

# Architettura disciplina eteronoma

Temi e attori del sapere contemporaneo

A cura di Emilio Faroldi e Maria Pilar Vettori

Quodlibet

Prima edizione: ottobre 2025  
© 2025 Quodlibet  
Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata  
Stampa: O.GRA.RO., Roma  
www.quodlibet.it  
ISBN 978-88-229-2465-0

Quodlibet Studio. Città e paesaggio  
Collana a cura di Manuel Orazi

Comitato scientifico:  
Sara Marini, Università Iuav di Venezia  
Gabriele Mastrigli, Università degli Studi di Camerino  
Stefano Catucci, Sapienza Università di Roma  
Cecilia Rostagni, Università degli Studi di Sassari

## Indice

- 9 Architettura disciplina eteronoma. Temi e attori del sapere contemporaneo  
Emilio Faroldi, Maria Pilar Vettori
- 15 Frammenti di cultura eteronoma. Ideazione, composizione, tecnica, poesia  
Emilio Faroldi
- 31 Educare all'eteronomia. Arte del costruire e didattica del progetto  
Maria Pilar Vettori
- 47 L'architettura del xx secolo come manifesto di eteronomia tra nuove spazialità e arti figurative  
Silvia Battaglia
- 63 Architettura come dialogo  
Marco Biraghi
- 71 La luce al silenzio; il silenzio alla luce  
James M. Bradburne
- 79 La poesia che voleva essere architettura  
Filippo Bricolo

- 89 Stat Roma pristina nomine, nomina nuda tenemus  
Pier Federico Caliari
- 107 Le necessarie eteronomie del progetto di architettura  
Andrea Campioli
- 115 Architettura e costruzione. Spazio, struttura, con-  
nessioni  
Pietro Chierici
- 129 Il paesaggio dell'eteronomia e il suo progetto  
Isotta Cortesi
- 143 Pensare l'incomparabile: Valéry e l'*état chantant*  
Bruno Dal Bon
- 161 L'arte del comporre tra autonomia ed eteronomia  
Cristina Frosini
- 173 Architettura e società. Virtuose eteronomie in azione  
Paolo Galuzzi
- 183 Il cinema come forma di composizione  
Michele Guerra
- 197 Percezione dello spazio  
Marco Introini
- 205 Piccola filosofia della circostanza  
Federico Leoni
- 221 Cinecittà. Razionalismo funzionale per fabbricare  
sogni  
Sara Martin

- 233 Politecnico di Milano: università eteronoma  
Isabella Nova
- 243 Teorie, estetica, storiografia: per una disciplina senza  
disciplina  
Pierluigi Panza
- 257 Architettura e materia  
Ingrid Paoletti
- 271 La cultura politecnica: idee, valori e opportunità  
Ferruccio Resta
- 277 Edoardo Tresoldi e l'eteronomia dell'architettura  
Edoardo Tresoldi
- 285 Ringraziamenti
- 287 Profili biografici
- 295 Bibliografia
- 305 Indice dei nomi

Piccola filosofia della circostanza

Federico Leoni

*L'insieme e la circostanza*

Inizio da una considerazione sulla parola chiave “eteronomia”. Se ripensiamo al contesto nel quale questa parola prende piede, storicamente, è facile, credo, vedere che cosa ci sta dietro e come leggere in filigrana il dibattito sull’eteronomia dell’architettura, che è un dibattito particolare all’interno di un dibattito più generale sull’autonomia o l’eteronomia delle arti. Porre il problema, e anzi l’esigenza, dell’eteronomia dell’architettura, in quel momento, non significa tanto porre il problema del suo esser determinata da qualcos’altro, per esempio la società o la politica o la storia. Significa, piuttosto, porre il problema, e anzi l’esigenza, dell’insieme, della misura nella quale l’arte o l’architettura può o deve stare insieme ad altre arti o altre pratiche o altri contesti.

Se ripensiamo ai primi animatori di questo dibattito, a uno scrittore come Elio Vittorini, a un filosofo come Antonio Banfi, a un politico come Palmiro Togliatti, è abbastanza chiaro che l’orizzonte della discussione è quello marxista, e che quelle che si confrontano all’interno di questo dibattito sono delle versioni di Marx, delle varianti di questo pensiero, che in ultima analisi si chiede come pensare lo spazio comune, la dimensione comune, l’appartenenza comune. Che cos’è un insieme, appunto. Come stare insieme, più precisamente e più praticamente. È in questo spirito che emerge la doman-



Partenone, Atene. Foto di Marco Introini, 2012.

da sull'eteronomia, e forse è in questo spirito che quella domanda ci interessa oggi, ci si impone oggi. Come un progetto architettonico sta insieme ad altri progetti, ad altre esigenze, ad altri vincoli? Che cosa significa in generale stare insieme, mettere insieme, nel senso, ad esempio, di assemblare materiali, esigenze, desideri differenti? Che cosa significa tenere insieme, fare in modo che quelle differenti traiettorie o circostanze riescano a coesistere o addirittura a nutrirsi a vicenda? Che cosa significa che un progetto tiene conto delle sue circostanze, e dagli altri progetti traduce esigenze e vincoli, e che cosa potrebbe significare fare un passo in più, proporre che è esso stesso qualcosa che si immedesima come una circostanza? Non, cioè, un centro intorno a cui si dispongono elementi di cui tener conto, bensì un elemento che è a sua volta e semplicemente uno degli ingredienti di qualcosa pari ad una circostanza senza centro, una specie di circonferenza a più fuochi, una circonferenza radicalmente copernicana, che neppure l'ellissi coi suoi due fuochi è sufficiente a modellizzare?

### *Due esempi*

Farò due esempi, che illustrano due modi molto diversi di confrontarsi con la domanda connessa alla natura dell'insieme, con quest'arte del tenere insieme che è l'architettura, e forse la politica stessa, se pensiamo al senso radicalmente politico del dibattito sull'eteronomia, e poi ancora più in generale sulla vita. Anche la vita in fondo è un insieme, una circostanza, un insieme di circostanze che tentiamo di tenere insieme, di comporre, a volte di scomporre, a volte di ricomporre.

Sono esempi lontani sia storicamente, sia, soprattutto, paradigmaticamente. Due paradigmi che risolvono la questione secondo due logiche che stanno agli antipodi. Il primo esempio lo prendo da Aristotele. Lo troviamo nella *Fisica*, che rap-

presenta il grande trattato che il filosofo greco dedica alla natura: ne emerge come lui ragiona, la sua idea di materia, di forma, di processo, e così via. Il secondo esempio si riferisce a tutt'altro ambito. Lo prendo dalla pratica di un artista americano, Joseph Cornell, uno dei massimi esponenti del surrealismo d'oltreoceano e in generale dell'arte del Novecento. È un attrito istruttivo, quello che può emergere dall'accostamento dei due esempi o dei due paradigmi. Non si tratta neppure di scegliere: sono paradigmi sempre compresenti. Forse anche Aristotele riconoscerebbe che Cornell insegna qualcosa di sensato, forse anche Cornell troverebbe in Aristotele una qualche ispirazione. Di sicuro noi traffichiamo sempre in una posizione che sta tra queste due rive del grande fiume del *fare* e del *progettare*.

### *Materia prima*

Primo esempio, Aristotele. Chi è l'architetto, rispetto al modo di vedere che il filosofo consegna alla sua *Fisica*? È colui il quale sa far passare la casa dalla potenza all'atto. Aristotele ragiona grosso modo così. Ci sono le pietre, cioè la materia, cioè la potenza, la potenzialità. E poi c'è la casa, cioè la forma, la struttura entro cui le pietre stanno insieme, insomma la realizzazione o l'attuazione di quella potenza o di quella potenzialità. È un esempio semplicissimo, ma dalle conseguenze sterminate. È un esempio che naturalmente non riguarda solo l'architetto e l'architettura, ma in fondo ogni tecnica, ogni pratica che sia pensata entro tale orizzonte, e anche ogni idea di che cosa sia un tecnico, il che significa poi ogni idea di che cosa sia un artista, un artigiano, un progettista, chiunque sappia predisporre e magari amministrare un qualsiasi insieme, una qualsiasi circostanza. Insomma, è un esempio che porta con sé un'idea molto precisa di che cosa sia la materia ma anche di che cosa sia quel soggetto che ma-

neggia quella materia, quel soggetto che noi siamo quando ci confrontiamo con la nostra circostanza.

È abbastanza evidente, per esempio, che chi pensa in questi termini, e non parlo solo di Aristotele, ma di una specie di aristotelismo perenne della nostra cultura, di una specie di aristotelismo magari inconsapevole ma tanto più significativo, tanto più operante, tanto più scatenato, interpreta le pietre come tutte uguali, tutte ugualmente disponibili all'operazione del progettista, tutte ugualmente inerti rispetto alla forma che dovranno andare a realizzare, all'idea che guiderà il loro assemblaggio. E se non lo sono, se non lo sono di fatto, se non lo sono del tutto, perché una è grigia e una è bianca, una è tonda e l'altra è più irregolare, possiamo però immaginare, anzi dobbiamo immaginare, non possiamo non immaginare, che, regredendo alle spalle delle singole pietre e di quella cosa generale che chiamiamo la pietra, si troverà una materia più originaria e più fondamentale, una materia di cui sono fatte quelle pietre e magari di cui è fatta la pietra in generale e tutti i materiali in generale – la pietra ma anche il legno delle travi, anche l'argilla delle tegole, e così via. Una volta messa in moto la macchina aristotelica, è inevitabile che essa proceda lungo questa specie di piano inclinato, lungo questa logica inesorabile, e che arrivi a immaginare quella materia assolutamente prima come materia assolutamente amorfa. Non sarà pietra, non sarà legno, non sarà ferro. Non avrà venature, non avrà stratificazioni. Non avrà linee di forza, non avrà linee di frattura. In altri termini, quella materia assolutamente prima non sarà in alcun modo un processo, non sarà in alcun modo una linea di sviluppo, non sarà in alcun modo viva o operativa.

### *Teologia del soggetto*

Ciò che ne consegue è una tesi che riguarda non tanto la natura della pietra o del legno o di questa ipotetica materia

di tutte le materie, bensì il punto di vista dal quale si vede o si immagina questa materia prima, il punto di vista che rende possibile questa idea di materia prima e che passo dopo passo realizza tale idea, la porta nel mondo, la fa funzionare nel nostro modo di progettare, di calare i progetti nelle loro circostanze, di pensare e maneggiare quelle circostanze.

Per vedere o immaginare o maneggiare una materia che abbia questi caratteri, è necessario un punto di vista che definirei teologico. Un punto di vista assoluto, assolto da vincoli. Un punto di vista che, proprio in quanto assoluto, può immaginare, di fronte a sé, una materia completamente plastica, può maneggiare i materiali e in generale le circostanze del progetto dal punto di vista di una completa assenza di vincoli, che è quanto dire dal punto di vista di una perfetta autonomia. Ecco il nostro tema, la nostra questione. Ogni idea di materia comporta del resto, più o meno in forma evidente, un punto di vista politico. Cioè, appunto, un certo modo di maneggiare le circostanze, una certa idea di che cosa sia un insieme: si tratti dell'insieme dei materiali all'interno del progetto o dell'insieme degli attori coinvolti in quel progetto, e alla lunga dell'insieme delle risorse materiali e umane entro cui quel progetto si sviluppa.

Aggiungerei che questa idea di una materia assolutamente prima, dunque assolutamente docile, del tutto disponibile alle esigenze del progetto, è l'idea che della materia può farsi un mondo ricco, una società benestante, un punto di vista aristocratico, una visione che plana dall'alto sulle cose del mondo. È il punto di vista di chi suppone di potersi dotare, ogni volta, di una materia nuova, vergine, fatta su misura per il suo progetto, priva di qualsiasi resistenza, libera per così dire da ogni retaggio. È una questione su cui torneremo, il retaggio, che è quanto dire il resto, il fatto che qualcosa invece non sia nuovo e disponibile, che qualcosa sia una restanza o una resistenza o un *restaggio*, per giocare un po' con le parole. Viceversa, l'idea della materia prima è l'idea

di un soggetto dalla disponibilità illimitata, di un soggetto a cui appartengono risorse sempre nuove e sempre sostituibili, prive di storia pregressa rispetto al progetto e prive di storia postuma rispetto a quello stesso progetto. Prima e dopo di me, il diluvio, dice l'architetto aristotelico. Quell'architetto è un dio, ha una prospettiva teologica sulla circostanza, è lui la circostanza di ogni altra cosa.

### *Poetica dei rottami*

Secondo esempio, seconda idea, o se vogliamo seconda pratica del comporre, del mettere insieme cose e persone, del costruire un concatenamento. È l'esempio di Joseph Cornell.

Dobbiamo immaginarlo come ce lo raccontano i suoi biografati, i suoi studiosi, e come lui stesso si racconta. Intento, cioè, ogni mattina, uscito di casa all'alba, a vagare per la sua città, che era New York, a raccattare rottami, oggetti abbandonati, cose dismesse e non più funzionanti. Ogni giorno, per tutta la vita, dobbiamo immaginarlo intento a raccogliere questo suo strano bottino. Poi lo porta a casa, dove classifica questi oggetti per tipologia. Una fotografia famosa ci mostra il *basement* della sua villetta, strapieno di scatole e scatoloni, ciascuno con una scritta che ne indica il contenuto. Ritagli di giornale, cartoline, bottigliette di vetro, collane, orologi, e così via.

Cornell raccoglie questi oggetti, li cataloga, e poi, magari settimane o anni dopo, li recupera e li assembla, li dispone uno accanto all'altro all'interno di piccole bacheche, chiuse con un vetro attraverso cui possiamo guardare all'interno. Dietro al vetro, in una specie di bolla, di insieme sigillato, vediamo appunto i suoi strani assemblaggi: un piccolo pappagallo impagliato, una molla d'orologio, una boccetta di profumo ormai vuota, sul cui fondo sopravvive tutt'al più una macchia di liquido colorato, magari un lacerto di carta geografica, o una vecchia cartolina di Napoli. Sono questi degli insiemi?

In che senso o in che misura stanno insieme questi oggetti? Non dobbiamo immaginare niente di illustrativo, non sono piccoli presepi, non sono piccoli diorami ottocenteschi, anche se hanno qualche parentela con questi possibili ascendenti. Spesso, in qualche misura, questo insieme non sta affatto insieme, l'assemblaggio ha qualcosa di precario: ampi margini di insensatezza sembrano aprirsi tra cosa e cosa.

*E tu cosa sei?*

In questo caso non parlerei di materia ma di materiali. Dicevamo che sono materiali trovati per strada. Quei materiali sono quello che sono, non certo quello che serve o che potrebbe servire a un progetto ben preciso. Un progetto ben preciso forse non c'è neppure, e metterli insieme non significa affatto interrogare un progetto, guardarli a partire dalle esigenze di una certa forma prefigurata, assemblarli nella direzione suggerita da quella prefigurazione, da quella cosa che chiamiamo l'idea che guiderebbe l'artista.

Qui, anzi, incontriamo un caso interessante, un artista senza idee, un artista senza progetto, o con idee labili, progetti discutibili. Dico discutibili alla lettera. Oggetto di discussione e ridiscussione, e rifacimenti e aggiustamenti continui. Pare che Cornell tenesse aperte le sue bacheche per mesi, prima di chiuderle, di finire un lavoro, di considerare conclusa l'opera. Spostava questo o quell'oggetto, tentava piccoli aggiustamenti, ne toglieva uno e ne metteva un altro. Non interrogava quegli oggetti a partire da un'idea, piuttosto si lasciava interrogare, raccoglieva la loro idea. E tu cosa sei? Cosa vuoi? Cosa puoi? Che succede se ti metto qui? E a lui, che succede se vi accosto o vi allontano?

Su ogni oggetto si potrebbe raccogliere una storia, anzi una preistoria. Da dove viene, di che mondo faceva parte, di quale progetto costituiva un ingranaggio. Per questo sono materiali,

e non una generica materia, una materia complessiva e senza storia. Qui ogni materiale è una vicenda, ogni materiale è un processo, è lui stesso un'intenzione, è lui stesso la persistenza di un progetto precedente, è lui stesso la sopravvivenza di una vita precedente. Ogni cosa è, se non un dio capace di innalzarsi a punto di vista sulle altre cose che lo affiancano, almeno uno spettro, un demone, una piccola divinità, capace di esercitare una debole forza progettuale rispetto ai materiali che gli stanno attorno, e costretto ad ascoltare le vociferazioni più o meno petulanti di quegli altri piccoli dèi e demoni. Quel che emerge non sono azioni che vanno da cosa a cosa, cause che producono effetti, determinismi che concatenano il prima e il poi nella linea di una temporalità presupposta. Quel che emerge sono piuttosto risonanze tra cose irrelate, parentele possibili tra oggetti che restano estranei, costellazioni tra storie che continuano a svolgersi solitarie, su calendari reciprocamente impossibili. Su tutto regna, qui, il discreto, il discontinuo, il frammentato, lo zigzagante.

*L'animismo e l'arte di arrangiarsi*

È per questo che l'animismo piace tanto al nostro tempo. Per quanto possa sembrare paradossale, l'animismo che piace al nostro tempo è un materialismo. È un tentativo di pensare la materia al di là di quello che qualcuno chiamava il materialismo volgare, il materialismo della materia generica e indifferenziata e genericamente vincolante, deterministica di un determinismo generalista e senza volto.

E poi, l'animismo che piace tanto al nostro tempo è un tentativo di pensare la materia al di là di quell'idea di materia che una società ricca e abbiente si era fatta. Qui abbiamo materiali poveri, materiali di risulta, materiali superstiti. Ogni materiale è la sopravvivenza di un progetto precedente, il quale verosimilmente era a sua volta integrato non all'interno di un

progetto vergine, ma di qualcosa che già era un tentativo di arrangiarsi con materiali sopravvissuti ad un naufragio ancora più antico. È una società povera, quella che maneggia materie sempre seconde, materiali sempre superstiti, materiali che sono sempre dei resti e dei retaggi, delle cose che restano testardamente e anche resistono testardamente. Ed è una società che proprio perché povera, proprio perché costretta all'arte di arrangiarsi e formata all'arte di arrangiarsi, sente che ogni materiale, proprio perché non è materia, proprio perché è un resto, è abitato da un demone, anzi, è un demone.

### *Il soggetto come cosa e l'insiemistica contemporanea*

Anche in questo caso la tesi che riguarda la materia o i materiali è allo stesso tempo una tesi che riguarda il progettista, il soggetto della pratica di cui stiamo parlando. Più che osservare un'idea e imprimerla nel corpo molle di una materia primordiale, qui il progettista è qualcuno che ascolta quelle persistenze, rintraccia le traiettorie di quei progetti passati, tiene conto del risuonare di quei processi tuttora presenti. Il progettista è un evocatore di spettri. Senza dubbio ha in mente una meta, una destinazione, e quindi una qualche unità che regola l'insieme e fa sì che la circostanza diventi, appunto, un insieme. Ma il progetto e il progettista non sono un punto di vista sulle cose senza essere anche una delle cose tra le altre cose di quella circostanza.

C'è qualcosa di assolutamente ovvio, di assolutamente familiare, in una tesi di questo tipo. E allo stesso tempo c'è qualcosa di difficilmente codificabile, di difficilmente categorizzabile. Se dovessimo fare un disegno, per esempio, della situazione che stiamo descrivendo, dovremmo dire che il soggetto o il progettista è sia un punto di vista esterno rispetto all'insieme dei materiali, sia uno dei materiali iscritti all'interno di quell'insieme. Immaginiamo che l'insieme sia un

cerchio, una specie di diagramma insiemistico. La stessa persona o la stessa istanza progettuale andrebbe, cioè, disegnata simultaneamente come un punto situato fuori dal cerchio che delinea quell'insieme, e come un punto situato dentro al cerchio di quell'insieme. La nostra logica, la nostra geometria, la nostra filosofia, e anche le nostre pratiche costruttive, progettuali, e in senso molto lato anche le nostre etiche e le nostre politiche, sono tutt'altro che preparate a pensare e a maneggiare questa strana simultaneità, questo doppio posizionamento che ciascuno si trova a incarnare. È come se gli spazi di Riemann dovessero mostrarsi non come uno strano esperimento geometrico, non come uno strumento che servirà al fisico, allo scienziato, bensì sarà utile al politico, al manager, all'artigiano, all'architetto, all'amministratore.

### *Ne segue un catalogo di nuovi gesti*

Da questa strana simultaneità, da questo doppio posizionamento interno ed esterno al diagramma, come punto di vista e come cosa vista tra altre cose viste e altre cose che sono altri punti di vista, consegue quello che potrebbe essere un intero catalogo di nuovi gesti.

Che cosa fa, in altri termini, questo strano progettista che è un uditor di voci, un evocatore di spettri e uno spettro lui stesso, cioè un bordo del diagramma e simultaneamente una cosa interna a un diagramma che si disegna autonomamente, per virtù di ogni altra cosa della circostanza, dell'operatività di ogni altra cosa della circostanza, la quale dunque si stratifica come una varietà di diagrammi tutti sovrapposti gli uni agli altri, tutti interferenti gli uni con gli altri? Come si muove, come procede, come si atteggia, come si comporta, cioè, qualcuno che sente che la circostanza del progetto non è un insieme di vincoli materiali ma un nodo di linee che non smettono di correre ciascuna lungo la propria traiettoria, e che solo momenta-

neamente si annodano nel punto che il progettista indica, nel mentre che quel progettista sperimenta con la massima chiarezza di essere a sua volta una linea che viene stretta in quel nodo dal moto imprevedibile di qualche altra linea?

### *Inflettere, toccare*

Quel progettista non dispone, non decide, non taglia. Il verbo decidere, che è del resto il verbo tagliare, e che non è senza parentele col verbo disporre, dato che quel “dis” allude a un distanziare, a uno staccare una cosa dall’altra, a un recidere dei legami o delle continuità, non sembra il più adatto, a comunicare come si muove un soggetto siffatto.

Decidere è il verbo che connota la soggettività moderna, il soggetto moderno è un soggetto che decide. Il sovrano moderno è il sovrano che la dottrina politica hobbesiana immagina decisivo, decisore, decisionista. Un catalogo di gesti – questo intendevo dire – si presenta insieme a una certa idea di materia e a una certa idea di soggetto. Se il soggetto è esterno al mondo, estraneo alla materia, dotato di uno sguardo di sorvolo o di un’immaginaria possibilità di guardare il mondo sorvolandolo, allora è abbastanza chiaro, è abbastanza inevitabile, che il gesto che penserà congeniale a questo suo statuto di eccezionalità sarà a sua volta un gesto eccezionale, svincolato, libero. Sarà il gesto del decidere. Questo oppure quello? Questo, se la sua volontà vuole questo. Quello, se la sua volontà vuole quello. *Volontà* è la causa dell’azione per come un soggetto la rappresenta, dopo che si è rappresentato come un’eccezione rispetto al mondo. Potrà interrompere il corso del mondo col suo intervento eccezionale, e stabilire delle eccezioni rappresenterà il senso fondamentale di quella facoltà che chiamerà volontà.

È tutto un altro catalogo di gesti quello che iniziamo a vedere, per poi poterlo tratteggiare, se pensiamo al soggetto

cornelliano. Il soggetto cornelliano non decide nulla, non taglia nulla, non divide e non riassume nulla di ciò che ha diviso. Semmai un soggetto siffatto inflette, piega per quel tanto che gli riesce l’una o l’altra di quelle linee nel senso e nella direzione della propria linea. Non mette insieme materiali da un punto di vista esterno, che è il punto di vista che fa da presupposto al gesto del tagliare, del decidere. Un sarto taglia la stoffa guardandola dall’alto, non da una prossimità che è quasi tattile, e che è quella di chi maneggia la materia dalla posizione di una prossimità e di un’affinità fondamentale. Mette insieme da un punto di vista per così dire interno. Non guarda dall’alto ma guarda stando in mezzo, stando immerso, il che significa, tra l’altro, disporsi a vedere poco e male, procedendo a tentoni nell’elemento di una visione di prossimità, che gli restituisce un paesaggio fatto di entità vaghe, eppure dense e concrete, anziché nette, eppure astratte e immateriali. Non guarda da fuori e neppure preme da fuori perché certi materiali si dispongono secondo una certa legge, all’interno di una certa forma, in direzione di una certa idea. Semmai asseconda, cioè prolunga qualcosa che già si muove, che già è abitato da un suo movimento. Predisporre e prolunga, prolunga perché predisporre e predisporre nel senso che prolunga.

### *Tessere, intrecciare, annodare*

Sono tutti verbi della continuità, della differenza che si fa per inflessione, dicevamo, e non per decisione, per piccole deviazioni, aggiungiamo, e non per svolte nette. O ancora: per declinazioni e non per angoli retti, per inclinazioni e cedimenti anziché per desideri e per volontà. Qui non si desidera e non si vuole: si asseconda e si accompagna.

È quanto dire che un progettista di questo genere non inizia nulla ma predisporre molte cose, non dà forma ma prepara uno spazio perché qualcosa possa prendere forma, non

plasma un oggetto, bensì fa sì che un oggetto si formi non dico spontaneamente, ma come conseguenza e come dispiegamento di quella manovra iniziale e delle tante altre cose in stato iniziale che essa sa percepire e convocare e intercettare. La sua è sempre una manovra iniziale, anche se non è mai un inizio e non dà mai inizio, ma semmai prosegue e fa proseguire. È iniziale nel senso che non ha ambizioni più alte che quella di mantenersi nella dimensione dell'inizialità, ovvero di rinunciare a concludere, ad avere l'ultima parola, a installarsi nella meta. E siccome rinuncia a guardare alla meta e al punto dell'arrivo, neppure guarda le cose dal punto di vista al quale tipicamente appare il punto d'arrivo, al quale inevitabilmente sembra che le cose abbiano una raggiungibile perfezione, cioè il nulla, l'inizio, lo zero. Guarda le cose dal centro, standoci in mezzo, sapendo che il prima sfugge e il dopo si sottrae, e che solo esiste una regione mediana, intermedia benché priva di estremi, e a suo modo mediocre benché ignara di pienezza e realizzazione.

E proprio per questo intreccia movimenti già esistenti, grazie e intorno al proprio movimento già esistente. È cosa tra le cose, ma ogni cosa è un filo, una linea, una traiettoria in divenire. Quindi questo artigiano, questo architetto, questo manager, questo politico, questo amministratore, non taglia e non recide ma piega e dispiega un filo intorno a un altro filo, si infila come un filo tra altri fili. Non realizza neppure propriamente dei nodi, cioè non tenta di fissare dei punti notevoli, dei centri intorno a cui arrestare la corsa di quei fili, di quelle linee, di quei processi. Tanto meno immagina di poter essere lui, quel centro o uno di quei centri, quel nodo o uno di quei nodi. Lascia correre quelle linee, le sovrappone o le sottopone l'una all'altra, le fa correre l'una accanto all'altra per un certo tratto, le fa passare per qualche istante l'una sotto l'altra, l'una sopra all'altra. Non annoda, non fa l'uncinetto, bensì tesse, produce un tessuto, una superficie intricata, orizzontalmente vasta ma priva di

profondità, dotata di un'ampiezza che non conosce fondamenti e sotterranei e neppure cieli sovrastanti e ideali regolatori. Il dio di una civiltà della tessitura è un dio diffuso orizzontalmente, e il soggetto che venera quel dio diffuso è anche lui un soggetto orizzontale, meglio ancora obliquo, sinuoso, abituato a infiltrare l'esistente più che a dominarlo. Il che significa paziente e indistruttibile, tenace e disinteressato, vacuo ed efficace, attento perché distratto.