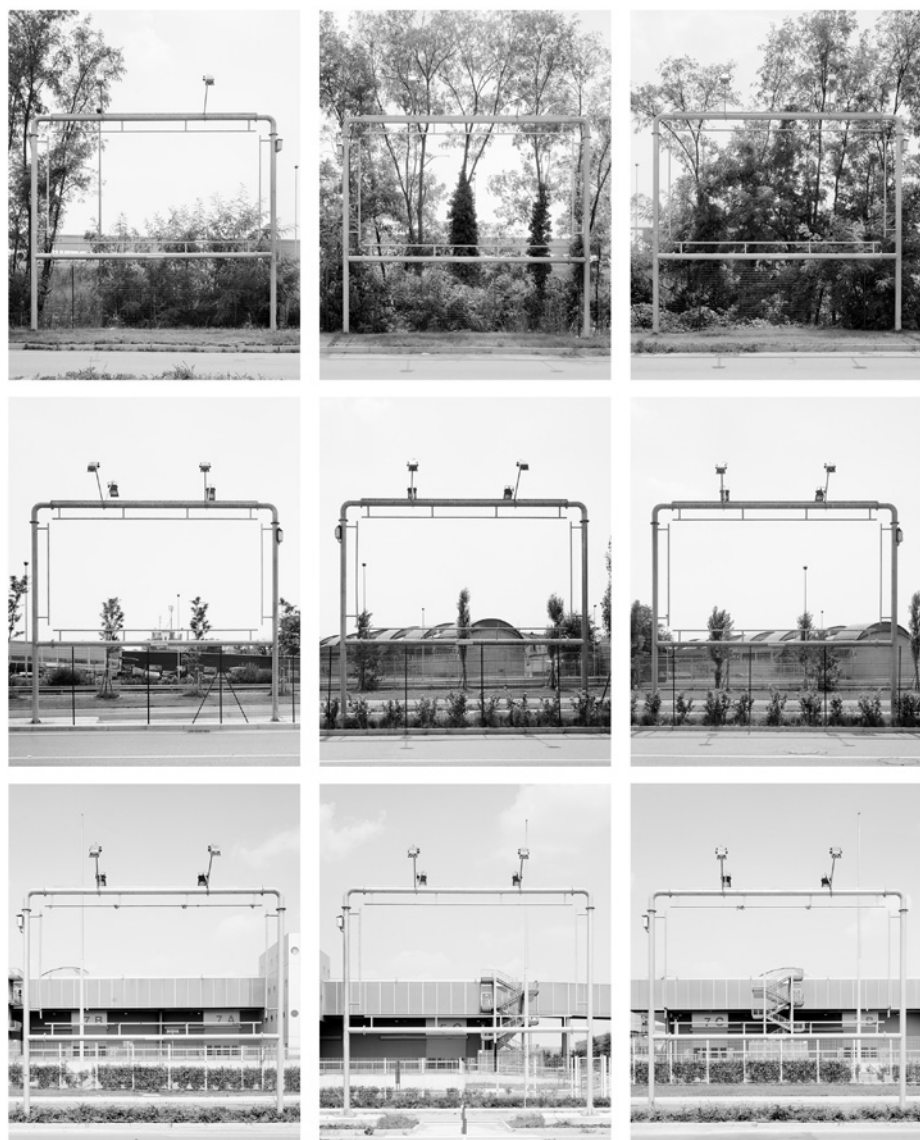


ARCA

2 città

Numero 15
marzo 2024
www.arcduecitta.it

Architettura. Ricerca. Città.



Composizioni.

Lorenzo Degli Esposti

Nel 1956 Colin Rowe e Robert Slutzky, nella scia della definizione di *transparency* avanzata da Gyorgy Kepes – nel suo *Language of Vision* del 1944 che, sfocando il senso comune del termine, lo riferisce alla possibilità di sovrapposizione e interpenetrazione tra due o più figure, senza che una possa prevalere sulle altre, nella percezione simultanea, alternante o oscillante, di diverse strutture formali – discutono le due conseguenti concezioni di trasparenza: l'una, reale o letterale nel senso comune; l'altra, apparente o fenomenica, nel nuovo senso reso evidente dalle ricerche delle avanguardie. Rowe e Slutzky individuano alcune caratteristiche di questa peculiare nozione di trasparenza, che si possono trovare nella composizione di alcune opere, quali *Le Portugais* di Georges Braque o *Trois profils* di Fernand Léger: una prevalenza della visione frontale, l'annullamento degli elementi che rafforzano il senso di profondità, il primato di uno spazio superficiale, in cui coesistono le figure senza che le loro relazioni e quelle tra figura e sfondo siano univocamente determinate. Tutto ciò prelude, ovviamente, alla possibilità di letture multiple, alternative e anche contraddittorie tra loro: ciò dà forma ad uno spazio ambiguo, disponibile a pluralità di percezione e di senso. La ricerca di Maurizio Montagna si muove entro questa cornice e, nella sua straordinaria prolificità, si possono considerare alcuni progetti specifici per cogliere la sua posizione in merito, che lo distingue rispetto alla produzione contemporanea. Dal 2003 Montagna lavora al progetto *Billboards*, con pubblicazione Damiani Books (2009), ampia ricognizione di tabelloni pubblicitari inattivi (senza pubblicità montata in essi) in contesti urbani e suburbani. Oltre alle evidenti caratteristiche di tale lavoro, sulle potenzialità descrittive e d'indirizzamento dello sguardo messe in atto da tali dispositivi, in questa loro provvisoria condizione di non esercizio o di abbandono (ovvero mi riferisco alla sfera del significato della composizione, che questo scritto programmaticamente tralascia), vorrei qui invece soffermarmi sulle qualità sintattiche della serie. Mi riferisco alle possibilità compositive che Montagna senza sosta indaga, articola e, possiamo dire senza incertezza, istruisce e fa operare, nella convinzione che la fotografia, come le altre arti, non abbia il suo fulcro nella rappresentazione di ciò che c'è o nello svelamento di ciò che ancora non è manifesto o compreso, bensì abbia la sua ragione d'essere più alta proprio nell'installazione, qui ed ora, di ciò che ancora non c'è, facendolo diventare parte di questo mondo.

Osserviamo per esempio la fotografia *st a440* (foto 2 a pag. 2), composizione magistrale in cui ogni elemento, che sia in primo piano, nel mezzo o sullo sfondo, che sia un elemento funzionale (pannelli di recinzione di cantiere, anche conosciuti

A cura di Ernesto d'Alfonso e Lorenzo Degli Esposti
Fotografie: courtesy Maurizio Montagna. Disegni: courtesy Degli Esposti Architetti

Composizioni.

Lorenzo Degli Esposti

Pratiche di ripresa possibili.

Maurizio Montagna

Studio in tritico Rustici.

Miracoli a Milano.

Antonino Saggio

Sulla composizione.

Conversazione tra G. Biondillo, L. Degli Esposti, M. Montagna

La vernice in Villa Lavezzari.

Altre opere in mostra.

Casa Selene, Casa Tersicore, Casa Calipso, Domus Thalia, Casa Cloto, Casa Eurinome, Residenze Carlo Erba

Telai, griglie e reticoli per pensare.

Renato Capozzi

Learning from Milan?

Ernesto d'Alfonso

Concetti e parole per orientare alla lettura dell'opera.

Redazione

Porsi domande.

Gianni Biondillo

Appunti per uno schizzo di teoria critica...

Ernesto d'Alfonso

p. 1

p. 3

p. 4

p. 6

p. 8

p.12

p.14

p.28

p.28

p.29

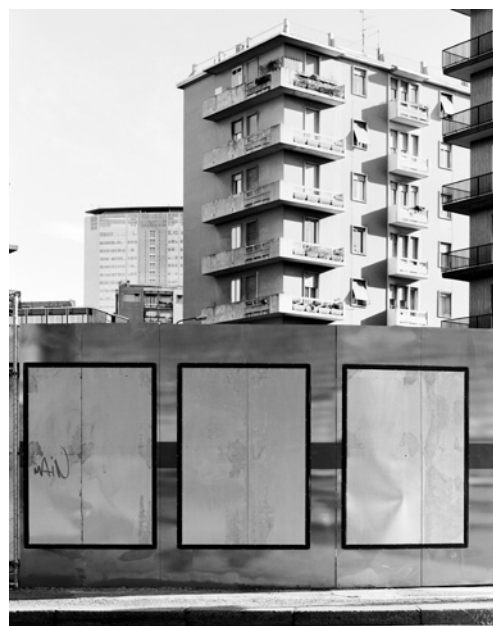
p.30

p.34

come “cesata” a Milano, o gli stessi pannelli pubblicitari) oppure una facciata costruita, tra cui parte di un diafano Pirelli, ebbene ciascuno di questi elementi compartecipa in una complessiva composizione. Se a primo acchito è evidente l'intenzione di dividere la fotografia in due campi, uno più astratto in primo piano e uno realistico nella parte alta dell'immagine, staccati nettamente tra loro come in un collage, un'osservazione più prolungata della fotografia svela l'opposto tentativo di tenere insieme le due parti: gli spigoli sinistri dei due caseggiati visti obliquamente si allineano con due lati verticali dei billboard in primo piano, indebolendo così la vista prospettica e suggerendo la smaterializzazione dei volumi in piani trapezoidali. Ciò fa sì che l'usuale percezione di un panorama sullo sfondo, impedito in primo piano dalla cesata, possa essere anche ribaltata in un colpo d'occhio su una composizione di superfici che fluttuano nello spazio, alternativamente davanti o dietro l'una rispetto alle altre. Lo stesso Pirelli, pur avvalorando la sua posizione di sfondo, può quasi essere inteso come un quarto pannello billboard, parzialmente nascosto dagli altri elementi. Il marciapiede dalla decisa ombreggiatura e la banda centrale più scura della cesata, oltre che i suoi bordi, concorrono ad una stratificazione orizzontale della parte bassa della foto, che induce a percepire i tre billboard quali elementi fluttuanti, liberando così anche le superfici trapezoidali e il Pirelli dalla visione prospettica e sospendendoli così nella composizione paratattica della fotografia.

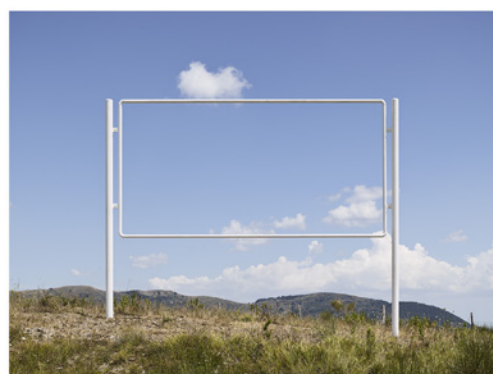
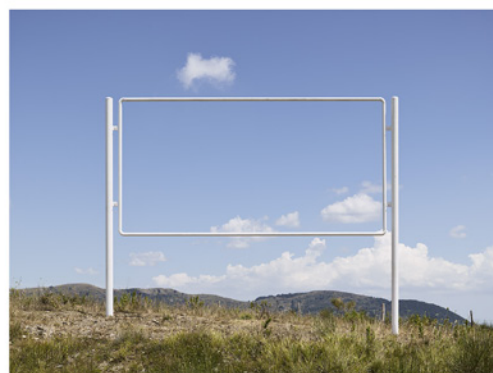
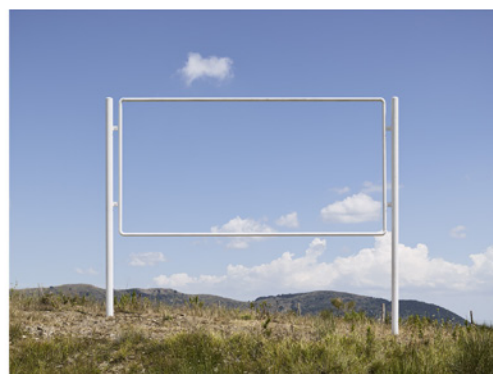
Nello scatto *st_a449* (foto 3), il rapporto figura-sfondo è indagato fino alle estreme conseguenze: la stratificazione materiale del muro e del rivestimento metallico bianco in cui è ritagliato il pannello pubblicitario, svuotato di ogni supporto interno alla cornice ad eccezione di una leggera griglia di esili telai ortogonali, è espediente per sfidare il comune intendimento del rapporto tra forma e contenuto. L'architettura industriale, che è casualmente dietro al billboard, diventa oggetto della rappresentazione e, così facendo, si stacca dalla sua posizione di sfondo e viene proiettata, anzi direi ricostruita come un'immagine sul filo della superficie bianca di rivestimento del muro. Tale annichilimento della profondità è dovuto primariamente alla nostra considerazione degli elementi materiali ritratti (muro, scossalina, serramenti, telaio strutturale, cornicione, oltre che lo stesso telaio del billboard, tutti su piani differenti nella realtà) come se fossero già tutti un'immagine stampata e incollata sul pannello pubblicitario, che il fotografo ritrae a sua volta. Tutti gli elementi sono resi d'un colpo coesi e fluttuano sulla superficie bianca, come immagine materiale, incorniciata, che potremmo prendere e spostare come un oggetto. La stessa superficie bianca è parte di una stratificazione orizzontale di bande: dall'alto il grigio del cielo, la banda bianca striata con il pannello pubblicitario, il muro di mattoni che, sebbene nella sua invasiva presenza, non ha la forza di confermare la profondità nemmeno per via della sua parte incorniciata dal billboard, la zoccolatura, il grigio dell'asfalto. Su quest'ultimo, le strisce bianche delimitanti i parcheggi possono diventare trapezi e non più rettangoli in prospettiva, se appena ci lasciamo trasportare dalla fluttuazione complessiva su cui è orchestrata la composizione. Le fotografie del tipo di *st_a603-st_a604-st_a605...* (a pag. 1) aprono una lunga e feconda linea di ricerca di Montagna, con sviluppi almeno fino al progetto artistico del 2018 intitolato *Billboard Latronico* (foto 4): il dispositivo billboard è calato nel paesaggio, come un intruso che al contempo attiva una serie di nuove molteplici relazioni. Questa è la più temeraria sperimentazione messa in atto da Montagna sulla trasparenza, poiché la solitudine del pannello, vuoto e ridotto a cornice, nudo, tenderebbe ad isolarlo e a staccarlo dallo sfondo, rivelando la profondità di quest'ultimo, come nel caso del profilo piramidale in *L'homme à la clarinette* di Pablo Picasso, nella trattazione di Rowe e Slutzky. L'accortezza, quasi sempre prestata da Montagna in questo tipo di raffigurazione dei billboard – credo inconsciamente nelle serie del 2003-2008, sicuramente di proposito a *Latronico* – di inquadrare all'interno della cornice bianca il cielo (o al più una pannellatura cieca parallela al billboard o un intrico di vegetazione, in alcune delle prime foto) determina l'annullamento della profondità, che sarebbe altrimenti esasperata dalla cornice, se questa inquadrasse un paesaggio. Nelle opere 2003-2008 la composizione è inoltre prevalentemente impostata su tre bande orizzontali, di cui l'inferiore è un primo piano ma al contempo lo sfondo, mentre le due superiori sono sezioni di cielo bianco, sporcato da qualche fronda o lampione. A *Latronico*, dove la cornice bianca si staglia sempre sull'azzurro del cielo, quest'ultimo è attirato verso di noi, aggrappato intorno al dispositivo che imbriglia l'infinito, di cui le nuvole rimangono innocua punteggiatura, ricamo.

La ricerca di Montagna indaga dunque la possibilità di letture plurime o di origini differenti nell'opera seppur unitaria, nella composizione, che risulta dunque di un tipo che altrove ho definito surdeterminata o plurideterminata. Pensiamo alle composizioni pluricentriche della scultura barocca e alle fratturazioni spaziali nelle tele di Caravaggio, descritte da Luigi Moretti sul suo “Spazio”, o al *Late Style* di Adorno che analizza gli ultimi componenti di Beethoven come mutuato in architettura da Peter Eisenman nella



2

sua idea di *Lateness*, o anche alle tecniche di rappresentazione pre-prospettive quali il principio dell'asse di fuga della pittura murale romana, infine consideriamo le composizioni di Gino Severini in cui concorrono svariate tecniche di rappresentazione, anche contraddittorie tra loro, quali la prospettiva, le proiezioni ortogonali, i proporzionamenti dinamici e armonici, che a mio avviso sono state d'ispirazione per i progetti di Terragni in cui origini multiple, alternati e oscillanti, coesistono nell'unità dell'opera costruita. Possibilità di letture plurime, compresenze di origini differenti, procedimenti che ampliano il consueto modo di vedere e intendere la realtà costituiscono una proficua modalità del fare artistico, ben lontana da risposte univoche a semplici domande, spesso perfino strumentali. Lo *Studio in tritico Rustici* (2014) di Montagna, ritraente il celebre edificio di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri in corso Sempione a Milano e ora installato permanentemente in Villa Lavezzari, è un raro esempio,



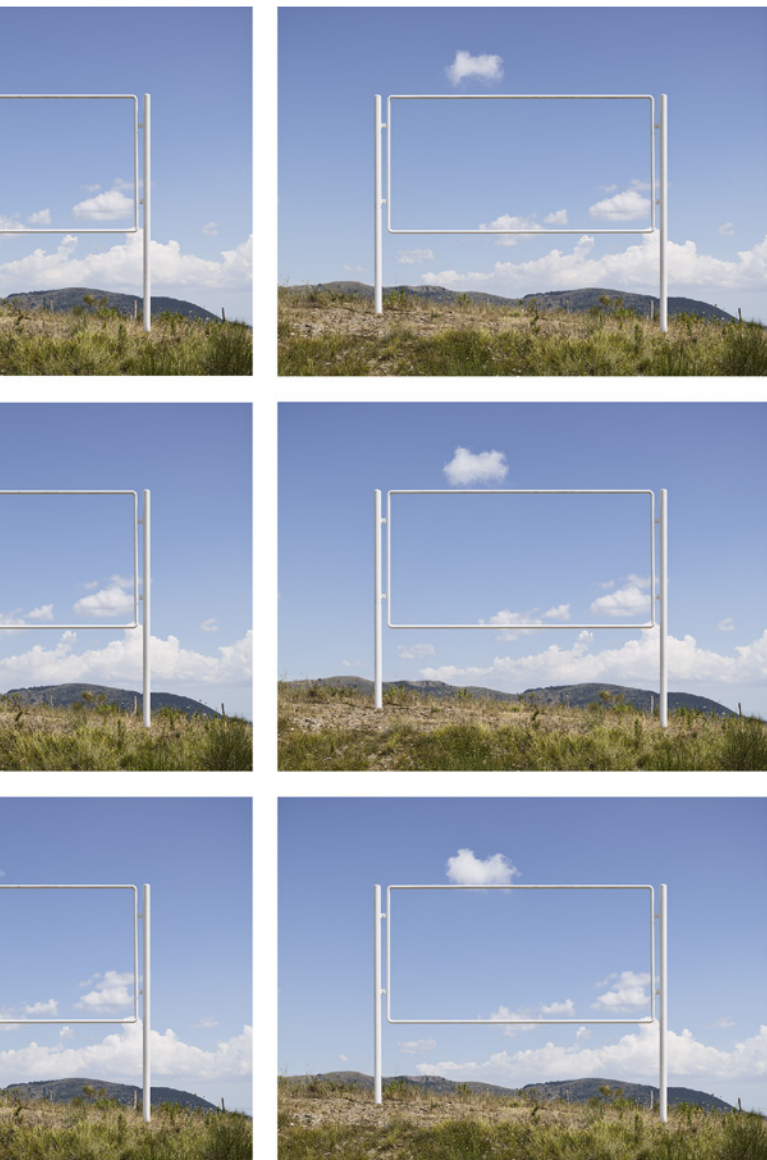
4



3

in fotografia, di tale tipo di composizione plurideterminata: ogni pannello del trittico ha diverso punto di vista, ma nel complesso l'opera restituisce una vista completa della facciata della casa su corso Sempione, incluso il fronte sud-ovest del piccolo corpo laterale a pianta quadrata su via Mussi, senza alberi interposti. I tre risultanti punti di fuga fanno coesistere nell'opera (fotografica), e dunque nella realtà, una composizione che smorza la fuga prospettica, avvicinandola ad una rappresentazione in prospettiva, non percepibile dal vero: l'opera supera il vero e offre qualcosa di ancora mai visto, né visibile dal vero.

Non occorre aggiungere altro, per comprendere le ragioni per cui tutti gli edifici di Degli Esposti Architetti – composizioni une e plurime di elementi che vogliono essere fluttuanti, in concorrenza ma uniti nella figurazione, capaci di confrontarsi con la città ma desiderosi di poter imbrigliare un po' di cielo – sono ritratti da Maurizio Montagna ●



Pratiche di ripresa possibili.

Maurizio Montagna

“**L**a prospettiva è un processo di astrazione mentale nel quale noi spogliamo gli oggetti dalla loro identità per rappresentarli in uno spazio matematico rigoroso”. In analogia a quanto sostiene Erwin Panofsky, in maniera sintetica, precisa, ineluttabile, il mio approccio all'immagine si basa sulla relazione tra astrazione e rappresentazione, laddove l'astrazione mi porta a ricostruire una mia idea prospettica allontanandomi da un singolo punto di vista al fine di ampliare le possibilità di lettura del soggetto.

Il processo di realizzazione va rispettato pedissequamente: la sequenza dei gesti che permette di realizzare la costruzione di un'immagine, attraverso una serie ben definita di rigorose azioni inequivocabilmente condizionate dal soggetto, dalla sua posizione, forma, altezza, dimensioni, illuminazione; tuttavia, nonostante il rigore richiesto per fotografare un soggetto architettonico, non trascurerei quella capacità di trasgredire le regole stesse che mi sono imposto, trasgressione che rende personale, unica, irripetibile la finalizzazione del processo stesso, da astratto a reale.

Detto questo è impossibile definire con chiarezza questa pratica senza che questa possa essere esposta con alcuni termini precisi, delle parole che identificano le azioni necessarie per metterla in atto.

Per questa descrizione uso un termine nuovo per me, sintonia, che va oltre l'aspetto tecnico, la *sintonia*, ovvero entrare nella giusta frequenza per creare un legame che renda simbiotico la relazione tra me e il soggetto. Quest'ultima è un aspetto tutt'altro che scontato.

La posizione del corpo è fondamentale, una posizione assoluta e definitiva, non compromessa da possibili ostacoli fisici, mentali. Prima ancora di iniziare ad immaginare le possibili soluzioni, è necessario valutare da dove iniziare a guardare, rendendo in seguito, dopo alcune prove, definito e definitivo il punto di vista: la presenza dell'operatore si deve *sentire* ma non si deve *vedere*. Lo strumento, ovvero una view-camera o banco ottico, che necessita ovviamente di un obiettivo, non necessariamente grandangolare: un obiettivo capace di riprodurre il nostro immaginario prospettico. Fondamentale infine connettere all'obiettivo un dispositivo, nel mio caso un dorso digitale, al fine di memorizzare il processo che da lì a poco prenderà forma.

A questo punto, l'immagine che ho in testa e il dispositivo fotografico devono lavorare all'unisono, aderendo quanto possibile al mio intento di rappresentazione.

Cosciente dei differenti piani di lettura, dello sguardo e dell'obiettivo; il primo, agisce in maniera istintiva e dinamica, il secondo, limitato dall'angolo di campo impostato. Per la realizzazione di alcune immagini, per esempio lo *Studio in trittico Rustici*, ci sono molti elementi in gioco, il più importante è lo scollamento da un unico punto di vista di ripresa. Trasgredendo ogni regola prospettica, ho utilizzato tre punti di vista differenti: il fine non era solo agevolare la realizzazione della fotografia, già complessa di per sé, ma costruire letteralmente un trittico che potesse risolvere la facciata dell'edificio, rendendo ancor più dinamica l'immagine frontale.

La ricostruzione dell'immagine, nel caso dell'edificio di Corso Sempione, prende forma attraverso molteplici scatti fotografici, ripresi con vari decentramenti ottici: la difficoltà era la relativa distanza di ripresa, e l'impossibilità di eliminare un ostacolo, un albero imponente che si trovava a circa 16 metri di distanza dalla facciata. Le tre serie di foto, 8 per ogni punto di vista, hanno prodotto tanti frammenti dell'architettura in questione, frammenti che poi sarebbero stati in seguito ricuciti con efficacia da un software, mediante trucchi che solo i processi digitali consentono.

Nel caso dell'edificio milanese di Casa Rustici, per completare le riprese sono stati necessari circa 20/25 minuti di lavoro: il risultato, pur nella sua artificiosa rappresentazione, ci fa cogliere l'istantaneo dinamismo della visione saccadica del nostro sistema visivo.

Una sola immagine fotografica capace di sintetizzare ed interpretare la molteplicità dei punti di vista del nostro sguardo, proponendo un'insolita visione dell'edificio, che permette di coprire tre punti di vista prospettici differenti ●

A pagina 1

Maurizio Montagna, *Billboards*, 2003-2008, scatti *st_a603 / st_a604 / st_a605 / st_a607 / st_a608 / st_a609 / st_a617 / st_a618 / st_a619*

Alle pagine 2 e 3

2. Maurizio Montagna, *Billboards*, 2003-2008, scatto *st_a440*

3. Maurizio Montagna, *Billboards*, 2003-2008, scatto *st_a449*

4. Maurizio Montagna, *Billboard Latronico*, 2018, scatti *13.31.44 / 13.31.49 / 13.31.51 / 13.31.52 / 13.32.08 / 13.32.09 / 13.32.47 / 13.32.52 / 13.32.53*

Alle pagine 4 e 5

Maurizio Montagna, *Studio in trittico Rustici*, 2014



Maurizio Mont

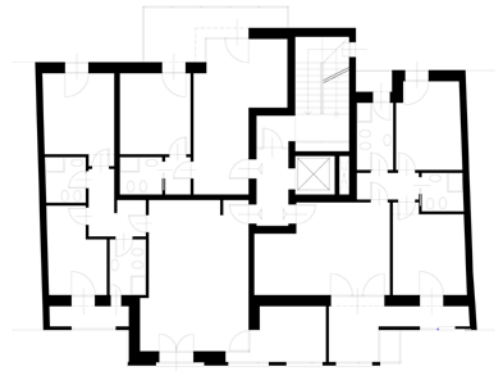


agna Exhibited

1. Domus Thalia, 2018-2023.
2. Casa Cloto, 2019... in costruzione.
3. Casa Calipso, 2017-2022.
4. Casa Eurinome, 2020... in costruzione.
5. Casa Selene, 2011-2021.
6. Casa Tersicore, 2015-2018.
7. Residenze Carlo Erba, 2009-2019.



1



6

2

Miracoli a Milano

Antonino Saggio

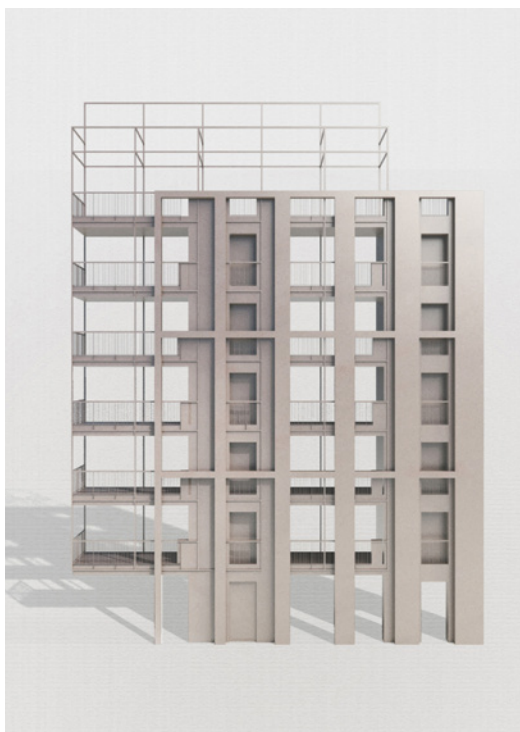
Lorenzo Degli Esposti come ben sapete appartiene a una forma classica di architetto. Intendo dire che per lui l'architettura rappresenta un sapere ricco. Non complesso, ricco. La disciplina per Lorenzo ha il suo fulcro nell'arte che è il centro propulsore indispensabile al pensiero architettonico. Accanto a questo aspetto vive forte in lui l'elaborazione teorica, anzi direi con più precisione, sintattica. Non si tratta tanto di quello che si chiamava negli anni Settanta del Novecento il linguaggio, ma bensì di un pensiero strutturato che di ogni operazione sul progetto architettonico ricerca le necessità, le ragioni e quindi l'articolazione più forte e convincente. Questo atteggiamento si ritrova quindi in una sorta di laboratorio di operazioni che articolano la sua concreta azione di progettista. Accanto e insieme a questi due filoni vi è lo studio, diciamo meglio l'attività di studioso in particolare sull'edilizia cittadina di qualità. La sua Milano è stata da Lorenzo sondata in molte occasioni, alcune di grande eco. Infine da architetto ha - e deve avere per forza di cose - un'attitudine al dialogo. Un dialogo che si muove innanzitutto con i committenti. In questa area come sapete Lorenzo ha riportato, con il socio Paolo Lazza e il loro studio Degli Esposti Architetti, successi quasi incredibili, come quello di firmare un notevolissimo intervento a Milano insieme a Peter Eisenman. Ma questo dialogo si svolge anche con le amministrazioni - in Italia a volte negli studi più grandi ci deve essere una squadra di persone solo addette a questo compito - ma anche con i fornitori di materiali e naturalmente nel cantiere, in una prolifica sinergia con Lazza e i collaboratori.

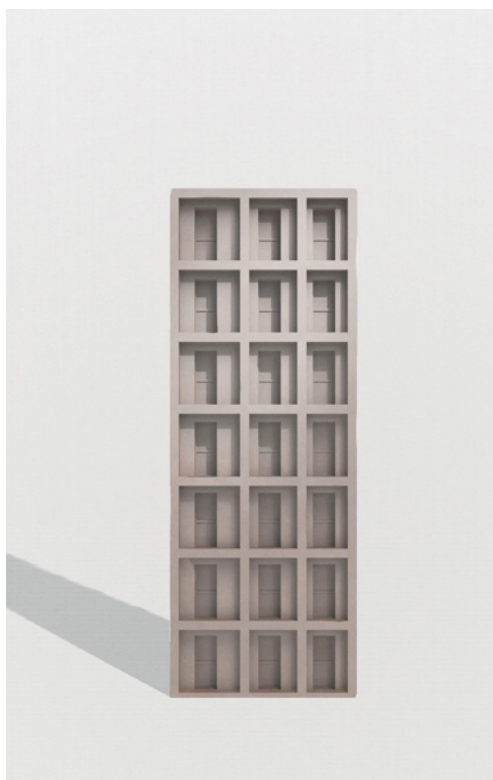
Insomma Lorenzo è una figura ricca di architetto di oggi che solo la miopia della nostra Università non ha saputo tesaurizzare con una cattedra che ben meriterebbe. Perché se è vero che lui insegna costantemente con i suoi libri, le mostre e con la guida dei suoi assistenti nello studio, è ben vero che il suo insegnamento nei molti anni in cui lo ha compiuto era stato bello e vivificante. Oggi abbiamo docenti di chirurgia in architettura (cioè docenti di progettazione architettonica e urbana) che non hanno mai visto un bisturi in vita loro, e non solo non sanno cosa sia la costruzione, ma neanche il progetto.

Ma torniamo a Lorenzo. Come se non bastassero le attività prima ricordate il nostro architetto ha una brillante verva ironica che si materializza in una serie di azioni Neo-Dada dove mette alla berlina aspetti vari di questo nostro bizzarro mondo della politica architettonica. Un mondo che lui tratta con vere e proprie incursioni spiazzanti. Non ricordo neanche quando l'ho conosciuto per la prima volta. Ma certo ho letto con grande interesse il libro *Operazioni (in arte e in architettura)* che era un esito ristretto della sua dissertazione con il prof. Ernesto d'Alfonso al Politecnico di Milano. In questo libro vi era un esame tutt'altro che scontato delle esperienze artistiche d'avanguardia dagli anni Settanta in poi e vi erano anche presentate minuziosamente le operazioni sintattiche che intendeva compiere, in quello che poi riuscì a realizzare. Il suo vero "Miracolo a Milano" in piazza Carlo Erba. Anzi, il progetto a me sembrava così importante che vi volli compiere una lettura nel merito delle scelte di progetto e poi nell'opera realizzata che non facevo più da molti anni. Una scelta che caratterizza quest'opera è l'uso del telaio, una scelta mai ripetitiva. Innanzitutto il ricorso al telaio permette di diminuire percettivamente i nove piani di altezza dell'edificio con la creazione di un momento di discontinuità. Al quarto livello e per tutta la lunghezza dell'edificio, la parete arretra e si presenta con una zona d'ombra senza telaio. Così i primi piani



3



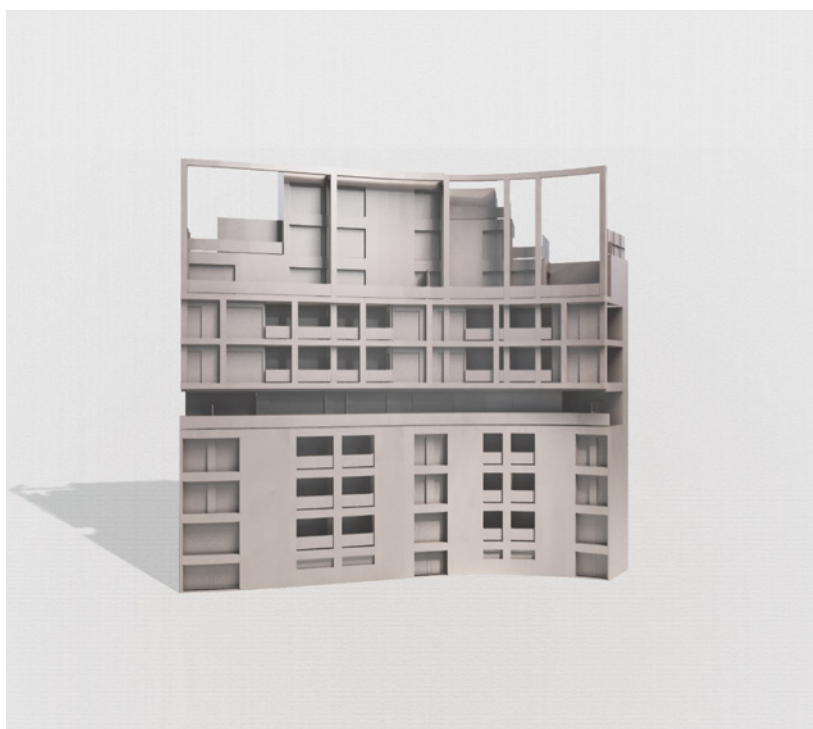
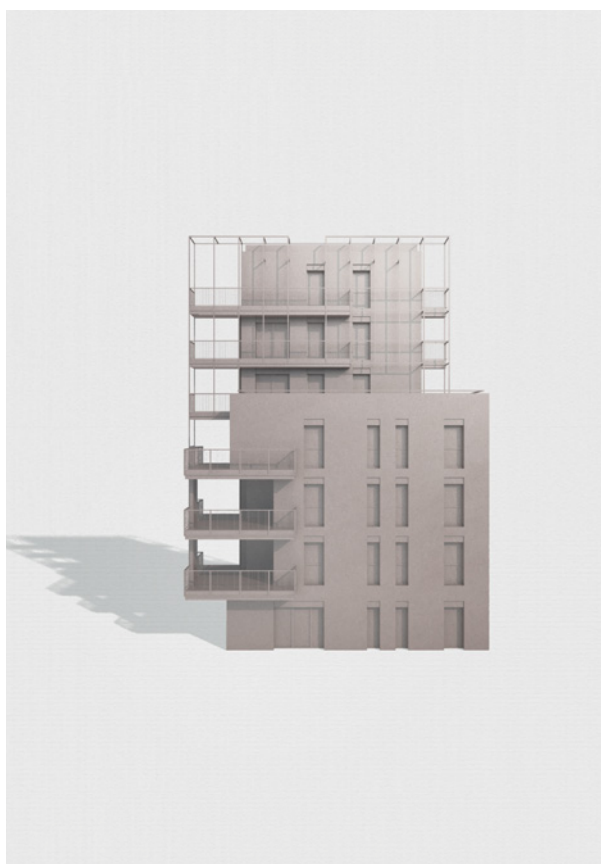


possono essere trattati come un basamento e essere rivestiti in un materiale quale il travertino che naturalmente non si trova ai piani successivi. Ma l'uso del telaio è molto vario nell'edificio, con soluzioni sempre piene di interesse e di variazioni. In alcuni casi il telaio è ottenuto per scavo, a creare portici, in altri come elemento ritmico a incorniciare terrazze o parti del prospetto, in altre è indipendente e slittato rispetto alle campate delle case, in altri ancora vi si allinea. Così, mentre in alcuni casi segue l'allineamento verticale dei piani, a volte diventa una sorta di ordine gigante e verso l'alto si disarticola a indicare un libero attacco al cielo.

Ora Lorenzo mi chiede, in occasione della mostra su Maurizio Montagna, fotografo con il quale condivide varie ricerche sull'architettura e la sintassi, di esaminare alcune recenti case milanesi progettate da Degli Esposti Architetti che non conoscevo. Vorrei studiare ciascuna con attenzione e visitarle con lui. Ora non mi è concesso. Ma certo la prima cosa che colpisce è il rapporto quantità-qualità. Sono sette: Casa Tersicore del 2016-2018, pubblicata in dodici riviste e webzine e plurinominata a premi anche prestigiosi, le Residenze Carlo Erba del 2009-2019 pubblicate in 24 occasioni, la Casa Selene 2011-2021, dodici pubblicazioni, la Casa Calipso 8 pubblicazioni, e poi altre tre in costruzione la Domus Thalia, Casa Eurinome, Casa Cloto. Ora sono stupito. Sono stupito per la qualità così costante delle sue opere, una qualità che si muove nell'attenzione agli aspetti di continuità, flessibilità, luminosità e spazialità delle piante. E poi nelle articolazioni dei volumi che si incastrano, si svuotano, si sovrappongono e a volte vibrano verso il cielo con esili membrature. Quasi fossero antenne di nuove antenne elettriche, come il suo amato Walter De Maria.

Che paese che è l'Italia! Non posso non pensare a Lorenzo senza pensare a Terragni e a Lingeri e in particolare alle loro cinque case milanesi. Come non vedere in Lorenzo un esito anche di quella lezione ma spostata così tanto in avanti, spostata all'oggi a una città che almeno con le sue opere è capace di rinnovarsi. E naturalmente come non pensare a Peter Eisenman con cui Lorenzo ha lavorato in tante più occasioni che quella arcinota e già citata. Credo che Lorenzo allo stesso tempo sia figlio profondo della sua città e della sua architettura. Un'architettura che si ripresenta ogni volta con una sorta di atto di astrazione che è quella della sua lontana strutturazione romana. Come se la groma con cui si stendevano le strade di Mediolanum nel 196 a.C. viva nelle geometrie ineluttabili di Degli Esposti Architetti. Che sono sì cartesiane ma anche aperte, dinamiche e vibrano nello spazio come aveva insegnato a tutti Persico nel suo indimenticabile allestimento per le Medaglie d'oro in Triennale. Lo ricordate lo spazio vibrato di Persico e Nizzoli? A me sembra quasi rivivere in Lorenzo.

Ma Degli Esposti ha anche una dote incredibile. Ha una sorta di "ossessione" per l'architettura come testo. Mi ha introdotto la scorsa estate in una lezione dentro la Casa del fascio di Como. Mi disse: "Ho confrontato riga per riga il tuo testo del 1995 di Laterza con quello tuo di oggi di Lettera ventidue. Non è vero quello che dici: non è vero che non hai cambiato manco una parola. Un aggettivo è cambiato, perché?" La domanda mi sgomentò. Si apriva un abisso, cui una volta l'altra parleremo insieme. Intanto le più vive congratulazioni per la mostra, la pubblicazione su "ArcDueCittà" che ammiro dal 1997 e naturalmente a Degli Esposti Architetti, a Paolo, a Lorenzo, e al professor d'Alfonso che gli è maestro sagace e affettuoso ●



Il presente testo è la trascrizione, mantenendone il tono colloquiale, della conversazione Sulla composizione, tra Gianni Biondillo, Lorenzo Degli Esposti e Maurizio Montagna, avvenuta il 5 dicembre 2023 in occasione della vernice della mostra Maurizio Montagna Exhibited alla Galleria Tulpenmanie, villa Lavezzari, Milano.



Sulla composizione

LDE. **B**envenuti, a questa vernice anticipata della mostra *Maurizio Montagna Exhibited*, che in realtà inizierà l'11 dicembre. Abbiamo voluto però approfittare di questi giorni prima di Sant'Ambrogio, per fare una chiacchierata tra amici – così è stata definita – su alcuni temi trasversali, l'abbiamo intitolata Sulla composizione. La mostra, che poi potremo visitare, è nata per una fortunata circostanza, ovvero il fotografo, Maurizio Montagna, ci ha prestato il suo *Studio in trittico Rustici*, che è una composizione di tre fotografie, scattate nel 2014 per la Biennale di architettura di Venezia. È una visuale inedita e non realistica, è impossibile vedere dal vero la casa così come è rappresentata nella fotografia, che trovate esposta nell'altra stanza. Montagna ha utilizzato il banco ottico e ha spostato il dispositivo in diversi punti per poter avviare alla presenza degli alberi di fronte all'edificio e avere così la visuale completa del prospetto, ovviamente in prospettiva, con tre diversi punti di vista. Così facendo, solo una volta che è stampata la foto possiamo vedere questa composizione di punti di vista: il mezzo consente un qualche cosa che nemmeno la realtà in sé ci offrirebbe. Da cosa nasce cosa, decidiamo di installare la foto in atrio e, considerato che Montagna ha fotografato tutte le nostre case, quelle dello studio mio e di Paolo Lazza, considerato che è il nostro fotografo, considerato che ci presta il *Trittico Rustici*, dal nome del committente dell'edificio affidato a Terragni e Lingeri, considerato che ha fatto le foto a tutte le nostre case, allora mettiamo anche una selezione delle sue fotografie. Saranno centinaia le foto che Montagna ha fatto ai nostri edifici, ne abbiamo prese quattro, cinque per ciascuna delle sette case milanesi in mostra, cinque recenti e due in costruzione, e abbiamo anche esposto qualche disegno, sui tavoli, in originale. Potremo vedere anche alcuni studi di precedenti, di altre architetture degli ultimi cento anni, soprattutto milanesi, che ci ispirano, non direttamente, ma lo studio di queste architetture contribuisce a costruire il nostro linguaggio. Quindi l'occasione è stata questa, e ci siamo detti: «Parliamo di composizione» e chi meglio poteva parlare di composizione – insieme a un fotografo e a un architetto – era un altro architetto, che però fa lo scrittore e qua entra in scena Gianni Biondillo...

GB. Voilà!

LDE. ... che si è prestato e quindi lo spirito di questa serata è discutere su come ciascuno di noi intende il *comporre*, come intende il *concepire* le proprie opere, come si comporta, quali sono le idee che trasmette. Ci eravamo ripromessi di porre ciascuno all'attenzione qualche tema: la proposta è naufragata, non siamo riusciti a costruire un vero e proprio canovaccio, ma forse è meglio così. A me interessava che ciascuno svelasse qual è il suo rapporto – nel costruire una nuova opera, costruirla in senso ovviamente artistico – rispetto alle opere che lo hanno interessato, come autore, opere che possono essere della stessa disciplina o di altre discipline. Nel nostro caso, come vi dicevo, tutti gli edifici che vedete hanno sicuramente una genealogia alle spalle, si possono vedere certe strategie, certi elementi, certe sintassi di altri autori lombardi, prevalentemente ma non solo. Nel nostro caso, ogni architettura è basata non tanto sulla rilettura e citazione diretta di questi precedenti, bensì rileggendo e studiando l'architettura del passato mettiamo a punto un vocabolario che poi è usato nell'oggi, quindi nella più pura contemporaneità.

GB. La cosa divertente è che, quando vengo invitato nei consessi degli architetti, vengo presentato come scrittore, quando vengo invitato nei consessi degli scrittori, vengo presentato come architetto. Se ci pensate, ho questa sorta di natura anfibia. Il che è una gran bella cosa, vi dico la verità. Parlavo di recente del podcast che ho fatto su Gabriele Basilico, che è un grande, un grandissimo, un genio della fotografia e che era laureato in architettura. La copertina del mio primo romanzo, pubblicato per Guanda, era stata disegnata – e ne ha disegnate anche altre – Guido Scarabottolo, che è laureato in architettura. Potrei andare avanti così per un bel po', perché sapete meglio di me cosa fanno gli architetti, sono dei coordinatori di processi complessi. Sostanzialmente l'architetto è un po' come un regista in un film: il regista non è quello che ha la cinepresa sulle spalle, non è lui l'operatore, non è quello che fa il montaggio, non è quello che interpreta il film, non è quello che fa la colonna sonora o la sceneggiatura. Che fa dunque questo regista, non fa niente? Allora perché affidiamo l'autorialità di un film proprio al regista? Ma il regista non è neanche il produttore, né il produttore esecutivo: se dovessimo selezionare ogni singolo passaggio della costruzione della produzione cinematografica, che fa il regista, nulla? No, fa il direttore d'orchestra. Cosa fa il direttore d'orchestra? È quello che materialmente ha composto l'opera? No, non ha composto l'opera. È quello che suona qualche strumento? No, non suona, anzi praticamente molti dei musicisti che sono presenti in orchestra sono tecnicamente molto più avanti di lui, molto più bravi, molto più esperti del loro personale strumento. Quindi ci sono queste curiosissime figure e il più curioso di tutti appunto è l'architetto, perché è tutto e non è niente. Ha la visione di insieme, è il coordinatore del processo complesso, sa cosa sta succedendo, ovviamente dandogli un imprinting molto particolare, mettendoci dentro un pensiero che soltanto l'architetto ha. Voi dite, cosa c'entra tutto questo con la scrittura? C'entra, perché ovviamente io sono dell'idea che gli architetti, ma anche gli ex architetti (come nel mio caso, ho chiuso lo studio ormai tre lustri fa)



conversazione tra L. Degli Esposti (LDE), G. Biondillo (GB) e M. Montagna (MM).



che sono come gli ex alcoolisti («Ciao, sono Gianni Biondillo, sono quindici anni che non progetto...») non ne escono. È una malattia, ce l'hai dentro, ti scorre nel sangue. Ogni tanto mi capita, infatti, anche grazie a Lorenzo ad esempio, di riprendere in mano la matita, ripensare a fare qualche concorsino, non ne puoi fare a meno. Quindi, da architetto, costruisco, progetto i miei romanzi. Il più grande romanzo, il più famoso del '900, che è la *Ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, è una cattedrale gotica. Proust disse: «Io non sto scrivendo un romanzo, io sto progettando una cattedrale gotica, dove ci sarà un portale, ci sarà una navata, ci saranno un'abside ed è costruita proprio così». Sull'opera di Proust ho lavorato per molto tempo, quindi so cosa voleva dirci. Ad esempio, nella formazione di Marcel Proust c'è lo studio approfondito e addirittura la traduzione dall'inglese – e lui non lo parlava – dell'opera di John Ruskin, soprattutto *Le sette lampade dell'architettura*, e di tutte quelle opere dove l'architettura è centrale nel pensiero di John Ruskin. Come i miei 24 lettori sanno (sto citando Don Lisander, e uno dei 24 lettori era presente perché mi ha fatto vedere che per davvero sta leggendo il mio ultimo romanzo), il mio nuovo romanzo è un romanzo che tratta degli architetti citati e amati proprio da Lorenzo, e protagonisti dell'opera di Maurizio, come Giuseppe Terragni [*Quello che noi non siamo*, Guanda 2023]. Il mio romanzo parla degli architetti del Ventennio, parla degli architetti razionalisti milanesi e del rapporto fra architettura e potere. Perché tutto si gioca qua: la vera grande differenza tra l'essere scrittore e l'essere architetto si gioca nei rapporti con il potere. In fondo uno scrittore – e qui lo dico con cognizione di causa – potrebbe di giorno lavorare in un regime opprimente, distopico, a mettere timbri tutto il giorno come in *Brazil*. Poi però la sera torna a casa e scrive la sua opera magnifica, di nascosto da tutti, il suo poema contro il regime, contro il potere ecc. ecc... nella speranza che, magari post mortem, scopriranno il suo genio e la sua figura verrà in qualche modo ristabilita nella sua grandezza. Un architetto questo non lo può fare, l'architetto o costruisce o non può esprimersi. E costruire significa mettere in gioco centinaia di migliaia, milioni di euro, significa rapportarsi non solo con la burocrazia, ma anche con il potere, che sia il potere del re, del principe, del regime autoritario, della democrazia. Quindi il rapporto etico, prima che estetico, è un rapporto fondamentale che struttura l'architetto. Questo è importantissimo da dire, perché ultimamente – e qui parlo d'architetto e non da scrittore o forse il fatto che io mi sia messo a fare lo scrittore sta a dimostrare come una specie di critica della professione – ho visto come la professione si sia sempre più trasformata in una pratica superficiale, commerciale. Io insegno all'Accademia di architettura di Mendrisio e sono spesso ospite anche in altre facoltà di architettura d'Italia – e non soltanto – e vedo sempre più studenti che si occupano di fare questi rendering bellissimi, ma dentro cosa c'è? Non lo sanno. Pianta, prospetto e sezione: nessuno sa più ragionare in termini di composizione, forma, contenuto, capire quali sono i rapporti, la funzione. Tutte queste cose sono completamente scomparse: il famolo strano, il famolo storto, il famolo sghimbescio, siamo tutti pronti a dire che la nostra deiezione è la più importante di tutte le altre. Eppure il Novecento milanese ci ha insegnato l'etica della misura, del rapporto, del confronto con la città, con o contro la città. La ragione per cui mi è venuto naturale entrare in risonanza con il lavoro

di Lorenzo, ad esempio, è stata proprio la sua consapevolezza che esista una tradizione. E ciò non significa ripeterla: significa conoscerla, approfondirla, studiarla. Questo è ciò che esattamente fa uno scrittore. Uno scrittore sa che esiste una tradizione, c'è una genealogia letteraria in ogni scrittore, ci sono delle letture. Uno scrittore che non legge non è uno scrittore. Quando io mi ritrovo alla scuola di scrittura creativa – e lo faccio per soldi, ve lo dico proprio chiaramente perché l'unica cosa che non sono riuscito a fare sono i soldi nella vita – dico: «se non sei un lettore non sei niente». E un architetto, se non è uno studioso dell'architettura degli altri, se non osserva, se non attraversa la città, il territorio, se non controlla, se non tocca con le mani, non è niente. Riconosciamo sempre gli architetti, che vanno a toccare, vanno a bussare sulle pareti, sembrano dei pazzi. Se l'architetto non conosce approfonditamente la storia e il territorio, la tradizione, non può permettersi di fare niente. Anche perché, come diceva Picasso: «Il mediocre cita, il genio ruba». E non voglio dire che tu sei un genio [a Degli Esposti], ma sei un ladro sicuramente. Quando mi è stata presentata questa immagine [lo *Studio in tritico Rustici* di Maurizio Montagna riprodotto sull'invito], che non ho avuto modo di vedere perché c'è un sacco di gente, mi ci sono soffermato molto. Perché, reduce tra l'altro dall'esperienza con Basilico, ormai ogni volta che c'è un fotografo che fotografa l'architettura il mio sguardo è ancora più fanatico, ancora più ossessivo. Ma Lorenzo ha raccontato molto bene questa opera, questo tritico, che veramente sembra un'opera unitaria. Poi ti fermi ad analizzarla con attenzione, scopri che è un piccolo imbroglio. Non è tanto la questione del banco ottico – è un dispositivo che i fotografi usano – ma è questa idea di una restituzione monumentale di un edificio che all'apparenza vuole essere tutto tranne che monumentale. Sta dentro una città trafficata, nonostante tutto le macchine non sei riuscito a farle scomparire [rivolgendosi a Montagna], ci sono gli alberi, di fronte c'è un casino infernale, andate a vedere. Però questo tritico ci restituisce la purezza d'intenti del progetto originario che, nella vita quotidiana, prosaica di tutti i giorni, in qualche modo potremmo anche perdere. La lezione che ci fece tanti anni fa Bruno Zevi, sul fatto che l'architettura non è mai una facciata, rimane. L'architettura ha un rapporto con quattro dimensioni: c'è anche la dimensione temporale,



l'entrare dentro l'architettura, il girarci attorno, l'averne una visione di sbieco come nella foto che vedo in fondo [fotografia di Casa Selene, la torretta interna vista dal cortile, di scorcio], il sentire che non hai mai completato l'esperienza. Una grande architettura è un'architettura che ogni volta ti dà un'esperienza differente. Può cambiare con la luce del sole, con il freddo, il caldo, con l'essere dentro, con lo stare fuori. Ma il passaggio che vediamo in questa opera [lo *Studio in tritico Rustici*], il passaggio che fa Maurizio è un'operazione successiva. In questo caso l'artista fa una cosa, non si mette semplicemente al servizio dell'architettura, ma ci mette il suo. Un fotografo, un architetto, uno scrittore, un regista, un direttore d'orchestra fanno tutti la stessa cosa, sono coordinatori di processi complessi. Alcuni sono molto più complessi di altri, non vuol dire che siano più faticosi, semplicemente sono più complessi. Ma scrivere un romanzo, progettare una serie di fotografie, o progettare un'architettura comportano degli strumenti del mestiere, una cassetta degli attrezzi, ognuna differente. Ma poi quando si apre la cassetta degli attrezzi, abbiamo tutti gli stessi attrezzi a disposizione, è l'artigiano che sa fare la differenza e fa di un problema un'opportunità.

MM. Cosa c'entro io in tutto questo? In realtà io non sono un architetto e ricordo bene quando, dopo due mesi di braccio di ferro col curatore dell'allora Biennale di architettura Cino Zucchi (che mi commissionò due progetti, uno su Terragni/Lingeri qui in mostra e uno su Portaluppi), ci siamo conosciuti all'inaugurazione – nella precedente diatriba via e-mail, via messaggi, io non l'avevo mai incontrato – e si complimentò, visto che feci quello che pensava potessi fare. Insistette addirittura perché io mettessi in mostra tutti gli studi che regolarmente gli avevo mandato in quei due mesi e che erano dei fallimenti totali, che però sono stati propedeutici alla costruzione di questa immagine [mostrando al pubblico lo *Studio in tritico Rustici* riprodotto sull'invito alla mostra]. Poiché Zucchi frequentava fotografi d'architettura, sinceramente dissi: «Io non sono un architetto» e lui replicò: «Si vede, fotografi l'architettura come gli architetti non la fotografano». Questa considerazione, in realtà questa fotografia in particolare [lo *Studio in tritico Rustici*], questa immagine, sicuramente mi hanno fatto riflettere e mi hanno rasserenato, in una certa misura, perché – come diceva giustamente Gianni – molti dei miei colleghi più famosi, colleghi attuali che lavorano in questo ambito, sono architetti. Io, però, come primo maestro ho avuto un grandissimo ritrattista, Aldo Palazzolo, al quale voglio un gran bene, al quale devo questa modalità rigorosa, disciplinata dello sguardo e questa possibile unicità, nel limite del possibile dell'unicità, perché abbiamo già capito che in una certa misura saccheggiamo il lavoro degli altri, poi appunto c'è chi lo fa con stile, c'è chi lo fa con palese volgarità o c'è chi neanche lo ammette, che è la cosa peggiore, perché la citazione può anche essere utile e in questa sorta di piccoli furti, di piccole ruberie, mi sono trovato a costruire un'immagine dell'architettura molto personale, che non viene solamente dall'architettura, ma viene dai miei precedenti lavori che attraversano il paesaggio, soprattutto urbano e da una modalità molto rigorosa di rappresentazione. Poiché Gianni parlava prima di bidimensionalità, di tridimensionalità, di volumi, la fotografia ha un grosso limite: è assolutamente bidimensionale e ha una questione legata al tempo sicuramente singolare: forse è l'unica arte che lavora con il tempo, contro o a favore, in una maniera assolutamente diversa da tutti gli altri processi artistici, visto che legittima il tempo, pensiamo a quella parola che io uso molto raramente, ma stasera la uso, che è “scatto fotografico”. A me piace molto più “realizzare foto”, ma perché? Perché tutte queste immagini che vedete, prima ancora di essere nella macchina fotografica, sono nella testa e, quando possibile, nel caso del *Tritico Rustici*, erano alla testa e non volevano saperne di uscire, perché? Perché le difficoltà e la griglia rigorosa che mi aveva imposto il curatore, che voleva che ritraessi delle facciate, e le difficoltà poste dal soggetto che non mi consentiva di ritrarre delle facciate, mi hanno permesso, in questa trappola, di cercare un escamotage per costruire l'immagine di questa casa, come esattamente Terragni l'aveva pensata. Non nel sistema architettonico, bensì nel sistema temporale, visivo, nel sistema geometrico, nel sistema dinamico, perché questa rappresentazione comunque rimane un falso. Qua cito un grande artista che amo moltissimo, Joan Fontcuberta che in tutta la sua carriera ha costruito immagini, immaginari, compreso un diario scientifico dove si inventa letteralmente animali, finti, con tanto di descrizione, luogo di ritrovamento, tanto che viene preso sul serio, tanto che il libro è diventato un must dell'approccio scientifico: ciò dimostra che la fotografia, in una certa misura, è un falso, perché ricostruisce prospetticamente attraverso la visione dell'autore, e soprattutto l'obiettivo che usa l'autore, un'immagine che il nostro occhio comunque non può vedere. Penso ad alcune facciate di queste case, questa per esempio [indicando la fotografia di Domus Thalia]: se noi ci mettessimo davanti ad essa non la vedremmo nel suo complesso, dovremmo alzare lo sguardo, muoverci, muovere la testa, costruire attraverso il movimento saccadico degli occhi, ricostruire come fa lo stitching, che è la pratica di riprendere più parti e ricostruirle in un'immagine. È questo che mi interessa, sintetizzare in una fotografia o, in alcuni casi, in più immagini, trovare il modo per portare l'edificio, il soggetto davanti all'osservatore, come se fosse un ritratto, come

se l'unicità dello sguardo e il suo dinamismo ci potessero permettere di cogliere questo aspetto. La progettualità, il tempo a me per esempio interessano in maniera molto forte: se è vero che la fotografia si risolve in un tempo molto veloce, è altrettanto vero che il mio modo di fotografare, di pormi davanti al soggetto e di costruire i miei progetti – non forse come alcuni scrittori che utilizzano magari 30 anni della propria vita per costruire un proprio romanzo, la propria storia – necessitano di molto tempo, per permettere che questo tempo mi faccia sedimentare l'immagine e mi faccia entrare in sintonia con quello che sto guardando, non tanto con l'architetto, anche se in certi casi – e penso al lavoro di Lorenzo – l'architettura aderisce abbastanza al mio modo di vedere la realtà. Mi interessa la singolarità dell'architettura e poterne prendere delle porzioni, che tendenzialmente sono punti di vista unici e sintetizzarli. In questo modo, forse sono un po' unico tra i fotografi di architettura, proprio perché il fotografo di architettura si pone in un altro modo. Questo lo so, perché li conosco, alcuni sono i miei colleghi, come il buon Gabriele, che è stato forse uno dei primi, durante un workshop, che mi mise sotto il telo di un banco ottico, sotto il “panno” come lo chiamava lui, che mi fece vedere per la prima volta l'immagine ribaltata e con i lati invertiti. Mi disse, una volta: «Tu spogli la città e le chiudi gli occhi». E non capii, lì per lì, cosa intendesse; in realtà parlava del mio libro *Billboards*. Capisco che il mio modo di fotografare a-prospettico, schiacciato, molto pulito cerca di essere un po' accecante. Ecco, poi, un'altra cosa che funziona molto con le architetture di Lorenzo è il colore dell'architettura, il bianco; considerate che il mio primo libro si intitola *Albedo*, che è il secondo stadio della ricerca della pietra filosofale, l'albedo è un'unità di misura che permette di certificare la luccicanza di un oggetto. Ed ecco che questa sintonia, nel caso delle architetture di Degli Esposti e di Paolo Lazza, entra proprio in simbiosi con il mio lavoro.

LDE. Un ulteriore spunto: abbiamo capito, o cominciamo a capire, qualche modalità con cui ciascun autore si riferisce al passato o anche a quello che ha intorno. Voglio solo introdurre un altro argomento, che già in parte è emerso: quello che ci interessa, soprattutto, è come coesistono, come possono coesistere in un'unica e specifica opera, in un'unica cosa, in un'unità, – quindi può essere una casa, un libro, sicuramente anche una fotografia come è la fotografia del tritico – origini contraddittorie, quindi idee che apparentemente non potrebbero stare insieme. Allora, l'insipienza, l'idiozia di molta architettura attuale è il concept, più o meno mercantile, così tutti lo capiscono, tutti sono contenti: ho messo tanto verde nel fare grattacieli così pulisco l'aria, incredibile. È incredibile, anche solo parlarne: per pulire l'aria non fai un parco, fai un grattacielo. Comunque il concept è chiaro, ma queste cose sono assolutamente superflue, diciamo così; quello che invece per me è interessante, in un'opera, è come in questa singola opera l'autore, gli autori, tutto il procedimento possiamo dire, portino a un risultato discreto, a un risultato specifico, uno, pur in alcuni casi non avendo un processo lineare che da certe premesse, più o meno stupide come nel caso dell'edificio che pulisce l'aria, portano alla conclusione, che è l'edificio costruito. I più grandi esempi, a mio avviso, di architettura e probabilmente anche nelle altre arti, e anche il tritico che abbiamo di là [in atrio], ci svelano come principi anche contraddittori, quindi che non potrebbero trovare una coesistenza in questo mondo, con specifiche opere invece la trovano, e questo è un qualcosa che ci permette di guardare qualsiasi cosa sempre con occhi nuovi e con una grande speranza. Ci sono certi autori, come ad esempio Terragni, che sono riusciti a far coesistere in un singolo edificio idee, idee formali, idee di struttura della forma, antitetiche. Ciò è accaduto, penso alla Casa del Fascio, ma soprattutto alla casa Giuliani-Frigerio a Como, l'ultima sua opera, quindi riuscire a far coesistere in un'opera, perfino costruita, o stampata, o pubblicata, principi opposti, contraddittori o addirittura che parlano altre lingue, per me è una grande potenza dell'opera, dell'opera d'arte e questo non vuol dire eclettismo, questo non vuol dire kitsch, questo non vuol dire mettere insieme cose che non stanno insieme, è riuscire a farle stare insieme sebbene apparentemente non possano farlo. Ecco, questo per me è uno dei traguardi che un'opera d'arte riuscita si deve porre e deve anche saper fare.

GB. Hai posto la domanda, in questo momento, allo scrittore. Quando faccio



fare gli esercizi di scrittura, chiedo di scrivere qualcosa su un certo tema, che decidiamo, non vi sto a spiegare come costruiamo il racconto. Poi inizio a mettere dei paletti. La prima volta chiedo che il racconto non superi un certo numero di battute, oppure quando faccio il fanatico chiedo che il racconto sia di 10.000 battute, non circa 10.000, deve essere di 10.000, non 9.999, non 10.001. Poi la volta dopo, mi portano il racconto di 10.000 battute, ok bellissimo, però chiedo loro di riscriverlo: chiedo di riscrivere lo stesso identico racconto, senza cambiarlo, la stessa storia di 10.000 battute, in 5.000. Mi rispondono che non è possibile, hanno espresso tutto il loro genio assoluto nelle 10.000 battute, non c'è una parola che può essere tolta. Allora insisto, deve essere lungo la metà e deve essere un racconto coerente, che racconta la stessa storia. C'è gente che muore di fronte a queste cose, che rinuncia, che se ne va, perché c'è questa idea del flusso, il flusso che va, c'è l'idea che si scriva l'opera illuminati dagli dei, presi da questo delirio si inizi a vergare su carta di pergamena delle cose geniali e il mondo non vede l'ora che... no, al mondo non importa nulla. Voglio 5.000 battute. Poi me lo portano e mi odiano perché, terza richiesta, dico loro di togliere una vocale, di farmi lo stesso identico racconto ma non ci deve essere la "a". Mi odiano, non sapete quanto, proprio perché questo significa entrare sempre di più nella materia. Come ha detto Lorenzo, il "concept" non è niente. Uno scrittore, se non è un lettore e se non sa entrare nella materia (perché le parole hanno un peso, hanno una dimensione, hanno una qualità) qualunque cosa racconterà non sarà interessante, non sarà interessante all'apparenza. Magari c'è lo sfarfallio, il luccichio iniziale, quello che ammazza quella, quello che stupra quell'altro, la grande fuga per rubare i diamanti. Se io raccontassi: «Ho in mente una storia di due poveracci, di due contadini che si vogliono sposare, poi arriva un bullo che dice no, quella la voglio io, allora questi scappano, arriva la peste, muoiono tutti, loro si sposano», sarebbe la storia più banale del mondo, una sceneggiata napoletana. Ma è il capolavoro della letteratura



dell'Ottocento italiano, quello che vi ho raccontato. Dov'è la differenza? È nel peso delle parole, nella costruzione della frase, nella materia, nella densità, nell'approfondire sempre di più. Facciamo un salto nel mondo dell'architettura. Proprio stamattina sono tornato da Bolzano, dove ero stato invitato dall'Ordine degli architetti come scrittore. Però ho chiesto i crediti formativi, perché io sono iscritto all'Ordine quindi voglio i crediti formativi, e inevitabilmente mi riempiono di cataloghi, torno a casa con tanti libri. Uno di questi era di un architetto, tra l'altro bravo, che mi ha dato la sua opera omnia: tutto quello che ha costruito. Sono tornato a casa con la scogliosi. La conferenza era in una realtà ex industriale completamente ristrutturata proprio da questo architetto e in uno di questi suoi volumi c'era proprio il progetto di questa enorme struttura

dove si era tenuto l'incontro. Apro il catalogo, lo sfoglio, lo studio per capire, ci sono molte immagini, fra cui anche il progetto del concorso vinto. La differenza che c'è fra il progetto vincitore e il progetto edificato è abbastanza considerevole, è importantissima, mancano proprio delle parti. Chissà come sarebbe stato il progetto se realizzato così come era stato immaginato, come negli schizzi fatti all'inizio. Come nel manoscritto originario, con tutte le cancellature, con i dubbi, il ritornare indietro, aggiungerci delle parti. E mi dico: «Ma tu guarda il progetto realizzato, mancano delle cose importantissime, eppure sta su anche così, funziona». Gli mancano delle cose che davano al progetto una caratterizzazione fortissima, non delle cose di secondo ordine: sono state eliminate proprio enormi parti del progetto che definivano il "concept", con un'identità molto chiara. Nonostante ciò, a furia di passare da 10.000 battute a 5.000 battute e dalle 5.000 battute a togliere una vocale, c'è stato un addensarsi di qualità, che ha tolto dal progetto realizzato tutta quella fricchettoneria del progetto vincitore, che era anche abbastanza figo. Ma mi viene quasi da dire che, se fosse stato realizzato, magari sarebbe stato pesante, noioso e ridondante, per assurdo. Aver avuto tutti quegli impedimenti gli ha restituito un dovere di qualità, che è un po' il problema che io dissi una volta a Massimiliano Fuksas, quando ho visto i primi rendering della sua fiera, con queste cose mollissime. Il primo pensiero è stato: «Voglio vedere poi quando lo fanno», perché è molto meno sinuoso, è molto più meccanico, è molto più pratico, perché poi l'architettura quello è, se entri nella materia non c'è niente da fare, la materia vince. Però noi due continuiamo a parlare, tu fai il Pippo Baudo della situazione [rivolto a Degli Esposti], vorremmo anche sapere cosa ne pensi tu. Prima mi avevi detto che

quel progetto è nato tutto da quello schizzo [indica una delle composizioni in mostra]: partendo da lì a arrivando al costruito, che cosa hai perduto e che cosa hai guadagnato, questa è la domanda.

LDE. Allora... un progetto non può nascere da uno schizzo, quindi ho mentito o ho errato quando te l'ho detto, è impossibile, non può nascere, non è un processo consequenziale, è un andirivieni, e più dura il progetto e più dura il cantiere, più il risultato finale è migliore. Quindi non credo che ci sia una determinazione lineare in un progetto di architettura, né veloce: non può essere né lineare né veloce, un processo per arrivare a un bell'edificio. È un sovrapporsi, un intricarsi di diverse strategie e idee che trovano nell'opera finale una temporanea, chiamiamola così, in quel momento, composizione.

GB. È una lotta corpo a corpo.

LDE. Sì, è un concorrere, quindi io non sono convinto della coerenza in sé, della coerenza come principio di qualità del progetto, non perché io sia interessato al caos, ma perché sono più interessato a diverse istanze che trovano una composizione nel risultato finale, in un edificio.

MM. E in una fotografia. Certo i tempi di costruzione di un progetto fotografico sono sicuramente più rapidi. Tuttavia, quando mi chiamano per un progetto, per una foto, è difficile far capire a chi non conosce il processo che c'è una costruzione lunga nel progetto fotografico. Tutte queste immagini sono dei progetti fotografici, il *Trittico Rustici* è un progetto lungo, che mi ha permesso di costruire un linguaggio nuovo sulla mia fotografia. Ciò vale anche per la costruzione di un lavoro come una pubblicazione, penso appunto all'ultimo libro che ho pubblicato, *Toros*, curato da Elisa Cattaneo, che è un lavoro in cui ho speso otto anni della mia vita, che non sono pochissimi, e pensando all'idea della differenza tra il primo schizzo e la produzione, poi la realizzazione dell'edificio, come Lorenzo dice, alla fine non hai la visione dello schizzo, non è sicuramente quello che si ritrova nel prodotto finale e magari ciò ti interessa anche relativamente poco. È un innesco.

Quando ho iniziato a fare questo lavoro [*Toros*], il soggetto che stavo iniziando a fotografare, che curiosamente mi aveva agganciato, come un'esca col suo amo a un pesce – visto che sono un pescatore parlo bene di questo – a me non piaceva, non mi interessava e lo trovavo brutto e scontato, banale, volgare, non mi interessava. Sono i tori di Osborne, queste pubblicità spagnole messe su cartelli pubblicitari a forma di toro, ai quali è stato eliminato il claim, il messaggio. A me interessava il fatto che fossero cartelli vuoti, non mi interessava il fatto che fossero a forma di toro, anzi quella era la cosa che mi disturbava. A metà del lavoro non ho più avuto paura del soggetto e alla fine, quando ho guardato il libro, non mi sembrava nemmeno un libro mio, però l'ho fatto.

Ma c'è una differenza, anche perché una fotografia può raccontare delle cose, un gruppo di fotografie può definire un'idea, poi il lavoro per me è la costruzione di un processo che è fatto dalla sequenza, che è fatto dalla costruzione, come uno scrittore mette le parole io mi sono imposto di togliere le mie vocali, perché questo mi viene in mente, come nel film di Lars von Trier, *Le cinque variazioni*. L'esercizio di dover porsi delle griglie, al fine di arrivare al centro della questione, era fondamentale in questo progetto, un libro nel quale ci sono 288 fotografie, quindi ridondante, pazzesco e noioso. Anch'io, il primo giorno che ho guardato il libro, che l'ho sfogliato per 10 minuti, mi sono detto: «Lo guardo domani», ve lo assicuro. Mi sono annoiato, però era quello che serviva per esorcizzare, per scardinare, per disinnescare e fare diventare mio questo soggetto, che è quello che ho costruito alla fine del lavoro.

Volevo ringraziare Lorenzo e Paolo per l'organizzazione di questa mostra e tutto lo staff che ha lavorato durissimo fino a 10 minuti prima dell'apertura. E soprattutto con Lorenzo è stata una cosa molto bella, perché ci siamo conosciuti alla mostra dove era il curatore, era il realizzatore di questo progetto per Expo 2015, il Padiglione Architettura di Regione Lombardia, e da lì è nato un connubio che non è solo una bella amicizia, ma è un connubio di costruzione di un lavoro legato alla fotografia di queste architetture, che è il mio tempo libero e che ha una sua unicità e una sua caratteristica rara, per quanto mi riguarda, la fusione di due linguaggi così complicati, perché con molti architetti non mi sono trovato benissimo...

LDE. Io sono anche suo assistente, col tempo sono diventato suo assistente sul campo...

MM. [ride] e ringrazio ovviamente anche Gianni, perché ho una grande passione per la scrittura, uno dei miei autori preferiti è Josè Samarago. Per me la scrittura è una fucina, è il mio luogo nascosto dove compio questi piccoli furti, queste piccole rapine.

Comunque riportarli nell'immagine non è facile, quindi mi fa piacere questo confronto, che spero continuerà.

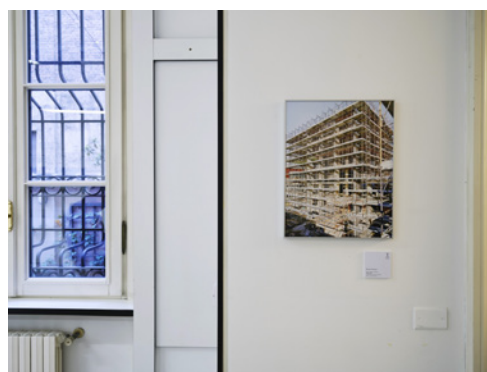
Grazie a tutti ●

La vernice in

5 dicembre

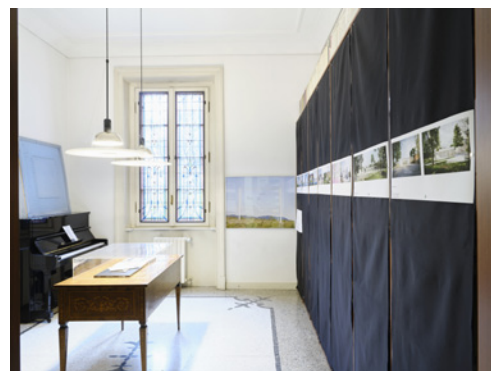


12



Villa Lavezzari

bre 2023





1

Casa Selenite

2011-

BLT Built Design Awards 2022: Honor
Chinese Design Awards 2022: Gold W
2022 BUILD Architecture Awards: Best
2A Continental Architectural Awards 2

14



2



3

Milano: viale Umbria 98

-2021

able Mention
/inner, Best of Residential Built
Urbanism & Infrastructure Design Firm
022: First Prize

Casa! Nel "mood milanese" com-posto. Con ironia, però, fino alla risata jazz. Milano: Capitale del Jazz in Italia. Sorella di New York. Oltre che, storicamente, di Parigi e Vienna. Milano verriana, di Beccaria, di Gioia. Del "Caffe". Perciò, futuristicamente il Jazz è "di casa". Un miracolo? Forse. Antonino è bello che l'abbia visto e detto!

Non c'è solo Miracolo a Milano, il film di Vittorio de Sica del '51.

Si ripete. A Milano. Non per Milano. Per il nostro paese!

Il contesto milanese è l'inizio della Close Reading di questa Casa.

L'autostrada interna urbana non aiuta a contestualizzare nel paesaggio. Prevale sulla cortina la pista. Allora la casa prende la profondità e si "scompono", s'addentra in più volumi. Ciascuno con la sua massa e superficie. Con le sue tre sezioni ortogonali che ciascuna comanda a suo turno, massa, volume e superficie.

Dunque, il disegno tridimensionale emerge.

E la casa, in sé cardboard architecture, sa il disegno e i tracciati algoritmici.

Il modello e l'assonometria compiono le loro precisazioni.

Il lineamentum palladiano/albertiano compare dietro il Jazz.

Danza, musica gelata. Segue il piacere di potervi stare.

1. La torretta interna vista dai cortili.
2. La facciata urbana su viale Umbria.
3. Il fronte sud con la strada pedonale interna al piede dell'edificio.
4. Scorcio della facciata sud e del fronte interno della cortina, con il portale sul viale.





Casa Tersicore

2015-

Archdaily Building of the Year 2020
 BigSEE Architecture Awards 2020
 2020 Yuanye Awards, Xi'an, China
 Eurasian Prize 2021, Yekaterinburg



Milano: via Sala 12

Vado oltre il già detto. In questa casa, infatti, inoltre c'è un contrappunto architettonico. Ed il volume deve "musicalmente" nella statica danza, porre a tema il confronto tra la massa ed il volume. Scarnificando l'ossatura. La geometria tridimensionale diventa massa e "decoro". Il suolo su cui insiste la massa. Il cielo su cui staglia il telaio sottile del "vuoto" ingabbiato nello sfondo di cielo qualificando il paesaggio naturale con l'arte.

L'intorno arride.

C'è già.

Si vale di ciò che gli sopravviene.

Il contesto non preesiste.

S'illumina della presenza nuova.

Piace!

Vale di più!

2018

21: Nomination

1, Ljubljana, Slovenia: Winner

a: Award of Merit in Architecture

ourg, Russia: Bronze Diploma



1. Vista frontale del prospetto arretrato della torretta interna.
2. Vista dalle terrazze incorniciate dal telaietto metallico.
3. Vista dalla strada, con la prospettiva rallentata dei setti del primo e secondo piano.
4. Torretta interna vista dalle terrazze su strada.





Casa Calipso

2017-

BigMat International Architecture
Progetto incluso nel *Viaggio in Italia*

18



2



3

Milano: via Tolstói 87

-2022

Award 2023: Selected Project
di V. P. Mosco per "The Plan", 2023

E poi. Case. Ancora. Inoltre.

Mi sembra d'essere qui come nel corso di una lezione, simile a quella delle sudamericane del '30, tenute da Le Corbusier in Argentina e Brasile. Mi sia permesso dirlo, non intendo alcun confronto. Solo una: l'indice di ciò che appresi dal Maestro indiscusso. Ricordo, solo l'apprendista che fui. La mia ricerca, invece. Il Metodo appreso. Espace indicible. Boite à miracles. Spazio primario, per me, in italiano. In milanese. Cito di nuovo *Precisions*... "Ogni casa è un'altra casa". Tale è il "miracle". Tale "la boite à miracle" che l'architettura regala ai cittadini del mondo: che siano newyorkesi, moscoviti, leningradesi, losangelini, pekinesi, milanesi, bombaiani, chandogharsi o daccariani. Oggi è l'epoca d'oro dell'architettura, dice Lobell nel libro in onore di Louis Kahn come "filosofo dell'architettura". Lo dico qui, non per sgarbo a Lorenzo ed Eisenman che espongono un'altra "idea" di architettura, lontana dall'orizzonte Beaux Arts, che appartiene al maestro lituano/americano. Ma per dire che l'architettura come la poesia, più della poesia è "multitasking". Il miracolo milanese dello studio Degli Esposti/Lazza, è normale. Lavoro quotidiano.

Concludo, però, dicendo dell'idea di Lobell, che condivido. Penso ad essa come intuizione geniale nel tempo dell'intelligenza artificiale. L'artigiano maestro. Indice dello zeitgeist d'oggi. Come, Peter e Lorenzo. Giustamente diversi ciascuno a suo modo con le loro ricerche illuminanti l'architettura del presente d'oggi. Come disse a suo tempo Ponti lo zeitgeist dell'architettura moderna (L'international style, allora) è "alla maniera di" (cfr. i numeri di "Stile" del '43 ...).

1. Il fronte su via Tagiura.
2. Vista di scorcio da via Tolstói.
3. Il fronte su via Tolstói.
4. Vista di scorcio da via Tagiura, con i setti in prospettiva rallentata.

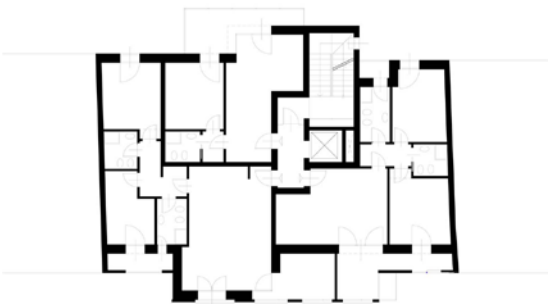




1

Domus Thalia

2018-



2



3

Come fare movimento di statica danza nella compagine preesistente, rigida della cortina?

La rigidità dell'allineamento sembra impedirlo.

Pure l'articolazione del piano può renderlo possibile se massa e superficie sanno articolarsi nel modo neoplastico del cubismo milanese cosicché, piuttosto che i numeri e le forme nel senso immobile del volume geometrico, sanno nel dettaglio suggerirlo all'immaginazione. Dunque, occorre "approfondire gli schemi" dei ritmi e delle figure di impronta planimetrica al suolo. Compare, allora, il modello tridimensionale nella forma al vero della Cardbord Architecture, analoga al modello stampato della stampante tridimensionale. Già pronto per gli algoritmi dell'architettura parametrica, concepita ancora dal pensiero legato alla mano cui quest'ultima da oggi, indice di un poter andare oltre, benché guidata dagli algoritmi e dalle macchine.

Il caso di via Tolstói, Domus Thalia, è un esempio di sobrietà milanese senza auto censure, nella "maniera" (nel senso di Ponti: stile internazionale alla maniera di), colta però in un'accezione oltrePontiana di massa-volume entro una "pelle" di pietra "tagliata" come cristallo da "finestre vestite", per dirla ancora con Ponti.

Ed ecco che tra la pianta e le partiture delle superfici si delinea un'interazione dei contrari che conferisce "ritmo" alla partitura delle superfici. La qual cosa, ovviamente, anticipa le sezioni che qualificano lo spazio interno.

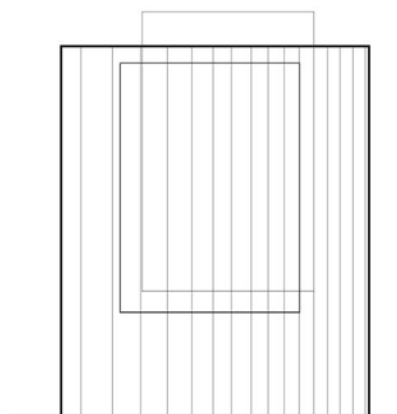
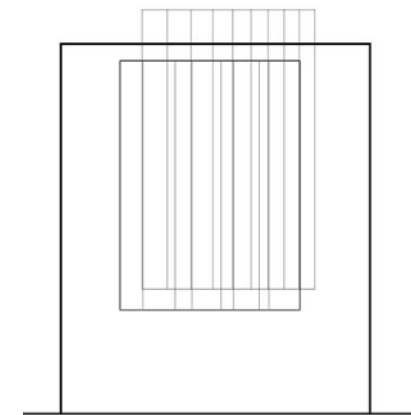
L'architettura degli interni, questo era il motto della scuola milanese. Senza di essa l'imprinting al suolo della pianta, la pagina piegata della sua estroversione, e l'articolazione in profondità delle stanze, sempre giustamente illuminate, non può manifestarsi interamente nel movimento della danza che sta, giustamente, dentro la compagine della cortina.

*Ernesto d'Alfonso, La casa nella "cortina" di via Tolstói.
5 dicembre 2023*



5

1. Il fronte su via Tolstói.
2. Pianta del piano tipo.
3. Inserimento render.
4. Schemi della facciata su strada.
5. Render dell'attico.



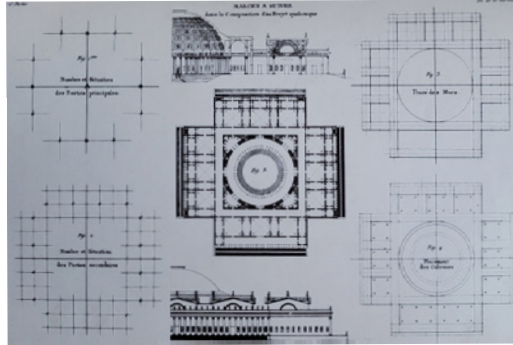
4

Casa Cloto

201

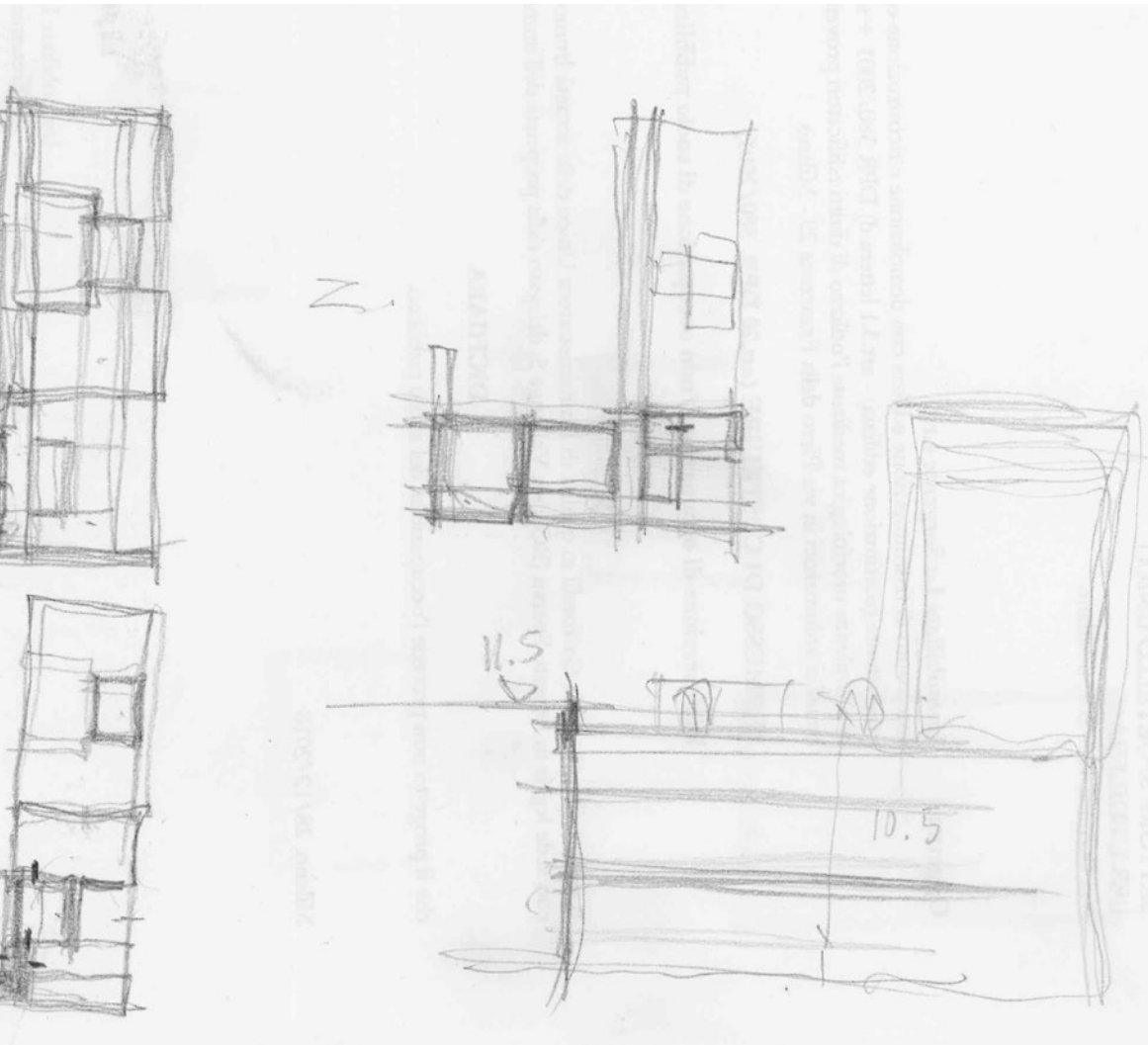


Il cantiere. Dunque il lavoro e l'opera. Nella quotidianità la ricerca. Naturale destino. Il cantiere però, reclama la grammatica e la sintassi. Dunque squadra livella filo a piombo chiodi e martello. Certo anche la strumentazione laser e altre macchine che regolano misure e allineamenti e piani senza i file Cad non possono essere eseguiti. Bisogna ogni giorno imparare. Dunque qui un cenno alla sapienza della geometria che l'intelligenza artificiale serve con i suoi calcoli che sarebbero per la mente umana un inutile impegno. Di essa però mi preme dire l'archeologia. A cominciare da Palladio e Leibniz. Ma Monge e le sezioni ortogonali. Quindi Durand.



Siamo a Schinkel e Boito.

1. La torretta in costruzione vista da sud-est.
2. La torretta in costruzione vista da sud-ovest.
3. Studi planimetrici e di sezione.
4. Prospetto nord.
5. Prospetto ovest, su via degli artigianelli.
6. Render della torretta vista da sud-ovest.



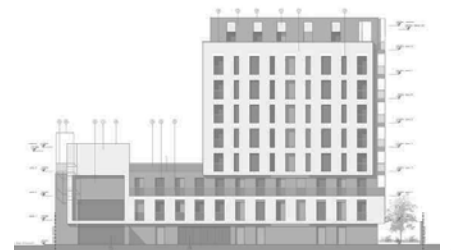
3



6



5

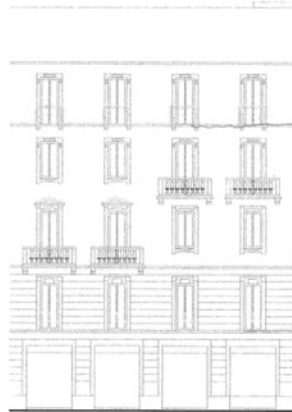
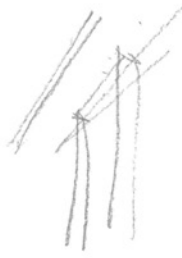


4



Casa Eurinome

202



Milano: via Piero della Francesca 29

20...

Perché ho detto cardboard architecture? In omaggio a Eisenman? In onore di Terragni? Persico? Milano?

Case!

Alle persone occorrono case al vero. Da abitare. In scala 1:1. Le abitano i corpi di chi respira a fisarmonica, cui batte il cuore. Come il tamburo della batteria.

Musica! Jazz.

Scorre il sangue come fiume che tutto nutre. E deterge. Libera dall'impuro?

Persino. Forse!

Solo quando può.

Gusto, Tatto, Occhio, Orecchio.

Profuma il paesaggio che sto passeggiando.

Voglio filosoficamente dire "circospezionando".

Non solo percependo.

Sottomano, alla mano!

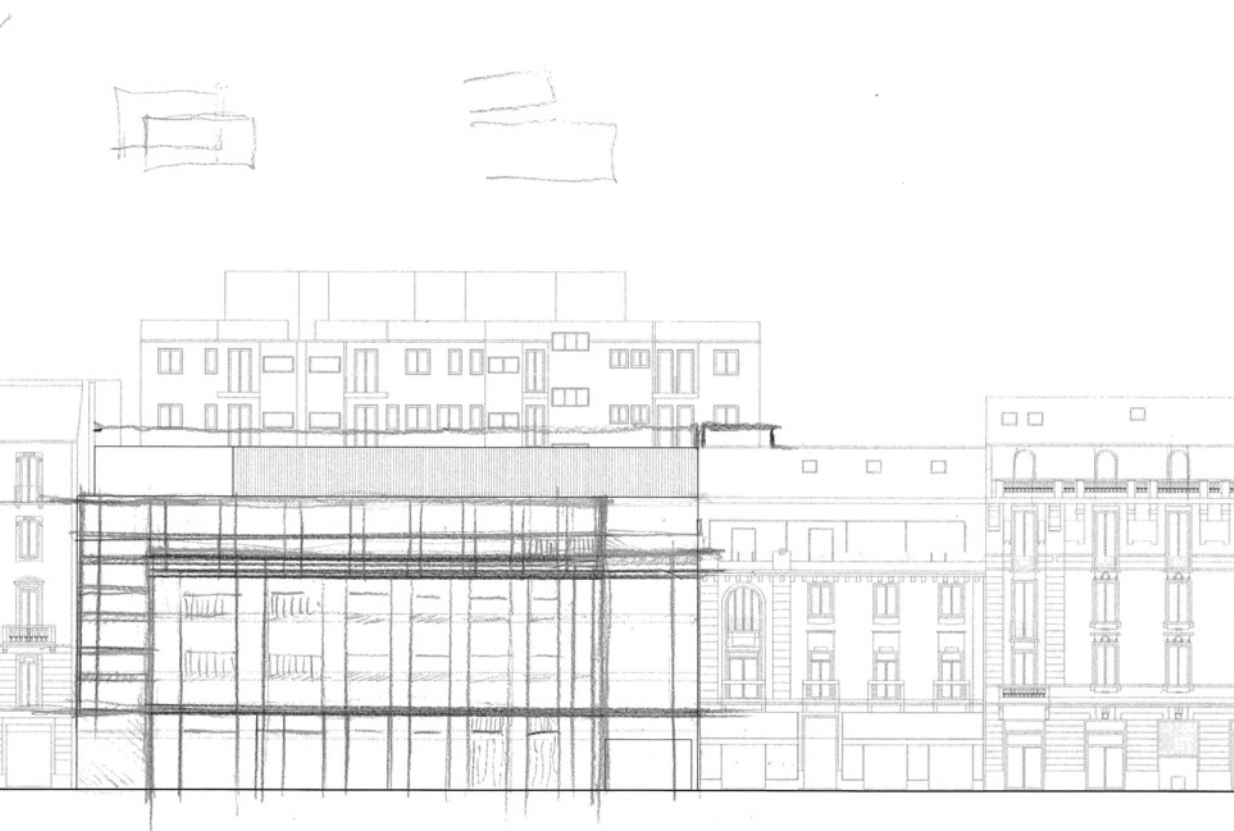
Il mondo.

Casomai sentendo dentro ciò che all'interno suona.

L' affetto della casa.

Mia? Una difficile parola.

1. Il fronte interno in costruzione.
2. Il fronte su strada in costruzione.
3. Studio di prospetto.
4. Render dello scorcio da via Piero della Francesca.
5. Render del prospetto su via Piero della Francesca.



3



5



4



Residenze Carlo Erba

2009-

2020 Italian Architecture Prize, Roma
 In/Architettura 2020 Lombardia, Milano
 2A Continental Architectural Awards
 Archdaily Building of the Year 2021:
 2020 Yuanye Awards, Xi'an, China:



2



3

Milano: Piazza Carlo Erba

con Eisenman Architects e AZstudio



1. Vista da nord, dalla piazzetta d'angolo tra via Balzaretti e via Pinturicchio.
2. Vista dalle terrazze sul giardino e su via Pinturicchio.
3. Vista dalla piazza Carlo Erba.
4. Vista dal piano nobile.
5. Vista da via Pascoli.

5

2019

Milano, Italy: Nomination
 Milano, Italy: Mention
 Abu Dhabi, UAE: First Prize
 Abu Dhabi, UAE: Nomination
 Abu Dhabi, UAE: Award of Excellence in Architecture



4

Osservando sinotticamente la bella mostra fotografica di Maurizio Montagna e le 6 case “musive” + 1, cioè le residenze Carlo Erba (con Peter Eisenman), di Lorenzo Degli Esposti e del suo studio mi sembra di scorgere alcuni riverberi e muti rimandi, alcuni temi compostivi e figurativi di volta in volta messi in tensione. Nelle foto è ricorrente l’idea del framework, ovvero della cornice dell’idillio che, venendo da εἰδύλλιον, rimanda certamente all’immagine, al riquadro, alla cornice ma a ben vedere, come diminutivo di εἶδος, fa risuonare anche l’idea della forma nella sua condizione più pura, più assoluta, più astratta. Usare i billboard come “forma incorniciata” di paesaggi, di porzioni di cielo, di architettura ma anche come scaling o dis-velamento delle architetture stesse significa usare una griglia, un telaio anzitutto mentale – esplicitato dal ricorso alla serie e dalla ossessiva frontalità – per descrivere e trasfigurare la realtà che si mette in luce, che selettivamente si ob-serva, ovvero che di fronte [ob-] si custodisce [servare]. Di altro tenore invece appare il trittico di casa Rustici di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni che nel ritrarre uno dei topoi preclari dell’architettura italiana adotta una tecnica pittorica antica risalente al medioevo: il trittico appunto. Un trittico in qualche modo confrontabile (non per la tecnica ma per la logica compositiva) con quello di Arduino Cantàfora – *La città analoga* – dipinto per la XV Triennale di Milano del 1973 e che, nel voler risondare e riferirsi alle città ideali rinascimentali quali le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora, accosta con tre prospettive centrali (ognuna col suo punto di fuga) congiunte, varie architetture note ed eccellenti, in primo piano e sullo sfondo, a partire da tre pezzi di Aldo Rossi al margine sinistro al centro e al margine destro delle tre tele accostate mediante una sottilissima linea di giunzione. Architetture esatte messe in sequenza – da Apollodoro a Boullée, da Loos a Piermarini ad Antonelli, da Beherens a Hilberseimer – dove c’è anche Terragni con la casa del Fascio relegata di scorcio, quindi senza la possibilità di scorgere il suo telaio, di fronte alla casa a ballatoio al Dammerstock di Gropius entrambe anticipate dalla acuminata Piramide Cestia. Nel caso di Maurizio Montagna, per converso, si tratta di una ricomposizione ottenuta per accostamento isotattico di tre (ognuna ottenuta dal montaggio di 8 scatti) perfette immagini frontali coassiali, prive della più piccola deformazione, in grado di restituire e trasfigurare (i partiti marmorei si ampliano in prossimità della giunzione) la facciata della casa binata in una condizione estatica, di quiete, di esattezza altrimenti impossibile. Una finzione che a ben vedere non è solo un inganno, un mascheramento ma vieppiù un ri-dare forma [da fictus] ove parafrasando Antonio Machado si potrebbe dire «dopo la verità [di Casa Frigerio che nei disegni è sempre vista di scorcio] nulla è così bello quanto la finzione [che la rivela nella ortografia frontale]». L’accostamento delle tre immagini ognuna nel rapporto 1:2 corrispondenti (proprio come in Cantàfora) ad altrettante viste frontali e centrali avviene attraverso uno hiatus, una “ δ di Dirac” direbbe un matematico, una doppia soluzione di continuità, un doppio impulso che ne rafforza l’intenzionalità sintattica per addendum. La figura complessiva risulta nella proporzione 3:2 e sembra una unica immagine se non fosse per le sottili, ma non troppo, bande verticali bianche che nel rilevare l’accostamento si confondono con lo sfondo del foglio e rideterminano ulteriori griglie concettuali che della casa milanese amplificano la ieraticità e la proiettano in astratto. Le bande da sfondo assurgono a figura straniana come in alcune opere concettuali e linea-formi di Sol LeWitt e di Donald Judd, ma anche di Costantino Dardi, e come si può ulteriormente verificare nelle composizioni di Lorenzo Degli Esposti a partire da il *Senza titolo* realizzato per la mostra “L’opera d’arte nell’opera d’arte” promossa da Franco Purini (maestro di riferimento e mentore costante) che d’un colpo fa riabitare *Las Meninas* di Diego Velázquez da

Learning from Milan?

Ernesto d’Alfonso

Learning from Milan? Titola l’articolo di Curzi su uno degli ultimi numeri di “Casabella”, giugno 2023.

Forse, suggerisce l’interrogativo: c’è qualcosa che si deve imparare? O che si può imparare? Forse! Dunque c’è una critica implicita. Riguarda la posizione riguardo al Globale? O al Locale?

Bisogna portarne alla luce la natura.

Accolgo il suggerimento.

Socraticamente non sappiamo cosa sia oggi città. Abbiamo dimenticato, inoltre, che con tal nome chiamiamo il luogo in cui sta la “casa” che, da cittadini abitiamo provvisoriamente e/o stabilmente – in ogni caso sempre temporaneamente. Un luogo, un “intorno locale” che il corpo umano abita. Localizzato dall’intorno, innanzitutto, dalle cose intorno. Forse questo è habitus del progetto architettonico milanese, il contesto.

Troppo spesso si è predicato di “non luoghi”. Ci s’accorge, però, d’aver d’abitare sempre solo luoghi.

Innanzitutto “vale” il contesto. Vale poi l’evidenza che luoghi s’inscrivono, oggi più che mai, nella globalità. La quale non vale solo per essere universo di paesaggi naturali e d’arte. Innanzitutto, per essere “ora-qui” nell’era nella quale si dispone d’infrastrutture cosiddette materiali e immateriali che consentono di essere in una prossimità equivalente temporale multipla con luoghi anche molto distanti tra loro, cosicché vale un’idea inedita di prossimità.

I luoghi s’inscrivono nella globalità. Ovviamente essendo locali e localizzati/localizzanti.

Parole che significano l’intento di non essere ignorati da alcuno (nell’intenzione almeno). Inoltre, l’idea di poter andare ovunque (avendone i mezzi); ed altresì di poter attrarre chiunque da qualunque luogo (anche questo un problema). Forse, perciò, avere un “identità”. Dunque detenere qualche opera eccezionale del nostro tempo.

Up to date. Opera d’arte. D’architettura. Forse è questo che interroga: se davvero questo, che viene considerato un momento eccezionale per l’architettura, essendo il segno concretante una visibilità globale, non sia altresì “insufficiente”, incapace d’illuminare il suo intorno specifico, la sua preesistenza. Forse un eccesso di soggettività dell’oggetto? Impone la domanda: senza disegno urbano vi è urbanistica? Vi può essere urbanistica? Soprattutto vi può essere città?

Forse questo tema dev’essere attivato. La topografia circostante nel rapporto

indissolubile con l’opera in progetto. Dunque, *learning from Milano* promette di potere o voler imparare una visione dell’architettura della città d’oggi.

Forse l’idea che si perpetua nell’esperienza milanese dei più giovani esemplificata da queste case dello studio Degli Esposti Architetti potrà essere *learned from Milano*? Allora, per me, occorre cogliere le contraddizioni, le contrapposizioni e le rotture, che interrogano e propongono bivi. Ricordo l’insegnamento di Dino Formaggio: chiamava segni falliti, però, fertili, i momenti di ripensamento come gli studi dei cartoni preparatori di Guernica, poi scartati. Analogamente penso del fermarsi a ripensare le scelte fatte, quindi al rifiuto della tabula rasa, quindi alla nuova strada trovata al confronto con la storia.

Quindi non dimenticare Boito, e la sua visione di modernità o stile italiano dell’oggi al tempo della scapigliatura nel cuore della rivendicazione del medioevo. Persino la casa dei musicisti, casa Verdi, per intenderci.

Si tratta di ricollocare Futurismo rispetto a Cubismo e cubofuturismo nella prospettiva di Rainer Banham, *Architettura della prima età della macchina*, 1960. E di comprendere in senso forte, quello che fece Gino Severini che pensò al confronto con il classicismo. Il suo non fu un retour à l’ordre. Invece la conferma della mutazione strutturale e paradigmatica della intuizione dell’universo. Come fece la scienza moderna ed i padri d’inizio XX secolo. Quindi il confronto di arte e sapere. Sinergia. La modernità come sovversione appartiene al sapere. Tener fermo il sovertito di fronte al sapere consolidato, affinché possa essere oggetto di riflessione, donde principio d’insegnamento. Il razionalismo milanese, di Terragni e Persico, è nato di nuovo alla maniera di Ponti, De Carli, Viganò, Moretti che si pensarono moderni come “international style” alla maniera di... E, di nuovo, se si vuole, alla maniera di Rossi, che fu allievo di Rogers. Ed in seguito di Eisenman e di Lorenzo Degli Esposti. Penso a una simile genealogia.

Forse, bisognerebbe ri-pensare nella chiave di Severini, persino il Purismo di Le Corbusier. Allora sia il “palladianesimo” di Muzio, che anticipa “Novecento”, sia il Razionalismo di Terragni che pensa una “casa” bensì neoplastica alla maniera non olandese, cioè sapiente della dissimetria come problema della simmetria. Cioè che incarni il principio di Severini, il futurista che si volle parigino per fare della modernità l’“evo classico” della globalità. Ho detto di una suggestione suggerita da Casabella nell’intitolare un numero *Learning from*. L’ho fatto a partire dall’attualità d’oggi 2023. Forse, prendendo il filo conduttore di una esperienza della modernità dipanatasi a Milano nel secolo scorso e nel presente. Forse pensando a queste case ●

un alto ed esilissimo baldacchino bianco che sovrasta e protegge l'infanta Margherita minuta che a tal guisa si magnifica. Un parallelepipedo descritto dai soli spigoli, dai diedri che essi determinano, visto in prospettiva centrale che ancora ripropone nelle proporzioni frontali il rapporto 1:2. Questa figura che irrompe nella tela con discrezione si palesa come una sorta di riparo diafano che contiene, avvolge ma lascia transitare lo sguardo, lascia che la mise-en-scène ordita dal pittore andaluso si svolga ancora e di nuovo: immer wieder. Una architettura elementare che nel definire – attraverso una griglia astratta – un volume teorico non massivo ma stilizzato, nel mettere assieme quattro piedritti e quattro architravi definisce un riparo ancestrale chiamato a risignificare quel maestoso interno scuro allo stesso modo in cui, nel collage *Consolazione0044*, una "Altanella" pergolata assurge a immensa sovra-struttura per la piazza di Gibellina di Purini e Thermes. Questa complessa grammatica di sottili linee nello spazio si riverbera nelle 6+1 case mostrate attraverso molteplici strumenti descrittivi e interpretativi: i modelli sezionati – le "campate tipiche" di cui parla Jacques Gubler – di parti e di moduli di facciata; le piante "asciutte" che ne chiariscono l'assetto tipologico (quasi sempre case a blocco a I o a L); le foto delle realizzazioni o del cantiere. A case dal chiaro impianto stereometrico e murario, più o meno articolato con oggetti e rientranze, a cui si sovrappone o si sovra-impone un sistema a griglia che in alcuni casi assurge a telaio struttivo sovrapposto e incidente, si affiancano case a griglia avvolgente, a puro reticolo concettuale. Si sentono gli echi degli interni di Marcello Nizzoli ed Edoardo Persico della Struttura pubblicitaria prefabbricata nella galleria Vittorio Emanuele II a Milano del 1934 che nell'intersezione di griglie spaziali e reticoli definisce una composizione di straordinaria evenemenzialità o della Sala delle Medaglie d'oro alla Mostra dell'Aeronautica Italiana nella Triennale di Milano del 1934 in cui si fonda una gerarchia tra elementi passanti – la grande trave scatolare – e le quinte sospese traforate dei pannelli (dei billboard quasi ante litteram). Oppure ci si può riferire alle prove eccellenti di Ignazio Gardella e Franco Albini come la Torre in Piazza Duomo a Milano del 1933 o il progetto di concorso del Palazzo della Civiltà Italiana, a Roma del 1938 o in quello del Palazzo dell'Acqua e della Luce del 1939. In tali antecedenti, il sistema a telaio, che nella torre campanaria si contrappone alla massività muraria dei setti serranti le scale, diviene pervasivo nel Palazzo dell'E42 a determinare sia il sistema verticale della lastra sia la grande piastra orizzontale del padiglione o addirittura cintato ed etereo a punteggiare un maestoso e diafano ipostilo. "Diafano", un aggettivo usato sin qui ben due volte per definire il carattere di kepesiana transparency di queste opere e che ben sia attaglia ad un altro referente – forse quello più autentico, desiderato e incidente – del lavoro di Degli Esposti ovvero il *Monumento ai caduti nei campi di concentramento in Germania* dei BPR al cimitero monumentale di Milano del 1946. Un vero e proprio capolavoro dell'architettura italiana che rappresenta l'antipolo del severo Mausoleo delle Fosse Ardeatine a Roma, altro capolavoro, che lavora sulla massività, sulla gravità per evocare il dolore del martirio mentre a Milano attraverso il monumento [Denkmal] cubo-cruciforme si cerca di rammemorare [Andenken] con le sottigliezze e l'astrazione della ragione, mediante l'esattezza e la precisione del reticolo, ancora una volta diafano, che come nell'etimo greco διαφανής [da διαφαίνω] "lascia trasparire", perché nel farsi attraversare [δία] dallo sguardo e dalla luce "mostra" [φαίνω] il dolore e, al tempo stesso, fa pensare [Denken]. Proprio in questo senso i telai delle case di Degli Esposti monumentalizzandole, divengono reticoli che consentono il contatto col cielo o avvolgono le figure e ci costringono, ma con una certa sprezzatura, a pensare ●

Concetti e parole per orientare alla lettura dell'opera.

Redazione

Massa materiale. Involucro. (Pieno, ostacolo, spazio "chiuso" in sé) Frontalità (1° invisibilità della distanza visiva, trasparenza). Spessore (2° invisibilità tattile tettonica). Volume. Scorcio. Superficie. Linea di profilo. Scorcio (mira del fianco, nel circuito attorno nella circospezione). Ho pensato una prima serie di parole, concetti per indicare cosa ho già appreso. Rimandano alla esperienza della circospezione. Della quale non considereremo altro che il corpo in movimento braccia e mani aperte per toccare, occhi aperti nel mirare, orecchie tese per udire (anche la direzione del suono e la distanza ancora incommensurabile), il piede sbilanciato nel passo per fermarsi all'appoggio, il suolo che per la frontalità secondo la quale si manifesta la cosa all'occhio che guarda davanti.

Non "ho" parole per dire tutte queste cose. Pure ne detengo i concetti.

E senza pensare mi pongo la domanda quanti passi per toccare ciò che vedo ed assicurarmi che la possa "prendere", anche andandoci dentro.

Dunque una seconda serie di parole o concetti. Non basta il menhir, occorre un menhir manufatto, sarà la colonna, prima ed oltre la massa scavata del tempio indiano occorre, ma almeno la piramide. Il tetraedro scavato dal labirinto di Dedalo. Il manufatto.

Compare il tetraedro, l'involucro modellato secondo una "forma "regolare" la cui massa artigianalmente manufatta con blocchi squadrati, ha una carpenteria lapidea, che sostiene un "vano" tridimensionale (galleria, corridore come nelle miniere ma non scavato. Bensi costruito).

La seconda serie, di parole, mette in evidenza l'inversione dalla interpretazione delle manifestazioni della natura del mondo, alla costruzione di un prototipo "modello" monocopia dapprima.

Di nuovo, una serie di parole/indici di concetti. Che rimandano ai comportamenti rituali di una metafisica fattuale cui occorrono figure che indicano intuizioni "poietiche" dei sacerdoti/re modulate sui riti che intendono concretare, attraverso l'azione dei vivi la sopravvivenza della vita alla morte, l'anima alata.

Sottolineo il rito, perché è un comportamento corporeo che si modella sull'intuizione poetica.

Si apre una terza serie di parole/concetti che indicano l'avvento di una scrittura architettonica: il monumento. Uso una parola moderna che traggono dalla terminologia di Louis Kahn, la prendo da lui per segnalare il valore simbolico che lega ad istituzione che contempla comportamenti rituali, cioè istituzionali, che mette ov-

viamente sotto il nome di patto umano per laicizzare (e dare valore democratico) alla parola, altrimenti sacra. Non intendo fermarmi su Kahn. Lo tratterò quando occurrerà, in seguito.

Vitruvio scrive il trattato d'architettura e ferma, oltre tre principi, firmitas, utilitas venustas, il sistema dei segni che fornisce ai tre principi la loro manifestazione fattuale. Ordo, dispositio, simmetria, euritmia, decor, distributio.

Non possiamo non leggere Vitruvio alla luce delle letture che ne fecero tra '400 e '500 Alberti, Filerete, Bramante, Palladio prima e Perrault poi, con un seguito francese fino a Ledoux prima di Durand, oltre Palladio, poi Vitruvius britannicus e il neogotico oltre Viollet-le-Duc o Ruskin. Ed il movimento tedesco: Schinkel, Von Klenze, Semper, Wagner, poi Hilberseimer e Gropius.

Ma, per me Le Corbusier è il trattatista della modernità. Oltre il Partenone e l'automobile, il purismo, oltre i cinque punti la maison dom-ino, la promenade architecturale, i tracè regoulateurs, i quattro modi, la boîte à miracles. Materia, modulator, casserature, il beton brut. Primitivismo "fuso" oggi - dico fuso perché l'impasto cementizio non ha dimenticato la colata della ghisa o del vetro che raffredda. Il Partenone è indice di materia e numero puri e semplici. Vedo l'ascendenza al classico nella fusione moderna. Mies van der Rohe so che è maestro. Non lo dimentico. Del resto non posso dimenticare neppure Louis Kahn che ha tradotto beaux arts nell'ineffabile "brut".

Ne posso dimenticare che la modernità primitiva esige un ingegnere ipercompetente e il parametrico - come gestire, se no, la "macchina industriale" che concreta la copia tridimensionale "stampate" dalle stampanti laser come Cardboard Architecture.

Del resto so che a Roma, Luigi Moretti, studiava le formule parametriche con l'Istituto di matematica per ottimizzare le forme dell'architettura. Infine i manifesti degli anni '40/'60. Spazio indicibile. Spazio e spazio primario. Silenzio e luce. Key word. Mi fermo qui.

Non credo postmodern!

Oltre il razionalismo, un'analisi critica. Una ricerca sul canone il disegno, il modello di Monge, il modello tridimensionale proiettivo, l'assonometria, la sintesi severiniana delle vedute (cardboard architecture) per una close reading (analisi attraverso la decostruzione dei disegni tridimensionali che espongono forme e figure della cosa architettonica realizzata) che dia seguito al confronto con il classico della cosa stessa ●

Quando Giovanni Michelucci, professore universitario a Firenze, decide di partecipare al concorso per la nuova stazione ferroviaria di Santa Maria Novella, agglutinando attorno a sé un gruppo di giovanissimi neolaureati (il famoso Gruppo Toscano), ha quarant'anni. Un uomo di mezz'età, si sarebbe detto all'epoca. Un giovane architetto si direbbe oggi. La maledizione della gioventù perseguita in questi ultimi anni la classe creativa della nostra nazione. Boccioni, Carrà, Russolo vanno in pellegrinaggio nella casa rossa di corso Venezia ad omaggiare il poeta considerato vate e punto di riferimento per le nuove generazioni: Filippo Tommaso Marinetti. Che di anni ne ha trentacinque. Un poeta esordiente, diremmo oggi.

Sarebbe ora di scrollarsi di dosso queste categorie giovaniliste, aiuterebbe a capire meglio – e finalmente storicizzare – il lavoro di una generazione di progettisti che giovani non sono più, come dimostra la canizie fieramente esposta. E anche, con fatica, la messe di opere prodotte che ormai fanno massa critica, o quanto meno dovrebbe. Essere giovani architetti a Milano, negli anni bui di tangentopoli, fu una tragedia che falciò i miei compagni di studi, tutti intenti a trovare spazio da altre parti, essendo la città bloccata dopo la sbornia neo-storicista degli anni ottanta. Ma quelli furono anche gli anni dove quelli poco più giovani di me – in quel Politecnico che stava finalmente perdendo il fideismo acritico rossiano-gregottiano – trovarono il modo di confrontarsi col mondo grazie al programma Erasmus (si faccia un monumento a chi lo concepì!). I risultati di questa "gita a Chiasso" di arbasiniana memoria ora finalmente si vedono. Persino l'incancrenito Ordine degli Architetti ha dovuto aggiornarsi ed accettare che nessuno di noi indossasse ormai da decenni il panciotto e il monocolo, sfoggiando mustacchi alla Cecco Beppe. Ho vissuto il momento di quando i professionisti buttarono i tecnografi e, soprattutto, riuscirono a mettere in mostra il proprio lavoro nell'internet senza che venissero tacciati (e multati!) per concorrenza sleale.

Ed eccoli finalmente: architetture e architetti che parlano disinvoltamente svariate lingue europee, che viaggiano negli States (senza averne timore riverenziale) e partecipano a concorsi in Germania come in Corea o ottengono incarichi in Cina. Studi di progettisti (e nessuno dica giovani!) dove si dà del tu al mondo. Fuori da facili registi generazionali, occorrerebbe una nuova storiografia che topografi il momento. Architetti quaranta-cinquantenni che stanno lavorando con una grande eredità alle spalle che ha smesso di pesare come un fardello, trasformata, come dovrebbe essere, in una opportunità di studio e di ispirazione tipologico-formale.

Dare del tu al mondo significa anche dare del tu alla storia, prendendone le doverose distanze, anche ideologiche. E questo, mi si permetta la chiosa, è

Genealogie



urbane



3



4



7



8



11



12

davvero molto italiano. Anzi: ossessivamente milanese. Degli Esposti lo sa. La scuola meneghina, quella dei Rogers per capirci, ha nei confronti del contesto un'ossessione. Comprensibile, sia chiaro. Nessuna città in Italia ha subito la violenza dei bombardamenti della seconda guerra mondiale come Milano. Più perdi attorno a te il contesto più cerchi o di conservarlo (qui è nata la scuola più "intransigente" del restauro italiano) o di reinventarlo, trovandogli la giusta "tonalità". O "urbanità" (intesa come buona educazione, understatement). O, infine, "sprezzatura". Solo che gli architetti come Degli Esposti usano quella parola nell'accezione più tafuriana possibile: sprezzatura come disallineamento dal tipo ideale, che ovviamente occorre conoscerlo per poi, più che contestarlo, superarlo. In questo senso siamo a ben vedere nel cuore di un manierismo architettonico davvero fecondo.

Degli Esposti ha referenti intransigenti, Eisenman in America, Purini in Italia, ma a differenza loro si permette uno scarto, un umorismo, che disinnesci la monumentalità seria (e pericolosa) senza buttarla in burletta postmoderna. Tutto sta nel dubbio e nella tensione fra progetto e contesto: "cosa avrebbe potuto aggiungere un'architettura ad un luogo" – si chiede Degli Esposti nel suo *Operazioni* – "che esso altrimenti non avrebbe mai avuto occasione di avere e, viceversa, come una architettura poteva dirsi propria di un luogo, solo di quello e non di un altro".

È la domanda di tutta la migliore architettura italiana di questi anni che cerca di non perdere la sua identità, pena lo sfiorire in un global style neoliberista dove l'eccentricità formale vince su tutto (ma, tornando a Michelucci, "una città fatta solo di capolavori sarebbe mostruosa"), sapendo però che il concetto stesso di identità non è immobile, occhiuto e ostile, semmai dinamico e in continua evoluzione (Sappiamo di essere italiani, eppure sappiamo di essere diversi dagli italiani che ci hanno preceduti).

Questo fa, a ben vedere, la specificità delle Residenze Carlo Erba, dove la tradizione del razionalismo lombardo viene reinterpretata dal decostruzionismo americano di Eisenman ma alla fine "messa a terra", con praticità e letizia, dalla sprezzatura di Degli Esposti. E dico letizia, e non ironia o sarcasmo, con cognizione di causa. L'architettura incontra fruttuosamente l'arte contemporanea – concettuale, virtuale, astratta, sperimentale – esce dall'autoreferenzialità e si mette in scena. No, meglio: diventa scena urbana, risposta alla domanda posta dal luogo, non solo da contemplare ma, su tutto, da vivere.

Della gioia invece del visitare, parlare, condividere, progettare con architetti come Degli Esposti non dico. Apparirei eccessivamente coinvolto ●

Publicato in "ArcDueCittà" n. 10, settembre 2021

1. Alberico e Ludovico Belgiojoso, Casa Feltrinelli, via Manin 37, 1934-1937
2. Giovanni Muzio, Casa Malugani in piazza Repubblica, 1935-37
3. Paolo Chiolini, Edificio per abitazioni, piazza Tricolore 1-3, 1947-1948
4. Domus Thalia, 2018-2023
5. Giovanni Muzio, Pier Fausto Barelli, Vittorino Colonnese, Ca' Bruta, via della Moscova 14, 1919-1923
6. Luigi Figini, Gino Pollini, Edificio per abitazioni e uffici, via Broletto 37, 1947-1948
7. Giulio Minoletti, Giuseppe Chiodi, Elena Martelli, Casa del cedro, via Fatebenefratelli 3, 1951-1959.
8. Residenze Carlo Erba, 2009-2019
9. Pietro Lingeri, Casa fronte parco, via Giulianova 1, 1950-1952
10. Ugo Zanchetta, Giancarlo Malchiodi, Edificio per abitazioni, viale Gorizia 7, 1955
11. Ruggero Farina Morez, Edificio per abitazioni, via Melzi d'Eril 29, 1965-1966
12. Casa Cloto, 2019...ongoing



1



2



3



4



5



6



32

7



8



9



10

Galleria Tu
Villa Lav
via Mauro Mac
11 - 22 dice

Maurizio Mont
Studio in tritico Rustici con 7 case r

Sulla comp

martedì 5 dicembre 2023: conversazione tra Gianni B



11



12



13



14

1. Vito e Gustavo Latis, Piero Cupello, Condominio, via Lanzone 6, 1949-1952.
2. Gian Carlo Malchiodi, Edificio per abitazioni, via Anelli 13, 1954.
3. Casa Calipso, 2017-2022.
4. Mario Asnago, Claudio Vender, Casa Crippa, via Tunisia 50, 1935.
5. Attilio Mariani, Carlo Perogalli, Condominio in via Beatrice d'Este 26, 1951-1952.
6. Casa Selene, 2011-2021.
7. Guglielmo Mozzoni, Luigi Ghidini, Edificio per abitazioni, via Fatebenefratelli 5, 1952-1953.
8. Casa Tersicore, 2016-2018.
9. Ignazio Gardella, Casa Tognella, piazza Castello 29, 1947-1954.
10. Casa Eurinome (render), 2020... in costruzione.
11. Degli Esposti e Montagna alle Residenze Carlo Erba, 2019.
12. Montagna a Casa Cloto, 2023.
13. Lazza, Eisenman e Degli Esposti sul cantiere delle Residenze Carlo Erba, 2014.
14. Degli Esposti e Lazza nel giardino di Villa Lavezzari, ritratto di Maurizio Montagna, 2022.

1. Close reading. Ho titolato, così, questa sezione. Con un termine non mio. È idea di Eisenman. Che assumo da lui, come sigla di critica teorica. Compie la grande operazione medioevale e la traduce nell'idea moderna: invece che trascrivere l'antico e conservarlo per confrontarsi con esso, studiare l'opera e penetrarla per poterla pensare a fondo. E traduce lo storicismo ottocentesco nello *zeitgeist* della modernità. Alla cronaca dà dignità di memoria immediata del vissuto e sigla del presente, che consegna al futuro, testimonianza di sé. Mi consente inoltre di vedere un secondo compimento, quello della ricerca *futurista* di Gino Severini, di cui ho apprezzato lo studio di Lorenzo Degli Esposti (cfr. n° 10). Il libro *Du cubisme au classicisme* è magistrale. Indica alla ricerca una via alternativa al surrealismo. Ricorda che la modernità è approdo irreversibile. E degno di memoria. Oltre la cronaca.

Invece perché possa lasciare testimonianza della sua mira di ricerca. Oltre l'antistoricismo della tabula rasa. Avanzare. Formulare un'accezione anticonformista del *classico*: esporre la sua *verità*, benché *relativa* moderna, cioè, scoperta e *inventata*. Da tramandare, per potervi riflettere. Il cubismo fu pregno di aperture al futuro. Cerco di pensare quel che pensarono allora. Che dissero, cioè scrissero. Piuttosto che la linguistica conta la scrittura, senza la quale la linguistica non ci sarebbe. Vale il segno che indica il suono. Senza il disegno, del pari non c'è semiologia del manufatto. Un vero confronto, e la scoperta di alterità e sinergie, penso, sarà tra disegno e scrittura. Occorrerà perfezionare la close reading:

elaborare nuovi disegni che rivelino qualcosa della genesi dell'opera, aspetti latenti, rifiutati, scelti. Si delinea una filosofia priva di parole, alla ricerca del canonico come fece Eisenman nel libro rivelatore della propria genealogia artistica, *Giuseppe Terragni, Trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Peter Eisenman, a cui lo studio e l'amore del libro (come fu, per Dante, l'opera poetica di Virgilio) è, soprattutto, scelta d'autore che non smette di perfezionare il mestiere. Dall'analisi del testo, il volere apprendere. E, da insegnante, qual è Eisenman, sperimentare in laboratorio con gli allievi apprendisti il *portato* nell'opera comune. Dico qui di quella pluriennale con Lorenzo, che culmina nel compimento dell'apprendistato: le Residenze Carlo Erba, all'angolo Pascoli/Pinturicchio e Balzaretti, a Milano. Senza Lorenzo, non si poteva fare. Ho proposto qui un piccolo schizzo a penna per testimoniare che close reading non è da parte mia citazione, ma esercizio.

2. Preambolo storico.

Panofsky diceva "la prospettiva come forma simbolica" citando, di Cassirer, *La filosofia delle forme simboliche*, quando le ricerche del Warburg Institute erano a Berlino. E riguardavano Mnemosine. Percezione e memoria. Il tema della ricerca in architettura, al tempo in cui fui assistente di Dino Formaggio al corso di Metodologia della visione (poi Teoria della visione), al Politecnico di Milano. Mi disse di studiare i libri di Panofsky e Cassirer. E lo feci. Non lo dimenticai quando, dopo che venne Umberto Eco, mi chiesero di supplirlo, quando andò a Bologna. Fui adeguato? Non so! Il mio tema fu Alberti, Mantova ed il Trattato *De re aedificatoria*. Pensavo al disegno (lineamentum) E rimasto un mio autore. Debbo perciò un chiarimento a Françoise Choay che m'introdusse al tema

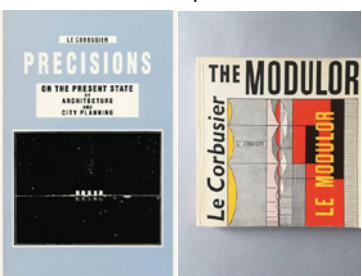
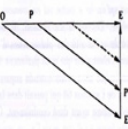
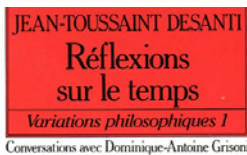
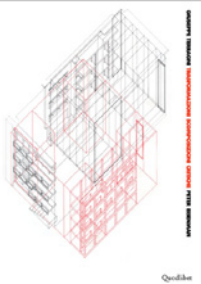
semiologia architettonica e urbana un decennio dopo. Sono stato ammiratore di F. Choay. Cioè delle sue tesi sulla città e sulle epoche dalla città susseguite stabilendo discontinuità nel tempo storico, in una successione tuttavia irreversibile. Non ho potuto, però, condividere con lei l'idea che Alberti avesse scelto le parole. Penso infatti, che Alberti non poté scegliere le parole, perché aveva già fatto un'altra scelta. Aveva inventato un

altro significante: il lineamento, sintesi di geometria e misura. Quindi si era fatto architetto da letterato e avvocato qual era, per dedicarsi a ciò che prefigura la forma della costruzione prima di eseguirla. Aveva *inventato*, così, una professione nuova che cercò di impersonare. Diversa dalla linguistica. Ma altrettanto mentalmente *costruita*. La Choay, in compenso, mi indusse a studiare la filosofia di Desanti che era stato suo tutore al dottorato. E lo feci. Dovevo approfondire l'idea di semiologia alternativa che il titolo esercizio di *Competenza di abitare/costruire il campo d'azione* mi aveva suggerito. Si trattava di penetrare nella percezione nel rapporto necessario con la memoria e l'opera. Il dialogo,

dice Desanti. Penso però che il dialogo sia parola inadeguata. E che l'opera, più pertinente a nominare il rapporto tra percezione e memoria non si possa ridurre a dialogo, casomai, sia una sorta di dialogo, *privo di parole*, con ciò che chiamiamo realtà, o mondo. Pensavo già da allora che distinguere dalla linguistica tale semiologia fosse illuminante. Illuminava soprattutto il pensiero di Alberti sul lineamentum. Un significante che aveva avuto una evoluzione essenziale del canone, nel Quattrocento umanistico; di Alberti, appunto, ispirato da Brunelleschi. Così come la close reading è il salto di qualità, per così dire del disegno, nella modernità del XX secolo. Che si grava di operazioni rivelatrici, appunto, dei "caratteri inespressi dal disegno stesso" e rivelati da operazioni non mai, ancora, pensate. Ciò che voleva ottenere Alberti era rendere visibile qualcosa che non si può vedere al vero. Dunque il *progetto* di qualcosa da realizzare concretamente *domani*. La close reading di Eisenman, invece, è qualcosa al di là e oltre. Si tratta di esporre qualcosa oltre ciò cui mirava Alberti. Giudicare del possibile nel manufatto. Non tanto ciò che non è e non può essere. Invece, ciò che può essere. Non solo voluto, altresì capito, come possibile nel volerlo, benché inedito. Perciò *classico*. In conclusione: close reading, una ricerca del *classico* non ortodossa. Inedita. Appartenente alla realtà, anche se in modo *indicibile*, invece manufattibile. Primo grado di realtà d'essere, secondo una tecnica inventata dalla mente, verificata da esperimenti che reclamano apparecchi (preliminarmente rudimentali, poi, perfezionati), istruiti dall'algorithmo di una geometria infinitesimale. Cito il protoesperimento di Brunelleschi: le tavolette descritte da Manetti nella biografia dell'architetto. Invenzione del disegno prospettico, strumento base del progetto moderno d'architettura. Fondamento di una tecnica artistica, esercizio della Competenza di abitare/costruire il campo d'azione messa alla prova, oggi, nella ricerca del *canonico* nell'accezione di Eisenman. Dunque comincio questi appunti di critica teorica dell'architettura dallo studio del rapporto tra percezione e memoria, quindi del rapporto con la parola e con l'opera: tra lo scritto ed il disegno.

3. Digressione filosofica per una scienza del segno architettonico.

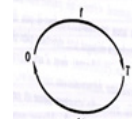
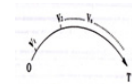
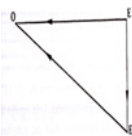
Percezione, memoria, invenzione del significante (scritto o disegno), esercizio autocosciente di Competenza, come dicono i linguisti o i semiologi. Per approfondire il tema, assumo i concetti di Heidegger, e la cultura dell'*esistenziale* elaborata nel XX secolo con le sue radici fenomenologiche husserliane, elaborati, qui, dallo studio di *Reflexions sur le temps* di J. T. Desanti, come lo feci allora, nell'intento di approfondire il tema del progetto architettonico a scala urbana. Penso, infatti, che il lavoro del filosofo francese porti in profondità la comprensione del pensiero all'opera proprio di fronte all'esperienza del presente, che l'opera dovrà concretare per coloro che ne faranno proprio campo d'azione. Per nominare il rapporto percezione/memoria nel presente della loro condotta temporale, Husserl, Heidegger e Desanti trattano della coscienza impressionale/ritenzionale mettendo in evidenza (al centro dell'attenzione) il diagramma della "coscienza di..." elaborato da Husserl per nominare ciò che s'intende per condotta temporale. Lo studio di Desanti procede nel solco di *Phenomenologie et praxis*, Parigi, 1962. Più volte ripubblicato da Desanti come *Introduzione alla fenomenologia*. La lettura dinamica fenomenologica intende il triangolo vettoriale come due triangoli dai segni invertiti l'uno rispetto all'altro, cioè originati dai due estremi del segmento OE. Entrambi gli estremi O ed E sono necessari come origine del manifestarsi del presente. I due diagrammi, l'uno duale dell'altro simultanei e sinergici, danno spiegazione fenomenologica al problema del sito originario in cui si manifesta il presente alla coscienza impressionale/ritenzionale. Le linee sono vettori affinché i loro punti espongano sulla retta OE sequenza dei momenti successivi e, sulla perpendicolare EE', "caduta in memoria" di ciascun momento, cosicché ciascuna diagonale mostri tale secondo movimento oltre lo scorrere, cioè il cadere in memoria e la corrispondenza di ogni punto della OE, in un punto della E'E, che sono punti momento della coscienza ritenzionale. Il duplice movimento mostra l'esercizio della competenza del pensiero congruente a quella dell'esercizio del corpo. Il duplice movimento "nella coscienza di...". Tale duplice movimento non si manifesta se non dopo. In un altro momento di presenza successivo al primo e nel quale la coscienza impressionale non è in esercizio. In tale momento, la mira di coscienza si *stacca*, per così dire, dall'impressione perché si volge a qualcosa d'impresso, mirato come tale, cioè come ritenzione. La linea impressionale non può compiere il suo intento obbiettivante, se non si manifesta il duale del diagramma husserliano derivante non più dalla mira di coscienza, ma dalla cosa stessa. La cosa ha un primato, risveglia la coscienza di..., cioè risveglia l'attitudine a vigilare. La vigilanza è molteplice. Latente dapprima, in esercizio poi, infine in riflessione. L'essere in esercizio è duplice: miro la cosa e ritengo della cosa non solo la manifestazione



diretta, ma altresì la traccia “memorizzata/ritenuta”. La OE e la EO sono linee duali, coesistenti e simultanee (cfr il secondo il triangolo). Mentre, nel manifestarsi, la cosa si ritrae in sé, la mente ri-tiene in memoria un marchio del momento d’impressione. La EO come duale della OE è di fatto la memoria, nella sua duplice genesi, come risposta immediata della OE manifesto della cosa, e come manifesto della mente che ritiene la manifestazione della cosa. Da sola la OE non ha alcun contenuto fenomenologico, solo nella composizione esso si manifesta. Perciò a questo punto della sua spiegazione del diagramma, s’impone il problema dell’unità della «coscienza ritenzionale» e della «coscienza impressionale», la cellula elementare del tempo intero, della coscienza di... Il carattere di coesistenza e simultaneità, tra i due diagrammi vettoriali, quello che ha origine in O e quello che ha origine in E penso sia il significato del diagramma di Desanti originato dall’osservazione: si coglie bene, – dice Desanti – il tenore fenomenologico dell’espressione «coscienza ritenzionale». Per contro, l’espressione «coscienza impressionale» – versione fenomenologica di «sensazione» – costituisce un problema, per il

modo di esistere della coscienza, «l’intenzionalità». Cito Husserl da Desanti: «Gli “oggetti di tempo” dice Husserl, appartengono ad uno strato primordiale dell’esperienza, “al flusso dei puri dati ileitici al ‘limite inferiore’ di ogni costituzione d’oggetto”, “per dire dei quali, le parole ci mancano”. “Occorre dunque stabilire il ‘flusso ileitico’ nella sua funzione di legge a priori di costituzione della fonte di qualunque”, dice Husserl, esperienza, una legge costituente la manifestazione, per una coscienza in generale, di un mondo in generale». È il passo chiave del libro. Grisoni ricapitola e nota: «Sostieni di esser pronto a seguire le raccomandazioni di Heidegger quando dice: “Tenete ferma l’intenzionalità”. E non è parola da poco. Rifiuti però...!». Desanti, lo interrompe, per sottolineare e concludere: «Proprio questa è la parola che ci vuole. Mi rifiuto di pagare questo tener fermo scontando il prezzo, talmente pesante di una “egologia trascendentale”, ammirevole, ma puramente speculativa. Voglio, invece, tentare di verificare se l’intenzionalità, quale Husserl la pone e definisce, non sia testimonianza, di un’altra situazione fondamentale dell’essente che dice aver coscienza di...». L’intenzionalità sarebbe cioè il sito in cui si forma lo sboccio del presente nella connessione necessaria del «tempo» e del «discorso» (il germe dell’atto recitante dell’essere parlante). Anticipo qui che *discorso* non è parola adeguata al problema. Conduce Desanti a pensare l’intenzionalità, o il discorso come sito originario del presente. Mentre la sua stessa analisi della cellula elementare del tempo postula la dualità dell’origine. Studio della cellula elementare del tempo: aa’. Nella formulazione algebrica, a’ «significa» il momento di spontaneità («atto»), ed a il momento di ricettività (la coscienza «impressionale», come si dice in maniera grossolanamente immaginativa e, d’altra parte, tradizionale). La dinamica della cellula aa’ è esposta dalla Fig. 4. nella quale la linea dell’arco vettoriale OT della figura simbolizza nel suo schema l’atto intenzionale (essendo «T» la prima lettera della parola «trascendente»). Mentre i punti v1, v2, ecc., quanto a loro, designano dei momenti del vissuto di statuto eventualmente distinto, la cui connessione ritenuta per tutta la lunghezza dell’arco costituisce, nei suoi modi d’apparizione, l’«oggetto» mirato in T. «Sei tornato al punto di partenza di Husserl» commenta Grisoni... «Ed è per questo – replica Desanti - che occorre “interpretare” l’arco intenzionale... prendendo l’intenzionalità davvero seriamente: riconoscendola, cioè, come momento essenziale di determinazione di ogni oggetto trascendente, e dandole così facendo, tutto il suo peso ontologico». Il che vuol anche dire che attraverso la sua funzione di mira obbiettivante, l’intenzionalità dà accesso all’essere stesso di ciò che è mirato. Importa allora cercar di comprendere come si fonda questa esigenza di mira (simbolizzata dall’arco vettoriale) e di chiedersi: come può accadere che ciò che si chiama «essere» non possa essere determinato altrimenti che secondo questo modo. La figura 5 intende rispondere alla domanda. “Il procedimento più semplice per completare lo schema è quello di disegnare un altro arco vettoriale avente la sua fonte in T ed il suo termine in O. Si ottengono così due frecce, f ed f-1, l’uno inverso all’altro. Propongo (per ragioni che appariranno ben presto) di chiamare f-1 «arco di ricordo». In modo triviale questo schema indica che f ed f-1 designano due «funzioni» l’una inversa all’altra, la cui composizione (ff-1) riconduce O alla sua identità (lo riapplica su se stesso). Il digramma di fig. 5 espone il circuito dell’apertura che Desanti accetta di chiamare tale, considerandolo quale l’aveva inteso Heidegger nel chiamarlo così. Ora Desanti dice espressamente che “la coscienza di...” occorre “sia localmente e «nativamente» inscritta in tale circuito dell’apertura...», «qui ed ora» marcato in un corpo, lui stesso situato in uno scostamento, dunque marcato dall’Altro, il quale ne è, a sua volta, esso stesso, marcato”.

Penso che si manifesti qui il problema che l’uso della parola come significante prioritario impone al filosofo. La mira obbiettivante non si lascia *dire*. Non ci sono parole nei fatti. Il circuito



dell’apertura che nomina la figura 5 nel suo insieme è esposto in opere. Tale è il dialogo. Sempre, prima, sta sottomano *qualcosa* che fa ostacolo. Anzi, se la mano è il piede – mano specializzata per camminare – sottomano è qualcosa che sottostà. Tale *dato* è, anch’esso, ritenuto in memoria. Mentre parlo qualcosa sottostà. Ciò di cui parlo ad esempio avviene mentre altro sottostà. Per di più, qualcosa sottostà allo scritto o al disegnato, il foglio su cui la penna lascia le sue tracce: parole o segni algoritmici. S’impone un problema nuovo. Forse gli autori di cui abbiamo fin qui trattato non se lo imposero. A me lo impone la scrittura e il disegno. Dico di due tecniche. O proto-tecniche. Che conferiscono alla voce ed alla forma una *statica*, cioè una durata. Per la quale è indispensabile fare un passo avanti rispetto al pronunciare parole. Acquisire una capacità altra dalla fonologia e dalla fonetica che formano le parole, la loro grammatica e la sintassi. Si dovrà fare la opportuna distinzione tra i due signitivi, scrittura e disegno. È evidente non solo che i due sono *strutturalmente* diversi. Soprattutto che, in tale diversità, espongono diverse esperienze del mondo alla coscienza di... Esperienze diverse dalla parola, dalla cosa incontrata, toccata/vista al suo posto, localizzato, localizzante. Un dato che le stesse parole non possono concretare. L’essere la pietra in piedi dapprima infitta al suolo, poi poggiata. Tale dato, non è detto. Occorre un’architettura del pensiero, come disse Kant. A priori. Cioè indicibile. Il circuito dell’apertura di cui Desanti parla esige sia assimilato, nell’esercizio della competenza di abitare/edificare, il fatto che il corpo è «localmente e «nativamente» inscritto in tale circuito dell’apertura...», come, “qui ed ora” marcato in un corpo, lui stesso situato in uno scostamento, dunque marcato dall’Altro, il quale ne è, a sua volta, esso stesso, marcato». Tale corpo inscrive, come mira obbiettivante, proprio una agenda nativa. Nell’esercizio motorio e mentale, maturano le condizioni perché il corpo stesso possa assumere le condizioni dell’itinerare nel mondo ed osservarne le manifestazioni tattilovisive, uditive, olfattive... in generale gustative. E principalmente per la mira obbiettivante della coscienza di... mettersi in piedi e fare il primo passo. Premessa del passeggiare o circospezzione. Preciso che per mettersi in piedi deve acquisire, sperimentalmente, l’allineamento della colonna sulle gambe e sui piedi, ma a partire dalla testa ben diritta in cima alla colonna. Sopra/sotto, orizzontale/verticale, sono il riferimento necessario alla disposizione cubica, che si chiama localizzazione cubica: posizione, disposizione, orientamento. Orientare la disposizione è atto indispensabile. Lo ha detto Kant chiamando architettura del pensiero ciò che Desanti ha chiamato localizzazione/localizzante, la nozione a priori di sé che si forma nell’alzarsi in piedi. Poter capire di conseguenza l’intorno in rapporto a sé. E non solo l’intorno prossimo, ma l’intorno remoto: l’orizzonte, il tentativo di capire l’arco del tempo di ogni giorno, che è stato ricerca perseguita a lungo e coronata da successo dai popoli orientali dell’Asia minore, nell’antichità. Ma è stato altresì documentato da Le Corbusier come fondamento di architettura moderna, negli anni ‘30. Non ho inteso, però, considerare le parole di Le Corbusier, come questione specialistica d’architetti. Bensì universale. Valido per chiunque. E Fondamento di “filosofia” (scienza) architettonica. Insomma connettere il documento esistenziale della biografia di un autore, all’agenda che tutti oggi usiamo nella quotidianità. Come il discorso condotto da Desanti riguarda il progetto dell’azione tracciato sull’agenda. Del quale, conta il diario che testimonia il risultato, quale esempio di agenda nativa. Disse, infatti: «disponiamo di un “orologio naturale” che sembra costituirsi da se stesso nella ripetizione differenziata dei nostri ritmi vitali, il nostro respiro, per esempio, il “tic tac” del nostro cuore, il ritorno periodico di fame e di sonno, e proprio come ogni variazione in questi ritmi ci turba e talvolta ci inquieta. Così egualmente, nel cuore della “coscienza interna del tempo” ed in virtù del suo tenore fenomenologico, si mette in pista ed in movimento una “agenda” naturale, o, per meglio dire, un’“agenda” nativa. L’“abitante” (detto Dasein) del polo X è costretto ad assegnarsela come campo della sua “intratemporalità”».

4. L’Agenda nativa. L’induzione dell’architetto.

Comincia da qui la riflessione dell’architetto. Dall’Agenda nativa. Agenda, ripeto. “Da farsi”. Non “da dirsi”. Inscritta nel corpo, non nella sola mente. Perciò Kant fu costretto a criticare la ragion pura. Ed Heidegger criticò Cartesio. Penso che l’idea di *Abitare, costruire, pensare* venga proprio dall’agenda nativa, e dalla competenza di abitare/costruire. Ne ho detto la condizione necessaria: alzarsi in piedi e fare i primi passi, onde, circospezzione il mondo e guardare internamente tale percepire nella sua dinamica tettonico-tattile. “Passeggiare”, questa è la parola giusta. Tra “vagare” e vagabondare. E il “circospezzione”, cioè fare una promenade architecturale. Sto parlando dell’incontro con il megalite in piedi sulla spiaggia, che esemplifica il segno primario e primitivo dell’architettura. E postula il concetto sintetico e primario fondante l’essere il mondo circospezzionato, a multipla radice (almeno quadruplica, come disse Leibniz; nell’esistenzialismo di Heidegger si chiama quadratura dell’essere). Non ci sono parole, la cosa stessa è simbolo di sé, autoindice d’essere “data” in natura, indice di qui/ora, dell’orizzonte cioè “localizzato” dal punto d’appoggio al suolo. Questo espone il libro *Precisions sur l’état present de l’Architecture et de l’Urbanisme*, Parigi, 1930.

5. L’espace indicibile. Dalla terza lezione di *Precisions*.

Cito le parole dell’autore, nel disegnare questo schizzo alla lavagna: «Mi trovo in Bretagna; questa linea pura è il limite dell’oceano contro il cielo; un vasto piano

orizzontale si estende verso di me (n. 59). Accolgo con voluttà questo magistrale senso di riposo. Eccovi qualche scogliera sulla destra. La sinuosità delle spiagge di sabbia mi rapisce come una modulazione estremamente dolce sul piano orizzontale. Sto camminando. Improvvisamente mi arresto. Tra l'orizzonte ed i miei occhi si è prodotto un avvenimento sensazionale: una roccia verticale, un masso di granito si erge in piedi, come un menhir; la sua verticale fa con l'orizzonte del mare un angolo retto. Cristallizzazione, fissazione del luogo. È questo un posto dove l'uomo si arresta, perché è dotato di una sinfonia totale, di magnificenza di rapporti, di nobiltà. La verticale suggella il senso della orizzontale. Una vive a causa dell'altra. Ecco le potenze della sintesi». Noto, da architetto, che l'oggetto temporale, qui, è la veduta di una cosa (pietra megalitica menhir) venuta improvvisamente al cospetto della persona che lo incontra nel passeggiare. Nello schizzo, il profilo del megalite è localizzato sulla spiaggia delimitata in basso dalla linea della battigia mentre la linea dello skyline/orizzonte sta scostata più in alto al livello dell'occhio a discriminare dell'area superiore della lavagna. Lo schizzo estroverte la memoria che ha ri-tenuto, in quel momento, quello che occorre richiamare perché il pubblico presente abbia il riferimento ad una esperienza che potrebbe fare recandosi di fronte a quel megalite in Bretagna (qualcuno forse del pubblico che partecipò alla lezione progettò e fece quel viaggio). In ogni caso lo schizzo esemplifica il semicerchio inferiore della cellula temporale schematizzata da Desanti per esporre il ritenuto entro l'esercizio del circuito dell'apertura nominato nella sua genericità dal filosofo. Ne richiamo la figura schematica. Il circolo inferiore f-1, Le Corbusier lo espone con queste parole: «Rifletto! Perché sono così emozionato? Perché quest'emozione si è prodotta di nuovo nella mia vita in altre circostanze e sotto altre forme? Richiamo il Partenone, la sua sublime trabeazione che è una potenza schiacciante. Penso per contrasto e comparazione a quelle opere piene di sensibilità ma quasi abortite, non portate a compimento, la Tour de Beurre a Rouen, le volte fiammeggianti ove tanto genio del cesello s'è speso senza giungere allo splendore, allo squillo delle trombe di bronzo del Partenone sull'Acropoli. Allora disegno con due tratti soli questo "luogo di tutte le misure" e dico, dopo aver confrontato nel mio spirito una gran quantità di opere umane, io dico: Ecco! questo basta... Mi sono fatto capire? Estensione, altezza!». L'autore ha così definito il prisma come "volume geometrico" che include l'edificio, per la scalatura della proiezione prospettica qualunque edificio, è includibile nel prisma geometrico. Come tale essendo geometrico prisma, non ha distinzione né identità, solo generica misura al vero commisurata al corpo umano. Il corpo di cosa, invece, ha una distinzione assoluta, un'identità irripetibile. Perciò, Le Corbusier lo chiama miracolo. Come scatola (in francese *boîte*) è manifattibile, ma dev'essere altresì *miracle*. Come tale dev'essere unica cioè artistica. Dunque il prisma è definito ma come esemplare/modello, cioè come copia. Per avere altresì una identità irripetibile (come un vero individuo), dev'essere *boîte à miracles*. Tale dev'es-



rettangolare —, eccola all'incrocio di due strade, subire la pressione delle costruzioni attorno. Eccola al termine di un viale di pioppi in un'attitudine sfiorata da un filo di solennità. Eccola in fondo ad una strada nuda, fiancheggiata da boschetti a

dritta e a manca. Eccola infine sbucare a bruciapelo, a picco, inattesa all'angolo di una strada. Un uomo le passa davanti e i suoi gesti vi si stagliano in chiara lettura, come quelli di un attore sulla scena, - intimamente legati alla scala umana che organizza la sua facciata». Espone il principio di reazione poetica al paesaggio come fondamento del suo minimalismo.

6. L'architettonica del pensiero. Il minimalismo del beton brut.

Non è questa la conseguenza principale dell'incontro con il menhir sulla spiaggia di Bretagna. Invece l'incontro con la pietra e la lavorazione della pietra, così diversa da quella moderna. Invece l'incontro induce una riflessione sulla pietra moderna. Dunque un confronto tra il megalite da trattare con martello e scalpello e la massa semiliquida o plastica che indurisce in un processo chimico. Alla quale però occorrono casserature contenitrici e modellanti secondo punti, angoli, linee superfici, volumi. Perciò imprimono gli enti *prescritti* dall'algoritmo, sintesi di geometria e numero che conferisce alla massa informe la forma cioè linee, superfici ed angoli cubici. Le Corbusier si è confrontato tutta la vita con il Partenone. Come esempio magistrale dell'armonia la proporzione con il modulo (il raggio del cerchio medio della colonna) che penetra la materia informe così come stabiliva il limite della figura di pietra. Il minimalismo di Le Corbusier è più radicale di quello di Mies. Si confronta con la materia. Non la trascura. Conferisce di nuovo ad essa l'armonia. Che ha inventato mettendo appunto il *modulor*. Nel quale la serie ha sostituito la ripetizione. Duplice. La trasfigurazione della materia per effetto dei numeri che impersonano l'armonia, musica *gelata* innanzitutto, espressione, *naturale* dell'armonia. L'accordo del diverso. Commensurabile ed incommensurabile, finito e infinito, mortale e immortale armonia, l'insieme dei diversi. Commensurabile ed incommensurabile. Il visivo e l'invisibile. Non so se Milano ha accettato Le Corbusier. Certo non *fece proprio* il beton brut. Benché sapesse come si fa a fare del brut il contrario, come dimostrò Vittoriano Viganò al Marchiondi. Inventò, invece, l'incontro tra Wittkower e Le Corbusier, alla IX Triennale, al seminario De divina Proporzione del Settembre '51. Nell'era di Ponti, di De Carli, di Moretti. Ponti, il milanese, aveva elaborato una idea di architettura moderna che sapeva la irripetibilità dell'individuo nel genere. È questa intuizione che conferisce concretezza alla architettura milanese nel tempo dell'informe e informale magistralmente interpretato da Baj e da coloro che devono a Baj l'intelligenza della loro arte, dico innanzitutto di Burri, e dell'esemplare preclaro del grande cretto di Gibellina. Ma anche di Fontana. Potrebbe risplendere la loro irripetibile bellezza senza il sentimento della materia che si *compone* sotto le mani? Figurazione non mai tentata prima. Torno a Wittkower quando venne a Milano ed incontrò Le Corbusier, in una capitale del moderno secondo la felice intuizione di Lorenzo al Padiglione Architettura al Pirelli, per

Expo 2015, come dissi più sopra. Dove Spazio di Moretti e Spazio primario di De Carli conferivano allo spazio indicibile la terra e l'aria. Senza i quali la forma non esiste. Ribadisco anche per la loro riflessione, la presenza di Wittkower, non solo quello di *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, ma altresì di *Arte e Architettura in Italia: 1600, 1750*. Dico che la coincidenza della pubblicazione del *Modulor* e di *La matematica della villa ideale*, nel 1947, è un sintomo di cambiamento. Fanno data. 1947. Segnano la fine della prima modernità. E dello *zeitgeist* dell'antistoricismo e della tabula rasa che la contraddistingue. Sostituito da un confronto con il Palladio, sintattico, non etico-morale. Né estetico. Conferisce a *La matematica della villa ideale* di Rowe il suo giusto valore di "far data". Lo *zeitgeist* dispiega la sua inedita diacronia. Compie la profezia di Severini: *Du cubisme au classicisme*. E fa del canonico il compimento alla ricerca sull'intenzionalità nel progetto dell'opera d'architettura moderna. Un'indagine sulla psicologia del progetto cioè sul dispiegamento della competenza di abitare costruire appartenente alla persona. Ricorro, per spiegare tale dimensione psicologica al titolo del libro di Moneo, *Inquietudine torica e strategia progettuale*. In questa strategia si collocano le sette case dello studio Degli Esposti Architetti, che concretano l'appartenenza alla città della loro biografia urbana. Cioè dell'ora in cui nascendo rinnovarono il contesto preesistente così porgendolo all'abitare dei cittadini, anche solo temporaneamente residenti, illuminato presente, come irripetibile ora comune, e unica nel visuto personale ●

ArcDueCittà

Numero 15
Marzo 2024

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi
Marco Falsetti

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segreteria di redazione:
Niccolò Gaudio, Alice Scaglia

Impaginazione:
Alice Scaglia

© Arcduccittà s.a.s. - 2014
Milano +39 02 33106742
redazione@arcduccittà.it

Autorizzazione del Tribunale
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online
ISSN 2384-9096
Website: <http://www.arcduccittà.it/>

distinzione assoluta. Irripetibile. La differenza è data dalla situazione stessa in cui il prisma viene a trovarsi. È dato dal paesaggio in cui verrà a trovarsi. La natura stessa gli conferirà una distinzione, essendo ogni luogo irripetibile. Principio di razione poetica al paesaggio. Prosegue su questo principio l'autore svizzero dicendo: «Eccomi partito alla ricerca della verità architettonica più vasta, mi accorgo che l'opera da noi elevata non è né sola né isolata; che l'atmosfera le costruisce intorno altre pareti, altri suoli, altri plafoni, che l'armonia che mi ha bloccato davanti allo scoglio della Bretagna esiste, può esistere dovunque, altrove, sempre. L'opera non è più fatta solo di se stessa: il "di fuori" esiste. Il "di fuori" mi rinchiude nel suo tutto che è come una stanza»... Aggiunge poi: «State per vedere la stessa casa, questo semplice prisma rettangolare (da sinistra a sotto, poi da in alto a destra e sotto). Siamo semplicemente in pianura. State vedendo come il sito compone con me? Ora invece siamo tra le colline boschive della Turenna. La stessa casa è un'altra. Eccola allertare i profili selvaggi delle Alpi. Come i nostri cuori sensibili hanno percepito tesori ogni volta diversi? Queste realtà immanenti che fanno muovere l'atmosfera architettonica eccoli sempre presenti per chi saprà vederli e saprà estrarne il profondo beneficio! Questa stessa casa – prisma

