

Fabrizio Leoni

Adiacenze, Metafore e Nomadismi

Note su alcuni concetti operativi del progetto contemporaneo

Alcuni potrebbero concepire la disciplina dell'architettura come un mercato altamente protezionistico, che costruisce una barriera doganale finalizzata all'autoconservazione. In realtà, come tutti sanno, i mercati organizzati in tal modo, proprio perché poco avvezzi a affrontare attacchi e influenze da parte di altri, finiscono per essere oggetto di intrusioni molto più massicce e destabilizzanti di quanto non sarebbero se si aprissero volontariamente al confronto, alla competizione. Nei fatti, un tale recinto disciplinare non esiste, ed è viceversa rilevabile una pratica semi-clandestina quanto diffusa di ascolto, prestito, conio, uso palese e/o indiscriminato di concetti e termini provenienti da altre discipline, i mercati di cui sopra. Tale pratica di nomadismo implica l'uso, o l'abuso, di metafore, icone, concetti, procedure fabbricati altrove.

Un progetto di architettura inteso come rivelatore di un contesto, può non solo chiamare in causa e favorire l'emersione di tale sfondo ma anche verosimilmente radicarsi, strutturarsi e crescere a partire dai suoi caratteri. Ovvero, dal momento che i caratteri di un tale sfondo per loro natura appartengono alle rispettive discipline di cui si compone ancor prima che alla storia della disciplina *architettura*, il progetto di architettura trova su di essi ragioni fondative e scenari di contestualizzazione.

Nomadismi, metafore, adiacenze

La costruzione di un'impalcatura teorica del progetto, la ricerca di una legittimazione dei meccanismi con cui il progetto seleziona i suoi materiali e li ordina per il conseguimento di una modificazione (nel senso di *modus facere*, l'agire sul modo) e, in ultima istanza, l'individuazione di un procedimento esperibile, falsificabile, trasmissibile, di pretesa scientificità, hanno spinto la disciplina architettonica all'importazione di concetti da altri campi di riflessione.

La costruzione di una teoria del progetto attraverso queste pratiche non è evidentemente illegittima. Il prestito o la migrazione di un concetto o di una procedura da discipline artistiche o da discipline scientifiche verso il progetto d'architettura non è inficiato dalla natura intrinsecamente differente delle prime dalle seconde. *Il carattere costruttivo e storico-temporale delle teorie implica un coinvolgimento dei fattori più diversi e eterogenei nell'impresa scientifica, nella comunicazione e nei processi cognitivi, il quale non consente di mantenere la rigida dicotomia tra arte e scienza* (Gargani 1999, 25). Un'incognita è semmai negli esiti del coinvolgimento di questi fattori, nell'uso di questi transiti, negli approdi dichiarati e in quelli reali.

Lungi dall'essere capaci di costituire un sistema concettuale chiuso di carattere positivistico o che rispetta criteri di falsificabilità e scientificità, essi operano ad uno stadio di referenza, agendo in profondità ma in modo allusivo, associabili più ad un procedimento di assimilazione metaforico o di trasferimento di significato che ad una sequenza logica e ripetibile di tipo deduttivo.

Ma non per questo quel programma di ricerca che noi chiamiamo per consuetudine *progetto* è meno efficace o meno legittimo. Certo, questi elementi appartengono non ad un'organizzazione sistematica di criteri condivisi, *partagés*, non dunque ad un'epistemologia, quanto ad un modo di produzione molto legato al soggetto. Questo non è un fatto isolato nella storia dei programmi di ricerca della nostra disciplina: persino uno dei più solidi costrutti logici dell'architettura della seconda metà del XX secolo, quello fondato sulla nozione di *tipo*, ha rivelato a lungo andare la sua natura di intreccio ramificato tra concettualizzazioni scientifiche e fattori formali.

*"E' il caso del concetto di tipo, che nel corso degli ultimi due decenni ha permesso una convergenza di aspetti socio-economici e formali dell'architettura."*¹

(Girard 1990, 80)

"Il Tipo è diventato non solo un metodo di analisi tassonomica,

*non più semplicemente una continuazione delle scienze naturali del XIX, ma una poetica.*²²

(Vidler 1979, 2)

Ma in quali modi il progetto di architettura sollecita nuovi confronti con le altre discipline? Quali sono le domande che si pongono alle altre discipline? Quali sono le modalità di un tale confronto?

Tra le possibili risposte a questi interrogativi in questa sede si seguono due specifiche linee di ragionamento.

1) Fanno riferimento al confronto disciplinare operato attraverso la funzione della *metafora* nell'accezione di Davidson e Rorty, la "live metaphor", *la metafora viva, una Metafora radicale che inaugura un nuovo scenario di senso entro il quale viene costruita una nuova concettualizzazione dell'esperienza.*

2) Oppure configurano il confronto disciplinare come un flusso migratorio orizzontale tra le discipline e accettano l'uso "a tempo determinato" di nozioni associative; in questo caso i concetti nomadi non producono una sintesi: "essi consentono, in maniera transitoria, puntualmente, per livelli di realtà eterogenei da combinare tra di loro, di unire in un conglomerato, in nuove dimensioni o *plateaux*, per usare la terminologia di Deleuze e Guattari"³ (Girard 1990, 80).

Il temporaneo combinarsi *di livelli eterogenei di realtà* (Girard), o l'affermarsi di una metafora come *una nuova concettualizzazione dell'esperienza* (Gargani) permettono il dispiegarsi di un discorso basato sull'interazione problematica di modi e programmi di ricerca in partenza distinti.

La metafora viva

La metafora viva, quale manifestazione e luogo di produzione del linguaggio creativo e proiettivo, supera la denominazione quale deviazione del senso delle parole, ed agisce come rifondazione del campo narrativo, quale "scintilla di senso" (Ricoeur), quale ri-figurazione del reale, rivelativa di potenziali filoni di ricerca.

"La metafora viva non è né vera né falsa, cioè non costituisce un buon candidato per il calcolo delle funzioni di verità dal momento che per definizione rappresenta la rottura con il linguaggio ordinario di codice. In questo senso, la metafora viva si distingue dalla concezione tradizionale della metafora a partire dalla Retorica di Aristotele che, pur celebrando la facoltà propria della metafora di connettere termini fra loro irrelati, nondimeno - e questa è la differenza decisiva rispetto alla live metaphor - associa sempre alla metafora un significato parafrasabile nel linguaggio di codice. Al contrario, la live metaphor risulta traducibile nel linguaggio di codice soltanto quando diviene "dead metaphor", metafora morta, ossia quando viene literalized, letteralizzata, dando origine ad un linguaggio ordinario e istituzionale. Ci fu un tempo, immagino, scrive Davidson, in cui i fiumi e i cannoni non avevano bocche in senso letterale, come hanno adesso. Le vecchie metafore, scrive Rorty (La filosofia e lo specchio della natura, Bompiani, Milano, 1986) muoiono costantemente per diventare letterali, e per servire poi come piattaforma e carburante per quelle nuove". (Gargani 1999, 30)

La ricerca del confronto con discipline esterne è quindi, nelle parole dei filosofi della scienza, non un evento inusuale o un atteggiamento dilettesco ma un procedimento di ricerca assolutamente ordinario. Ed è condotto attraverso un dispositivo logico, uno strumento d'indagine ben individuato, appunto, la metafora.

Tale dispositivo, nella ricerca architettonica, accetta la propria



incapacità di integrarsi *in* o erigersi *a* sistema, ma ha successo nell'interpretare (Vittorio Gregotti e il campo della *geografia*, ad esempio) parti di discipline e aprirsi nuove strade prima impossibili da scorgere.

La stessa attitudine della storia della critica e della letteratura architettonica a sezionare il campo disciplinare attribuendo appartenenze o apparentamenti a precise correnti del pensiero filosofico ammette implicitamente che non c'è significativo avanzamento disciplinare che non dipenda da speculazioni situate ben fuori dai confini *storici* dell'architettura. Gli slittamenti nei programmi di ricerca architettonici ed urbanistici non anticipano ma seguono, spesso, l'emergere e il consolidarsi di discorsi sull'uomo e la natura. E questo è facilmente percepibile nei momenti dei grandi cambi epocali della storia della disciplina, quando il paradigma dominante, l'*episteme*, indebolito sotto la spinta di scoperte o modificazioni dell'apparato interpretativo, soccombe per lasciare il campo a quello emergente. Così al diffondersi del sentire classico agli inizi del Quattrocento che, ri-secolarizzando il dominio simbolico del fare architettonico rimuove lo spiritualismo del gotico insieme al suo apparato tecnico-costruttivo; così alla fine del Settecento quando gli ideali borghesi si incarnano in un nuovo set di dispositivi, procedure, sistemi; così negli anni '60 del Novecento nel momento in cui una nuova coscienza politica e una nuova sensibilità emergono dalla visione totalizzante del Moderno inaugurando la visione post-strutturalista che incarna le migliori architetture contemporanee.

Si pensi alla visione degli equilibri sociali del Settecento inglese e ai suoi effetti sul pensiero del giurista Jeremy Bentham che, riflettendo sul problema del *controllo*, introduce un dispositivo metaforico-spaziale dalla forte figurazione: il panottico. Costituito da un centro fisico e da una serie di raggi suddivisi in celle, da questo centro un solo addetto può controllare una molteplicità di controllati, gli *inmates*, i compagni dello spazio



interno, i carcerati, attraverso un sistema di specchi. Il sistema si basa sull'idea di sorveglianza, anzi sulla possibilità permanente di porre/essere sotto osservazione. Dalle celle, attraverso gli stessi specchi, i reclusi possono a loro volta vedere il secondino, ovvero vedere sempre il centro di controllo permanente. Questo dispositivo spaziale della visione simultanea, per ciò detto appunto *pan_opticòn*, assume una caratterizzazione formale, diviene metafora fisico-geometrica del controllo, sino alla sua estrema conseguenza: l'analogia tra significato ed emergenza oggettuale che crea il *tipo*.

Nell'epoca del *grand renfermement* e oltre, la tipologia a panottico non serve solo a *renfermer* ladri e assassini ma si estende a categorie che la nostra sensibilità liberale non associerebbe mai a entità da vigilare: gli studenti e i malati.

In un'epoca in cui gli aristocratici e i borghesi vengono visitati a casa dai propri medici di fiducia, i malcapitati che affollano gli ospedali sono solo i poveri, gli sbandati, ovvero i *sans abri* che, vagabondando per le strade di Parigi, sfuggono alla *razionalità* della vita urbana, dei ritmi del lavoro, all'alternanza dei doveri pubblici e domestici del buon cittadino. Il malato e il deviante sono perciò la medesima persona, e il potenziale pericolo viene neutralizzato dal medico-poliziotto. Anche molto più avanti nella storia, in piena atmosfera positivista, quando l'istruzione è già un fenomeno diffuso, permane ancora la divisione fra chi la riceve in casa propria da un precettore, spesso di origine religiosa, e chi la riceve dall'autorità pubblica, laica ma non meno invasiva, nello spazio controllato del collegio. Lo specchio, la visione, la trasparenza emergono con evidenza quali metafore e analogie spaziali delle pratiche del potere.



1. Carcere di San Vittore, Milano.

Concetti nomadici

I concetti che trasmigrano da una disciplina esterna al progetto di architettura non acquisiscono necessariamente un nuovo definitivo statuto scientifico innestandosi nel nuovo corpus teorico; costituiscono uno strumento esplorativo, svolgono un ruolo di mediazione, muovendosi ancora in una deriva perpetua tra ambiente di origine ad ambiente di arrivo.

“I Concetti che l’architettura – osserva Girard – si accaparra non sono mai integrati in un sistema in cui raggiungono una loro coerenza rispetto al nuovo oggetto che devono identificare: vagano ancora tra la disciplina di partenza e l’architettura.”²⁴
(Girard 1986, 211)



2. Paquebot (Fonte: Fondation Le Corbusier, Paris).

Essi si manifestano come degli strumenti di esplorazione e svolgono largamente un ruolo di mediazione tra il ruolo di *concepts-métaphores pour la pensée* e il ruolo di *préceptes pour l'action*. E, d'altra parte, persino *metafore-concetti per pensare dal ruolo di precetti per l'azione. E, d'altra parte, persino i concetti su cui l'architettura lavora da lungo tempo -proporzione, scala, composizione, carattere, ordinamento, etc - non sono meglio inquadrati, ritagliati, conformati dal cosiddetto discorso teorico. Come negarlo - anch'essi si trovano in uno stato di deriva perpetua.*⁴⁵ (Girard 1986, 211). Inoltre, gli scorrimenti lungo le prospettive di riflessione delle varie discipline da cui il progetto architettonico assorbe modelli e poetiche o, per dirlo con Girard, le aree in cui i concetti migrano o *nomadisent*, hanno una dimensione interdisciplinare: *Le pli* o *le ryzhome* di Deleuze et Guattari, *o di catastrophe* di Thom, *the Structure* di Eisenman, *il Territorio* di Gregotti, *il Tipo* di Aldo Rossi, *the Form* di Kahn non sono ciascuno di essi un'astrazione precisa di un concetto da un campo circoscritto del sapere. Sono, bensì, il risultato di una faticosa e lenta operazione di assemblaggio di significati a partire dalle varie discipline a cui la loro parola d'ordine simultaneamente appartiene. E su questo grava la specificità dello sguardo di ogni tradizione disciplinare.

“Le discipline scientifiche si fondano sull'azione sperimentale del metodo euristico induttivo, nel quale prevale l'atteggiamento della descrizione tassonomica. Le discipline umanistiche ricorrono più facilmente ad ipotesi assiomatiche e ad interpretazioni euristico-deduttive, volte, piuttosto, ad affermare sistemi di valori e categorie di giudizio.”
(Besio 1996, 53).

Giacimenti di possibili intenzioni progettuali, ingenti serbatoi di analogie puntuali e oggettuali da un lato, procedurali e metodologiche dall'altro, si riscontrano nei sistemi sociali-antropologici, nei sistemi biologico-naturali, nei sistemi storico-culturali;

ognuna con problemi di linguaggio e di rappresentazione che emergono pericolosamente una volta che il concetto estratto dal suo contesto disciplinare, da analitico o tassonomico che era, diventa direttamente e prepotentemente operativo in quel dominio squisitamente proiettivo che è l'architettura.

Bentham era l'esempio di un trascinamento diretto, la trasposizione di una metafora in un dispositivo, ovvero una *macchina*: la cultura della sorveglianza e della punizione (Foucault, *Surveiller et Punir*) si incarnava nel congegno carcerario assumendo, immediatamente, la configurazione di una forma/funzione che orienta i comportamenti dei suoi utenti.

Un altro caso di questa natura è il celebre riferimento del *paquebot* di Le Corbusier.

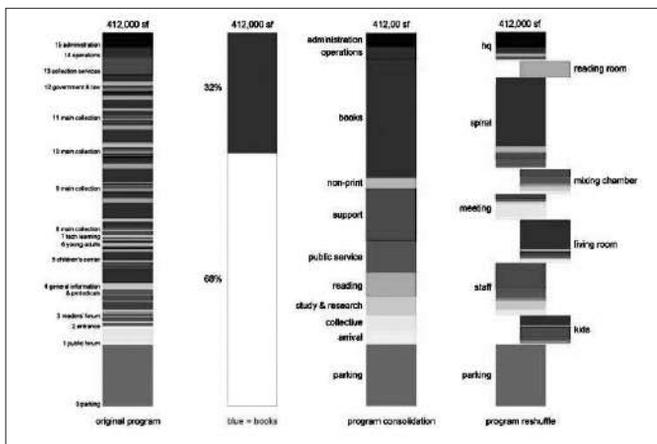
Corbu e il transatlantico, ovvero uno dei più comuni effetti iconici dell'architettura del secolo passato, rende conto di uno dei più evidenti e pervasivi transfer tra il mondo del meccanico, cioè il mondo dell'oggetto organizzato secondo un'apparentemente pura intenzione di obbedienza alla logica del testo funzionale e la maniera allusiva dell'architetto. Corbu, come molti altri, non fu insensibile all'attrattività organizzativo-formale del mondo dell'artefatto da un lato e del mondo dell'organico dall'altro. Dal guscio del granchio – “*Un guscio di granchio raccolto a Long Island, presso New York nel 1946 e appoggiata al tavolo da disegno diventerà il tetto della Cappella*”⁶ (Girard 1986, p. 146) – ai disegni in sezione delle grandi navi passeggeri – “*per l'edificio di Algeri = eccellente/ricercare le sezioni del transatlantico*”⁷ (Girard 1986, 146) – sino al consapevole stupore per l'aeroplano “*La lezione dell'aereo non è tanto nelle forme create...; la lezione dell'aereo è nella logica che ha presidiato all'enuciato del problema e che ha condotto alla riuscita della sua realizzazione*”⁸ (Girard 1986, 146) l'architetto interpreta le molteplici analogie tra il paradigma della produzione fordista, il determinismo organico di *On Growth and Form* di D'Arcy Thompson e le proprie manifestazioni di empatia per i caratteri percettivi dei materiali (*les énergies sentimentales*).

Con qualche certezza si potrebbe dire che la *promessa della funzione* non è l'unica metafora operante sulla figura della nave: il transatlantico non farebbe che materializzare la sua potenzialità onirica ancestrale. Potenza d'immagine, di sogno, di organizzazione, di forma, di linguaggio, di volontà ordinatrice, di controllo antropico sulla natura; ma probabilmente anche dimensione di territorio esclusivo, spaziale e temporale, di memoria: la dimensione dell'eterocronia del viaggio, (il turismo elitario anni venti come le più prosaiche navigazioni degli emigranti). Foucault (1984, 46) rammenta come *“la barca è stata per la nostra civiltà fin dal XVI secolo ad oggi la più grande riserva di fantasia. La nave è l'eterotopia per eccellenza. Nella civiltà senza barche, i sogni si prosciugano, lo spionaggio prende il posto dell'avventura e la polizia, dei corsari.”*⁹

Adiacenze, procedimenti, operazioni, ri-descrizioni

I concetti in movimento non si trasfigurano necessariamente in organizzazioni formali più o meno fedeli al portato del concetto stesso. Essi agiscono anche non direttamente, ma attraverso il dispiegarsi di fenomeni, di operazioni, di procedimenti, come nel caso di molti architetti contemporanei il cui lavoro riflette condizioni economiche, sociali, tecniche e culturali assunte come lo sfondo di opportunità di ogni progetto.

Tra questi certamente Rem Koolhaas il cui lavoro di paziente osservazione dei contesti economici, anche dei meno evidenti come quelli della *città generica* nei paesi di più recente sviluppo, è propedeutico alla stesura del *mix programmatico* che guiderà la nascita e la crescita del progetto. In questo caso la forma fisica dei paesaggi urbani o la morfologia dei tracciati acquistano una posizione secondaria rispetto alle forze del campo di progetto: l'esplorazione dei margini di intrapresa economica, la definizione di stili di vita e consumo emergenti, l'individuazione



3. Seattle Library, Diagramma programmatico (Fonte: Rem Koolhaas).

di comportamenti e di usi del territorio da parte degli attori urbani, sono i materiali di lavoro. Materiali desunti dalle scienze quantitative e antropo-sociali che solo quando le scelte strategiche si sono concretizzate e sono divenute patrimonio condiviso dalla committenza, come nel caso di *Euralille*, della *biblioteca di Seattle*, o del *CCTV* di Beijing etc, si sedimentano nelle determinazioni morfologiche e linguistiche proprie del discorso architettonico.

In un'altra prospettiva possono essere viste quelle ricerche, ormai dominanti nel panorama contemporaneo, da Toyo Ito e Kengo Kuma a François Roche, Peter Zumthor e, almeno parzialmente, Herzog & De Meuron, che alludono alla nozione che Inaki Abalos & Juan Herreros hanno chiamato *eco-monumentalità*.

“Negli ultimi anni abbiamo assistito a un importante cambiamento: ogni luogo ha iniziato a essere considerato come un paesaggio, naturale o artificiale, e ha cessato di essere uno sfondo neutro su cui spiccano oggetti architettonici più o meno decisamente scultorei,

artificiali.

In questo modo, cambiando il punto di vista, il paesaggio perde la sua inerzia e diventa oggetto di trasformazioni possibili, è il paesaggio che può essere progettato e diventare artificiale.

Il progetto è convalidato in quanto costruisce una ridescrizione completa del luogo; come si propone principalmente l'invenzione di una topografia. Questo doppio movimento dalla natura al progetto e dal progetto alla natura resuscita così una condizione di "ecomonumentalità", che sta cominciando a spingere inesorabilmente al di là di qualsiasi argomento di opportunità, in modo che altri non avrebbero esitato a definire 'lo spirito dei tempi' o 'il desiderio del periodo'.

"(...) immaginare un nuovo naturalismo derivante dalla profonda ambiguità con cui la natura si presenta come oggetto di conoscenza e di esperienza estetica, un conglomerato ibrido e meticcio, entropico, umanizzato, confuso con il suo antico nemico, l'artificio, infilato nello spazio politico, trascrizione di quello che una volta era lo spazio pubblico, un magma turbolento, fluente, casuale.

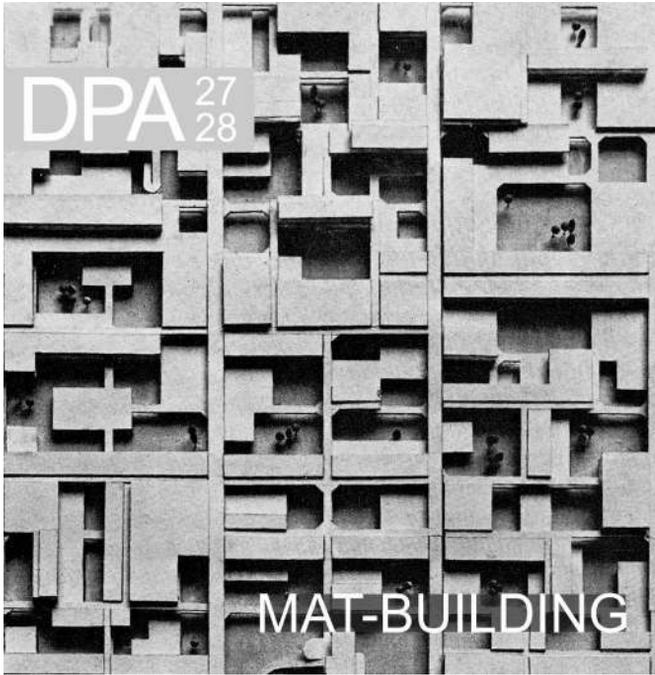
Un nuovo naturalismo senza referenti naturali: una conclusione paradossale.¹⁰

(Inaki Abalos & Juan Herreros 2002, 21)

Un naturalismo senza riferimenti naturali: geografia, natura, paesaggio, spazio aperto, texture, eco-sostenibilità, ne sono oggi le molte key words che veicolano un tale atteggiamento di fondo.

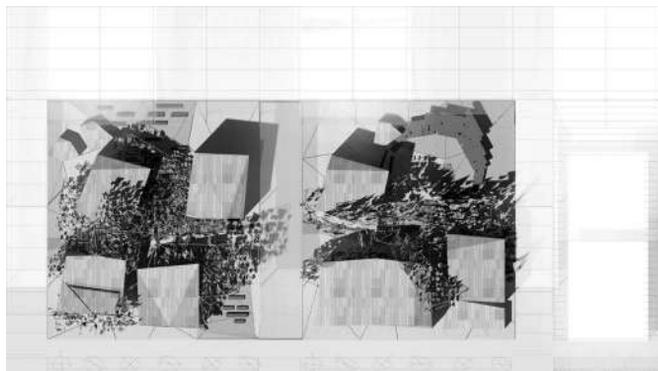
Un'altra modalità, infine, tra le molte presenti nel dibattito contemporaneo, che indagano il progetto da un territorio di *adiacenze* disciplinari, riguarda il risorgere dell'atteggiamento tassonomico, specialmente nel suo versante geometrico: indici, iterazioni, classificazioni, procedure, spesso desunte da un vocabolario operativo da scienze naturali-fisiche e/o esaltate dalla realtà aumentata dei software di calcolo automatico e parametrico.

Dal concetto di aggregazione di elementi disparati nel *cluster* degli Smithson e da quello di interscambiabilità e gerarchia nel *mat building* degli anni 1970, ripresi con rinnovata attenzione



4. Mat Building, Copertina della Rivista del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, Politecnico di Milano_n°27-28.

ai caratteri contestuali dei siti di intervento dagli architetti votati all'indagine di programmi e morfologie sempre più ibridi e inclusivi; sino all'uso di *griglie, maglie, network, layout* che da Eisenman in poi, servono molto meno come principi ordinatori e compositivi che come principi ispiratori di base da *mettere in crisi*, geometricamente, attraverso operazioni di distorsione, disturbo, piega, alterazione, alla ricerca di un grado di complessità, incertezza, turbolenza che, a loro avviso, dovrebbe essere la *maschera* appropriata della figura architettonica contemporanea. Niente come la logica degli *strati* introdotta dal disegno assistito con il sistema dei *layer*, neanche l'analogia della macchina



5. Cocoa Jungle, Expo Milano Cluster: Fabrizio Leoni, Mauricio Cardenas, Cesare Ventura (2012).

introdotta dal Movimento Moderno, aveva mai portato ad osservare una realtà fisica come sezionabile in tematismi da trattare separatamente; superando e, di fatto, trasformando la tradizionale tettonica unitaria di un edificio, monolite-oggetto-manufatto singolo, in un campionario di parti differentemente aggregabili e sostituibili, in un sandwich di elementi tangibili e di funzioni da poter aggiornare esattamente come le versioni di un software (metafora massima del progetto come processo). La fascinazione per i codici, le liste, i mosaici di elementi costitutivi base del progetto, architettonico, urbano, tecnologico, introdotta dalle matematiche e dalle filosofie contemporanee a cui un design sempre più *computazionale* fa oggi un ampio riferimento, trova un naturale sbocco in una pratica risolutiva e performante, ben rappresentata dagli output dei *software parametrici*. Alla cui base non v'è il desiderio di "ridurre la complessità" con gli strumenti del progetto e addivenire ad un equilibrio spaziale, ad uno stato di calma, di punto e a capo.

Ma di introdurre un approccio matriciale, altamente combinatorio e ri-combinatorio, ove l'oggetto d'interesse non si rapporta più alla consonanza di forma e materia ma a quella tra forma e

parametro, sintesi riconoscibile nel concetto dell' *objet-evenement* di Deleuze.

Una nuova soglia di significato che introduce al cosiddetto *objectile*, figura barocca ma corrispondente ad una concezione oggi probabilmente a noi molto prossima: *“Essa non si riferisce più agli inizi dell'era industriale, quando l'idea dello standard ancora manteneva una parvenza di essenza e imponeva una legge di costanza, ma alla nostra situazione attuale, quando la fluttuazione della norma sostituisce la permanenza di una legge, quando l'oggetto prende posto in un continuum per variazione, quando la produttiva o la macchina a controllo numerico si sostituisce allo stampo.”*¹¹
(Deleuze 1988, 26)

Bibliografia

- GIRARD, Christian. (1986). *Concepts et Architecture Nomades. Traité d'in-discipline*. Bruxelles: Mardaga Editeur.
- GIRARD, Christian. (1990). *The oceanship theory, architectural epistemology in rough waters*. In JOURNAL OF PHILOSOPHY & THE VISUAL ARTS vol.2.1990.
- STENGERS, Isabelle. (1987). *D'une science a l'autre. Des concepts nomads*. Paris: Seuil.
- GREGOTTI, Vittorio. (1986). *Questioni di architettura*. Torino: Einaudi.
- GREGOTTI, Vittorio. (1966). *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1988). *Le Pli*. Paris: Les Editions de Minuit.
- GARGANI, Aldo. (1999). *Transizioni tra codici e intrecci testuali*. In: Gargani, Aldo. *Il filtro creativo*. Bari: Laterza.
- BESIO, Mariolina. (1996). *Verso un'integrazione di conoscenze simboliche e rappresentazioni metaforiche dell'ambiente costruito*. In: *La città in ombra. Pianificazione urbana e interdisciplinarietà*, a cura di Giovanni Maciocco. Milano: Franco Angeli.
- EISENMAN, Peter. (1999). *Diagram diaries*. New York: Universe Publishing.
- ABALOS, Inaki, HERREROS, Juan. (2002). *Una nueva naturalidad (7 Micromanifestos)*. In: 2G, vol.22. 2002.
- SHANE, David Grahame. (2005). *Recombinant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design, and City Theory*. New York: John Wiley & Sons.
- CORBELLINI, Giovanni. (2007). *Ex libris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*. Milano: 22Publishing.
- VIDLER, Anthony. (1979). *On Type*. In *Skyline*. Jan 1979.
- TUSON, Jesus. (2008). *Això es (i no es) Allò*, Barcelona: Ara Llibres.

Note

1. "It is the case with the concept of type which during the last two decades allowed a convergence of socio-economic and formal aspects of architecture." (Girard 1990, 80).
2. "Type became not merely a method of taxonomic analysis -no longer simply a continuation of nineteenth century natural science- but a poetic." (Vidler 1979, 2).
3. "Nomadic concepts do not produce a synthesis: they only make it possible, in a transient way, punctually, for heterogeneous levels of reality to combine with



- each other, to conglomerate, into new dimensions or plateaux to use the terminology of Deleuze and Guattari.*" (Girard 1990, 80).
4. *"Les concepts que l'architecture s'accapare ne sont jamais intégrés dans un système où ils prennent leur cohérence au regard du nouvel objet qu'ils doivent cerner: ils nomadisent encore entre la discipline de départ et l'architecture."* (Girard 1986, 211).
 5. *"les concepts que l'architecture travaille longtemps –proportion, échelle, composition, caractère, ordonnancement, etc.– ne sont pas mieux cadré, découpés, conformés par les discours qui se disent théoriques. Eux aussi sono perpétuellement en dérive."* (Girard 1986, 211).
 6. *"Une coque de crabe ramassée à Long Island près de New York en 1946 est posée sur la table à dessin. Elle deviendra toit de la Chapelle."* (Girard 1986, 146).
 7. *"pour l'immeuble d'Alger = excellent\rechercher les coupes du paquebot."* (Girard 1986, 146).
 8. *"La leçon de l'avion n'est pas tant dans les formes créées ...; la leçon de l'avion est dans la logique qui a présidé à l'énoncé du problème et qui a conduit à la réussite de sa réalisation"* (Girard 1986, 146).
 9. *"le bateau a été pour notre civilisation depuis le XVI siècle jusqu'à nos jours la grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateau, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure et la police, les corsairs."* (FOUCAULT Michel, Des Espaces Autres. In: AMC. vol.5.1984).
 10. *"En los últimos años estamos asistiendo a una transferencia significativa: todo lugar ha pasado a ser entendido como un paisaje, sea natural o artificial, y éste ha dejado de ser ese fondo neutro sobre el que destacan objetos artificiales arquitectónicos, más o menos vocacionalmente escultóricos. Así, modificado el punto de vista, el paisaje pierde su inercia y pasa a ser objeto de transformaciones posibles; es el paisaje lo que puede proyectarse, lo que deviene artificial. Al mismo tiempo, la arquitectura inicia procesos aún difusos de pérdida de definición tradicional, en los que es obvio un interés creciente por incorporar una cierta condición naturalista tanto en los aspectos geométricos y compositivos como en los constructivos, a la búsqueda de una sensibilidad medioambiental y de una complejidad formal que respondan con precisión a los nuevos valores de nuestra sociedad. El proyecto queda validado en tanto que construya una completa redescrípción del lugar; que proponga, ante todo, la invención de una topografía. Se rescata, así, con este doble movimiento desde la naturaleza al proyecto y del proyecto a la naturaleza, una condición "ecomonumental" que comienza a abrirse paso, inexorablemente, más allá de cualquier argumento de oportunidad, de una forma que otros no durarían en denominar "espíritu de los tiempos" o "voluntad de una época." (...) imaginar una nueva naturalidad que surgiera de la profunda ambigüedad con la que la naturaleza se nos presenta como objeto de conocimiento y de experiencia estética, ese conglomerado híbrido y mestizo, entrópico, humanizado, confundido con su antiguo enemigo el artificio, enroscado en el espacio político, trasunto de lo que algún día fue el espacio público, un magma turbulento, fluyente y azaroso.*



Paradójica conclusión: una nueva naturalidad sin referencias naturales.” (Abalos, Herreros 2002, 21).

11. *“Elle ne renvoie plus aux debuts de l'ère industrielle où l'idée du standard maintenait encore un semblant d'essence et imposait une loi de constance, mais à notre situation actuelle, quand la fluctuation de la norme remplace la permanence d'une loi, quand l'objet prend place dans un continuum par variation, quand la productique ou la machine à commande numérique se substituent à l'emboutissage.”* (Deleuze 1988, 26).