

Numero 17
edizione web:
giugno 2024
www.arcduccitta.it

A cura di Ernesto d'Alfonso

Indice

Architettura del pensiero, fondamento antropologico di semiologia architettonica. Appunti.

L'immagine interna del sé che sente. Agenda nativa, competenza, circospezione, percezione.

Oltre Le Corbusier.

Epilogo milanese.

p. 1

pp. 2-5

pp. 6-9

pp. 10-12

Architettura. Ricerca. Città.

Architettura del pensiero, fondamento antropologico di semiologia architettonica. Appunti.

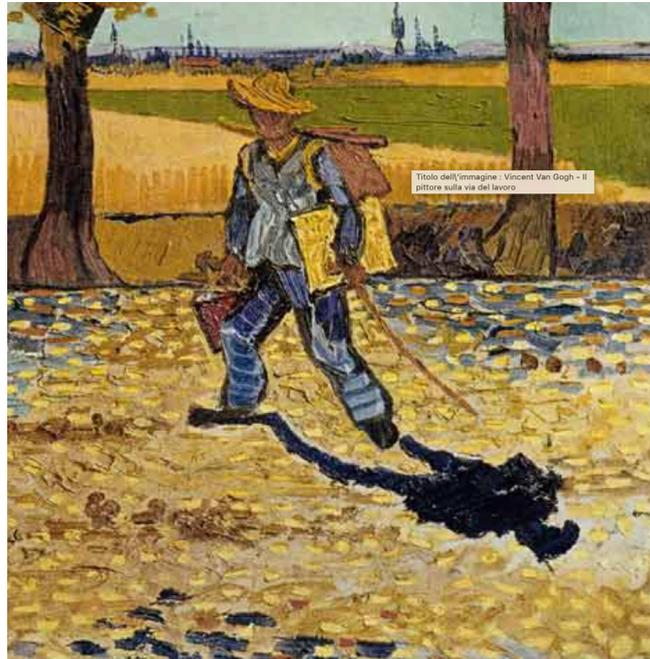
Ernesto d'Alfonso

1. Passeggiare. Prima che l'aggettivo architectonique specifichi l'azione, indica genericamente: **andare a spasso**. A fare shopping... Vagare oziosamente... dice Baudelaire (negli anni '40 dell'ottocento) che ha colto l'attitudine moderna e romantica a godere del passeggiare come distanziamento dal soffrire sé stessi patire il sentito "sgradito". C'è, però, un momento nella biografia di ogni persona, in cui camminare è piuttosto l'obbiettivo di un tentare di riuscire. Un obbiettivo difficile da conseguire. All'atto del "venire al mondo" il bambino non cammina. Vi è dunque un "lungo" apprendistato dell'articolazione dell'intero corpo giuntura per giuntura, dall'articolazione delle mani e dei piedi, del capo, delle vertebre per tener eretto il busto nel sedere... E così via. Ci vuole circa un anno prima che l'infante provi a tentare di mettersi in piedi e stare eretto in equilibrio. Il momento in cui ci riesce, "fa data" nella biografia del bambino. È tappa essenziale della crescita. Soprattutto i genitori e chi segue il bambino nel crescere, se c'è, lo ricorda. È il lungo tirocinio antecedente a questo momento tipico - «decisivo, risolutivo, di fondamentale importanza per gli sviluppi successivi» - della biografia personale che c'interroga sulla formazione della architettura del pensiero. Piuttosto che a priori, nel senso di innata l'architettura del pensiero, con la coerenza sinergica dei concetti di spazio e di tempo, penso sia esercizio della facoltà di autosentirsi sentire che è il senso autentico della locuzione di Husserl: avere coscienza di... Tale atto intenzionale può essere inconscio e/o ineffabile, come quando da infanti rigiriamo la pallina o le membra del bambolotto memorizzando senza tenere in mente l'averlo fatto, bensì conservando (in un certo senso nelle membra stesse) l'intera articolazione del gesto. L'atto del mettersi in piedi, però, in quanto interazione col suolo del piede e tensione di tutte le articolazioni per tenere ossa e muscoli allineati l'uno sull'altro affinché il peso intero gravi sui piedi è però fortemente voluto. Il raggiungimento dell'equilibrio, dell'accordo tra l'allineamento sistematico delle membra perché il peso gravi sui piedi è un sentire interno l'accordo di tutte le posizioni delle membra con il piede che poggia al suolo e trova l'ostacolo che lo sostiene impedendo che sprofondi. Questo accordo del corpo per conseguire la sinergia con il suolo

che lo sostiene, è un sentimento interiore, che però viene intuito come "vincolo", cioè posizione obbligata. L'obbligo è duplice, la testa sta in alto, i piedi in basso, l'intera ossatura tendini e muscoli sono tesi per allinearsi in modo da gravare l'uno sopra l'altro. Sotto sta il piede che non vede, ma tasta il più vicino combaciare le aree che si bilanciano nel gravare/sostenere, sopra l'occhio, che getta lo sguardo oltre ogni accessibilità al più lontano. tra i due vi è una distanza obbligata e inalterata, almeno nel momento in cui ci si alza in piedi. Ecco l'architettura del pensiero nella manifestazione fenomenologica dell'equilibrio autopercipito come capacità di stare in piedi. Che si mantiene nello sporgersi del corpo nel fare

il passo. Il passo misura il passaggio da una posizione del corpo all'altra da un piede all'altro. Non aggiungo altro. Ho detto di un solo passo e del fatto dato che l'apertura stessa delle gambe, naturalmente fissa la grandezza della distanza, cui si spinge il piede che si sbilancia nel prossimo passo è, altresì data come oggettivamente accessibile. L'occhio, invece, che può vedere dove metto il piede, mentre alzo il capo per vedere oltre, (ne ha facoltà perché lo spazio in mezzo è invisibile) si spinge oltre qualunque suolo prossimo su cui posare il piede nel prossimo passo, e immediatamente raggiunge la soglia che discrimina la terra dal cielo. Accessibile ed inaccessibile, commensurabile e incommensurabile, prossimo e remoto, si coniugano a visibile e invisibile. Infatti solo la superficie è visibile e tangibile se una massa la detiene come involucro. La massa è infatti invisibile. Invisibile, però è anche, ciò che assedia la massa essendone privo. Non lo chiameremo però spazio, escluderemmo la massa. Lasciemo lo spazio nella sua fenomenologica inconoscibilità, e così il tempo. Facendo questo diventa problema ciò che si rivela "relativo" all'autosentirsi sentire "il suolo-massa sotto i piedi" e l'invisibile-trasparente all'occhio tra le cose, come campo dell'azione umana ivi compresa la sperimentazione dei fenomeni naturali che la scienza scopre ai nostri giorni e che gli scienziati inventano per dotare l'azione quotidiana di nuovi poteri. Se chiamo fenomenologia il mantenere tale relatività al sentirsi sentire, come obbligo del sapere, forse si può capire il rapporto tra arte e scienza, la tecnica scientifica nell'arte e la intuizione sensibile nella scienza. E venire a capo del camminare come circoscrivere: fare esperienza della doppia invisibilità del Tettonico e trasparente nei vincoli ed obblighi secondo i quali si manifestano e sono sentiti dal corpo d'uomo, cioè dalla mente vigile nel loro travaglio: l'obbligo di non esser disgiunti, il dato di non essere la stessa cosa. Vedremo l'obbligo fenomenologico con gli occhi delle forme simboliche differenti che espongono il pensato ed il sentito.

Non ci accontenteremo della parola ci varremo della esposizione fattuale dei manufatti ●



Titolo dell'immagine - Vincent Van Gogh - Il pittore sulla via del lavoro.

L'immagine interna del sé che sente. Agenda nativa, competenza, circospezione, percezione. Qualcosa da farsi, non da dirsi.

Ernesto d'Alfonso

Antropologia, ontologia, percezione, circospezione. All'atto del nel "venire al mondo", nascendo, il bambino non cammina. Né parla. Vi è un apprendistato lungo. Un lungo auto apprendistato. Entrambi, dire le prime parole e fare i primi passi, si acquisiscono al termine di tale lungo auto apprendistato che rappresenta la tappa più importante dell'infanzia. **Fa data** per i genitori. Hanno il segno che il bambino ha raggiunto il primo grado dell'autosufficienza.

Noto in proposito: il corpo umano è localizzato all'atto dell'uscire dall'utero. Si scopre, più tardi, disposto al mondo ed orientato alla luce, nel mettersi in piedi e camminare. Si tratta dell'apprendistato di cui si diceva più sopra. Non intendo dire che precedentemente si fosse inerti – non in azione. Mancava la nozione mentale della disposizione. Che, a sua volta, dispone l'intorno. Dunque non si poteva avere alcun riferimento al rapporto tra il proprio corpo e l'intorno prossimo.

Mancava la nozione di sé "disposto" nel sentire e disponente il sentito circostante. Manca l'intelligenza di **sé che sente** di mirare intenzionalmente ciò che, essendo sentito, interroga del proprio esser cosa.

Si manifesta un complesso di temi:

Agenda nativa, competenza di estrovertire il sentito, pensato, - parlare o abitare/costruire -. Intenzionare, circospezione.

Su tale punto devo perendere partito, nel rispetto dei miei insegnanti: Carlo de Carli l'architetto che chiamò Dino Formaggio, il filosofo studioso di tecnica artistica ad insegnare "teoria della visione", alla facoltà di architettura, e m'indusse a fare da assistente al suo corso. In realtà l'architetto mi insegnò a "pensare" il campo d'azione. Il filosofo ad osservarlo con attenzione. E ad analizzarlo fenomenologicamente. In quegli anni, la parola spazio, era un tema architettonico molto discusso dagli architetti. Ci sono le definizioni di Le Corbusier, **spazio indicibile**, di Moretti, **spazio**, Di De Carli, **spazio primario**. Le tre. A mio giudizio, devono essere pensate in sinergia tra loro, ed in rapporto all'architettonica del pensiero.

Se dunque, penso all'ultima, quella che de Carli discusse con noi, quando lo incontravo con i miei amici, Marzia e Giancarlo, mi accorgo che c'è una obbiettiva similitudine. Soprattutto se penso al numero 7 di Spazio - ed all'articolo **strutture e sequenze di spazi** - in cui si concreta la ricerca in architettura che permea l'intera rivista di Moretti, perciò, riportato integralmente nella rivista di Eisenman, *Opposition*, n°4, del '74, si verifica che lo spazio di cui tratta Moretti, Moretti, è quello della cavità celata dietro le pareti degli edifici, il campo d'azione abitato dalle persone. De Carli, penso, ne prenda atto, a suo modo, cercando di mettere a punto la "natura" di tale "spazio" dove le cose e le persone "nascono". Quindi si riferisce allo spazio al vero, in scala 1:1. Sapevano tutti che la fisica subatomica, smentiva l'idea che le proprietà del suo spazio, fossero omogenee a quelle dello spazio praticato dai corpi umani. Cercavano, dunque di precisarne le proprietà o i caratteri.

So che De carli nel suo libro, **spazio primario**, mi ammonì, personalmente e direttamente: **non fare teoria dell'architettura**. Anche per lui, come per Le Corbusier e Mies van der Rohe, aggiungo, lo spazio è indicibile.

Era tardi. L'apprendista, che ero io stesso, aveva appreso i rudimenti, almeno, della filosofia, e non poteva dimenticarlo. Soprattutto se il filosofo era sapiente come Dino Formaggio. L'unica cosa che potei fare fu perseguire l'idea che ci fosse una via fenomenologica all'elaborazione dell'architettonica del pensiero. E che i Milanesi, figli del politecnico di Cattaneo, potevano elaborarla, come Formaggio sosteneva. Bensi albertiano, palladiana, cioè progettata in disegni - ma moderna aperta ad un non ancora mai sperimentato. Procedente sulla via preconizzata da Kant di una preliminarmente

Lezione di

22 mag



Architettonica del pensiero, fondamento a

Passeggiare, agenda nativa

Ferrara, 2



2



Preambolo

Studentesse, studenti, colleghi tutti,
Buonasera!

È, per me un grande piacere incontrarvi.
Un onore !
Per di più giacché siete venuti ad ascoltarmi.
Spontaneamente, spero.

Quanto a me mi congratulo d'essere qui con voi.

Paul Gavarni, *Le Flâneur*, 1842

Innanzitutto, il titolo:

"Promenade architectonique", agenda nativa, prassi architettonica.

La discussione intende essere una riflessione sul campo d'azione. Piuttosto riguardo alla pratica che alla teoria. La parola chiave è **agenda**. Qualcosa «da fare», non da «dire» o «comunicare» Del resto sono architetto.

Una fatto vantaggioso: non ho tema d'imprecisione disciplinare. Voglio che tutti capiscano bene, potete interrompermi, quando volete, alzando la mano. Non temete, non perdo il filo. Ho scritto la lezione. Intanto comincio.

2

Architettonico.

Nel qualificare con architettonico il passeggiare, s' introduce un'intenzione specifica. Passeggiare assume l'ontologica funzione **oggettivante** dell'essere umano: oltre il camminare su due piedi, e l'operare una dislocazione rivelatrice di ciò che si manifesta di volta in volta, **l'operare l'adattamento del circostante all'azione umana. Tale operare è «architectonique»** Sottolineo la differenza, per il francese, tra architectural e architectonique. La prima, infatti segnala la ricerca del pittoresco. Il secondo, la costruzione del mondo adatto all'abitare. E distinguere l'intorno sottomano e alla mano _uso termini di Heidegger che nominano il tattile nella **circospezione**.

3

6



antropologico di semiologia architettonica.
tiva, prassi architettonica
2 Maggio.



Fotografia d'infante neonato.

acquisita architettonica del pensiero.
 Un'architettonica da elaborare.

Per assicurarmi la sintonia con il pensiero dei maestri, pensavo dovessi valorizzare l'apprendistato nativo. In un certo senso pentrandolo. Se le cose nascono conformi allo spazio primario nella loro taglia al vero (in scala 1:1, come si dice dagli architetti) il corpo stesso doveva autosentirsi crescere secondo un modello: un' **agenda nativa**¹ che si mette in esercizio al momento della nascita. Dico di una mente acoscia che monitora e registra il divenire del corpo dal concepimento (la crescita). Il cui primo compimento è la nascita stessa, interazione del tutto ignota con l'altro - l'ignoto mondo. Il quale, però, deve essere in qualche modo accessibile: reciprocamente adatto e/o adattabile. Dunque una facoltà è detenuta alla nascita e, da quel momento in esercizio. La chiamo **sentirsi sentire il sentito**. Ei termini di Husserl, penso, la coscienza del sentito.

Mi sembra d'essere in sintonia con il punto d'arrivo dell'intelligenza internazionale milanese di cui De Carli era esponente con la sua ricerca dello **spazio primario** nel quale nascono le cose manufatte nella loro taglia. Del resto questo nomina il compimento del progetto: "costruzione del campo d'azione", il duplice adattamento del campo d'azione al modo in cui è fatto ed agisce l'uomo nell'esistere al modo in cui si adatta al mondo stesso, che pratica come campo d'azione.

Quanto a me, dunque, ed è stato quest'obbligo ad esigere che prendessi partito, Lo esprimo con tale dichiarazione: il campo d'azione è portatore di una semiologia "primaria" che si manifesta alla coscienza affinché stabilisca il suo modo di condursi nel campo d'azione stesso facendo e abitando. Si tratta di apprendere le condizioni di tale interazione tra sentire e sentito. Innanzitutto la elaborazione della condizione interna del camminare, l'equilibrio. La decisione di mettersi in piedi ed i tentativi, non sono un fatto deliberato, eppure sono un fatto intenzionale.² Sono anticipati dall'agenda nativa.

Sono tornato al compimento del lungo apprendistato da parte dell'infante, allo scadere, circa, del primo anno d'età, o poco dopo, il momento del **mettersi in piedi e fare il primo passo**. Un atto che non posso chiamare conscio in quanto privo di parole. Eppure che ha istruito nel pieno senso della parola, e definitivamente, il saperlo fare: da quel momento, infatti si sa mettersi in piedi, mentenersi in piedi, e camminare. Una memoria essenziale, che da allora detiene l'architettonica del sentire dall'interno "posizione/disposizione-orientamento" occorrenti all'equilibrio; mantenendolo, soprattutto, nel fare i primi passi. Infatti, si sa prendere delle direzioni cubiche nei confronti dell'intorno immediato, contemporaneamente dirigendosi in esso ed avendone, immediatamente memoria. Si è appreso a camminare tra passeggiare e circospezionare. Godere/patire la situazione incontrata nel cammino, simultaneamente, apprendendo "qualcosa" del mondo circostante.

Le prime parole e i primi passi. Sinergie.

Riuscire a dire **le prime parole** e a fare **i primi passi**, sono modi dell'espressione estremamente diversi: il primo nome, nomina una "cosa" reale da cui si dipende fin da subito, la mamma che va e viene, scompare e ricompare. Innanzitutto occorre. Ho detto "cosa" per dire "non me" e "tutto per me". Dovevo dire **persona**. Era però parola troppo precisa, comportava un universo di differenze che nella sua primarietà la parola "ma-ma" non distingue. Ciò che si deve segnalare della prima parola, è l'obbiettivazione primaria della parola: "non me"! L'altro che non è "dentro". Occorre! Manca! Lo invoco.

Tale essenziale non essere dentro manifesta la duplice determinazione del sentire: 1° sentire sé sentire un'affezione, spavento, meraviglia. 2° sentire un non me sentito sottomano, alla mano, sostegno, ostacolo. Simultaneamente avvertire la coesistenza come esperienza e memoria. Oggi sappiamo che una relativizzazione precisa riferisce il modo in cui il mondo manifestandosi alla coscienza umana è conforme al modo in cui viene sperimentato dal corpo e viceversa. Chiamo questo modo di manifestarsi, taglia al vero, della quale il corpo stesso è misura. Essa, si

¹ Cito in proposito, ciò che, dell'agenda nativa, dice Desanti nelle ultime pagine di **Reflexions sur le temps**: "Non è dunque solo per comodità che ho preso l'esempio dell'agenda per introdurre allo «spazio delle marcature». Proprio come 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 («manca il respiro», diciamo, «ho il cuore nello stomaco», ecc.), 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 aperto, all'interno del quale reperisce i movimenti della sua «intratemporalità». Cioè? A designare ciò che anticipa, a co-designare attraverso questo stesso ciò che, essendo stato anticipato, è avvenuto, ed anche a designare la connessione di queste prime designazioni. Abbandonandomi, ancora una volta ad un abuso di linguaggio, dirò che è costretto a produrre del «segnico», a «generare» dell'espressione."

² Gli studiosi di filosofia, - qui specificamente Husserl studiato da Desanti (cfr. **Reflexions sur le temps**) parlano della coscienza che è sempre riferita a qualcosa come coscienza di... - hanno visto nell'intenzionamento, il motore della coscienza e parlato, quindi di agenda nativa. Non hanno rinunciato, però a privilegiare esclusivamente la parola. Poiché però agenda e intenzione sono piuttosto da farsi che non da dirsi, penso che non possa essere la parola il segno espositivo; invece il modo di condursi nel mondo. Che considero segno primario espositivo del sentito. Forse abusando del poter parlare che detengo come locutore della lezione mi spingo a dire delle due forme signitive che appartengono all'uomo: la parola da un lato, e la condotta nel tempospazio mondano dall'altro: La circospezione. Sono tornato alla passeggiata ed agli incontri nel cammino. Alla percezione all'osservazione alla conoscenza.

1. Passeggiata. 2. Architettonica.

L'intera lezione verterà sul significato pratico, non letterario, di queste due parole che si uniscono per significare come si da, al corpo, il mondo.

Passeggiare. Se l'aggettivo architectonique non specifica l'azione, indica genericamente: **andare a spasso**. Flaner. Vagare oziosamente... diceva Baudelaire negli anni '40 dell'ottocento, quando intuì l'attitudine moderna, romantica a godere del passeggiare. Cioè del distanziamento dal soffrire in sé stessi il sentito "sgradito". **Però**, fare un percorso è, anche metafora del dantesco «cammin di nostra vita». Inoltre il percorso in andata e ritorno, è metafora del processo temporale dei fenomeni.

4



Claude Monet, la passeggiata.

Alla ricerca del sito pittoresco. O del punto d'appoggio geografico. Il punto notevole nella circospezione per osservare i fenomeni topografici.



Pollicino nel labirinto. La marchiatura dei passi.

Antropologia, ontologia, percezione, circospezione.



All'atto del "venire al mondo" il bambino non cammina. 7

contrappone, oggi alla soglia della grandezza tra universo atomico e subatomico. Il corpo umano è un modo della realtà. Non l'unico. Ma non falso.

Si tratta di approfondirne la manifestazione.

In proposito, la questione chiave è l'adeguamento dell'interno all'altro che non lo è. Perciò, la questione chiave è pratica. Come ci si dispone all'azione? L'esigenza dell'architettonica del pensiero risale a tale questione. Deve essere prodotta dal pensiero, come osservazione dall'interno del tentativo di mettersi in piedi, nella successione dei momenti che conseguono il proprio risultato. Non in quanto automatismo anintenzionale. Invece in quanto gesto giusto dall'interno. Sentire d'aver raggiunto l'equilibrio, per giusta posizione d'allineamento delle membra l'una sull'altra, è premessa di sentire da dentro la verticale, dunque attorno a tale direzione privilegiata, percepire il cubo delle direzioni delle membra. Premessa a sua volta di una disposizione delle cose intorno. Chiamare astrazione tale cubo è però improprio. Da tale punto di vista l'astratto è concreto. Il momento impressionale ed il momento ritenzionale sono coniugati l'uno all'altro indissolubilmente. Con la parola presente, si dice di questa coniugazione necessaria. Per la quale, l'incontro ed il suo momento impressionale è determinante portando l'indice di ciò che sta avvenendo: l'incontro effettivo, che coincide con il sentire un'affezione di tale incontro. Dunque con il ritenzionale del momento impressionale. In altre parole, memoria, immaginazione, riflessione si manifestano simultanei-coesistenti a ciò che accade. Anzi capaci di ritenerne la manifestazione d'aver sentito, per poter pensare cosa sia o chi siamo nel sentire.

Per ritenere, la immagine tettonica della posizione in cui ci si trova nel ri-tenere è indispensabile sia mantenuta rispetto a ciò che è ri-tenuto. Il corpo è localizzato/localizzante. In altre parole non è "dentro". Ciò che chiamiamo spazio/tempo, gli occorre non come spaziotempo mentale, ma concreto. L'esposizione del corpo, dalla nascita, a ciò che non è dentro, comporta un postulato: la verticale è la principale delle direzioni cui si coordinano le direzioni orizzontali: davanti/dietro, destra/sinistra. Inoltre, il cubo delle direzioni - principio dell'architettonica del pensiero - è dato nel momento stesso in cui si riuscì a mettersi in piedi. Dicendo il cubo delle direzioni, ho evidenziato il momento ideale astratto della immagine di sé ritenuta in mente come avente preso posizione corretta per camminare, passeggiare, circospezionare. **Perciò intendo, ora, ulteriormente approfondire la fenomenologia dell'azione del mettersi in piedi.** E cogliere in essa il formarsi dell'immagine tettonica del corpo in azione.

In proposito, segnalo che si mette per la prima volta in esercizio, la distinzione funzionale tra piede e mano, nel momento del tentare. La distinzione evidenzia una relazione essenziale tra capo e piede, di cui si riconosce l'allineamento verticale. Ad esso consegue il simultaneo sentire dall'interno le posizioni obbligate reciproche e sinergiche di capo, occhi, busto con le mani il bacino e l'inforcatura, gambe e piedi: l'esatta sovrapposizione delle membra nell'allineamento verticale che comporta l'orizzontalità del piano d'appoggio (e dell'angolo retto nel punto d'appoggio). Tutto ciò che è assolutamente necessario, non è tutto. Occorre che la concentrazione del peso sulle piante dei piedi sia contrastata da qualcosa, che chiamiamo suolo, a sua volta sentito come ostacolo, sostegno, impedimento a sprofondare.

Allora, si capisce bene che la verticale coordina le direzioni della posizione cubica sulla sua disposizione alto/basso, - davanti/dietro, destra/sinistra -. Le quali si specchiano della disposizione delle cose intorno. A loro volta orientate dalla sorgente della luce. Tale schema non è figurato, ma autopercepito come autoposizione delle membra dall'interno del corpo. Se si parla di "immagine",

Promenade architectonique. Dato, Storico, Biografico.

Ho introdotto il ritratto dell'autore che ci introdurrà nella promenade architectonique per segnalare un dato essenziale: il tempo cui ci riferiamo.

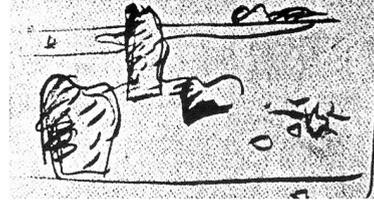


Ritratto di Le Corbusier

Non è astratto, ma concreto, delimitato o mortale. Le Corbusier, morì nel '65. Ciò che fece, disse o scrisse lo fece prima di quella data.

8

La passeggiata di le corbusier .



"Mi trovo in Bretagna; questa linea pura è il limite dell'oceano contro il cielo; un vasto piano orizzontale si estende verso di me. 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.

Sottolineo il tenore psicologica delle parole: Accolgo con voluttà questo magistrale senso di riposo. Il sentimento di sentirsi sentire con estremo piacere, prevale. Da questo stato di autocompiacimento, è **tratto fuori**".

Improvvisamente mi arresto. Dice, infatti:

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**;

In un certo senso, si "risveglia" dall'"abbandono" a sé stesso .

10

Torno all'architetto:

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 suggerisce il senso della orizzontale. Una vive a causa dell'altra. Ecco le potenze di sintesi....

Si avverte, si sperimenta, per così dire, la sinfonia totale dell'ora qui. Magnificenza di rapporti tra opposti. Accordo. Con-vengono verticale, orizzontale. L'una per l'altra. Scompare l'autopercezione, almeno apparentemente. Non può apparire nell'immagine. È evento tettonico. Non visivo.

.... Rifletto. - riprende l'architetto - 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.

12

Qui le parole, non valgono tanto per la cosa in sé, per il megalite. Ma per il corpo davanti ad esso, che lo guarda. Arrestato dalla sinfonia totale dell'arresto in cui si è trovato: estensione, altezza del proprio corpo, sentiti dentro, - occhi distanti dal piede, capo in verticale sulla colonna e le gambe, nell'essere in piedi, in verticale. L'immagine interna è in esercizio al cospetto del megalite con l'altezza propria dell'occhio, nei confronti dell'estensione che la cosa tessa indica. Perciò il megalite, è alterego, corpo relativamente fermo rispetto a quello dell'uomo, relativamente mobile. Tale essere fermo, non vale tanto e solo per sé, quanto perché cristallizza la sinfonia dell'estensione circoscritta dall'orizzonte skyline ed aperta sull'indefinito celeste. Ovviamente il corpo umano è fuoricampo. Non si può vedere. il corpo di chi è fermo al cospetto, è ben presente, però, ancorché in forma ekstataica, secondo le parole di Heidegger. La forma ekstatica, della presenza interna, non è affatto dello stesso genere del modo in cui si rivela il megalite nelle doppie circostanze prossime e remote. Ciò che è ritenuto, estrovertito nell'immagine, non è, in quanto relativo, non vero. Difatti «funziona» per il corpo umano che così lo avverte.

Il disegno è fatto per essere guardato dal pubblico. Il pubblico c'è in modo ekstatico.

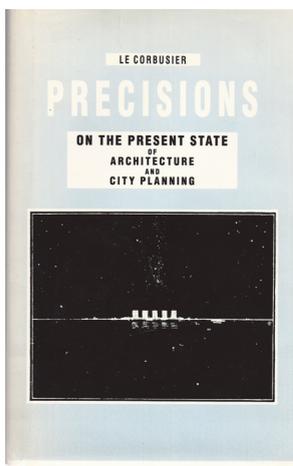
14

Dato ileitico e dato ritenzionale, devono essere comparati tra loro. La condotta temporale husserliana, non può essere analizzata solo in base alla parola. L'analisi deve volgersi alla prassi. Ed al procedimento tecnico che la concreta in «prodotto». Grammatica e sintassi della **composizione costruttiva**. Non solo del disegno. Se si applicano alla composizione costruttiva i nomi della composizione letteraria, grammatica e sintassi, occorre avvertire la differenza: le regole, della composizione costruttiva, sono espresse da strumenti. Quelle letterarie, no. Torno all'apprendistato del corpo nel mettersi in piedi. Ed innanzitutto alla posa del piede ed all'allineamento verticale del capo e della colonna per l'equilibrio del passo. Altezza, estensione. Allineamento verticale del peso in alto ed estensione del piano d'appoggio, esigono strumenti di verifica. **Obbligatori!** Per la verticalità: **il filo a piombo**. Per l'orizzontalità (l'estensione): **la livella**. Per l'angolo: **squadro goniometro, compasso**. La geometria ne astrae le proprietà, essi le concretano nell'operazione. Gli obblighi che il corpo deve apprendere, per riuscire a fare bene ciò che deve: mettersi in piedi e fare il primo passo, dettagliatamente sono esposti o estrovertiti negli strumenti e nella geometria che ne astrae l'obiettivazione.

17

La stanza cosmica. Il primato della localizzazione è sancito dal postulato chiave: **«fuori» esiste. Mi rinchiude nel suo tutto. Come in una stanza.** Nel nascere sono stato necessariamente ricevuto da tale fuori. Irriducibile differenza tra interno ed esterno. E si può conoscere solo dall'interno. Di colui il cui corpo, formatosi nel corpo di un altro, ne deve fuoriuscire nascendo. E si ritrova in uno stato altro da prima. Ha inizio l'apprendistato di tale altro. I cui nomi: «fuori» e «stanza», sono indice di alterità radicale irriducibile. Percepire e circospezionare, sono l'esperienza della manifestazione di tale altro. Occorre che, per tale esperienza, «sentito» e manifestazione del sentito possano distinguersi e compararsi. Dato impressionale e coscienza ritenzionale devono distinguersi e congruere. Penso che distinzioni e verifiche, possano essere operate nella differenziazione e nel reciproco rimando delle diverse forme simboliche: l'emissione della parola e la produzione del manufatto. Nella parola si mantiene la distinzione tra senso e significato. Nella costruzione il dato, il materiale resiste. Così come le leggi di natura, non solo le meccaniche, ma le fisiche, chimiche, etc. A tale assunto consegue che «dato impressionale» e immagine ritenzionale, possa essere verificata. Circospezione, percezione sono da esaminare.

16



La teoria moderna dell'architettura.

Il trattato: Precisions sur l'état present de l'architecture e de l'urbanisme.

Precisazioni sullo stato odierno dell'architettura e della urbanistica.

Studio della terza lezione.

Spero, in questo studio, di poter esporre il modo in cui la manifestazione del mondo, nel come ne memorizziamo il ritenuto, nell'accezione husserliana, debba considerarsi archetipica, perché la cosa non può manifestarsi mai da sola. Bensì localizzata secondo ciò che nell'ontologia heideggeriana si chiama quadratura dell'essere. Inoltre che sia stato un architetto ad enunciare autonomamente la tesi.

La cosa e la parola. Il disegno e lo scritto. Due forme simboliche irriducibili. Come il tenore psicologico della parola non può detenere la fattualità corporea della cosa, né la cosa coincidere con il «sentito». L'essere non si «sente» se non scompare. Lo diceva Eraclito.

Soprattutto, non si può vedere, da sola, la cosa nominata. Non la s' incontra così sola. La quadratura dell'essere heideggeriano è un dato di fatto per l'architetto che nel passeggiare osserva ciò che compare. Il menhir non è da solo.

Rimando ad altro momento il tema essenziale della memorizzazione.

In questa sede si approfondisce la prassi. Cioè l'oggettivazione. Dunque, l'incontro nella «passeggiata». Evento irrinunciabile. Benché accidentale. Intuizione originaria dell'età della pietra che qui compie il suo ciclo e approda ad un segno significante.

Rispetto al copro itinerante, la pietra fondata al suolo mostra sé stessa come indice, non tanto di sé, quanto di della situazione. Della localizzazione. Cioè dell'orizzonte remoto, inaccessibile, che localizza. Megalite, menhir, segno archetipo. Evolverà nella colonna del tempio dorico. Noto che La statica, non è solo il proprio arresto. **Arresta il corpo di chi passeggia.**

Una storia comparata dell'architettura si dipana nella mente. S'impone l'idea dell'antichità classica. Noto che fin dal tempo dell'Esprit nouveau, il Partenone era icona esemplare dell'architettura. Dunque non si smentisce. Caso mai viene all'attenzione il materiale. La pietra. Insieme ad essa s'impone la differenza determinante con l'attualità. La pietra artificiale. Il Beton brut.

Si precisa la funzione delle proporzioni nella misura delle forme. E la modulazione moderna col cassero. Allora il canone assume tutta la sua pregnanza. A sua volta riformulato. Non è più il modulo e la sua univocità. Ma la serie. In particolare la serie armonica. Anzi la duplice serie intrecciata del numero assoluto e del suo doppio, il modulator. Infatti prosegue:

Allora disegno con due tratti soli questo "luogo di tutte le misure" e, dopo aver confrontato nel mio spirito una gran quantità di opere umane, io dico:

«Ecco! questo basta»...

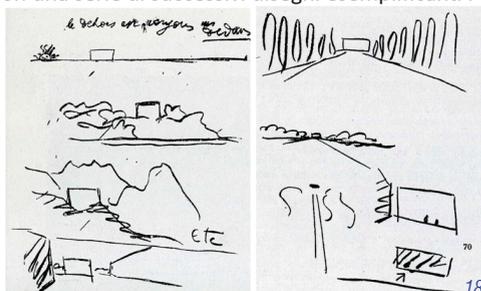
Mi sono fatto capire? Estensione, altezza! ...

Si enuncia qui l'architettonica dello spazio indicibile.

... 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...

Esiste altro dalle mie estremità, al di fuori dalle mie pelli. L'altro mi si presenta dentro come fu fuori. Manifestazione per il corpo cui corrisponda un interno ritenuto in modo tale che il mondo possa essere abitato. Tale presenza, non più attualmente presente. Non è perduta. Infatti lo registra una carta topografica o il GPS. La certezza che sia là è strumentalmente data. Del resto era stata questa la «scoperta del '400. La camera fotografica, il cui rudimentale apparecchio erano state le tavolette di Brunelleschi descritte da Manetti nella sua Biografia. Il disegno alla lavagna di Le Corbusier, è schema della fotografia. Replica delle fugure che, forse, fece, fin d'allora, per il pubblico cui deve spiegare l'origine del segno architettonico.

La stanza cosmica è metafora del circostante remoto, inaccessibile, il cui centro è determinato nativamente dal corpo stesso e dall'alterego megalite/menhir qualificata dalla statica (relativa al corpo umano) che, perciò cristallizza l'orizzonte/skyline, discrimine del cielo dalla terra. Un certo numero di passi più in là altro orizzonte, e così via. Corbusier categoricamente dice: **il sito compone con me.** Ed espone tale dato di fatto, con una serie di successivi disegni esemplificanti i diversi orizzonti.



Siamo tra le colline boschive della Turenna. La stessa casa è un'altra.

si deve immediatamente precisare che non è immagine visiva, ma tettonica. Immagine di scostamenti dell'intorno a sé per camminare tra ciò che non fa ostacolo. Sentirsi in piedi stabilmente, è dunque un sentimento di armonica concordanza delle posizioni delle membra del corpo nei confronti del piede e soprattutto del suolo, l'altro che non ci viene a mancare mai. Tale è l'immagine tettonica d'esserci: Gli occhi sono in alto all'esatta distanza dal punto di posa del piede nei confronti del capo allineato con il piede. Tale immagine tettonica non la vedo ma so che spicca dal punto di posa del piede. Il dato ultimo, quindi, non è nell'immagine in sé. Ma nel punto d'appoggio del piede. Infatti, affinché questi regga, l'intero corpo, deve essere nella posizione obbligata d'equilibrio affinché **combacino** il piano del gravare il peso sulla pianta piede, - l'area relativa, dico - e la superficie che oppone la sua resistenza al peso gravante sul piede. Dunque l'interazione col suolo è il principio o vincolo. L'allineamento verticale delle membra dei loro baricentri, nell'appoggio la posizione sentita come verificata dell'equilibrio.

9 Il labirinto e il marchio del passo.

Spero si sia manifestata esemplarmente l'architettonica della **promenade**. Di nuovo, in modo non teorico, ma pratico, corrispondente al passo. Come nella favola mitopoietica di Pollicino. Questi, non sa dove si trovi il corpo che ha appena fatto il passo e sta facendo quello successivo, e dopo i molti successivi (soprattutto se reclamano svolte o giravolte o bivi o parziali ritorni indietro) fa del mondo un'esperienza labirintica. Però! Può marcare il cammino passo passo e numerare le marche dei passi. Getta a terra il sassolino che ha nel sacchetto, vicino al punto d'appoggio del piede. Così può compiere a ritroso il cammino ritrovati tutti i punti d'appoggio, ritrovare, infine, il punto di partenza. L'aver percorso andata e ritorno il cammino è aver percorso il ciclo della condotta temporale della passeggiata rappresentata dallo schema all'uopo elaborato e chiamato **circuito dell'apertura** da Heidegger e Desanti che lo riconosce adeguato al suo pensiero della condotta temporale.

Non intendo esporlo con le parole del filosofo, ma con il racconto grafico, non solo letterario, di un architetto. Anzi dell'architetto, riconosciuto alliere della prima modernità.

Tale esposizione è stata pubblicata nel 1930 come scrittura delle lezioni sudamericane dell'autore svizzero. Il quale innanzitutto si esprime albertianamente o palladianamente con disegni. Ed usa poi le parole per nominare gli indici che ciò che disegna ha esposto in situazione. L'incontro con il megalite, infatti, ha indicato, mettendola immediatamente in evidenza, ciò che E. Kant, chiamava **l'architettonica del pensiero**. Coincidente con ciò che Heidegger ha chiamato due secoli dopo, la **quadratura dell'esserci**. Rispetto a ciò di cui abbiamo detto come fenomenologia del "mettersi in piedi", ciò che Le Corbusier sottolinea è l'intorno remoto, l'orizzonte, l'orlo che discrimina cielo e terra, che indica la doppia invisibilità dell'impenetrabile sotto, e soprattutto quella dello spazio frammezzo attraversato dalla luce. È chiaro che Le Corbusier tratta proprio dello scioglimento del labirinto.

Il valore di tale scioglimento a priori del labirinto libera la vera ulteriore apertura che appunto colloca la passeggiata tra reale cammino circo spezzante, metafora di ogni processo operativo con la sequenza delle operazioni da compiere per non fallire il risultato - persino dell'intera biografia - e allegoria della vita. Qui interessa segnalare la ricerca nel cammino segnato, quindi replicabile della ricerca del punto notevole. Il punto che Lucien Febvre chiamava punto d'appoggio per penetrare nella regione del popolo che migrando vi perveniva in cerca di salvezza. Esse deve essere segnato, come lo fu necessariamente dal megalite/menhir celtico cui ricorre l'esposizione magistrale dell'architetto alliere della prima modernità: Le Corbusier

13

15

Eccola allertare i profili selvaggi delle Alpi...

Questa stessa casa - prisma 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.

La promenade architectonique, si è imposta all'attenzione come programmazione di una **agenda nativa** che prevede gli approdi e monitora che siano raggiunte le condizioni raggiunte ai fini dell'agenda i cui attingimenti vanno rispettati. La tesi enunciata negli anni '40, ha uno sviluppo essenziale negli anni della 2° guerra e nel dopoguerra. Il megalite porta l'attenzione al materiale. La pietra. Dunque a quello odierno, la pietra artificiale, il beton brut. Modellata, oggi, dai casseri, che le conferiscono il rapporto armonico delle proporzioni, serie metriche del modulator. La seconda modernità inizia da qui: beton brut e dal modulator.

Apro le parole di Le Corbusier, alla riflessione filosofica, a partire dal fondamento semiologico, ma del tutto, oltre la questione specialistica dell'architettura come disciplina professionale. Invece, come discussione relativa alla pratica del mondo che riguarda tutti gli uomini come attori: conduttori, cioè del loro tempo d'esistenza. Connetto, il documento esistenziale o biografico di un autore (documento della sua esistenza domestica, tuttavia) all'agenda che tutti usiamo nella quotidianità. Il discorso filosofico di Desanti, diventa allora esemplare. Espone l'evolvere dell'agenda nativa nell'azione che tutti e ciascuno progetta per la sua futura condotta nel tempo biografico – tra nascita e morte – le due estremità ek-statiche della presenza - prendendone nota sull'agenda. Noto, in proposito che l'immagine interna di cui ho detto come prodotto interno dell'essersi messi in piedi, coincide con l'immagine interna della coscienza husserliana/heideggeriana/desantiana. Aggiungo che il progetto d'agenda, una volta venuto il tempo previsto in agenda, come effettivamente vissuto, viene marcato con i suoi esiti nel diario. 1

Il valore «globale» (anzi universale) del termine **indicibile** che manifesta la proprietà necessaria dell'architettura era pregiudicata dalla «poetica lecorbusiana del primitivismo brutalista» che la accompagnava. La seconda modernità quale la intendeva Le Corbusier, appariva ai milanesi «indigesta». Così, quando concepirono il seminario ove discutere del potere armonico dei numeri o delle proporzioni - 9° Triennale di Milano, 1951, - la divina proporzione di Luca Pacioli ne fu il titolo. Non faceva riferimento al modulator, presentato per la prima volta.

Dico dell'invenzione delle materiale sfuso (Beton Brut) ricevente forme e misure armoniche dalla solidificazione nei casseri. Questo momento inaugurale della la seconda modernità s'avvia con una sintomatica contrapposizione con Wittkower . Penso che lo storico tedesco emigrato poi in Inghilterra e in America – perché ebreo –, colui che esprime, poi il fascino per la vitalità dell'arte concepita da Le Corbusier, come vedemmo, capi, per primo il problema rappresentato dalla biografia alla storia. Dette infatti al suo allievo allievo più talentoso, Colin Rowe, l'indice della via «canonica» alla seconda modernità indicandogli la classicità dell'autore svizzero, nel suo periodo purista. Sviluppata, poi, dal suo allievo più talentoso, Eisenman, per sfuggire al primitivismo brutalista e sperimentare una sintassi classica del tutto originale – cardboard architecture. 3

La poetica di Le Corbusier che nasce dal principio: «l'architettura è proporzione» non poteva essere meglio promossa. Il manifesto della seconda modernità diventa questo. La tesi è assunta da Colin Rowe nel libro: *La Matematica della villa ideale*. Egli riconosce nella griglia elementare di Palladio, il quadrato di nove quadrati, che conclude lo studio di Wittkower lo schema della sintassi architettonica del «cubismo». E introduce il suo allievo Eisenman a procedere nella sperimentazione dell'impiego di tale schema nelle operazioni della sua architettura: **cardboard architecture**, architettura tridimensionale, in scala 1:1 e modello al vero. Esempio ripetibile cioè «esemplificazione di sintassi». Come disse Moneo, l'autore germano-americano, ha sperimentato la sintassi moderna mostrando impieghi del quadrato di nove quadrati di ascendenza rinascimentale, albertiano-filaretiana/palladiana, del tutto inediti, cioè moderni. Il titolo del suo libro, inquietudine teorica e strategia progettuale è il manifesto della intenzione motivante della coscienza di che si tende internamente nell'invenzione progettuale della «casa», il campo d'azione umana. 6

Approfondendo il pensiero di Wittkower, Le Corbusier, il momento che marca un momento globale del maestro svizzero, riporto il giudizio. *In un recente incontro (18 giugno 1957) a Londra di cui ero parte – dice nello scritto di discussione il tema «i sistemi di proporzioni: difficile il cattivo design». Nel dibattito, col riferimento al Modulator di Le Corbusier, e l'addirittura affermato in tono di scusa che, che essere pro o contro. Aggiunge: se pensassimo neutrali faremmo un grande errore. In che i tempi erano maturi per il Modulator... seminario della 9° triennale formula un giudizio: uno strumento di misura basato sul corpo e sulla essenza. Le Corbusier è quindi un discendente*

Così tra Wittkower, Rowe, Eisenman e Moneo di una teoria dell'arte quale la preconizzava l'Architettura del Politecnico in cui studiavo, da instillata, quando poi fui insegnante, non poteva elevarsi a «manifesto di progetto dell'architettura». Dino Formaggio, a suo tempo, aveva indicato che non poteva mancare. La griglia elementare di Palladio. Lo aveva dimostrato Rowe con il confronto tra il malcontento di Palladio. Poteva essere punto di partenza per sperimentare con la progettazione delle dieci case di cui incalzati da inquietudine teorica affidavano la loro progettazione adottata nell'impiego di ogni elemento derivato da Palladio, il quadrato di nove quadrati. *inquietudine teorica e strategia progettuale* sperimentò la sintassi dell'architettura moderna. Lo considero manifesto dell'intenzionamento esemplare «canonico» al vero di **cardboard architecture**. 6

Le Corbusier

La digressione che apro per argomentare in seguito alle parole di Le Corbusier una teoria dell'architettura moderna esige di valorizzare la riflessione milanese tra '800 e '900, e la terna di autori che ne rappresentano l'anima e l'intelligenza: Carlo Cattaneo, Camillo Boito, Giuseppe Colombo, Gino Severini. Non si tratta di mischiare cose diverse ed eterogenee, ma di guardare oltre il pregiudizio decadentista che avvolge quell'inizio secolo. Invece nella prospettiva futurista che le si contrappone come ansia di un futuro rigeneratore. E di guardarne le diverse facce nelle quali si manifestò la ricerca del tempo proprio d'allora, ricordando che Banham ha visto nel futurismo il modo autenticamente internazionale della modernità d'inizio XX secolo. Se Parigi è la capitale dell'occidente che prende atto d'essere internazionale o globale, Milano nel riconoscerlo, ne porta avanti il lavoro di ricerca artistica e di pensiero, in modo autentico, originale e «generatore» di «novità». Proprio a Milano, fu presentato alla comunità artistica degli architetti il modulator, alla 9° triennale del '21.

Non casualmente Le Corbusier, autore svizzero, scrive in francese. Per una teoria dell'architettura moderna, si deve partire dalla stanza cosmica, e dalla semiologia che origina il segno che la demarca. In proposito, riporterò il giudizio di Wittkower sul modulator che espresse qualche anno dopo aver incontrato e preso atto del modulator, la base dello spazio indicibile al seminario della 9° Triennale del '51.

2

sull'incontro che discusse del modulator di un momento importante dell'affermazione del giudizio di qualche anno dopo.

At the Royal Institute of British Architects discussion of Le Corbusier's Modulor, - fu messo in discussione se rendono più facile il buon design e più facile se si è tenuto, si è fatto costantemente dall'illustre architetto Misha Black ha detto a proposito del modulator, non possiamo mai cessare di chiamarci fuori o di essere sempre tutta franchezza dobbiamo ammettere che Dunque, qualche anno dopo l'incontro al giudizio critico importante: il Modulor è un sistema umano. L'antropometria è la sua base di Vitruvio e del Rinascimento...

4

L'opzione classica è rafforzata in seguito: **il modulator** « *consiste in una scala di dimensioni derivata dall'uomo di sei piedi. Come abbiamo visto, le divisioni in base a numeri irrazionali della Sezione Aurea possono essere approssimate dai numeri della serie di Fibonacci ... Nel Modulor, le cifre 43, 70, 113 appartengono a una serie di Fibonacci che ha origine dal quadrato (la serie rossa, nella terminologia di Le Corbusier), e 86, 140, 226 appartengono ad un'altra serie di Fibonacci, che ha origine dal doppio quadrato (la serie blu)... il rapporto 1:2 è sempre presente... ogni serie, poi, può essere disegnata come una griglia che genera una grande varietà di forme spaziali. Wittkower non si accodò alle critiche espresse dai convenuti che contestarono «... tutte le sue affermazioni ... che le sue serie, impongano limitazioni sono inaccettabili... che bisognerebbe, prendere in considerazione tutte le altezze umane... che la libertà di progettazione è gravemente limitata da " un altro rigido sistema accademico". Sostiene invece: solo Le Corbusier il cui istinto lo ha guidato alle fonti del nostro patrimonio culturale; è colui che seppe trasformarlo con fantasia e tentare una nuova sintesi* ». Dopo il crollo dei vecchi sistemi proporzionali, nessun architetto ... ha creduto così ferventemente **che "l'architettura è proporzione"**.

7

5

o, si mette a punto il «principio intenzionale» di Dino Formaggio negli anni '60 alla facoltà di architettura di Capri. Nell'ansia di teoria che era stata per trascurare l'istanza di Moneo, che si era occupata di architettura moderna, **magistra artium**. Su un simile cammino: una tecnica artistica di Wittkower aveva un potenziale insondato. Tra la sintassi di Villa à Garches e la ricerca di partenza di una forma inedita. Lo fece Eisenman negli anni '70. I suoi progetti sulla sua aspettativa di riuscita dalla strategia di controllo dello schema tipico o archetipico di architetture. Lo scrisse Moneo titolando: *Il suo libro teorico magistrale, Eisenman inaugura, inaugurando una semiologia filosofica. Il fenomeno fenomenologico di filosofia husserliana. Ed è l'architettura.*

7

La filosofia che impone al centro della ricerca una semiologia architettonica, è quella elaborata da Ernst Cassirer con il suo libro magistrale: **Filosofia delle forme simboliche**. 1923/29. In questo testo, da neokantiano, pone la questione della estroversione necessaria a qualunque filosofia per manifestare l'intelligenza del mondo che ha saputo elaborare. Da allievo di Banfi, il fenomenologo italiano ci indicò questo libro di Cassirer per istruire una teoria della visione architettonica. Se ne deve approfondire la trattazione del pensiero mitico, non tanto poetica, ma appunto filosoficamente elaborata. Penso che si sviluppi un tema esistenziale. Penso che gli organizzatori dell'incontro di Davos, 1929, volessero indicasse l'apertura di strade alla ricerca, bensì alternative ma non incompatibili. Riporto un giudizio introduttivo ad un testo storico-critico di Francesca Cecchetto, *Distruggere e costruire, Heidegger e Cassirer a Davos*: La discussione tra Heidegger e Cassirer si apre a chiavi di lettura inedite e riesce a svelare sintonie inaspettate tra i due pensatori. In questo solco inserisco la mia lettura. Penso che senza l'approfondimento semiologico di Cassirer, la filosofia esistenziale degli architetti che conoscevano il significato dell'ontologia Heideggeriana di abitare, costruire, pensare non sia comprensibile. Perciò la premetto allo studio di Desanti sul tempo, sperando di saper spiegare i nessi.

8

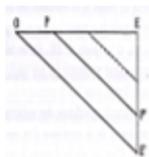
Da «Filosofia delle forme simboliche» 1923/29. Tr.it. La Nuova Italia. 1964. Libro 2°, il pensiero mitico. Passi scelti da Pag. 136

L'intuizione dello spazio, si è dimostrata un elemento fondamentale del pensiero mitico, in quanto esso è apparso dominato dalla tendenza a convertire tutte le differenze che esso stabilisce e coglie, in differenze spaziali, e a rappresentarsele direttamente in questa forma. (p.136). [...D'altra parte...] Abbiamo visto che la funzione essenziale e peculiare di ogni forma simbolica – dalla forma del linguaggio come forma del mito o della conoscenza pura – non consiste nell'accogliere semplicemente un dato materiale di impressioni il quale in sé stesso possiede già una salda determinatezza, una data qualità e struttura, per poi imporgli, per così dire dall'esterno, un'altra forma derivante dall'energia specifica della conoscenza; la funzione caratteristica dello spirito, invece, interviene già molto prima. Anche ciò che in apparenza costituisce il "dato", si rivela ad una analisi più attenta, già pervaso da determinati atti dell'appercezione, sia linguistica, sia mitica, sia logicoteoretica.... Ibidem...In questa primaria attività formatrice, e non in quella secondaria, risiede ciò che rappresenta il vero segreto di ogni forma simbolica e che deve sempre destare meraviglia dal punto di vista filosofico....ibidem.

9

Ho parlato dell'orientamento del cardo/decumano. Dico che tale orientamento che fonda il «centro» dell'accampamento invernale è determinato dagli strumenti fondamentali del cantiere, il filo a piombo, la livella e lo squadro che nell'antichità romana erano riassunti nella «groma», che appunto tracciava l'angolo tra la facciata del pretorio al centro della porta allineata al decumano e il cardo. Tale disposizione dell'ordinamento urbano, orientato al sole ad ai punti cardinali, costituisce la architettura del pensiero estrovertita dalla costruzione localizzata nel luogo dato nel mondo. L'idea kantiana dell'architettura del pensiero non può non essere autonomamente elaborata da tutti gli uomini, ciascuno per sé. incontriamo qui la necessità di postulare l'idea di Agenda nativa di Desanti come necessaria alla competenza del genere umano di elaborare la condizione oggettivante che si manifesta nel circuito dell'apertura, quale esposizione ontologica dell'essere umano «al mondo». Non da solo, bensì in ciò che Le Corbusier ha chiamato **stanza** cui non può mancare la proprietà d'essere cosmica.

8



Tale rilettura del diagramma del tutto a valle della previsione sull'agenda, approfondisce il tema della condotta temporale della coscienza attiva nel ricevere impressioni dal mondo, ritenendone in memoria "segni ritenzionali" decaduti, quale Husserl espone nel suo famoso diagramma. Ivi, le rette ortogonali in E, - EO, EE' -, Sono l'una rappresentazione della coscienza impressionale, l'altra della coscienza ritenzionale. In tale esposizione, i punti - rappresentanti momenti impressionali - sono ekstatici (momenti eraclitei, scomparsi nel momento stesso in cui si manifestano) già non più ora. Nell'arresto, E si replica (in questo dura oltre i movimenti dell'occhio) Tale durare è la manifestazione spaziale del tempo non umano. Il corpo umano non dura come il corpo inorganico. La dinamizzazione del diagramma, fatta da Desanti, espone la temporalità organica del tempo interno. La temporalità ri-tenuta in memoria, ri-tiene anche la temporalità non interna. Sebbene legata all'esperienza interna che l'ha trattenuta. La negazione, quanto alla cosa dell'alterità tra il momento precedente e quello successivo dell'averla sentita.

Come mai nel complesso dello spirito mitico singole "regioni" e singole direzioni? Come una direzione, viene contrapposta all'altra, viene un particolare segno? (p.137) ...il pensiero mitico sensibile delle impressioni, ricorrendo ad un'Alla retta in sé, alla circonferenza in sé, alla Qui sembra intervenire ovunque non soltanto percezione sensibile... della nostra organizzazione...Come viene appresa e segnata l'opposizione diverso accento di significato.... (p.138)... L' potere decisivo che tale opposizione esercita seguita fin nelle religioni di civiltà molto evolute Cassirer considera lo sviluppo perfetto, perfino opposizione (p.138/139)... Si veda Herder, in sulla creazione del mondo e la nascita della ogni giorno" è stata pronunciata in senso ge

Agenda nativa: da farsi. Non da dirsi.

Il corpo stesso doveva autosentirsi crescere secondo esercizio al momento della nascita. Dico di una mente corpo dal concepimento (la crescita). Il cui primo corpo ignota con l'altro _l'ignoto mondo. Cito in proposito, pagine di Reflexions sur le temps: "Non è dunque solo per introdurci allo «spazio delle marcature». Proprio sembra costituirsi da se stesso nella ripetizione differenziale esempio, il «tic tac» del nostro cuore, il ritorno periodico variazione in questi ritmi ci turba e talvolta ci inquietano stomaco», ecc.), così egualmente, nel cuore della «coscienza fenomenologica, si mette in pista ed in movimento un'un'«agenda» nativa. L'«abitante» (detto Dasein) dell'aperto, all'interno del quale reperisce i movimenti dell'anticipa, a co-designare attraverso questo stesso ciò che designare la connessione di queste prime designazioni linguaggio, dirò che è costretto a produrre del «segno». Tale determinazione nativa indica, penso, ciò che si è «vigilanza interna» che può nominarsi proprio come funzioni ricevere un «dato» e ri-tenerne un segno m

12

Tale negazione è conseguenza dell'aver costruito il mondo. Per questo si è posta l'attenzione in tale atto l'affermazione delle direzioni costruite al mondo e dell'orientamento di tale disposizione mentalmente, nell'atto del mettersi in piedi riferendola a sé, per memorizzarla, l'esperienza è trasformato le rette in vettori e l'averle due opposti, conferendo due origini al movimento è stato un chiarimento essenziale.

La congruenza e la simultaneità generiche tra quella impressionale e quella ritenzionale in esercizio alternativamente come a caso memoria e immaginazione sono attivi

15

o, in generale, si giunge a mettere in evidenza
 mai una singola regione o una singola
 e messa in evidenza e contraddistinta con un
co contrassegna in modo proprio la varietà
sistema di figure puramente pensato....
 sfera in sé... (ibidem)
 to l'intuizione sensibile, ma la diretta
 azione corporea... (ibidem)
ne sacro/profano? Perché si lega al esse un
 opposizione giorno-notte, luce-tenere. Il
 a sulla coscienza mitico-religiosa può essere
 olute. (ibidem) ...*l'iranica ad esempio che*
 ino la sistemazione completata di quest'unica
interpretazione del primo capitolo della Genesi,
luce... La sentenza di Eraclito: "il sole è nuovo
 enuinamente mitico. (p.140)...

10

Il caratteristico accento mitico del sacro e profano, si ripartisce in vario modo, sulle
 singole direzioni e "regioni" conferendo a ciascuna di esse, una determinata
 impronta mitico-religiosa. Est e Ovest, Nord e Sud, non sono qui distinzioni che
 servono in modo essenzialmente uniforme all'orientamento nell'ambito nel mondo
 empirico dei fenomeni, ma è immanente ad ognuna di esse, un proprio essere
 specifico, un proprio significato specifico, ed un'intima vita mitica (p.141).

Venire alla luce = nascere. Da quella intuizione fondamentale viene che ogni
 azione sacra, che tutto ciò per cui si invoca la presenza e la testimonianza degli dei
 celesti, può aver luogo solo sotto il libero cielo del giorno.... Il Giuramento,
 (p.142)...poteva in origine essere fatto, soltanto a cielo aperto. ... (p.143)
Consacrazione religiosa dell'oriente. Orientamento della consacrazione,
orientamento del templum. Valore sacrale o consacrato dell'angolo degli assi del
parallelepipedo. (p.144) ...la parola temenos, da cui deriva, in greco la parola
tempio, significava tagliato, delimitato.

L'origine delle regioni del mondo derivano dalla divisione dell'universo segnata
 mediante il decimeno ed il cardo: la linea **EST/OVEST, NORD/SUD.** (p.145).

11

un modello: un' **agenda nativa** che si mette in
 e inconscia che monitora e registra il divenire del
 mpimento è la nascita stessa, interazione del tutto
 ciò che, dell'agenda nativa, dice Desanti nelle ultime
lo per comodità che ho preso l'esempio dell'agenda
come disponiamo di un «orologio naturale» che
enziata dei nostri ritmi vitali, il nostro respiro, per
dico di fame e di sonno, e proprio come ogni
a («manca il respiro», diciamo, «ho il cuore nello
scienza interna del tempo» ed in virtù del suo tenore
«agenda» naturale, o, per meglio dire,
l polo X è costretto ad assegnarsela come campo
lla sua «intratemporalità». Cioè? A designare ciò che
che, essendo stato anticipato, è avvenuto, ed anche a
ni. Abbandonandomi, ancora una volta ad un abuso di
ico», a «generare» dell'espressione."
 emiologi chiamano competenza. È un esercizio di
 coscienza di.... husserliana. In quanto tale svolge due
 manifestazione del dato.

13

Tale sdoppiamento funzionale è l'inizio del diagramma della memoria.
 Invece di illustrarlo attraverso una esposizione letteraria, lo esporremo attraverso
 una esposizione Manufatta. Lo autorizza lo stesso Husserl (cfr. *Reflexions sur le*
temps) che ha, «allargato», il significato della parola «significare», in generale, si
 rapportata alla «sfera linguistica», per applicarla «a tutti gli atti, siano o no
 intrecciati con atti espressivi, quindi appartenenti all'agenda nativa che evolve nel
 progetto d'azione. Perciò in particolare alle manifestazioni del progetto e degli
 effetti della sua realizzazione nel campo d'azione quali esposti sull'agenda e
 memorizzati dal diario. Agenda e diario evolvono senza sostituirla la agenda
 nativa. La coscienza impressionale e ritenzionale si espongono alla collettività
 sociale nell'esporsi al mondo della natura. Nella loro determinazione concreta,
 corrispondono l'uno all'intenzione, l'altro alla memoria. Entrambe non rimaste
 nella loro interiorità nascosta. La loro articolazione nel processo temporale
 occorrente all'esecuzione, si rispecchia nei momenti successivi. Da un lato,
 nell'agenda previsti, dall'altro, nel diario ri-tenuti. In mezzo, accaduti
 ekstaticamente, nel momento stesso, in cui, accadendo sono scomparsi.

14

costruito l'immagine interna di sé nel
 sul momento dell'alzarsi in piedi. E visto
 ubiche del corpo, della sua disposizione
 sizione. Da quando è stata costruita
 di, essa inquadra, accompagnandola e
 ienza della circospezione. L'aver, Desanti,
 plicate nella congruenza di circuiti
 ento dell'husserliana avere coscienza di...



delle due origini della coscienza di ...,
 devono pensarsi altresì distinte e messe
 ie o intenzionalmente conscie. In questo
 ate in modalità diverse.

16

Nel secondo caso, percezione e immaginazione, prevalgono. L'immagine diviene
 oggetto d'attenzione e la riflessione opera su di essa. Ritengo che le prime battute
 dette da Le Corbusier lo confermino. «Godono con voluttà questo magistrale senso di
 riposo» dapprima. «Mi arresto» «mi interrogo» «Rifletto» poi. L'oggetto, compare
 nella stanza perimetrata dall'orizzonte che la natura pone intorno al prisma
 costruito poi. Obbligo del dato, non essere solo. Necessita la stanza che ha ricevuto
 il prisma e lo dà a chi viene in suo cospetto. Per esso l'orizzonte è cristallizzato in
 ciò che chiamiamo «presenza», radicato (localizzata, quindi) dal posa sul fondo la
 linea inaccessibile incommensurabile che – per l'invisibilità, all'occhio (privo di
 adeguati strumenti) dello spazio frammezzo – incrocia immediatamente il profilo
 del megalite eretto. Il campo d'azione si apre alla circospezione che l'immagine
 interna è sempre pronta a ri-tenere dettagliatamente. Compare la estroversione
 letteraria o quella costruttiva. Nella loro irriducibile differenza che comporta una
 necessaria sinergia. D'ora in poi, sappiamo che la prassi, si accorpa alla parola per
 conferirle senso. Per questo lo spazio è indicibile, perché la parola non è indice
 spaziale. Indica il sentito interno di sé

17

Epilogo milanese.

Ho aperto le parole di Le Corbusier, alla riflessione filosofica, del tutto al di fuori la questione specialistica dell'architettura come disciplina professionale. Invece, come discussione relativa alla pratica del mondo che riguarda tutti gli uomini come attori: conduttori, cioè del loro tempo d'esistenza. L'ho connessa al documento esistenziale o biografico di un autore Le Corbusier, appunto per indicare la sua esistenza domestica e poterla riferire all'agenda che tutti usiamo nella quotidianità. Il discorso filosofico di Desanti, diventa allora esemplare. Espone l'evolvere dell'agenda nativa nell'azione che tutti e ciascuno progetta per la sua futura condotta nel tempo biografico – tra nascita e morte, le due estremità ek-statiche della presenza - prendendone nota sull'agenda. Per me, nell'evidenza della quotidianità dell'esistenza umana, il discorso coincide con quello dello spazio primario di De Carli. Perciò, ho cercato di renderlo ancora più evidente col nome di **spazio somatico**. Non lo penso alternativo a spazio primario, ma proprietà di quello. Il laboratorio che facemmo con la prof. Contin negli anni '90 traeva per l'architettura da tale idea il principio che agenda/diario fossero principio pratico d'architettura. Con l'epilogo milanese cercherò di motivarne il perché.

Nota, in proposito che l'immagine interna di cui ho detto come prodotto interno dell'essersi messi in piedi, coincide con l'immagine interna della coscienza husserliana/heideggeriana/desantiana necessaria all'oggettivazione del presente vissuto. Aggiungo che il progetto d'agenda, una volta venuto il tempo previsto in agenda, come effettivamente vissuto, viene marcato con i suoi esiti nel diario.

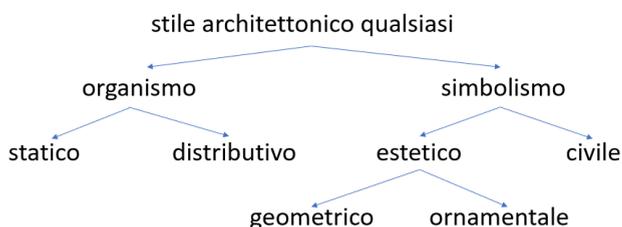
Ho introdotto, precedentemente, tra Art Nouveau ed esprit nouveau, il futurismo milanese, attraverso lo studio di Peter Reiner Banham, il teorico e storico angloamericano, che scrisse *Architettura della prima età della macchina* (*Theory and Design in the First Machine Age*, 1960) indicando nel futurismo il momento «internazionale» dell'espressionismo moderno, il cubismo. Vale per una semiologia architettonica che inaugura una filosofia architettonica, compiendo l'elaborazione della architettonica del pensiero preconizzata da Kant.

Occorre dunque pensare intensamente il ventennio tra il 20 e il 40, non nella sua «degenerazione fascista», ma nella sua elaborazione futurista. Non lasciarsi fuorviare dal brutalismo fondamentalista, ma ritrovare al di sotto o in parallelo la ricerca della genesi della regola che è sprezzata nella sua formulazione istituzionale, perché se ne è scoperta la «relatività» genetica. È questa ricerca cui si deve ascendere, per capire, dietro le forme politiche della violenza, l'intelligenza che motiva la vita.

12

Se l'ho fatto, è perché il contributo milanese mi parve, già da quando insegnavo, indispensabile alla comprensione dell'evoluzione dell'idea di modernità e dell'antistoricismo che la caratterizza, in architettura. Una riflessione teorica sull'arte oggi non può essere evitata. Anzi se ne mostra da più parti l'esigenza e la ricerca dei fondamenti o principi. Cito, in proposito il libro bellissimo di John Lobell, Louis Kahn, *Architecture as Philosophy*, pubblicato a New York nel 2020.

Con lui concordo su «quasi tutto». Non sul punto, penso, di cui non vi è traccia nel suo libro, la questione del «futurismo» come «motore» della modernità. Omissione che esclude Milano e l'esperienza moderna vissuta costà nel primo cinquantennio del secolo scorso, costituente «svolta moderna» e messa a punto di un nuovo paradigma nei termini di Kuhn. Di tale contributo, non si può fare a meno. Anzi, occorre mantenere in esercizio la scoperta dell'ermeneutica «futurista» - portata dalla modernità - o anche della «genesi» utopica o artistica dell'opera, per affrontare il problema della storia nell'intrinseco rapporto con l'attualità della cronaca. Ed i suoi atti originali per eccellenza, utopici, riferiti alla genesi artistica dell'opera e al vissuto biografico. L'avvio milanese della modernità è introdotto da una critica al Rinascimento magistralmente esposta da Camillo Boio in *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano, 1880, Hoepli, che ha una nota sullo stile futuro dell'architettura italiana di cui riporto la formula.

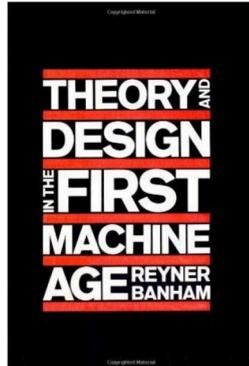
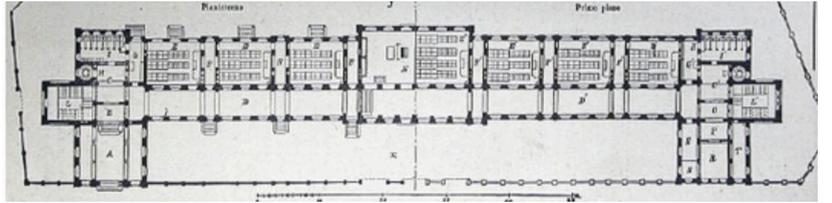


Nello stesso tempo l'idea di una scienza che intuisce tecniche «inedite» applicate al territorio concepita da Carlo Cattaneo. Infine la «visione» futurista dell'opera, concepita come investigazione delle potenze ignote del mondo, da sperimentare. Penso, in proposito a Severini, il teorico che vide il «classico» della modernità.



E nel cubismo, lui che era stato e tornerà ad essere esponente sommo dei futuristi.

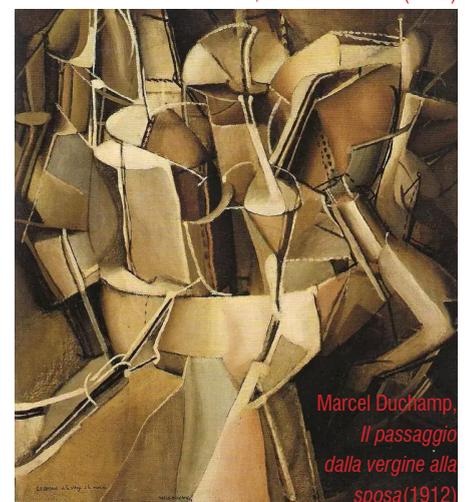
Il Futurismo è l'intuizione della modernità concepita a Milano come problema del tempo che il primato dello spazio fino ad allora esclusivo ha occultato. Rimarco con l'opera futurista di Severini lo spirito del tempo di allora che, ovviamente, lascia un segno indelebile. Nei confronti della storia si impone un problema aperto al futuro senza soluzione: la temporalità mortale vissuta e l'assoluto metatemporale o metafisico.



Gino Severini, *Danzatrice in blu* (1912)

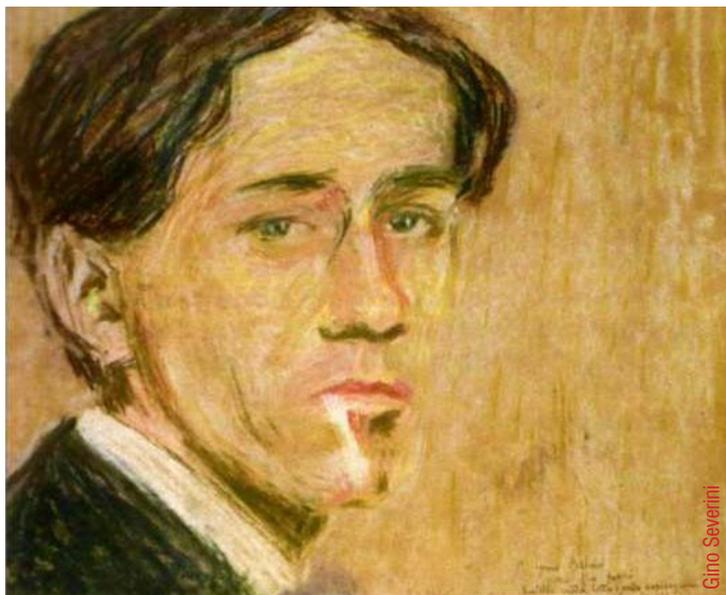


Marcel Duchamp, *Nudo che scende le scale* (1912)



Marcel Duchamp, *Il passaggio dalla vergine alla sposa* (1912)

Penso, quindi, al modo in cui le istanze di questa terna di autori, fu "portata avanti" da Terragni. Senza dimenticare Persico. Ma soprattutto, senza dimenticare un seguito, non direttamente generato dal razionalismo dell'architetto comasco, esposto da Ponti, Moretti, De Carli e Viganò, senza l'apporto dei quali l'approdo di Rossi, così apprezzato dagli americani newyorkesi allievi di Colin Rowe, e soprattutto da Eisenman, non avrebbero potuto «vedere»



Gino Severini, *Ballerina a Pigalle* (1912)



Kazimir Malevich, *L'arrotino* (1912)

la sua "necessità". S'introduce nella tradizione classica un tono estraneo al potere istituzionalizzante *beaux arts*. Si trattava di conferire, a ciò che chiamiamo "classico" una "sprezzatura" da non canonizzare, ma da apprezzare come irripetibilità individuante reclamata dall'opera d'arte, come espressione dello **spirito proprio del tempo vissuto, zeitgeist**.

Il contributo milanese, si dispiega oltre il contesto «razionalista» che non abbandonò mai l'idea di essere «futurista». Vi è, infatti, un'intenzione d'arte ascendente allo spiritualismo agostiniano. Mi riferisco specificamente a Ponti e De Carli. In particolare alla rivista *Stile* che fecero (1941/47) insieme per differenziarsi da Domus da cui uscirono. Si introduce, qui l'apertura all'*international stile* cui allude il titolo. Sottolineo qui che la versione milanese dell'*International Stile*, ha una identità che la differenzia dalla versione americana. È infatti una versione «alla maniera di», nella quale, si valorizza quella sprezzatura della regola formale o istituzionale che «individua» l'opera come appartenente alla biografia d'autore ascendente alla genesi ermeneutica della modernità futurista, piuttosto che cubista, cioè mirante al «non ancora mai concepito o generato» carattere «necessario» alla modernità. Confermato nella seconda modernità, nel «manifesto» di Le Corbusier *espace indicible*. Il valore «globale» (anzi universale) del termine *indicible* che manifesta la proprietà necessaria dell'architettura era pregiudicata dalla «poetica lecorbusiana del primitivismo brutalista» che la accompagnava. La seconda modernità quale la intendeva Le Corbusier, appariva ai milanesi «indigesta». Così, quando concepirono il seminario ove discutere del potere armonico dei numeri o delle proporzioni - 9° Triennale di Milano, 1951, - *la divina proporzione* di Luca Pacioli ne fu il titolo. Non faceva riferimento al *modulor*, presentato per la prima volta.

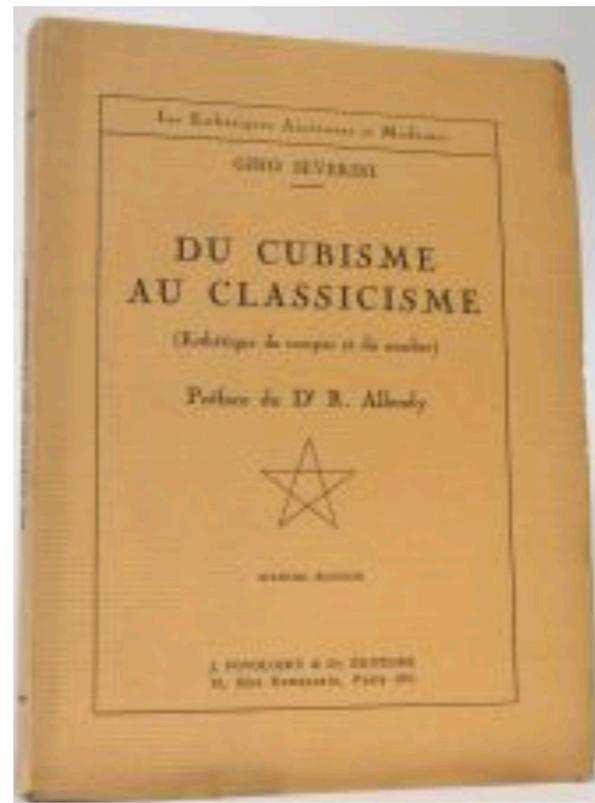
Dico dell'invenzione del materiale sfuso (Beton Brut) ricevente forme e misure armoniche dalla solidificazione nei casseri. Questo momento inaugurale della seconda modernità s'avvia con una sintomatica contrapposizione con Wittkower. Penso che lo storico tedesco emigrato poi in Inghilterra e in America - come ebreo -, fu colui che esprime poi il fascino per la vitalità dell'arte concepita da Le Corbusier; e indicò il problema che la biografia impone alla storia. Dette infatti al suo allievo più talentoso, Colin Rowe, l'indice della via «canonica» alla seconda modernità indicandogli la classicità dell'autore svizzero, nel suo periodo purista. Sviluppata, poi, dal suo allievo più talentoso, Eisenman, per sfuggire al primitivismo brutalista e sperimentare una sintassi classica del tutto originale - *cardboard architecture*.

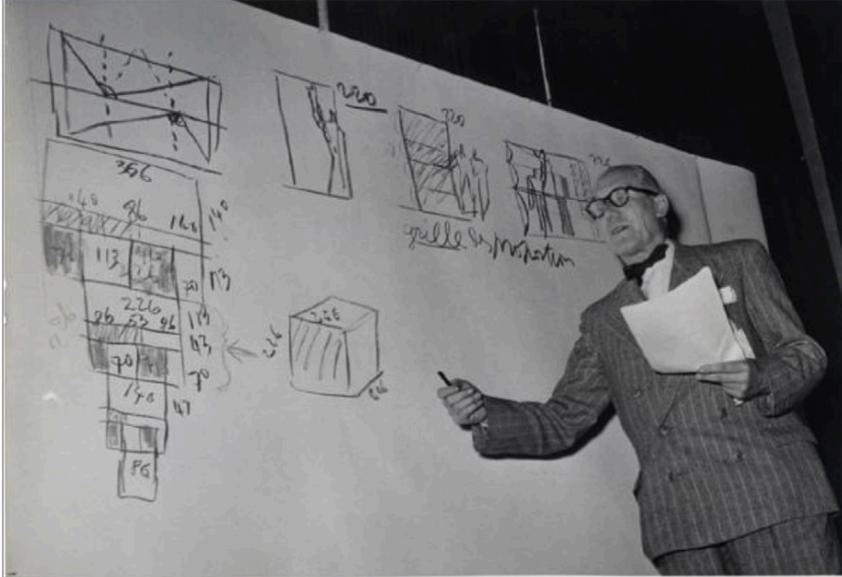
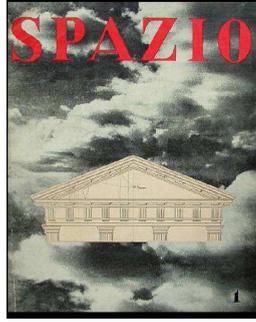
Penso a Moneo, al suo libro esemplare: inquietudine teorica e strategia progettuale, che ho già detto esprimere in termini moderni, l'intenzione specifica dell'architettura. Del resto, l'autore milanese citato da Moneo, è Aldo Rossi amico di Eisenman. Nel citare qui, il suo progetto utopico, la *città analoga*, indicando che espone il nucleo che urgeva l'architettura della città, indico ciò che motivava l'interesse intellettuale di Eisenman. La *città analoga* espone l'utopia della modernità perseguita dal lato spirituale della cultura milanese la quale sa che solo il tempo vissuto cioè biografico, partorisce ciò che si ricerca come nuovo. E che la storia deve recepire come apertura.

Il confronto tra lo schizzo che espone la veduta realistica di un paesaggio e l'immagine di un progetto utopico, un disegno, qui proposto indica l'avvio di una riflessione filosofica disciplinare o architettonica. Nell'indicare in tale confronto l'inizio di una riflessione filosofica disciplinare sull'architettura, non intendo disconoscere il seguito che precede ed indica l'antefatto milanese. Né l'antefatto che lo storicismo ottocentesco ha messo a punto tra

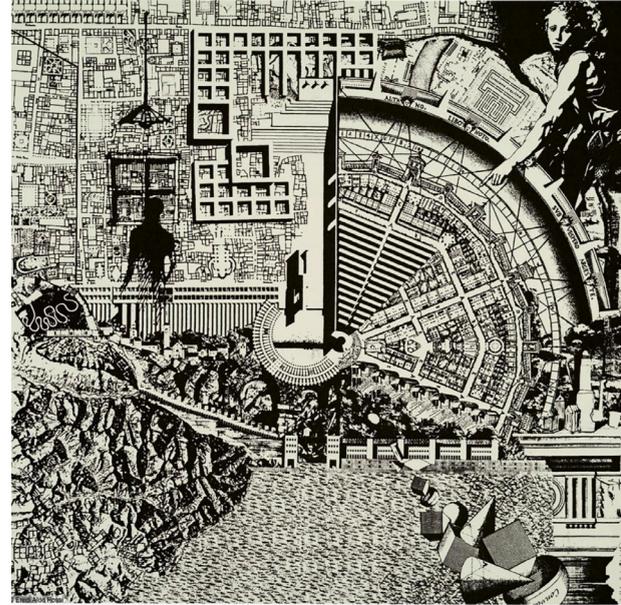
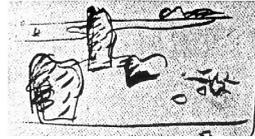
ascendenza all' antichità vitruviana - e all' archeologia arcaica - al medioevo o alla classicità, persino al barocco. Ma riprender il filo della storia dopo la «critica» della modernità - a cavallo del Novecento - allo storicismo, con la censura al classicismo. Ed evidenziare che la necessità della storia si è manifestata come istanza indifferibile della seconda modernità, non contro la modernità, ma per la modernità. In quanto l'apertura della modernità, per i «mortali» che siamo, non può cadere nella tabula rasa del non esser stata vissuta. Anzi, penso sia stata questa l'idea di Gino Severini quando scrisse il libro: *Du cubisme au futurisme*. Nel pensare a tale «manifesto» degli anni '20, ritengo, non pensasse affatto ad un «retour à l'ordre». Invece alla necessità di integrare nella storia da cui le biografie vissute staccano la loro inaudita temporalità, proprio il portato di tale storica, temporalità vissuta.

Se riconosco la novità di Rossi, la vedo come inalveata nel pensiero spiritualista e agostiniano dei milanesi di allora: Ponti e De Carli, tra i protagonisti. Senza la loro speranza nella modernità, e le scelte che fecero, l'internazionalismo moderno, non avrebbe capito la necessità della sprezzatura, che si esprime nell'identità specifica dell'autore, che usa le regole alla «propria maniera» che, in quanto propria, ha la stigma del proprio tempo «biograficamente vissuto». Dunque nel guardare la stanza cosmica indicata dal *menhir* incontrato da Le Corbusier, sulle spiagge di Bretagna, a sua volta indicato dall'inventore del *modulor* come obbligo di natura ad «operare con gli uomini», quindi principio di architettura moderna come brutalismo originario del XX secolo e non poetica lecorbusiana, Ponti e De Carli, non Rogers, contestano contrapponendo la necessità che la biografia divenga canonica, benché siglata dal vissuto





biografico, o «alla maniera di...». E, ovviamente Rossi, prosegue con la sua ricerca **utopica** che, ovviamente è «rivoluzionaria» e archetipica, alla ricerca di quel non ancora mai che l'opera non può non perseguire. La discussione degli agostiniani milanesi, sui caratteri dello spazio al vero, lo spazio indicibile dell'architettura. Non astratto. Prodotto, invece da tecniche, ovviamente industriali, tuttavia non automatiche. Obbligate, invece da verifiche sperimentali, affascinò, ovviamente Moretti, «l'artista romano» che porta l'arte italiana nel mondo, Stati Uniti, Canada, etc... Dunque alla rivista **Stile** fa eco aprendo nuove strade, la rivista **Spazio** tra i cui autori oltre Moretti, c'è appunto Severini, che professò ancora, la sua appartenenza futurista. Non a caso i due articoli teorici principali di quella rivista sono ripresi alla lettera dalla rivista newyorkese *Opposition*. Si tratta di fare i passi inaugurali di una teoria dell'architettura come arte oggi. Perciò tra Costantinopoli e Roma, Venezia, Londra, Parigi, Berlino, St. Pietroburgo, ..., New York, Chicago, Vienna, le capitali dell'occidente europeo e americano, inserisco il profilo operoso di una città lombarda, Milano, con la sua storia del Novecento che eredita i due millenni trascorsi e manifesta il sentimento del XX secolo: l'attesa di futuro di quel tempo. Concludo dicendo che la fenomenologia della condotta temporale cosciente e intenzionale si dipana tra agenda e diario. A suo tempo, fine anni '90 dello scorso secolo, avendone tratto l'idea che il campo d'azione (la città) praticato dai cittadini come tale, fosse disposto heideggerianamente all'abitare; perciò si esponesse tra agenda e diario alla progettazione secondo un'esperienza utopica del mondo che doveva essere artisticamente intuita ed inventata da autori, facemmo questi diagrammi per esporlo. Chiudo, introducendo qui, gli schemi che furono elaborati nel laboratorio di Dottorato in progettazione architettonica e urbana che dirigevo negli anni in cui facemmo i nostri progetti si vedano i lavori di Marani e Galbusera, dei fratelli Degli esposti, e di Su You in appendice all'articolo Milano capitale del moderno (Arc 2 città n°6) ●



ArcDueCittà

Numero 17
giugno 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/>

