

Gli esseri umani sono creature di carne che organizzano spazi e strutture fisiche adatte ai propri corpi. Viviamo nelle e attraverso le nostre continue interazioni sia con gli ambienti fisici sia con quelli culturali. Le strutture che costruiamo sono vagamente adattate alle funzioni che svolgiamo. Alcune di queste funzioni sono necessarie alla nostra sopravvivenza e al nostro prosperare, come lavorare, mangiare, ripararsi, giocare e dormire. Organizziamo inoltre i nostri ambienti anche per arricchire di significato le nostre vite e per aprirci alla possibilità di fare esperienze ricche e intense. In altre parole, nonostante siamo animali evoluti per forma fisica, allo stesso tempo siamo animali con un profondo desiderio di significato che è consustanziale ai nostri sforzi finalizzati a crescere e prosperare¹. Idealmente l'architettura si colloca all'intersezione di questi due aspetti complementari delle nostre vite, nella misura in cui i modi in cui organizziamo lo spazio e le costruzioni si rivolgono, simultaneamente, alla nostra necessità di un'abitazione fisica e alla nostra urgenza di significato. Vorrei riflettere sulla natura della costruzione del significato umano attraverso l'architettura, visto che essa riguarda entrambe questi bisogni fondamentali per l'uomo.

Il significato umano incarnato

Verso l'inizio di *Arte come esperienza* John Dewey afferma che la chiave per apprezzare il ruolo fondamentale delle dimensioni estetiche per tutta l'esperienza umana è riconoscere che tutto ciò che è importante nasce dalle continue interazioni di una creatura vivente con i suoi ambienti complessi:

la vita si sviluppa in un ambiente; non solo in esso, ma a causa sua, interagendo con esso. Nessuna creatura vive solo sotto la propria pelle; i suoi organi sottocutanei sono mezzi per connetterci con ciò che si trova al di là della sua cornice corporea, e a cui per vivere essa si deve conformare, adattandosi e difendendosi ma anche conquistandolo. In ogni momento la creatura vivente è esposta ai pericoli che provengono dall'ambiente circostante e in ogni momento essa deve ricorrere

¹ Owen Flanagan, *The Really Hard Problem: Meaning in a Material World*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007; Thomas M. Alexander, *The Human Eros: Eco-ontology and the Aesthetics of Existence*, Fordham University Press, New York, 2013.

a qualcosa nel suo ambiente circostante per soddisfare i propri bisogni. Il corso e il destino di un essere vivente sono vincolati ai suoi scambi con il suo ambiente, in modo non estrinseco bensì assolutamente intrinseco².

Viviamo e diventiamo ciò che siamo solo nelle e attraverso le relazioni che instauriamo con i nostri molteplici ambienti. Tutte le percezioni, i sentimenti, le emozioni, i pensieri, le valutazioni e le azioni che ci appartengono sono quindi una conseguenza delle nostre transazioni incarnate con i nostri ambienti fisici, con le nostre relazioni interpersonali e con le nostre istituzioni e pratiche culturali. La nostra capacità di esperire, fare e comunicare (condividere) il significato non è esclusivamente il risultato di un corredo genetico dei nostri cervelli e dei nostri corpi, ma dipende, in egual misura, dai modi in cui i nostri ambienti sono strutturati.

Prima di poter esaminare alcune modalità attraverso le quali l'architettura mette in scena il significato, dobbiamo chiarire ciò che si intende per "significato": è un problema molto serio, perché alcuni decenni di lavoro nell'ambito della linguistica e della filosofia del linguaggio, e di quella che è conosciuta come la tradizione filosofica analitica (angloamericana), hanno rafforzato l'idea, errata, che tutto il significato sia una questione di linguaggio, cosicché siano unicamente le parole e le frasi da sole ad avere un significato. Si ritiene anche, generalmente, che le frasi significhino perché esprimono proposizioni che corrispondono allo stato delle cose nel mondo. In breve, si pensa che il significato dipenda da come le parole (e le frasi) possono "riguardare" il mondo e, di conseguenza, si pensa che il significato sia di natura proposizionale e subordinato alla verità.

La prima cosa ovvia da evidenziare a proposito di questa concezione del significato dominante in linguistica è che tale punto di vista può quasi non avere applicazioni significative rispetto alla nostra esperienza dell'architettura o di ogni altra forma d'arte. Per la maggior parte le strutture architettoniche non sono segni linguistici in grado di significare nel modo in cui si pensa che i periodi, le frasi e le parole possano fare. Ritengo che questa accezione impoverita del significato non ci offra una modalità utile a spiegare il significato o il potere dell'architettura nelle nostre vite. Cercare di trasformare le architetture in un simil-periodo o parti di edificio in simil-frasi o simil-parole per dimostrare che cosa e come possono significare dovrebbe far risultare evidente il fatto che c'è qualcosa di fundamentalmente sbagliato soprattutto rispetto all'accezione del significato come del tutto concettuale, proposizionale e linguistico. In poche parole, sebbene con tutta probabilità si possa riscontrare qualche debole analogia tra edifici e frasi, il punto di vista dominante del significato nell'accezione linguistica si dimostra essere un modo

² John Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetic Edizioni, Palermo, 2007, p. 40.

profondamente inadeguato per comprendere il significato dell'architettura e di qualsiasi altra forma d'arte³.

Fortunatamente non dobbiamo essere intralciati da una teoria del significato così inadeguata e impoverente, perché negli ultimi tre decenni la ricerca nelle scienze cognitive ci ha proposto una teoria sulla natura e sulle origini del significato straordinariamente più ricca. Il quadro di riferimento generale è quello suggerito circa un secolo fa da Dewey:

una cosa si identifica significativamente con ciò che rende possibile, più che con ciò che essa è immediatamente. La stessa idea del significato conoscitivo, della significanza intellettuale, è che le cose nella loro immediatezza sono subordinate a ciò cui esse rimandano e di cui sono un segno manifesto. Un segno intellettuale denota che una cosa non viene assunta nella sua immediatezza ma viene riferita a qualche cosa che può porsi come sua conseguenza⁴.

Il significato di qualsiasi oggetto, qualità, evento o azione è ciò che esso denota per mezzo di qualche esperienza. Il significato è relazionale, e il significato di un certo oggetto potrebbero essere le possibili esperienze che esso ci offre ora, nel passato o nel futuro (in quanto possibilità). Possiamo riconoscere questo carattere relazionale, esperienziale, enattivo del significato nel modo in cui capiamo gli oggetti fisici e gli eventi. Lo psicologo Lawrence Barsalou ha coniato il termine “simboli percettivi” per le rappresentazioni sensorio-motorio-affettive attraverso le quali esperiamo, comprendiamo e immaginiamo gli oggetti fisici nel nostro ambiente. Egli afferma che la “cognizione è intrinsecamente percettiva, condividendo sistemi con la percezione sia a livello cognitivo che neuronale”⁵. L'idea fondamentale è che affermare che abbiamo un concetto di qualche oggetto vuol dire che possiamo stimolare, in modo neutrale, una serie di esperienze sensoriali, motorie e affettive che sarebbero associate a oggetti di quel tipo. Barsalou spiega che:

i simboli percettivi sono modali e analogici. Sono modali perché vengono rappresentati negli stessi sistemi degli stati percettivi che li producono. I sistemi neurali che rappresentano il colore nella percezione, per esempio, rappresentano anche i colori degli oggetti nei simboli percettivi, almeno in una misura significativa. Secondo questa prospettiva un sistema di rappresentazione comune sottintende percezione e rappresentazione e non sistemi indipendenti, poiché i simboli percettivi sono modali, sono anche analogici. La struttura di un simbolo percettivo corrisponde, almeno in parte, allo stato percettivo che l'ha prodotta⁶.

³ Infatti, il punto di vista del significato inteso come concettuale/proposizionale/linguistico si rivela inadeguato pure nello spiegare come una frase abbia per noi significato. Cfr. George Lakoff, Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1990; Mark Johnson, *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, University of Chicago Press, Chicago, 2007.

⁴ John Dewey, *Esperienza e natura*, Mursia, Milano, 2014, p. 106.

⁵ L.W. Barsalou, “Perceptual Symbol Systems”, in «Behavioral and Brain Sciences» n. 22 (1999), p. 577.

⁶ *Ibid.*, p. 578.

Il significato di una tazza, per esempio, non risiede semplicemente in qualche concetto astratto che ne specifica un insieme definente di caratteristiche che la costituisce in quanto tazza. Il significato di una tazza, invece, è rappresentato da tutte le esperienze, reali e simulate, che essa ci può consentire. Alcune di quelle esperienze saranno soprattutto attivazioni sensomotorie attuali (e, talvolta, future), come le proprietà visive che la tazza presenta, il modo in cui la sento tra le mie mani quando la sollevo, la levigatezza della sua superficie di ceramica o la sua capacità di contenere il mio tè. Ma il significato di una tazza non è solo ciò che la tazza può consentirci attraverso la percezione fisica o l'interazione motoria, perché il significato comprende anche la funzione sociale svolta dalle tazze, considerati i nostri valori culturali e le pratiche che riguardano l'utilizzo e il significato dei diversi tipi di tazza. Infine, oltre a questo significato comune e condiviso, ci saranno le esperienze passate personali di ogni singolo individuo con le tazze e, forse, proprio con la stessa tazza che hai di fronte a te. Potrebbe darsi che la tazza ti sia stata donata dai tuoi studenti alla fine del corso, quella che è rimasta appoggiata sulla tua scrivania per gli ultimi trent'anni, mettendoti in contatto con quegli studenti, quella classe e quel percorso educativo – per non dire che, per tutti quegli anni, è stata un buon oggetto per contenere il tuo tè mattutino.

Per quanto concerne il significato incarnato, mi sono appropriato della nozione di *affordance* (opportunità per l'azione⁷) percettiva di James J. Gibson⁸. Gibson, come Dewey, vede che gli oggetti sono e significano possibilità di esperienza, sia reale sia simulata, che essi ci consentono. Ciò che un qualunque oggetto ci permette di fare è il risultato della natura dei nostri corpi e dei nostri cervelli – il nostro apparato percettivo o le nostre capacità di collegamento neuronale, le nostre risposte affettive, i nostri programmi motori – *quando essi coinvolgono interattivamente i pattern e le strutture dei nostri ambienti*. Così, a un essere umano con dita, mani e braccia, una tazza di ceramica dà la possibilità di sollevarla, mentre a una formica potrebbe consentire di scalarla. Proprietà, modalità di interazione e significato sono quindi in relazione col tipo di organismo (creatura vivente) e con le caratteristiche oggettive dei suoi ambienti. Gli oggetti che popolano il nostro mondo ci offrono le loro *affordance* significative quando li utilizziamo. Tali *affordance* definiscono gli spazi all'interno dei quali creature come noi possono sentirsi “a casa” nel proprio mondo, ovvero le *affordance* definiscono le tipologie di accoppiamento e di operazioni trasformative di cui possiamo fare esperienza.

⁷ Con *affordance* si definisce la qualità fisica di un oggetto che suggerisce a un essere umano le azioni appropriate per manipolarlo [N.D.T.].

⁸ James J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2014.

Una componente importante delle nuove scienze cognitive del significato e del pensiero è l'utilizzo delle ricerche di *neuroimaging*. Ognuna di queste esperienze, in relazione alla tazza che ho descritto poc'anzi, è correlata all'attivazione di *cluster* (gruppi) funzionali di neuroni. Dagli studi di *neuroimaging* ora sappiamo che il vedere una tazza non è solamente un'esperienza *visiva*, ma è un'esperienza che attiva anche alcuni neuroni presenti nelle aree corticali del cervello, motorie e premotorie, che verrebbero attivati se veramente afferrassimo la tazza, se la maneggiassimo e se ci bevessimo⁹. Questi cosiddetti *cluster* neuronali *canonici* sono ciò che rendono i nostri concetti multimodali, coinvolgendo l'attivazione di varie modalità di percezione e interazione collegate a un oggetto particolare. Ci sono anche i sistemi di *neuroni specchio*, cosicché, quando vediamo qualcuno compiere un'azione specifica, molti neuroni dello stesso *cluster* funzionale sensomotorio vengono attivati nel nostro cervello come se stessi compiendo proprio quell'azione¹⁰. Sebbene la ricerca sia iniziata con le scimmie, è stata estesa alla cognizione umana, e sappiamo che gli effetti dei neuroni specchio sono presenti anche quando immaginiamo di compiere un'azione, quando leggiamo di quell'azione o ascoltiamo qualcuno mentre la descrive¹¹, tutto ciò corrisponde al significato incarnato nel suo significato più immediato e intimo.

La concezione del significato che qui ho brevemente delineato è stata considerevolmente sviluppata da un certo numero di linguisti, psicologi, neuroscienziati e filosofi nel corso degli ultimi trent'anni, specialmente nell'ambito di quella che è conosciuta come linguistica cognitiva. Un orientamento del genere inizia con le interazioni organismo-ambiente e la selezione, per lo più inconscia, da parte di un organismo di certe relazioni o qualità di queste interazioni che sono prese come segni di altre esperienze. Barsalou afferma che dovremmo pensare ai concetti come “simulatori”, perché essi simulano nei nostri cervelli e nei nostri corpi i tipi di esperienze che potremmo fare con oggetti, eventi o situazioni particolari. Un punto di vista simile è stato recentemente applicato a quella che è conosciuta come simulazione semantica. Ben Bergen, uno scienziato cognitivista formatosi in ambito linguistico, descrive l'*ipotesi della simulazione incarnata* come il punto di vista secondo il quale “comprendiamo il linguaggio simulando nelle nostre menti che cosa significherebbe esperire le cose che il linguaggio descrive”¹². Impieghiamo gli stessi sistemi per la concettualizzazione,

⁹ V. Gallese, G. Lakoff, “The Brain's Concepts: The Role of the Sensory-Motor System in Conceptual Knowledge”, in «Cognitive Neuropsychology» n. 21 (2005), pp. 1-25.

¹⁰ G. Rizzolatti, L. Craighero, “The Mirror-Neuron System”, in «Annual Review of Neuroscience» n. 27 (2004), pp. 169-192.

¹¹ V. Gallese, A. Goldman, “Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading”, in «Trends in Cognitive Science» n. 2 (1998), pp. 455-479; Jerome Feldman, *From Molecule to Metaphor: A Neural Theory of Language*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006; Benjamin Bergen, *Louder Than Words: The New Science of How the Mind Makes Meaning*, Basic Books, New York, 2012.

¹² Bergen, cit., p. 13.

il ragionamento e la comunicazione che utilizziamo nell'esperire gli oggetti che concettualizziamo, sui quali ragioniamo e di cui scriviamo e parliamo.

L'idea è che tu generi significato attraverso la creazione di esperienze per te stesso, quelle che – se ce la fai – riflettono le esperienze che chi parla, o come in questo caso scrive, intende descrivere. Il significato, secondo l'ipotesi della simulazione incarnata, non riguarda solo simboli mentali astratti, è un processo creativo, nel quale le persone costruiscono esperienze virtuali – simulazioni incarnate – nelle loro menti¹³.

L'attenzione di Bergen è principalmente rivolta ai processi dinamici e costruttivi della creazione del significato nel linguaggio. Tuttavia voglio suggerire che i processi di significato e di pensiero enattivi e simulativi che egli descrive sono presenti allo stesso modo nelle esperienze di significato che non sono esclusivamente linguistiche. Ogni forma di interazione simbolica manifesterà sempre le stesse simulazioni sensorio-motorie-affettive che hanno significato per gli esseri umani, data la loro costituzione corporea, il tipo di ambienti nei quali abitano e la storia culturale, le pratiche e le istituzioni nelle quali vivono. Il nodo cruciale di siffatto punto di vista è che il significato non è unicamente un qualche contenuto concettuale astratto e disincarnato, ma che esso invece coinvolge la simulazione neuronale dei processi sensoriali, motori e affettivi che noi associamo alle cose o agli eventi che hanno per noi significato. Il mio assunto è che il solo modo per spiegare il significato e il potere delle *affordance* architettoniche nelle nostre vite necessita di questi processi multimodali, enattivi e simulativi della costruzione del significato.

Le dimensioni qualitative dell'esperienza e del significato

In aggiunta alla spiegazione sul significato che ho precedentemente abbozzato, la seconda questione che vorrei introdurre, per rafforzare la nostra comprensione del modo in cui l'architettura è portatrice di significato, è il ruolo essenziale svolto dagli aspetti qualitativi dell'esperienza. Abitiamo in un mondo di qualità: il profumo di terra portato dalla fresca brezza attraverso la nostra finestra in una mattina di primavera, il vociare dei bambini che giocano, il clangore dei colpi di clacson nel traffico congestionato accompagnati dai miasmi dei gas di scarico e dalla sensazione delle automobili e dei camion che ci circondano, lo shock refrigerante di un fresco lago di montagna dopo un'escursione faticosa che ci ha fatto sudare. Agiamo per provare alcune qualità ed evitarne altre. Il nostro Eros ci attira verso gli occhi del nostro amato e il suo profumo, la sua pelle, il suo respiro e le sue labbra, e tutto ciò viene esperito qualitativamente, senza necessità alcuna

¹³ *Ibid.*, p. 16.

del pensiero riflessivo. Il nostro mondo è un regno delle qualità immediatamente percepite, di quelle qualità che per noi hanno un significato ancora prima del linguaggio e senza la necessità di un linguaggio. Il che non vuol dire negare che il linguaggio e altre forme di interazione simbolica possano qualche volta arricchire sensibilmente le nostre possibilità di significato, ma che il significato linguistico è già esso stesso insito nel significato incarnato e qualitativo.

Dewey ha lungamente sostenuto che nonostante le scienze siano importanti per il modo in cui astraggono selettivamente certe relazioni fra gli oggetti e gli eventi, e poi utilizzino queste relazioni per definire leggi causali, siano proprio quelle astrazioni a ignorare le dimensioni qualitative della nostra esperienza a favore di relazioni causali. Ciò che è necessario per ricollegare le nostre conoscenze scientifiche alla nostra esperienza vissuta è riconoscere il ruolo delle qualità in quello che per noi ha significato e nel modo in cui le cose assumono un senso ai nostri occhi.

In un contesto del genere una delle idee più radicali di Dewey era quella secondo la quale, oltre alle qualità sensoriali specifiche, ogni situazione che incontriamo viene unificata e contraddistinta attraverso ciò che egli definiva la sua “qualità unificante pervasiva”:

un'esperienza ha un'unità da cui trae il proprio nome, *quel* pasto, quella tempesta, quella rottura di un'amicizia. L'esistenza di quell'unità è costituita da una singola *qualità* che pervade l'intera esperienza nonostante il variare delle sue parti costitutive. L'unità non è né emotiva, né pratica, né intellettuale, in quanto questi termini indicano distinzioni che la riflessione può fare al suo interno¹⁴.

Trovarsi coinvolti in un'esperienza significa sentire l'unità qualitativa che dà significato e identità a quanto ci sta accadendo. L'idea di Dewey è che solo all'interno di tale situazione unificata noi facciamo *poi* esperienza di oggetti, persone ed eventi individuali, con le loro particolari qualità e *affordance*. Gli esseri umani, come tutti gli altri animali, sono creature selettive. Infatti, la nostra sopravvivenza e maturazione dipendono dalla nostra continua, per la maggior parte inconscia, selezione di aspetti del nostro ambiente a cui prestare attenzione, con i quali interagire e da trasformare. Di conseguenza *gli oggetti sono eventi con dei significati* che “risaltano” all'interno del contesto di una situazione. Un oggetto è

un qualche elemento nel complesso del tutto che viene definito in astratto dalla totalità, della quale rappresenta una distinzione. Lo snodo cruciale a cui si è giunti è che nel pensiero la determinazione selettiva e la relazione degli oggetti viene controllata attraverso un riferimento a una situazione, che è costituita da una qualità pervasiva e internamente integrante¹⁵.

¹⁴ Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 62.

¹⁵ John Dewey, “Qualitative Thought”, in *The Later Works. 1925–1953*, Vol. v, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1987, p. 24.

Gli oggetti, allora, sono un insieme di *affordance* di possibili interazioni che abbiamo avuto o che potremmo avere. Gli oggetti risaltano ai nostri occhi perché sono significativi rispetto al tipo di creature che siamo, con il tipo di capacità percettive e motorie da noi possedute e con i tipi di obiettivi e di valori che ci stanno a cuore:

cose, oggetti, sono solo punti focali di un qui e ora in un intero che si estende indefinitamente. Questo è il loro “sfondo” qualitativo che si definisce e di cui si prende chiara coscienza in oggetti particolari e in proprietà e qualità specifiche¹⁶.

Per l'architettura l'importanza dell'idea dell'unità qualitativa di una situazione o dell'esperienza risiede nel fatto che ogni incontro con una struttura architettonica ha inizio con il senso qualitativo percepito della nostra situazione nella sua totalità, prima di una qualunque chiara attenzione rivolta alle parti costituenti, alle relazioni o alle qualità. Il modo in cui Dewey definisce un'idea simile (sebbene essa non riguardi esplicitamente l'architettura) ha lo scopo di differenziare il *sensu* di una situazione dalle funzioni *significanti* dei vari elementi all'interno di una situazione.

Le qualità delle situazioni in cui interagiscono l'organismo e le condizioni circostanti, quando vengono disciplinate, hanno (*make*) senso. Il senso è diverso dal sentire, poiché ha un riferimento riconosciuto; è la caratteristica qualitativa di qualche cosa, non semplicemente la qualità o tono confuso e senza identità. Senso è anche diverso da significazione. Quest'ultima implica l'uso di una qualità come segno o indice di qualche cosa d'altro. [...] Il senso di una cosa, d'altro lato, è un significato immediato e immanente, è un significato che è a sua volta sentito o immediatamente posseduto. [...] Il significato della situazione *nella sua totalità*, in quanto viene appreso, è il senso¹⁷.

In ultima analisi il senso di una situazione o di un'esperienza viene percepito come un tutto significativo all'interno del quale vengono poi discriminati oggetti, qualità, eventi, relazioni e conseguenze esperienziali rilevanti collegate alla nostra condizione attuale. *La mia ipotesi è che le strutture architettoniche vengano esperite dagli esseri umani sia come capaci di dare significato sia come significanti. Ovvero, le strutture architettoniche ci si presentano, per prima cosa, come un modo per situarci al loro interno, o come un modo per essere “a casa” al loro interno, e come un modo attraverso il quale dare un senso al nostro mondo, e, seconda cosa, esse ci offrono affordance materiali e culturali che sono significative per la nostra sopravvivenza e maturazione di creature alla ricerca di significato.* Di conseguenza ogni incontro con una struttura architettonica comincia da un senso complessivo del luogo (dell'essere in un mondo particolare), seguito quasi immediatamente da una crescente comprensione dei numerosi significati offerti dalle sue diverse parti,

¹⁶ Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 196.

¹⁷ Dewey, *Esperienza e natura*, cit., p. 193 [in corsivo nel testo tradotto in italiano, N.D.T.].

dai *pattern* luminosi, dalle relazioni strutturali, dai contrasti, dal flusso, dai ritmi e da altri elementi rilevanti a livello di significato all'interno dell'opera.

Strutture corporee di significato in architettura

Sto suggerendo la necessità di assumere un punto di vista incarnato della mente e del significato per comprendere il significato dell'architettura. Ogni teoria architettonica basata su un punto di vista disincarnato sarà quindi inadeguata in maniera direttamente proporzionale a quanto trascura il significato incarnato. Esempi di questa inadeguatezza sono certi tipi di modellazione computazionale che ignorano la storia e la coscienza incarnata. Alberto Pérez-Gómez osserva come i modelli architettonici computazionali non siano in grado incorporare le dimensioni preriflessive e incarnate, né le qualità che fanno da sostrato al significato umano:

questi processi strumentali dipendono necessariamente da modelli matematici, e spesso diventano un vuoto esercizio di acrobazie formali. Gli architetti dimenticano presto l'importanza della nostra verticalità (il nostro coinvolgimento spaziale con il mondo che definisce la nostra umanità, compresa la nostra capacità di pensiero), della nostra storicità (siamo, a tutti gli effetti, ciò che siamo stati) e della gravità (il "mondo reale" dell'esperienza corporea nel quale siamo nati, e che comprende il nostro legame sensuale con tutto ciò che non è umano)¹⁸.

Pérez-Gómez sta criticando i tentativi fuorvianti di modellare il nostro senso dello spazio e del luogo in una maniera che presuppone l'errata convinzione che la mente sia disincarnata e che la comprensione umana possa essere decontestualizzata. Se dimentichiamo il nostro essere incarnati, e il fatto di essere situati all'interno di un particolare ambiente concretamente esperienziale, perdiamo proprio quelle modalità che possono spiegare il potere e l'importanza dell'architettura. Così, Dalibor Vesely conclude che

percepire, muoversi e imparare nel mondo umano è possibile solo grazie al coinvolgimento corporeo. La natura disincarnata dei programmi computerizzati è la principale ragione della loro incapacità di pareggiare l'intelligenza umana¹⁹.

In conclusione, ciò di cui abbiamo bisogno è una comprensione della "mente" come incarnata ed enattiva in relazione alla nostra esperienza e alla nostra comprensione degli spazi architettonici. Ritengo che un'affermazione del genere debba tenere presenti due questioni fondamentali: 1. che il significato di ogni oggetto si fonda sulle *affordance* delle possibili esperienze in relazione a quell'oggetto; 2. che la nostra considerazione di queste *affordance* deve comprendere il ruolo cruciale delle dimensioni qualitative di ogni esperienza, specialmente la pervasiva qualità unificante della situazione. Voglio dare un po' di sostanza a queste

¹⁸ A. Pérez-Gómez, "Phenomenology and Virtual Space: Alternative Tactics for Architectural Practice", in «OASE» n. 58 (2002), p. 36.

¹⁹ D. Vesely, "Space, Simulation and Disembodiment in Contemporary Architecture", in «OASE» n. 58 (2002), p. 66.

scarne affermazioni proponendovi qualche breve esempio di alcuni dei più importanti *pattern* delle nostre interazioni incarnate che, di conseguenza, assumono un significato rilevante per la nostra esperienza dell'architettura²⁰. In *The Body in the Mind* e *The Meaning of the Body* ho descritto diversi *pattern* di *immagine-schema* di strutture di esperienze ricorrenti che gli esseri umani (e alcuni altri animali) incontrano attraverso il loro coinvolgimento corporeo, prevalentemente non riflessivo, con i propri ambienti. Ho sostenuto come tali immagini-schema ci risultano immediatamente significative attraverso le *affordance* che esse ci offrono su come possiamo interagire con il nostro mondo in modo significativo. Strutture di significato del genere, fondate sul corpo, hanno un'ovvia importanza per i significati degli ambienti costruiti. Di seguito vengono illustrate alcune delle più importanti immagini-schema con qualche riferimento alla loro rilevanza per l'architettura.

Contenere

La vita si svolge all'interno di confini. I nostri organismi corporei sono definiti da confini semipermeabili all'interno dei quali dobbiamo incorporare energia e all'esterno dei quali dobbiamo espellere gli scarti. Come afferma Antonio Damasio, la vita si svolge dentro di delimitazioni che definiscono gli organismi, e

di conseguenza, in un contesto biologico, l'origine più remota del valore e della valutazione consiste nel mantenimento dello stato fisiologico dei tessuti di un organismo all'interno di un intervallo omeostatico ottimale²¹.

Qualsiasi altra cosa facciamo, i nostri corpi devono mantenere internamente un appropriato equilibrio dinamico nelle continue risposte alle condizioni mutevoli dei nostri ambienti, altrimenti diventiamo disfunzionali e potremmo addirittura morire.

Apprendiamo così il significato del contenere nella modalità corporea più intima, prima attraverso il nostro senso viscerale dei nostri corpi come contenitori e poi attraverso le nostre manipolazioni corporee dei contenitori. I bambini cominciano molto presto ad acquisire la "logica spaziale" del contenere quando giocano con degli oggetti inseriti l'uno nell'altro (tazze, recipienti, scatole) ed esperiscono, attraverso le loro interazioni

²⁰ Sono dolorosamente consapevole dei limiti di questa sezione. Sono fiducioso che sia chiaro che qui sono in grado di fare semplicemente qualche ampio cenno solo su poche delle molte strutture di significato incarnato che sono rilevanti per tutta l'esperienza e, di conseguenza, anche per tutta l'architettura. Non ho la pretesa di dimostrare come queste operino concretamente per ogni particolare architettura. Un ragionamento adeguato richiederebbe almeno una trattazione dettagliata del modo in cui funzionano i diversi aspetti del significato incarnato per generare la nostra complessa esperienza del significato e del potere di un particolare spazio e di una particolare struttura architettonica.

²¹ Antonio Damasio, *Il sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*, Adelphi, Milano, 2012, p. 68.

corporee, i movimenti verso l'interno e verso l'esterno degli spazi confinati. Possono imparare che se la palla piccola viene messa nella tazza A, e la tazza A è contenuta in quella B, allora la palla si trova “nella” tazza B. Nella logica formale questa è nota come relazione di transitività (se A è contenuta in B, e B in C, allora A è contenuta in C), tuttavia i bambini non apprendono questa relazione logica come una logica spaziale o corporea in modo riflessivo, ma attraverso una modalità corporea per mezzo di attività sensomotorie.

Un tipo di *logica ecologica* del genere è al cuore della nostra esperienza dell'architettura, cosicché apprendiamo le *affordance* significative di particolari tipi di strutture di contenimento in relazione alla nostra complessione corporea, alle nostre necessità, desideri e ideali. Consideriamo, per esempio, la funzione del dare riparo propria della maggior parte dell'architettura. Il riparo richiede una certa robustezza, stabilità e almeno un qualche grado di impenetrabilità. Impariamo quali sono i materiali resistenti, quali isolano e quali sono disponibili ed economicamente vantaggiosi, e rispondiamo con sfumature emotive alle strutture che percepiamo essere robuste, solide e ben fondate. Di norma desideriamo stare in spazi che non siano claustrofobici e neppure oppressivi. Fin dall'infanzia ci infiliamo dentro e usciamo fuori da scatole, ceste, culle, armadi, macchine e altri contenitori. Scopriamo cosa significa essere confinati all'interno di contenitori angusti facendo un paragone con quando vaghiamo più liberamente negli spazi aperti. Sappiamo quanto si soffre nell'essere “in scatolati”. C'è un modo nel quale ci si sente quando si è confinati in uno spazio relativamente chiuso, scuro e umido (per esempio in una caverna), che è esperienzialmente piuttosto diverso dal trovarsi in vaste spianate piatte, aperte, o sulla sommità di qualche monte con una visuale sopraelevata sul mondo che si dispiega ai nostri piedi. Di conseguenza, si arrivano a desiderare i ripari di una certa dimensione, altezza e configurazione in funzione dei nostri obiettivi. Molti di noi non si sentono a casa in contenitori completamente privi di aperture. Desideriamo avere accesso alla luce e all'aria, perciò vogliamo porte e finestre che ci aprono agli scambi con ciò che ci circonda. Aspiriamo a un certo grado di isolamento, che forse è culturalmente variabile, ma sentiamo l'esigenza di modi per sapere quello che succede nel mondo oltre la nostra porta o il nostro cancello. In altre parole, vogliamo essere nel mondo e del mondo quando riteniamo che ciò sia utile ai nostri scopi e, in altri momenti, reclamiamo riparo e intimità.

Verticalità (e altri orientamenti spaziali)

Nella misura in cui siamo creature vincolate alla gravità, ciò che va in alto deve ritornare in basso. È qualcosa che abbiamo appreso fin da bambini, e non è necessaria riflessione alcuna per questa ragione, visto che ci basta semplicemente osservare come gli oggetti o le persone si muovono nel proprio ambiente; quindi, almeno in parte, viviamo in un mondo del su

e del giù. A causa della gravità, il semplice traguardo dell'alzarsi in piedi richiede fatica, forza, controllo e bilanciamento. Uno dei passaggi umani più significativi dal primo anno di vita all'infanzia è il manifestarsi della postura eretta. Ci sforziamo per rimanere in piedi e impariamo che stare in piedi richiede una base solida (il terreno) e un appropriato bilanciamento.

I nostri incontri quotidiani con i significati della verticalità danno origine a peculiari esperienze architettoniche. Confrontiamo, per esempio, l'esperienza dell'essere proiettati con il nostro sguardo verso l'alto in un'oscurità impenetrabile oltre questo mondo all'interno di una cattedrale gotica con quella del foro Hopi sul kiva che rappresenta il portale attraverso il quale lo spirito entra nel mondo uscendo dalla terra o dal suolo. La cattedrale cristiana è concepita per orientarci verso l'alto nella direzione di un preannunciato regno soprannaturale dell'Essere perfetto e pieno, mentre il kiva ci colloca sulla terra dalla quale la vita e l'universo si suppone abbiano avuto origine.

Equilibrio

La capacità di equilibrio è una delle prerogative fondamentali di tutti gli organismi viventi. Abbiamo la necessità di conservare l'equilibrio interno (omeostasi o allostasi) e cerchiamo di mantenere l'equilibrio corporeo come presupposto della nostra capacità di stare in piedi e di mantenere il controllo. Incontriamo per la prima volta l'equilibrio come un'esperienza corporea della nostra relazione traballante con ciò che ci circonda. Da bambini, dopo molte prove per un periodo di tempo prolungato, riusciamo con esitazione a padroneggiare una postura verticale. Siamo consapevoli del ruolo cruciale dell'equilibrio nelle nostre vite soprattutto quando lo perdiamo, piuttosto che nel momento in cui, inconsapevolmente, lo raggiungiamo e lo manteniamo. Alla fine impariamo a proiettare sugli oggetti che popolano il nostro mondo le qualità della nostra esperienza percepita di equilibrio. La pendenza della Torre di Pisa provoca un senso di vertigine in alcune persone, mentre altre le fa sentire un po' a disagio. Alcuni la percepiscono come profondamente sbilanciata e disturbante. Allo stesso modo il *Tilted Arc* di Richard Serra ha provocato talmente tanto disagio in molte persone che è stato rimosso otto anni dopo la sua installazione nella Federal Plaza di Manhattan. Alcuni si lamentavano di come la scultura dividesse lo spazio pubblico in un modo che riduceva drammaticamente l'accesso pubblico e il movimento nella piazza, mentre altri si sentivano minacciati dall'imposizione di un muro di acciaio, alto 3,65 e lungo 36,5 metri, inclinato precariamente verso di loro. Secondo queste persone l'installazione non creava uno spazio gioioso dove potevano sentirsi a proprio agio mentre entravano e uscivano.

Una delle affermazioni più controverse di Dewey era che i sentimenti e le emozioni, che le culture occidentali tendono ad attribuire agli stati d'animo interiori soggettivi delle persone, di fatto dovrebbero essere riconosciute come in grado di definire la situazione oggettiva. Invece di dire semplicemente “ho paura”, dovremmo piuttosto dire “la situazione è paurosa”. Ciò che Dewey intravide fu che il luogo proprio della dimensione affettiva è l'intero ciclo di interazione organismo-ambiente e non solo gli stati d'animo interiori dell'organismo. Il punto di vista di Dewey ci offre la possibilità di dare un senso a quel fatto per cui alcuni edifici possono essere sbilanciati, traballanti sull'orlo del collasso. *L'edificio* – l'oggetto fisico – è sbilanciato e ciò non è solo un modo di dire a proposito dei sentimenti che proviamo quando lo vediamo e interagiamo con esso.

Forze

Il nostro mondo è un luogo di continue e potenti interazioni di campi energetici. Fin dai primi giorni della nostra vita veniamo sollevati, riposti, rivoltati, sculacciati, accarezzati, abbracciati, colpiti, alitati, bloccati, contenuti, accuditi, nutriti, fatti ruttare, strofinati, cullati, confortati, baciati, vezzeggiati con parole e lo siamo di continuo attraverso tutti gli eventi corporei che costituiscono quanto ci circonda. In questa modalità intimamente corporea apprendiamo i tipi, le conseguenze e i significati delle diverse forze presenti all'interno del nostro cosmo.

Le strutture fisiche danno potentemente forma allo spettro di azioni possibili nel nostro ambiente. Possiamo entrare qui, ma non lì. Dobbiamo salire questi gradini o scendere giù per la scala, per poter entrare. Possiamo, o non possiamo, aprire questa porta o questa finestra. Dobbiamo percorrere questo corridoio stretto. Possiamo, o non possiamo, indugiare qui in questo spazio. Tutte queste esperienze di accesso limitato o libero coinvolgono potenti interazioni strutturate. Perfino quando ci limitiamo a vedere un edificio, ancor prima di entrare, *percepriamo* le sue *affordance* per come darà vigorosamente forma al nostro incontro con esso. Oggetti massicci inclinati tendono a intimorirci, perché abbiamo imparato che le forze della natura e la gravità possono far cadere oggetti così pendenti, a meno che non siano molto forti e saldamente ancorati a terra. Oggetti grandi e pesanti sostenuti da gambe esili ci sembrano instabili. Lo schianto di un edificio è un evento potente che raggiunge le profondità della nostra esperienza emotiva di crollo, disintegrazione e rilascio di forze. Siamo affascinati dalle implosioni e dalle demolizioni degli edifici, eventi che sperimentiamo come prossimi al sublime (tutta quell'energia sprigionata mentre venti piani si sbriciolano al suolo, rilasciando un'ondata di polvere). Siamo sopraffatti dalla destabilizzazione catastrofica che scaturisce quando sono liberate forze straordinarie e l'integrità strutturale viene meno.

Il crollo delle torri del World Trade Center è una tragica testimonianza di questa esperienza terrificante.

Movimento

La grande quantità di informazioni che riceviamo sul mondo è il risultato della nostra abilità di muoverci all'interno del nostro ambiente e di spostare le nostre mani sulle superfici. A un livello veramente profondo impariamo i confini del mondo e i possibili modi in cui possiamo interagire con esso attraverso il movimento. Come ha affermato Maxime Sheets-Johnstone:

al principio siamo semplicemente infusi di movimento non solo per la propensione a muoverci, ma realmente. Questa animatezza primeva, questa originale spontaneità cinetica che pervade il nostro essere e definisce l'essere vivi, è il nostro punto di partenza per vivere nel mondo e dargli un senso²².

Anche se per la maggior parte del tempo non siamo coscienti dei nostri movimenti corporei, facciamo di continuo esperienza delle qualità dei diversi tipi di movimento. Sentiamo il ritmo dei vari movimenti, quelli brevi e improvvisi rispetto a quelli fluenti, armoniosi e continui. Confrontiamo, all'interno dei nostri corpi, la differenza che percepiamo fra le accelerazioni e le decelerazioni graduali con le partenze e gli arrivi a strappi. I ritmi percepiti ci danno le tipologie di base dei contorni della nostra esperienza. Gli eventi accelerano e rallentano, scivolano, sfrecciano via, danzano, incespicano, si trascinano e galleggiano. Attraverso complessi processi percettivi e cognitivi impariamo a fare esperienza di ciò che potremmo chiamare movimento percettivo in composizioni visive fisicamente stabili o statiche. Una serie di archi romanici fra loro collegati guida la nostra percezione lungo un *pattern* continuo e ripetuto di movimenti visivi curvilinei. Gli angoli discordanti di certi quadri di Kandinskij possiedono una qualità già esperita di movimento percettivo molto diversa se confrontati con i movimenti curvilinei e organici di un paesaggio di Henri Matisse, per esempio.

Lo stesso tipo di esperienza percettiva di movimento gioca un ruolo chiave nella nostra esperienza degli edifici. Per esempio, linee e angoli, fluenti, giocosi e talvolta incongrui, di molti progetti postmoderni presentano una qualità complessiva unificante molto diversa dall'austera regolarità e rettilineità, simili a quelle delle macchine, delle scatole di vetro moderniste. Alcuni preferiranno Mies van der Rohe, altri le linee dell'arte moderna, altri le ecologie organiche di Antoni Gaudì, e altri ancora il postmodernismo giocoso

²² Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement*, John Benjamins, Amsterdam, 1999, p. 136.

di Gehry, per il modo in cui ognuna di queste così differenti unità qualitative ci offre esperienze immaginative drammaticamente diverse di come possiamo confrontarci e interagire con quegli edifici.

Ciò che sto suggerendo, attraverso questa breve riflessione sulle strutture immagine-schema in architettura, è che l'architettura può dare significato almeno attraverso due strade differenti, ma in relazione reciproca. Prima strada: ogni struttura architettonica ci si presenterà con un'unità qualitativa percepita del tutto che, in sintesi, ci offre un mondo (per quanto piccolo) e un certo modo di abitare quel mondo. Seconda strada: le particolari *affordance* dell'edificio ci procurano delle possibilità di incontro significativo con l'edificio o con lo spazio costruito in relazione alle sue strutture e alle sue qualità particolari. Possiamo parlare di questi significati utilizzando il linguaggio ma, come abbiamo visto, i significati, per la maggior parte, non sono per loro natura linguistici, utilizzano invece il significato delle nostre interazioni corporee con i nostri ambienti, e tutto ciò esiste prima e si trova a valle delle nostre risorse linguistiche. Al livello dell'unità qualitativa complessiva dell'opera, si può dire che ogni edificio ci offre un mondo che possiamo abitare, non solo un mondo fisico, ma anche un mondo sociale e culturale con i suoi valori che lo contraddistinguono. Rispetto alla dimensione narrativa, Paul Ricoeur era solito affermare che ogni opera narrativa (storica o d'invenzione) ci offre un "mondo dell'opera" nel quale possiamo proiettare i nostri più profondi desideri e bisogni di significato e di valore²³. Andando oltre la dimensione narrativa per comprendere l'architettura, Heidegger afferma che il tempio greco mette in scena il mondo ateniese del quarto o quinto secolo avanti Cristo: "eretto sulla roccia, il tempio apre un mondo e lo riconduce, nello stesso tempo, alla Terra, che solo allora si rivela come suolo natale"²⁴. Sebbene né Ricoeur, né Heidegger utilizzino il linguaggio della qualità unificante pervasiva di una situazione o di un'esperienza di Dewey, la descrizione di Dewey del nostro incontro emotivo con un mondo vagamente o fortemente ordinato si applica ai loro esempi. È per questa ragione che siamo inclini a identificare particolari opere come capaci di incarnare le esperienze e i valori storici e culturali che catturano certe caratteristiche salienti di uno specifico tempo, luogo o realtà sociale.

Dall'idoneità alla prosperità

Nel descrivere solo alcune delle immagini schema che per noi sono immediatamente significative attraverso la nostra incarnazione, abbiamo già attraversato il confine fra l'idoneità

²³ Paul Ricoeur, *Tempo e racconto I*, Jaca Book, Milano, 2008.

²⁴ Martin Heidegger, "L'origine dell'opera d'arte", in Veniero Venier, a cura di, *L'origine dell'opera d'arte di Heidegger e il problema della verità*, Paravia, Torino, 1995, p. 44.

(*fitness*) e la prosperità (*flourishing*). Abbiamo compiuto la trasformazione da ciò a cui attribuiamo valore per il bene della nostra sopravvivenza e della nostra idoneità a ciò a cui diamo valore perché bramiamo un significato arricchito e profondo. Un simile modo di pensare manifesta l'artificialità della distinzione idoneità/prospertà, perché sia l'idoneità che la prosperità riguardano il modo in cui le cose possiedono un significato e sono significanti, visto che in quanto tipi di creature corporee e culturali siamo in relazione con i nostri contesti fisici e culturali. Siamo così scivolati quasi impercettibilmente dall'utilità funzionale dell'architettura per la sopravvivenza alla sua capacità di dare significato e proporre modelli su come il nostro mondo potrebbe venire trasformato.

L'architettura è così uno dei modi più umani e potenzialmente simpatetici per relazionarci col mondo circostante. Ciò che Dewey afferma a proposito di tutta l'arte – che è una forma di costruzione umana del significato – viene ampiamente esemplificato dall'architettura. L'arte prende i materiali fisici e culturali della nostra esperienza incarnata e sociale e li trasforma in nuove esperienze che intensificano, armonizzano e arricchiscono i significati e le possibilità di vivere e agire nel mondo. Al contrario di molte teorie tradizionali che isolano le “belle” arti dalla vita ordinaria, Dewey ha riconosciuto che l'arte guida alla realizzazione e al conseguimento delle dimensioni materiali ed estetiche che permeano le nostre esperienze quotidiane. Dewey non considera l'arte come staccata dalla o al di là della vita ordinaria, quanto, piuttosto, come un tutt'uno con altre forme del fare e del *problem-solving* che le creature intelligenti utilizzano per migliorare la qualità delle proprie vite. L'architettura è un esempio meraviglioso di tale processo di creazione del significato. Nasce per la nostra necessità di avere un riparo e per stabilire una relazione più o meno armoniosa con ciò che ci circonda. È una risposta al problema dell'uomo di abitare in modo sicuro e felice il mondo. Si appella alla nostra abilità nel fabbricare strutture e trasformare i materiali che troviamo in natura. È una modalità di risoluzione dei problemi che risponde allo stesso tempo sia alla nostra necessità fisica di sicurezza sia alla nostra necessità di significato e benessere estetico (dove l'estetica riguarda tutto ciò che rientra nella nostra capacità di avere qualsiasi tipo di esperienza significativa)²⁵. In breve, l'architettura è un'attività immaginativa per la soluzione di problemi e per la creazione di significati che è in sintonia con i livelli più profondi della nostra relazione con il nostro ambiente. Utilizzando le parole di Juhani Pallasmaa: “L'architettura è un modo esistenziale e metafisico di filosofare attraverso il medium dello spazio, della struttura, della materia, della gravità e della luce”²⁶. La citazione chiarisce quanto sto dicendo sulle modalità esistenziali e incarnate attraverso cui l'architettura esplora le possibili ontologie ed ecologie del mondo umano, sebbene

²⁵ Johnson, *The Meaning of the Body*, cit., p. 209 e segg.

²⁶ Juhani Pallasmaa, *La mano che pensa*, Safarà Editore, Pordenone, 2014, p. 18.

senza l'utilizzo di proposizioni linguistiche che sono quelle predilette dai sistemi filosofici articolati linguisticamente. Al contrario l'architettura ci aiuta a mettere in atto quanto George Lakoff e io abbiamo definito una "filosofia nella carne"²⁷. Attingendo al lavoro del fenomenologo Maurice Merleau-Ponty, Pallasmaa sottolinea la capacità dell'architettura di mettere in scena varie modalità dell'essere all'interno del, o dell'abitare il, nostro mondo nella maniera più intima, incarnata e situata:

il compito dell'architettura è "rendere visibile come il mondo ci tocca", come Merleau-Ponty scrive a proposito dei dipinti di Paul Cézanne. [...] Viviamo nella "carne del mondo", e l'architettura viene proprio a strutturare e articolare questa carne esistenziale, conferendole significati specifici. L'architettura addomestica lo spazio e il tempo della carne del mondo e li rende adatti alla dimora dell'uomo. L'architettura plasma l'esistenza dell'uomo in determinate fogge, definendone anche un orizzonte fondamentale d'intellezione²⁸.

Il termine "intellezione" in questo passaggio non si riferisce a una qualche struttura di credenze concettuali o proposizionali, quanto, piuttosto, a un certo modo specifico di abitare ed essere a casa nel proprio mondo. Ho descritto solo alcune modalità di significato incarnato attraverso le quali questo dare senso esistenziale viene messo in scena nei nostri spazi costruiti. Il mio contributo alla discussione è consistito principalmente nell'elaborare una teoria del significato incarnato adeguata al compito di comprendere come l'architettura metta in scena e trasformi il significato, compreso il ruolo delle dimensioni qualitative delle esperienze significative. Ho evidenziato come il significato preso qui in considerazione non sia tanto un significato simbolico, quanto, invece, una relazione diretta e incarnata del senso, della qualità e del significato delle nostre vite. Penso che Pallasmaa catturi tale caratterizzazione del significato come incarnato, qualitativo e affettivo quando afferma:

l'architettura, come forma artistica, media ed evoca sentimenti e sensazioni esistenziali. [...] Gli edifici di Michelangelo, per esempio, rappresentano un'architettura della melanconia e della tristezza. Ma questi edifici non sono il simbolo della melanconia: gemono davvero²⁹.

È un esempio eccellente di quello che chiamo "il significato incarnato dell'architettura". Desidero concludere riaffermando che le architetture non rivelano solamente il nostro senso del mondo e non manifestano semplicemente la nostra modalità incarnata di dare un senso a quel mondo. Se l'architettura avesse solo questa funzione rappresentativa, non dovrebbe fare nulla di più che esprimere semplicemente qualche situazione, appartenente alla persona o alla società, disfunzionale, disarmonica e profondamente problematica. In verità tutto ciò è quanto fa spesso la cattiva architettura: ci pone di fronte e ci rende adusi all'impoverimento

²⁷ Lakoff, Johnson, *Philosophy in the Flesh*, cit., pp. 551-568.

²⁸ Pallasmaa, *La mano che pensa*, cit., p. 131.

²⁹ Juhani Pallasmaa, *Lampi di pensiero*, Edizioni Pendragon, Bologna, 2011, p. 56.

delle nostre vite, delle nostre organizzazioni sociali e delle nostre relazioni con l'ambiente e con le altre persone.

Per affermare quanto molti considerano un'ovvietà, l'architettura, al suo meglio, va oltre la mera espressione di un mondo per trasformare creativamente le condizioni delle nostre abitazioni e delle interazioni umane. Questo è il suo imperativo morale: rendere il mondo un posto migliore nel quale vivere. Essa realizza un compito del genere ogniqualvolta aiuta a risolvere le situazioni problematiche nelle quali le persone si trovano e quando arricchisce il significato e la crescita delle nostre esperienze. Tenuto in considerazione che i significati e i valori umani sono plurimi e complessi, non ci può essere un solo modo universale per realizzare "il meglio" per l'esistenza umana³⁰. Ciononostante, anche quando dobbiamo accogliere un certo insieme pluralistico di norme architettoniche per la crescita e l'arricchimento di significato, ciò non vuol dire che non possiamo, in un particolare contesto, determinare le migliori e le peggiori soluzioni rispetto alla nostra necessità di spazi e di edifici ordinati in modo significativo, come sa chiunque abbia mai vissuto in un appartamento squallido.

³⁰ Mark Johnson, *Morality for Humans: Moral Understanding from the Perspective of Cognitive Science*, University of Chicago Press, Chicago, 2014.