

a cura di Andrea Savio



LA TRASMISSIONE DEL SAPERE

scritti in onore di Giovanni Denti

politecnica

ME
MAGGIOLI
EDITORE

Il volume raccoglie gli scritti in onore di Giovanni Denti (Cremona 1948 – Milano 2014), Professore Ordinario di Composizione Architettonica alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

Gli Autori sono colleghi, insegnanti, architetti, che hanno voluto dedicare il proprio contributo in forma di saluto e di ringraziamento per la coraggiosa ed incessante energia che Giovanni Denti, per tutta la sua vita, ha dedicato alla Scuola, affiancando, alla didattica, una continua attività di studio e di ricerca che lo ha portato a pubblicare numerosi ed apprezzati saggi, tra i quali:

Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco, Alinea, Firenze, 1988; *Adolf Loos. Opera completa*, Officina, Roma, 1997 (rieditato da Maggioli, Milano, 2011); *Milano. L'ambiente, il territorio, la città*, Alinea, Firenze, 2000; *Forme dello spazio*, Maggioli, Milano, 2008.

Giovanni Denti ha diretto la collana "Momenti di Architettura Moderna" della Alinea Editrice di Firenze, e nel 1996 è stato insignito della *Herenkreuz* per le lettere e le arti della Repubblica Austriaca, per i suoi studi su Adolf Loos.



a cura di Andrea Savio

Copertina: *Albero nero su fondo bianco*, fotografia di Giovanni Denti

Elaborazione, grafica e editing: Elisa Pozzoli

ISBN 9788891612427

© Copyright 2015 Maggioli S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2008

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8

Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

www.maggiolieditore.it

e-mail: clienti.editore@maggioli.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su www.maggioli.it area università

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015
nello stabilimento Maggioli S.p.A.
Santarcangelo di Romagna (RN)

LA TRASMISSIONE DEL SAPERE

scritti in onore di Giovanni Denti


MAGGIOLI
EDITORE

Indice

Premessa <i>di Andrea Savio</i>	pag. 7
Beatriz Blanco Garcia <i>Poema a Giovanni Denti</i>	pag. 11
Guya Bertelli <i>Tracce di un profilo profondo: un breve viaggio nel pensiero di Giovanni Denti</i>	pag. 13
Federico Brunetti <i>L'architettura a memoria</i>	pag. 23
Antonella Contin <i>Perché è necessario ricordare Giovanni Denti</i>	pag. 27
Sergio Crotti <i>Per continuare il dialogo Verso un'architettura urbana: da Parigi a Venezia, avvio e approdo della ricerca paziente</i>	pag. 39
Ernesto d'Alfonso <i>La invenzione della sintassi architettonica per la tipologia urbana d'oggi</i>	pag. 55
Gioia Gattamorta <i>Un altro viaggio</i>	pag. 67
Luca Rivalta <i>Lezione privata</i>	pag. 71

Michele Sbacchi <i>"Vista" e "visione" dell'architetto</i>	pag. 75
Alexandr Skalický <i>Diversity/Adaptability System/Atmosphere</i>	pag. 85
Chiara Toscani <i>La misura domestica dell'abitare: Piero Portaluppi, Gio Ponti, Luigi Caccia Dominioni</i>	pag. 93
Robert Trevisiol <i>Costruire delle idee</i>	pag. 103
Ilaria Valente <i>L'architettura nella storia: progetto e metodo nella ricerca e nell'insegnamento di Giovanni Denti</i>	pag. 113
Andrea Savio <i>Conversazione con Giovanni Denti Febbraio 2014</i>	pag. 117
Bibliografia di Giovanni Denti	pag. 141
Gli autori	pag. 147

Premessa

Questo volume raccoglie gli "scritti in onore di Giovanni Denti", professore ordinario di Composizione Architettonica alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

L'idea di questa raccolta è nata nel 2013, quando, al termine dell'anno accademico, Giovanni scelse, o meglio, fu costretto a chiedere alla Scuola di essere esonerato dall'attività didattica; le proprie condizioni fisiche non gli consentivano più di reggere la fatica dell'insegnamento. La decisione, a lungo meditata, fu oltremodo sofferta, anche se celata dai modi discreti e riservati che ne distinguevano il carattere. Giovanni Denti, non ha mai svolto la libera professione, ma ha insegnato al Politecnico di Milano per più di trent'anni, individuando, nella "trasmissione del sapere", il senso di tutta una vita.

La continua e appassionata attività di ricerca lo ha portato ad approfondire differenti temi, tenuti insieme tra loro da un grande amore per l'architettura intesa, nelle diverse epoche della storia dell'uomo, come *"strumento di definizione dello spazio, mezzo con il quale si concretizza il rapporto fra l'uomo e l'ambiente"*.

Il concetto di spazio e l'elaborazione del suo significato nel corso della storia sono sempre stati argomenti di forte interesse, al centro dei suoi studi e intorno a questi ha pianificato spesso i programmi dei propri corsi universitari.

Il periodo verso il quale ha concentrato la maggiore attenzione è stato quello dell'Architettura Moderna, letta attraverso l'analisi dei principali protagonisti e delle loro opere.

Una parte significativa del suo lavoro è stata però dedicata anche all'architettura barocca, che, come spesso Giovanni ricordava, ha rappresentato per lui un'esperienza fondamentale, quasi *l'imprinting* nel processo della sua formazione culturale.

Docente severo ed autorevole, si è sempre distinto per la correttezza e la disponibilità nei confronti dei propri studenti, al punto da organizzare con loro, fino a che ha potuto, memorabili viaggi intorno al mondo, per rendere omaggio ai capolavori dell'architettura moderna.

“VISTA” E “VISIONE” DELL’ARCHITETTO

Apparentemente semplice e diretto, l’atto del vedere, in realtà, cela una sconfinata complessità concettuale. Basti pensare che ad esso la nostra cultura affida addirittura il suo stesso fondamento nel sincretismo del termine *theoria* che identifica significativamente la vista con la stessa conoscenza. Notoriamente *oïda* significa “vedo” ma anche “conosco”, “so”.

Di questa complessità intendiamo affrontare, in questo breve saggio, solo due aspetti particolari, che riteniamo adatti per riflettere sul nostro tema: il fenomeno – invero più specifico – della “vista dell’architetto”.

Il primo aspetto riguarda la necessità di intendere il vedere come un mero segmento di un molteplice atto di percezione dello spazio. Atto che comprende, oltre che la sola “visione”, anche, memoria e immaginazione.

Il secondo argomento è quello per cui la vista, per essere tale, deve essere intesa anche come “cecità”. Come ci avverte Merleau-Ponty: “Si deve comprendere che è la visibilità stessa a comportare una non-visibilità”¹. Il vedere infatti avviene per selezione di parti. Pertanto con esclusione, con gerarchia, con oscuramento di parti rispetto ad altre parti: in breve con cecità e vista contemporanee, o contemporaneamente alternate. Sempre Merleau-Ponty ci fa notare come la nostra percezione degli oggetti è sempre illusoriamente completa e totalizzante ma in realtà frammentaria: dico di vedere il tavolo ma ne vedo solo una parte e non vedo la restante parte².

Con queste due notazioni principali - “visione come segmento della percezione” e “visione come cecità” – mi accingo quindi ad indagare brevemente il fenomeno della vista degli architetti³. La frase

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, Paris Gallimard, 1964 (tr. it. *Il visibile e l’invisibile*, Milano, Bompiani, 1994), p. 259.

² Similmente si potrebbero citare le osservazioni di Merleau-Ponty su come in realtà si veda “per ellissi” e come si veda in movimento.

³ Nel ricordo di Giovanni Denti, la cui vicenda mi ha spinto, nell’arco di un decennio, a riflettere su questi argomenti.

di Derrida “Si può vivere senza vedere, ma non si può vivere senza toccare”, può essere assunta come lo sfondo sintetico di questa mia riflessione⁴.

Certamente le due questioni sono, solo parzialmente e teoricamente, individuabili separatamente. Le separiamo, con fatica, in apertura, con, in mente, in realtà l’obiettivo opposto. E cioè quello di mettere in risalto la complessità della visione, ed in particolare di quella degli architetti, piuttosto che la sua semplicistica analizzabilità.

I due temi sono infatti strettamente intrecciati: se “vedere” è, contemporaneamente, “non vedere” ciò succede, almeno in parte, perché la memoria prende il posto della visione e di fatto si sostituisce alla vista. Gli arcicitati “occhi che non vedono” di Le Corbusier alludono anche a questa “cecità”. L’uomo - e l’architetto ancor di più - “non vede” alcuni elementi della realtà poiché la memoria di essi, già presente nella sua mente, spinge questi elementi al margine della visione, se non del tutto fuori da essa. In questo senso la vista è conseguentemente “cieca”: percepisco spazi noti con l’ausilio della memoria di essi. La memoria infatti tende a sostituirsi alla vista ogni qualvolta è possibile, rendendomi quindi cieco rispetto ad essi. Percorro gli spazi della mia casa e della mia città “a memoria”, senza vederli, o vedendone solamente parti. La vista, quindi, possiamo aggiungere, è pigra, ottimizza lo sforzo, usando la memoria ove possibile. Visione e memoria si complementano a vicenda.

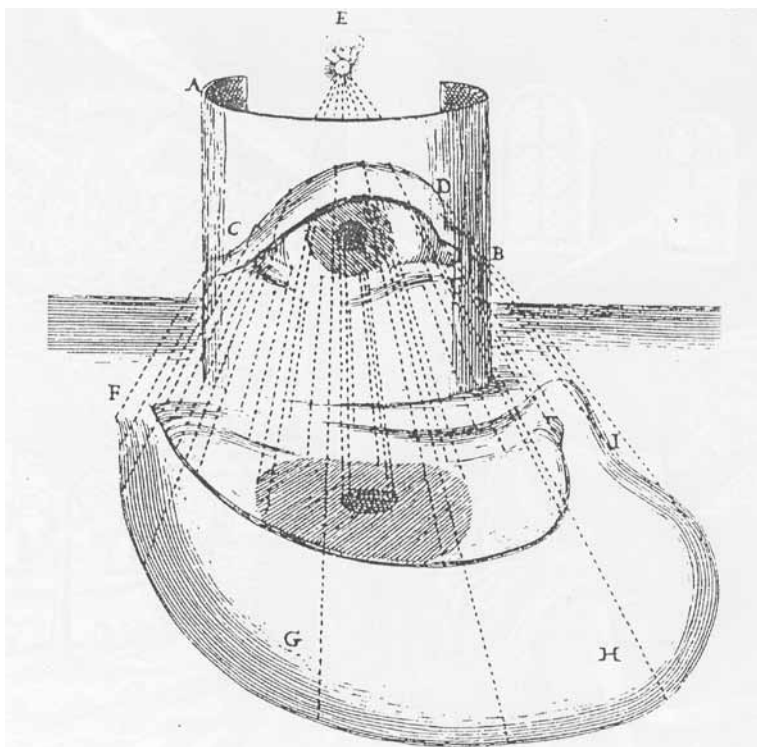
Ma torniamo al ruolo della memoria rispetto alle immagini percepite. La vista, come abbiamo potuto notare, è “storica” cioè è “vista di ciò che è nuovo”, rispetto a dati acquisiti, è vista di ciò che si staglia rispetto allo sfondo del “conosciuto”. La memoria, nel suo sostituire, di fatto censura la vista.

Né si può non notare che la memoria, inoltre, non è né neutrale, né rigorosa. Lo sfondo “conosciuto” viene spesso solamente assimilato ad immagini affini. Anche in questo processo l’ambito della cecità è ben più ampio di quanto non si possa pensare: crediamo di vedere ma in realtà “non vediamo” elementi della realtà ma li sostituiamo impropriamente. “Occhi che non vedono”, quindi, a causa di una memoria “invadente” e “imprecisa”. Viene alla mente, a tal proposito, l’auspicio di Monet di poter rinascere cieco per vedere il mondo per la prima volta senza i condizionamenti dell’esperienza⁵.

⁴ Jacques Derrida, *Le toucher*. Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000 (tr. it. *Toccare*. Jean-Luc Nancy, Casale Monferrato, Marietti, 2007).

⁵ Tiziana Andina, *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi tra Gombrich e Arnheim*, Aesthetica Preprint, 73, Palermo, Aprile 2015, p. 10.

Nelle righe precedenti è esplicito il riferimento alle rivoluzionarie elaborazioni degli psicologi della *Gestalt*⁶, dal cui substrato culturale si genera il contemporaneo richiamo di Le Corbusier sugli “occhi che non vedono”. I gestaltici avevano evidenziato la fallacità di ogni possibile ipotesi di meccanicismo veritiero della visione. È noto come, secondo quelle teorie, la vista si struttura in modo per nulla neutrale, piuttosto con regole di “alterazione” della visione. Per esempio, tendendo a percepire sempre la struttura più semplice (regola della buona forma). O, per accennare ad un altro esempio, come esista una tendenza a raggruppare gli elementi simili (regola della somiglianza). Ciò ha prodotto e produce notevoli risvolti proprio in architettura.



Mario Bettini, *Apiaria Universa philosophiae mathematicae*, Bologna, 1645, p. 24

⁶ Cfr. Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1979, (ed. or. *Le Corbusier Elemente einer Synthese*, Frauenfeld, 1968), p. 265.

Ma se la percezione di spazi noti avviene, quindi, con minimizzazione della vista, e ricorso alla memoria il fenomeno non riguarda solo l'esperienza di spazi noti ma si estende, per processo analogico, anche a spazi non noti sui quali letteralmente proiettiamo visioni già assimilate. Così ci guida Merleau-Ponty, notando a proposito della rappresentazione pittorica: "La pittura allora è solo un artificio che presenta ai nostri occhi una proiezione simile a quella che le cose stesse vi iscriverebbero, e vi iscrivono nella percezione comune; in assenza dell'oggetto vero, essa ce lo fa vedere come lo vediamo nella vita, e in particolare ci fa vedere dello spazio là dove non ce n'è"⁷. Cioè vediamo spazi nuovi misti a memorie di spazi conosciuti sulla base di una supposta, ed empirica, similarità.

La visione "obiettiva", quindi, non esiste ma è significativamente guidata e integrata da memoria e cultura - o memoria culturale, se vogliamo. È una vista storicamente determinata, nel senso fenomenologico del termine - e cioè una vista fortemente indirizzata dal passato visuale del soggetto. Ed è geograficamente determinata perché indirizzata dalla cultura del soggetto. Ma la questione è stata posta anche in termini più radicali. Per esempio da Heidegger che subordina la vista non già alla cultura ma al primato del linguaggio: vediamo ciò che diciamo, vediamo ciò che si dice delle cose.

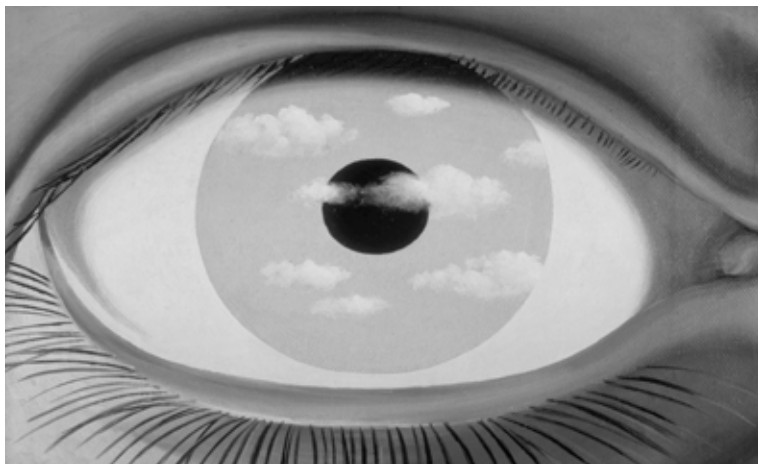
Per l'architetto la questione è, come abbiamo accennato, più complessa in quanto nella percezione interviene anche l'immaginazione intesa come "vista progettuale". Il meccanismo di sostituzione di visioni con memorie finora descritto si complica con l'intervento di altre figure quali quelle prodotte dall'immaginazione. Sono vista e immaginazione, e non solo vista e memoria, a fondersi vicendevolmente. Ma siamo sicuri che ciò avvenga solo per un particolare atteggiamento mentale di chi, come l'architetto, opera "professionalmente" sull'immaginazione?

La risposta è, sulla base di quanto finora affermato, ovviamente dubitativa. La separazione netta tra una vista "progettuale" ed una vista, diciamo così, "neutrale", non è ipotizzabile. In realtà l'immaginazione è già presente nella percezione, a prescindere da un'intenzionalità immaginifica specifica del soggetto - architetto o non architetto che sia. A questo proposito non possiamo non riferirci alle elaborazioni di Rudolph Arnheim. Anche lui, non a caso, profondamente legato alla *Gestaltheorie* aveva indicato l'immaginazione come "ingrediente della percezione." Nella sua teoria, cioè, il fenomeno non era confinabile nell'ambito di semplici regole asso-

⁷ Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *L'œil e l'esprit*, Paris, Gallimard, 1961, (tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989), p. 33.

lute - quali quelle introdotte da Köhler, Koffka e Wertheimer - che interverrebbero in maniera universale nella percezione. In realtà la percezione era per Arnheim un atto anche immaginifico – e quindi più soggettivo. Da qui le sue elaborazioni condensate con successo negli efficaci appellativi: *visual thinking e creative eye*⁸. È evidente che, per questa concezione, Arnheim prendesse le mosse dallo “schematismo” di Kant.

Dobbiamo, a questo punto, continuare a rincorrere la genesi di questo pensiero non per motivi filologici ma perché esso è connesso anche alla quaestio della cecità, posta nel contesto di questo scritto. Sappiamo che Kant nella “Critica della ragion pura” enuncia la sua concezione dello schematismo secondo la quale i dati sensoriali si organizzerebbero in schemi⁹. Questi ultimi, solo successivamente, diverrebbero immagini. La visione è quindi ampiamente costituita da una fase che potremmo definire “interna” se non “cieca”. La vista sarebbe infatti un atto ampiamente mentale e paradossalmente poco “visuale”. Lo schematismo kantiano, con il suo rimandare ad una visione interiore, viene ripreso nella *materialtheorie* dei gestaltici, i quali introducono la nozione che la vista si strutturi secondo “simboli prevalenti”, un concetto vicino a quello di schema.



René Magritte, *Le Faux Miroir*, 1929

⁸ Rudolf Arnheim, *Art and visual perception a psychology of the creative eye*, Berkeley, Univ. of California press, 1954; Id., *The Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press, 1969.

⁹ Immanuel Kant, *Critica della ragion pura*, Riga, Hartnoch, 1781: *Analitica trascendentale II, I. Dello schematismo dei concetti puri dell'intelletto*.

Arnheim e Gombrich riprendono questi temi e, di conseguenza, come Kant ed i gestaltici, riaffidano la visione ad un ambito concettuale. La visione avviene principalmente nel cervello attraverso il pensiero: *visual thinking non vision*. Viene da pensare alla definizione di Pollock per il quale, anche nel *dripping* – quindi in uno dei più estremi informalismi – la vernice non verrebbe a cadere sulla tela casualmente ma secondo “inconsce immagini mentali”¹⁰.

Arnheim non si limita a teorizzare la struttura visiva del pensiero ma parla – di nuovo riprendendo Kant – di “immaginazione produttiva”, affrontando così il tema specifico della peculiarità di un supponibile *visual thinking* degli architetti.

È utile a questo punto notare come questa idea, venga sviluppata anche da Cesare Brandi, segnatamente riguardo il progetto di architettura. Per lui, riprendendo ancora una volta lo schematismo kantiano, questo iter riguarda anche la fase più propriamente progettuale e puramente immaginifica del pensiero architettonico e traccia un percorso che vede la creazione avvenire attraverso una conformazione che realizza lo schema passando quindi per la tettonica e la tipologia¹¹.

Si può trarre quindi la conclusione che la visione immaginifica dell'architetto non è una “fase” creativa che si innesta su un processo assolutamente oggettivo di registrazione di immagini. In questo senso, a nostro avviso è certamente poco significativo, e forse addirittura fuorviante, insistere – come invece spesso si è fatto – che esista un *design thinking*, peculiare di architetti – o progettisti in generale.

Seppur si tratti di un fatto probabilmente vero, esso risulta di scarsa utilità, se inquadrato solo in ambito pragmatico. Certamente risulta più denso di significato se riportato nella prospettiva fenomenologica di Merleau-Ponty. E quindi inteso come “modo di essere architettonico dell'esperienza”, secondo il noto contributo di Vittorio Gregotti¹². Cioè se la mentalità progettuale dell'architetto viene svincolata da una ovvia sorta di deformazione professionale ma viene riportata ad una più complessa esperienza percettiva e contemporaneamente progettuale.

¹⁰ Frase citata da Elio Franzini durante il seminario *Neuroestetica* ?, presso la Università di Palermo, il 31.10.2014.

¹¹ Cesare Brandi, *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967, p. 39. È interessante notare come Brandi, riprendendo Kant, introduca una fase da lui stesso definita tettonica, riprendendo ovviamente Botticher ma anticipando le molto successive proposizioni di Alexander Tzonis, prima, e Kenneth Frampton, dopo. Ci permettiamo, a tal proposito, di rimandare al nostro “Cesare Brandi: schema e progetto”, in *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di Luigi Russo, *Supplementa*, vol. 19, Palermo 2006, pp. 149-156, cfr. p. 152.

¹² Cfr. il Capitolo III de *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

A tal proposito Gregotti chiama in campo esplicitamente Merleau-Ponty fornendo, a mio avviso, la più efficace trasposizione in campo architettonico della fenomenologia della percezione. Eppure a nostro avviso è utile a tal proposito estendere la riflessione ad Heidegger ed alla sua basilare concezione dell'azione dell'uomo nel mondo come "progetto gettato", inscritta nel più generale *Geworfenheit* (essere gettato). Sotto tale luce si può comprendere come in realtà il supposto *design thinking* si enuclei come azione specifica rispetto ad una immanente visione "progettuale" dell'uomo in generale e come ciò sia strettamente legato alla visione. La visione per Heidegger, lungi dall'essere un "vedere con gli occhi", è piuttosto l'atto di rendere visibile una intenzionalità. Gli occhi sarebbero una condizione necessaria ma non sufficiente. Ritorna, come vediamo, l'idea che la vista comprenda un *punctum caecitas*.

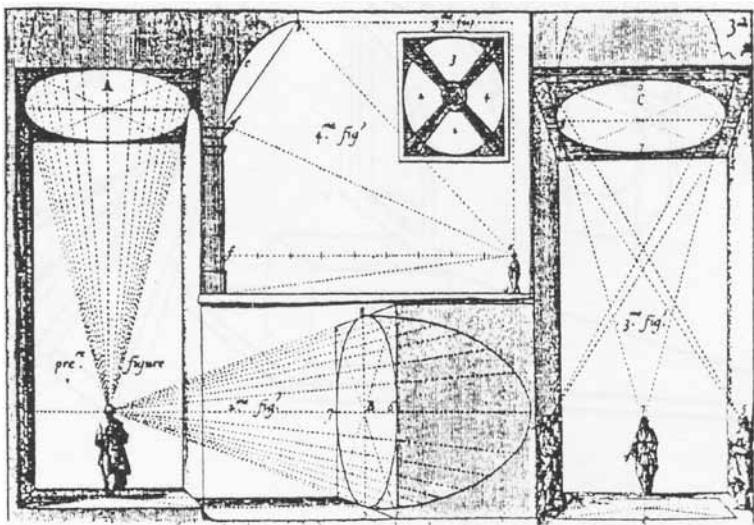
È bene però, a questo punto, inscrivere queste riflessioni nella situazione contemporanea, che proprio rispetto a questo fenomeno, si costituisce con gravissima particolarità. Non è necessario ricordare come infatti viviamo un mondo ipericonico, una realtà caratterizzata da un primato delle immagini senza precedenti, peraltro esponenzialmente crescente. "Il mondo è fotocopiato all'infinito"¹³, come ci avverte Jean Baudrillard e il *pictorial turn*, di cui parla Mitchell, è più che ben realizzato¹⁴. Come dice Baudrillard ci sono sempre più immagini e sempre meno significati. In questo dilagare del ruolo e del potere dell'immagine la vocazione eidetica della cultura occidentale trova ulteriore vigore. La nostra cultura è infatti, come abbiamo già fatto notare, fortemente centrata sul primato della vista che viene assunta non solo come sinonimo di conoscenza ma, ancor di più, come fonte della verità¹⁵. Non a caso è orientale - e non occidentale - il detto secondo cui per vedere la canna di bambù devo in qualche modo averla dentro.

Tracce di questo primato della visione sono ampiamente presenti nella cultura architettonica. Abbiamo già visto come questo avvenga sottoforma di deformazione dell'originario *visual thinking* Arnheimiano fino a postulare un *design thinking*, ma soprattutto bisogna considerare la vasta diffusione delle pur valide ed interessanti teorie che riducono la città ad un fatto percettivo: Lynch ma anche Cullen e Appleyard, o per altri versi Moholy-Nagy.

¹³ Jean Baudrillard, *Le Xerox et l'Infini*, Paris, 1987.

¹⁴ Cfr. William J. T. Mitchell, *Pictorial turn, Saggi di cultura visuale*, Palermo 2008.

¹⁵ A questo riguardo non è forse casuale che il testo incompleto di Merleau-Ponty, intitolato *Il visibile e l'invisibile*, si sarebbe in origine dovuto chiamare *L'origine della verità*.



Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux, ou les surfaces irregulieres*, Paris, 1653

In forma degradata il fenomeno esplode nella tendenza sempre più diffusa per un'architettura spettacolare, un'architettura che, primariamente, si espone allo sguardo superficiale. Paradossalmente l'architettura diventa sempre di più immagine di se stessa, come è stato diffusamente già notato. Quello che vogliamo qui stigmatizzare è che il fenomeno avviene sì per diffusione dell'immagine ma anche per un impoverimento della nozione di visione. L'architettura si offre allo sguardo del cittadino, ma anche allo "sguardo del turista", per utilizzare il titolo dell'interessante libro di John Urry¹⁶, in virtù di una vista che rifiuta sia la memoria che l'immaginazione. Come dice Merleau-Ponty, non dobbiamo intendere "l'invisibile come un altro visibile possibile, o un possibile visibile per un altro"¹⁷. Scrive a tal proposito Heidegger: "Il modo di pensare quotidiano vede nell'ombra la semplice assenza di luce, se non addirittura la sua negazione. Ma in realtà l'ombra è la manifesta, anche se misteriosa, testimonianza dell'illuminazione nascosta"¹⁸.

¹⁶ *The Tourist Gaze*, London, SAGE Publications, 1990 (tr. it. *Lo sguardo del turista*, Formello (RM), Edizioni SEAM, 1995).

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, cit., p. 242.

¹⁸ Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt, 1950 (tr. it. *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze 1968, p. 100 in nota).

Capiamo quindi che “l’invisibile è ciò *a partire da cui* vediamo e se non fosse invisibile noi non potremmo vedere affatto. Così come ciò *a partire da cui* noi pensiamo è il nostro impensabile”¹⁹. Quindi l’invisibile è totalmente dentro il visibile, così come recita una famosa frase di Paul Klee, ampiamente citata da Merleau-Ponty²⁰.

A tal proposito non si può non considerare la nozione di “disegno interno” elaborata dai manieristi. Con la sua introduzione il progetto si concretizzerebbe attraverso un disegno esterno “comunicativo” - e quindi visibile - ed un “disegno interno”, appartenente alla sfera dell’invisibile²¹. Ed è significativo notare come il germe di questa concezione venisse da Alberti, il quale nel teorizzare la dicotomia *lineamenta* e *materia* implicava, come Joseph Rykwert ha spesso fatto notare, la possibilità di un edificio pensato. Il progetto quindi nasce con un disegno che intreccia con la nozione di rappresentazione un rapporto ambiguo: è un disegno visibile che esplicita la futura forma, ma è anche un disegno interno, astratto e immateriale. La polemica Seicentesca tra disegno e colore nella pittura, - fiorentini maestri del disegno, da un lato e veneziani maestri del colore, dall’altro, della quale qui, per ragioni di spazio non possiamo occuparci - è un momento ulteriore in cui questa aporia viene in evidenza.

Il mancato riconoscimento della condizione esistenziale e complessa della vista, quale quella che abbiamo finora illustrato, è la fonte della critica serrata che Merleau-Ponty muove all’atteggiamento razionale e scientifico nei confronti della vista scagliandosi in particolare contro il Cartesio della “Dyoptrique”²². Ciò ovviamente non ci stupisce essendo in linea con il noto radicale rifiuto della oggettivizzazione scienziata da parte di tutta la scuola fenomenologica. Per Merleau-Ponty la vista non è quella di uno spettatore “puro” ma di un soggetto che è immerso col suo corpo nel visibile. Si tratta non di vedere ma di “abitare” la vista²³, secondo la sua efficace definizione. Similmente, entrando nel campo più specifico dell’immaginazione - e quindi della possibilità di una albertiano “pensiero dell’edificio” svincolato dalla sua visualizzazione: “A maggior ragione l’immagine mentale, la veggenza che ci rende presente ciò che è assente, non è niente di simile che un varco aperto verso il cuore dell’Essere: è anch’essa un pensiero fondato su indici corporei, questa volta insufficienti, ai quali fa dire più di quanto significhino”²⁴.

¹⁹ Marcello Ghilardi, *Derrida e la questione dello sguardo*, Aesthetica preprint, 91, Palermo, Aprile 2011, p. 21

²⁰ Paul Klee: “L’arte non riproduce il visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è.”

²¹ Il cosiddetto *inside world*, di cui parla Jackson Pollock.

²² Vedi in particolare Maurice Merleau-Ponty, *L’œil e l’esprit*, cit.

²³ “L’enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. ... Si vede vedente, si tocca toccante”. Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *L’œil e l’esprit*, cit., p. 18.

²⁴ Ivi, p. 32.

Quindi il disegno – elemento centrale del progetto degli architetti – si deve estrinsecare all'interno di una complessità percettiva di cui è solo una piega. Indiscutibilmente quindi Merleau-Ponty rifiuta il “disegno obiettivo” di Cartesio: “Ma per lui è sottinteso che il colore è ornamento, tintura, che tutta la potenza della pittura poggia su quella del disegno, e quella del disegno sul rapporto puntuale fra disegno e spazio in sé, quale lo insegna la proiezione prospettica”²⁵.

La “materia” albertiana e il “colore” dei veneziani, quindi, potrebbero essere per Merleau-Ponty protagonisti di un disegno che comunque mette in scena l'invisibile. O quanto meno lo comprende. L'architetto disegnatore quindi, aggiungerà Derrida, è cieco. Nel momento in cui guarda il foglio abbandona la visione. “...il disegno, se non il disegnatore è cieco. In quanto tale e nel momento in cui si compie, l'operazione del disegnare avrebbe qualcosa a che vedere con l'accecamento...”²⁶. La cecità del disegno quindi è simmetrica alla cecità della vista e ci richiama la sperimentazione surrealista espressa nella frase di Breton: “Forma i tuoi occhi chiudendoli.”

²⁵ Ivi, p. 33.

²⁶ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Réunion des musées nationaux, 1990 (tr. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Milano, Abscondita, 2003), p. 12.