un rocchetto viene tirato sotto il divano, *Fort!*, poi viene ritirato fuori, vicino al bambino, *Da!*. È ovviamente facile (come fa Freud) mettere tutto questo sul conto della compulsione, e del legame che unisce l'istinto di ripetizione con il regresso e con la morte. Ma non dimentichiamoci che si potrebbe, altrettanto bene, vedere nel gioco tanto l'esecuzione di un programma ignoto, non dissimile da quello della larva del sitaris, quanto un emblema schilleriano di libertà: il bambino sta giocando, e nessuno lo obbliga a farlo. Nel giocare, manifesta la padronanza tecnica di una prassi ripetitiva, *Fort/Da* appunto, e questo gli dà piacere. Nessuno lo costringe ad agire così come agisce, a meno che non si vogliano invocare i motivi profondi e ancestrali a cui fa ricorso Freud. Ma perché vedere nel gioco la sottomissione a un istinto invece che l'alterazione per cui dall'istinto si passa alla libertà? E, appunto, perché non riconoscere la complicità profonda che unisce la tecnica alla libertà e alla giustizia, la lettera allo spirito, l'automa all'anima? Come nella scommessa di Pascal, non abbiamo niente da perderci e tutto da guadagnarci.

Questo non rende meno autentiche l'intenzionalità, la responsabilità, la libertà: semplicemente, ne richiama l'origine, e la compromissione con la tecnica, la registrazione, la mediazione. Vorrei ricordarlo facendo riferimento a un passo centrale per l'ultimo Derrida (che a suo tempo si era lungamente interessato, in *La vérité en peinture*, alle aporie della finalità senza fine e al nesso tra architettura e arti “pure”), la sentenza di Amleto «time is out of joint», il mondo è uscito dai suoi cardini: l'ingiustizia si manifesta

come un difetto tecnico. E la giustizia, il rimedio che Amleto è chiamato ad apportare, appare a sua volta come una operazione tecnica, come una riparazione («to set it right»). Si potrà dire che è solo un modo di parlare, che riparare un torto è diverso che riparare un tornio, ma come facciamo a saperlo? Nella presunzione secondo cui ci sarebbe, da una parte, l'anima spirituale, e dall'altra un meccanismo inerte non gioca forse il pregiudizio dell'autentico contro l'inautentico, dell'immediato contro la mediazione?