FAM

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

59/
60

Disegno e progetto

Chiara Vernizzi, Enrico Prandi — Ancora sul rapporto tra disegno e progetto

Guido Canella — Sul disegno, in un gioco a incastri

Lamberto Amistadi — In che senso l'architettura è complessa: il ruolo del disegno nel progetto di architettura

Lucia Miodini — Disegno di architettura. Storie e scritture

Livio Sacchi — Disegno e progetto

Chiara Vernizzi — Dalla mente al foglio, passando per la mano. Attualità dello schizzo a mano libera nel progetto di architettura

Raffaella Neri — La precisione di una idea

Andrea Alberto Dutto — L' Abaco e il Nodo. Costruzioni nel disegno di Mario Ridolfi

Alessandro Brunelli — La mano poetica di Alessandro Anselmi

Laura Pujia — Disegno come conoscenza del progetto. Strumenti e processi compositivi in Francesco Cellini

Samanta Bartocci — Disegni e progetti. Jo Noero e la pratica architettonica in Sud Africa

Caterina Lisini — L'invenzione della felicità. Il disegno in Lina Bo Bardi

Tiziano De Venuto — Disegnare, pensare: l'esperienza di Livio Vacchini

Vincenzo Moschetti — Peter Märkli: *Things Around Us*

Giovanna Ramaccini — Minimum drawing, maximum dwelling. Forme di *existenzminimum* tra disegno e progetto

Luigi Savio Margagliotta — Il disegno della forma del territorio

Lino Cabras — Le borgate ETFAS in Sardegna: i disegni d'archivio tra progetto e immaginario evocativo di nuove comunità

Graziana D'Agostino — Il racconto dell'opera tra codici di rappresentazione tradizionale e le nuove forme di comunicazione digitale.

Szymon M. Ruszczewski — Dai "soft media" al *concept*. L'eredità di Le Corbusier e dei suoi collaboratori nei progetti e insegnamenti di Jerzy Sołtan

Marco Moro — The Auckland Drawing School. Ai margini della rappresentazione architettonica

Michele Valentino — La figurazione prima della forma, diagrammi e *form drawing* nell'opera di Louis I. Kahn

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione
c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Riccardo Rapparini

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione
Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione
Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Laura Anna Pezzetti, Politecnico di Milano, Italia
Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti
Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano
Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga
Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa
IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano
Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli
Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini
Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Alberto Ustarroz
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente
Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del Festival dell'Architettura a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle Linee guida per gli Autori degli articoli.

FAMagazine, in ottemperanza al Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, rispondendo a tutti i criteri sulla Classificabilità delle riviste telematiche, è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica (Classificazione delle Riviste).

FAMagazine ha adottato un Codice Etico ispirato al codice etico delle pubblicazioni, Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors elaborato dal COPE - Committee on Publication Ethics.

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come DOAJ (Directory of Open Access Journal) ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resourches) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice ESCI (Emerging Sources Citation Index) e URBADOC di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito Albo dei revisori che operano secondo specifiche Linee guida per i Revisori degli articoli.

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione Proposte online.
La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it (Archivio Magazine). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con Licenza Creative Commons - Attribuzione che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi Informativa sui diritti).

© 2010- FAMagazine
© 2010- Festival dell'Architettura Edizioni

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;

b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.
Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento Linee guida per la recensione di testi.

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle Norme redazionali di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da questa pagina.

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina PROPOSTE

ARTICLES SUMMARY TABLE

59/60 Gennaio-Giugno 2022.
Disegno e progetto

n.	Id Code		date	Type essay	Evaluation	Publication
1	758	865	set-21	Long	Peer (A)	Yes
2	759	854	set-21	Long	Peer (A)	Yes
3	767	876	set-21	Long	Peer (A)	Yes
4	769	882	set-21	Long	Peer (B)	No
5	773	873	set-21	Long	Peer (B)	Yes
6	774	881	set-21	Long	Peer (B)	Yes
7	780	852	set-21	Long	Peer (A)	Yes
8	781	872	set-21	Long	Peer (B)	Yes
9	783	783	set-21	Long	Peer (C)	No
10	785	867	set-21	Long	Peer (A)	Yes
11	789	866	set-21	Long	Peer (A)	Yes
12	791	880	set-21	Long	Peer (A)	Yes
13	798	877	set-21	Long	Peer (B)	Yes
14	800	800	set-21	Long	Peer (A)	Yes
15	806	879	set-21	Long	Peer (C)	No
16	807	888	set-21	Long	Peer (A)	Yes
17	843	853	set-21	Long	Peer (A)	Yes

PROSSIMA USCITA

numero 61 luglio-settembre 2022.

Oblio e rinascita dell'architettura regionale e identitaria nell'epoca della globalizzazione
a cura di Ugo Rossi

Nel 1961, il filosofo Paul Ricoeur scrive: «Il fenomeno della universalizzazione, se da una parte costituisce un avanzamento del genere umano, dall'altra corrisponde a una sorta di sottile distruzione non solo di culture tradizionali – il che potrebbe forse non costituire un errore irreparabile – ma anche di ciò che per il momento chiamerò il nucleo generatore di grandi civiltà e grande cultura, quel nucleo secondo il quale interpretiamo la vita, ciò che innanzi tutto chiamerò il nucleo etico e mitico del genere umano. Da qui sorge il conflitto. Abbiamo la sensazione che questa unica civiltà mondiale eserciti allo stesso tempo una sorta di attrito o di logoramento a danno delle risorse culturali che hanno creato le grandi civiltà del passato. Questa minaccia viene espressa, fra altri effetti di disturbo, dal diffondersi sotto i nostri occhi di una civiltà mediocre che è l'assurdo equivalente di ciò che ho appena chiamato cultura elementare».

Lo scritto di Ricoeur è pretesto per Kenneth Frampton per riflettere e definire il concetto di "Critical Regionalism", esposto per la prima volta nella sua *Modern Architecture: a Critical History* [2]. Frampton parla di Regionalismo critico come una delle possibili risposte alla questione esposta da Ricoeur e pone le basi per una riflessione sullo sviluppo di un'architettura regionalista. A distanza di quaranta anni dallo scritto di Frampton e di quasi sessanta dalle affermazioni di Ricoeur, dopo che il processo di semplificazione e di internazionalizzazione culturale ha assunto proporzioni planetarie, oggi definite "globali", le questioni che il numero della rivista vorrebbe affrontare consistono in alcuni interrogativi: 1. Esistono oggi architetture riconducibili al regionalismo critico? 2. Esiste oggi un'architettura regionale? 3. A quale scopo parlare di architettura regionale oggi? 4. Quale significato assume oggi l'architettura regionale? 5. Come o in cosa l'architettura regionale si è evoluta in questi ultimi quaranta anni? 6. In quali regioni del mondo, come e perché l'architettura regionale assume significato e riconoscibilità? 7. Perché, in quale contesto e in quale occasione l'architettura regionale è ancora attuale? 8. Quali architetture oggi si possono definire regionali? 9. Quali esempi si possono oggi citare come architetture regionali? 10. In termini di processo progettuale, l'architettura regionale in cosa differisce da quella internazionale e/o globale?

FAM

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

59/60 Disegno e progetto

Chiara Vernizzi, Enrico Prandi	Ancora sul rapporto tra disegno e progetto	**9**
Guido Canella	Sul disegno, in un gioco a incastri	**18**
Lamberto Amistadi	In che senso l'architettura è complessa: il ruolo del disegno nel progetto di architettura	**46**
Lucia Miodini	Disegno di architettura. Storie e scritture	**55**
Livio Sacchi	Disegno e progetto	**72**
Chiara Vernizzi	Dalla mente al foglio, passando per la mano. Attualità dello schizzo a mano libera nel progetto di architettura	**78**
Raffaella Neri	La precisione di una idea	**87**
Andrea Alberto Dutto	L' Abaco e il Nodo. Costruzioni nel disegno di Mario Ridolfi	**94**
Alessandro Brunelli	La mano poetica di Alessandro Anselmi	**102**
Laura Pujia	Disegno come conoscenza del progetto. Strumenti e processi compositivi in Francesco Cellini	**111**
Samanta Bartocci	Disegni e progetti. Jo Noero e la pratica architettonica in Sud Africa	**119**
Caterina Lisini	L'invenzione della felicità. Il disegno in Lina Bo Bardi	**127**
Tiziano De Venuto	Disegnare, pensare: l'esperienza di Livio Vacchini	**135**
Vincenzo Moschetti	Peter Märkli: *Things Around Us*	**143**
Giovanna Ramaccini	Minimum drawing, maximum dwelling. Forme di *existenzminimum* tra disegno e progetto	**152**
Luigi Savio Margagliotta	Il disegno della forma del territorio	**161**
Lino Cabras	Le borgate ETFAS in Sardegna: i disegni d'archivio tra progetto e immaginario evocativo di nuove comunità	**170**
Graziana D'Agostino	Il racconto dell'opera di F. Fichera tra rappresentazione tradizionale e comunicazione digitale.	**177**
Szymon M. Ruszczewski	Dai "soft media" al *concept*. L'eredità di Le Corbusier e dei suoi collaboratori nei progetti e insegnamenti di Jerzy Sołtan	**188**
Marco Moro	The Auckland Drawing School. Ai margini della rappresentazione architettonica	**195**
Michele Valentino	La figurazione prima della forma, diagrammi e *form drawing* nell'opera di Louis I. Kahn	**204**

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/913

Editoriale

Chiara Vernizzi, Enrico Prandi

Ancora sul rapporto tra disegno e progetto

Abstract
C'è ancora bisogno di riflettere su un tema classico della ricerca disciplinare dell'architettura come il rapporto tra disegno e progetto? Pensiamo convintamente di sì, per alcune ragioni.
Non è un caso se molti architetti – definiti Maestri per il loro suggerire una strada da percorrere nel progetto – hanno espresso direttamente o indirettamente un'opinione in merito a questo tema cruciale della ricerca architettonica ribadendone l'importanza come strumento insostituibile. Ma la ragione ultima è il cambiamento delle condizioni al contorno data dall'evoluzione (o involuzione) della strumentazione espressiva a disposizione della pratica del progetto. Di fronte al pericolo che il CAD si trasformi da strumento di aiuto al disegno in strumento di progettazione non è superfluo ribadire da un lato i fondamenti della disciplina del progetto e dall'altro l'importanza del disegno a mano.

Parole Chiave
Disegno — Progetto — Rappresentazione — Composizione architettonica

Non è un caso se molti architetti – definiti Maestri per il loro suggerire una strada da percorrere nel progetto – hanno espresso direttamente o indirettamente un'opinione in merito a questo tema cruciale della ricerca architettonica ribadendone l'importanza come strumento insostituibile.
Oltre alla ricerca specifica della disciplina, nel mondo si sono costruite intere Scuole che hanno fatto del Disegno un tratto caratterizzante dell'approccio metodologico come la Auckland Drawing School; si sono costruiti centri di ricerca ed una moltitudine di archivi, (a partire dal MAXXI di Roma, il CSAC di Parma o la AAM di Roma) che hanno lo scopo di raccogliere, valorizzare, mostrare il progetto attraverso il disegno.
C'è ancora bisogno di riflettere su un tema classico dell'architettura come il rapporto tra disegno e progetto?
Si, se consideriamo il cambiamento delle condizioni al contorno provocato dall'evoluzione (o involuzione) della strumentazione espressiva a disposizione della pratica del progetto. Di fronte al pericolo che gli strumenti tecnologici di ausilio al disegno (i cosiddetti CAD) si trasformino da 'strumenti di aiuto al disegno' a 'strumenti di progettazione' non è superfluo ribadire, da un lato, i fondamenti della disciplina del progetto e, dall'altro, l'importanza di un uso consapevole di tale strumentario e del conseguente recupero del disegno a mano. Per consapevolezza intendiamo un atteggiamento di subordine dello strumento informatico rispetto ad un'idea di progetto. La mente che naturalmente guida la mano contenente la matita dovrebbe essere protagonista anche nel guidare il medium tecnologico costituito dal mouse o penna digitale. Sullo sfondo di questo auspicio vi è sempre il richiamo fondamentale ad intendere l'architettura come espressione di un pensiero complesso (di un sistema di valori anche simbolici) e

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/913

Fig. 1
Guido Canella, *Auguri per il 1958 da Michele Achilli, Daniele Brigidini, Guido Canella.*
Archivio Guido Canella Milano.

la sua rappresentazione un segno (di-segno) mai riducibile ad una semplice immagine. Affinché le tante immagini portatrici di semplicistiche e codificate soluzioni progettuali (tanto accattivanti quanto vuote di significati) che oggigiorno anticipano il progetto per scopi promozionali diventino rappresentazioni autentiche di progetto è necessario che l'immagine diventi "figura", cioè introducendo una metaforica terza dimensione di profondità che racchiude i molti aspetti dell'architettura.

Obiettivo della call for papers alla base del presente numero di FAM è sollecitare riflessioni critiche sulle relazioni tra progetto e disegno, inteso, quest'ultimo, nella sua molteplice accezione di strumento per l'elaborazione, la messa a punto e l'espressione dell'idea progettuale, prima, e di mezzo di comunicazione finale dei dati tecnici e formali del progetto, poi. Il duplice fine (nei confronti degli autori dei testi e dei lettori finali) è stimolare una riflessione sul senso del disegno del progetto di architettura, sul suo intrinseco valore dell'espressione figurativa, sul suo essere strumento di studio, di prefigurazione, valutazione e comunicazione degli esiti progettuali, ma anche (e soprattutto) sulla sua accezione di strumento di riflessione e di espressione della poetica, non solo architettonica, di chi lo utilizza per esprimersi.
Rifacendosi al dibattito avviato nel lontano 1980 dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione - CSAC negli incontri di lavoro su *Il disegno dell'architettura*[1] (Bianchino 1980), – richiamato nel numero dall'articolo di Lucia Miodini –, e proseguito negli anni a livello nazionale grazie a numerosi studi e mostre tematiche, tra cui a titolo di esempio quella su *Disegni di architettura. Cinque Storie Italiane. Carlo Aymonino, Guido Canella, Gabetti & Isola, Paolo Portoghesi e Aldo Rossi*[2] –, si intende avviare una riflessione sullo stretto rapporto esistente tra disegno e progetto con particolare riferimento ad alcuni temi quali il ruolo sempre attuale e imprescindibile del disegno manuale, e in particolare dello "schizzo", nelle prime fasi ideative del progetto e il ruolo rivestito negli ultimi trent'anni dagli strumenti digitali per la rappresentazione e la gestione del progetto.
Oggi, non si può parlare, infatti, di disegno di progetto senza riflettere sulla rivoluzione che a partire dalla fine del secolo scorso ha investito l'architettura e la sua formazione: l'avvento del disegno digitale in tutte le sue

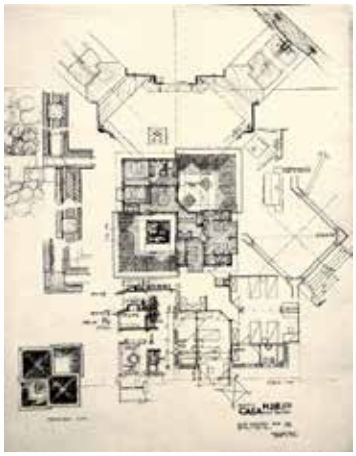
Nelle pagine seguenti:
immagini tratte dagli articoli degli autori selezionati.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/913

forme. In questo senso, se un tipo di disegno (quello iniziale, lo schizzo) continua ad essere praticato come strumento essenziale di comunicazione dell'idea nelle sue fasi iniziali (e il suo insegnamento diviene elemento di resistenza culturale), la rappresentazione del progetto è stata investita completamente dalla rivoluzione digitale. Per non parlare, infine, degli strumenti utilizzati per la comunicazione del progetto che utilizza le stesse immagini rappresentate.
La sfida attuale è senz'altro quella di un utilizzo consapevole del disegno digitale come strumento personale e caratterizzante la poetica soggettiva di ogni autore. Alcune firme dell'architettura contemporanea, hanno dimostrato come sia possibile piegare l'informatica (e, nello specifico il disegno digitale) nella caratterizzazione del progetto, sfruttandone le peculiarità non solo per la gestione dell'iter progettuale (dall'ideazione alla progettazione esecutiva), ma anche per controllare forme nuove, non convenzionali, la cui visualizzazione e successivo sviluppo risulterebbero impossibili con gli strumenti tradizionali.
L'obiettivo oggi è di riuscire a integrare i due approcci, tradizionale e digitale (e relativi aspetti di interoperabilità ormai imprescindibili) nella piena convinzione che lo schizzo, atto intimo di approccio all'idea di progetto, resti un momento insostituibile di riflessione e dialogo intrinseco e che, solo in un secondo momento, l'utilizzo del vasto panorama di strumenti e processi digitali possa sviluppare ed esprimere al meglio le potenzialità del progetto, declinato secondo le più personali poetiche grafico-espressive.
A questo proposito, all'interno della cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra (il contesto in cui la rivista tradizionalmente si muove) alcune figure di architetti italiani (da Aymonino a Rossi, Canella, Portoghesi, Gabetti & Isola, Purini, ecc.) hanno infatti utilizzato il disegno non solo come strumento di mera rappresentazione tecnica, ma come espressione personale del linguaggio del progetto spingendolo oltre, fino ad attribuirgli un ruolo essenziale nella costruzione della teoria nonché della specifica poetica, come emerge nello studio di Carlo Mezzetti (2003).
Originariamente, al fine di rendere meglio intellegibili i contributi, si era previsto di organizzare gli articoli in due sezioni: la prima, il disegno come strumento dell'ideazione progettuale; la seconda, il disegno come strumento di comunicazione/prefigurazione del progetto.
La prima sezione avrebbe dovuto indagare il ruolo, i modi e le poetiche espressive relative allo schizzo come momento di approccio personale al progetto di architettura; al suo ruolo nella formazione e nell'affinamento dell'idea progettuale; agli strumenti e ai modi utilizzati nella definizione di una vera e propria personale poetica espressiva, che diventa cifra stilistica peculiare ma soprattutto che definisce un modus operandi, un metodo di approccio e di sviluppo dell'idea primigenia.
La seconda sezione avrebbe dovuto porre l'attenzione sui modi e sugli strumenti (digitali o no) attraverso i quali il progetto viene affinato (anche negli aspetti formali) espresso e comunicato nelle sue fasi più avanzate di definizione, alla ricerca di linee di poetica espressiva che negli elaborati di più canonica applicazione dei codici di rappresentazione definiscono in modo forte le singole personalità progettuali, con particolare riferimento alle viste tridimensionali di prefigurazione degli esiti finali e della loro relazione con il contesto. In questa sezione si evidenzia anche il ruolo degli strumenti di disegno e modellazione digitale nella definizione e gestione di nuove forme progettuali.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/913

Se non che, in questo sta la responsabilità di chi cura scientificamente una raccolta di contributi disciplinari, i contenuti degli articoli giunti in redazione (si rammenta sempre di alta qualità a sottolineare una vivacità in questo caso delle giovani generazioni di studiosi in formazione a cui la call era riservata) e successivamente selezionati non hanno consentito una così netta suddivisione. Tra i selezionati è emersa una predominanza di articoli nei quali a partire da una specifica figura di architetto – Mario Ridolfi (Andrea Alberto Dutto), Alessandro Anselmi (Alessandro Brunelli), Lina Bo Bardi (Caterina Lisini), Jo Noero (Samanta Bartocci), Livio Vacchini (Tiziano De Venuto), Peter Märkli (Vincenzo Moschetti), Francesco Cellini (Laura Puja), Louis I. Kahn (Michele Valentino) –, è stato compiuto un viaggio analitico nella peculiarità dell'uso del disegno nella pratica del progetto: non solo e non sempre schizzo propriamente inteso ma anche rappresentazioni altre quasi sempre testimoni di una specifica metodica e poetica. Non mancano comunque sottotematiche che di volta in volta sono state approfondite oltre la specifica poetica.

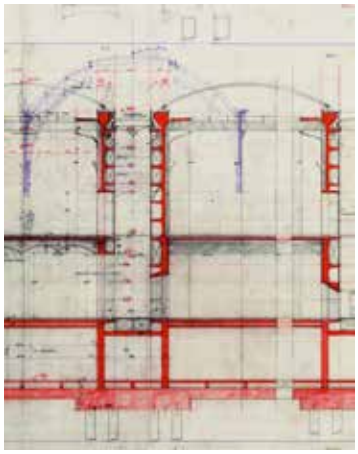


Il rimanente raggruppamento di articoli spazia su tematiche trasversali efficacemente spiegate attingendo a repertori più ampi. È il caso degli articoli *Forme di existenzminimum tra disegno e progetto* (Giovanna Ramaccini), *Il disegno della forma del territorio* (Luigi Savio Margagliotta), *Le borgate ETFAS in Sardegna* (Lino Cabras), *La poetica di Francesco Fichera* (Graziana D'Agostino), *The Auckland Drawing School. Ai margini della rappresentazione architettonica* (Marco Moro), *Dai "soft media" al concept: eredità di Le Corbusier e suoi collaboratori nei progetti e insegnamenti di Jerzy Sołtan* (Szymon Ruszczewski).

Sono emerse di conseguenza alcune peculiarità di trattazione dei temi più articolate che è utile seguire nella presentazione critica dei contenuti.

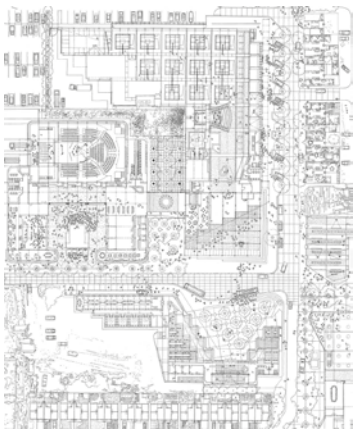
Il disegno tra linguaggio ed espressione figurativa

Il caso di Mario Ridolfi ed in particolar modo l'esperienza del Manuale dell'Architetto e del Ciclo delle Marmore, è portato a testimoniare che il disegno svolga un ruolo decisivo nella mediazione tra sapere tecnico e qualità estetica dell'architettura come ci ricorda l'autore Andrea Alberto Dutto sulla scorta delle attente considerazioni critiche di Cellini e D'Amato. Alcuni esponenti della Scuola Romana del secondo Novecento, che ricordiamo ha dato notevole importanza al disegno d'architettura, non solo come mezzo di comunicazione del progetto ma come fatto estetico, sono oggetto di due articoli del numero. Così è per Alessandro Anselmi, già membro del GRAU, poi artefice di un percorso progettuale autonomo e così è per Francesco Cellini di poco più giovane dei componenti del GRAU. Nel suo articolo Alessandro Brunelli, sottolinea tra le innumerevoli qualità del disegno di Anselmi quello di essere "pensiero e linguaggio": ancor prima che strumento di verifica esso è strumento insostituibile (tantomeno dal computer) di progressiva definizione dell'idea architettonica nel suo percorso.



Mentre Laura Pujia, analizza il disegno di Cellini portando ad esempio la narrazione grafica del progetto per il Centro di canottaggio al Lago di Corbara, 1993-1996. Cellini introietta la lezione di Ridolfi (e quella di Carlo Aymonino) personalizzandola ma concedendo forse meno di altri autori alla deriva dell'architettura disegnata.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/913



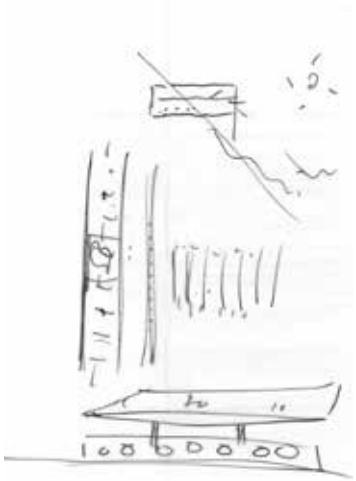
Il disegno che riflette il contesto

Un'esperienza simile anche se in un contesto completamente diverso è quella condotta da Jo Noero in Sud Africa, in cui il disegno legandosi strettamente al contesto ne riflette anche le complessità e le contraddizioni storiche, sociali e culturali. Samanta Bartocci ci dimostra come ad una evoluzione delle condizioni storico-sociali iniziali (il Sud Africa dell'apartheid) segua una riflessione specifica sottolineata anche dalla rappresentazione. Ma l'aspetto forse più interessante è il ri-tornare di Jo Noero sui progetti disegnando. «La prassi del ridisegno a posteriori è un impegno teorico intorno al proprio pensiero sull'architettura alla ricerca dei codici, dei principi della forma e della struttura».

Di taglio diverso è la interessante analisi condotta da Caterina Lisini sull'architetto italo-brasiliano Lina Bo Bardi i cui disegni sono "violentemente emotivi". Ancora una volta il disegno, anche di progetto, si carica del vissuto dell'architetto sulla cultura del luogo oltre che sul tema specifico progettuale. «Lina Bo Bardi disegna ciò che sta pensando e progettando, anzi pensa disegnando e contemporaneamente pensa guardando il mondo». Così che di fronte ai caldi disegni di Lina Bo Bardi possiamo anagrammare che «non è possibile guardare/progettare/disegnare senza coinvolgere il cuore e la mente».

Il disegno come codice

Tiziano De Venuto insiste sul legame tra disegno e pensiero, chiamando in causa l'esperienza di Livio Vacchini che si pone in un certo senso come antitetica rispetto a quella della Bo Bardi. Se in quest'ultima il disegno è quasi espressione delle emozioni della vita di un luogo (Bahia o il Brasile in generale) a tal punto che si possa definire autobiografico come ci suggerisce Lisini, in Vacchini il pudore frena l'espressività del disegno costringendo a portarlo sul piano dell'indifferenza del segno tanto che lo consegna all'esecutività della macchina (computer). Facendo ciò, però, Vacchini si concentra sul disegno come espressione del pensiero e conseguentemente sul disegno di architettura come espressione della struttura logica della composizione.



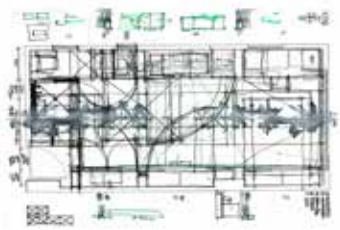
Siamo ormai usciti dalla logica del disegno inteso come mero strumento di formalizzazione in architettura. Io rifletto su ciò che disegno nel caso dello schizzo, ma posso anche riflettere su come disegno per far si che ciò che disegno assuma un carattere di codice metodologico. Ciò significa anticipare la riflessione dal foglio alla mente, aumentando di molto le possibilità espressive del disegno.

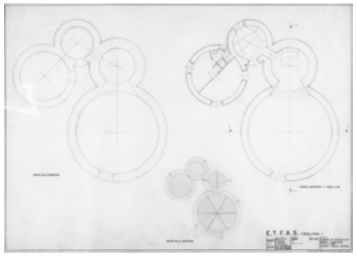
Gli ultimi esempi dimostrano come riflettere sul senso del disegno e su come renderlo partecipe della composizione architettonica e della poetica lo spinga in un campo in cui diviene esso stesso parte della struttura compositiva; nel delinearla e nel comprenderla.

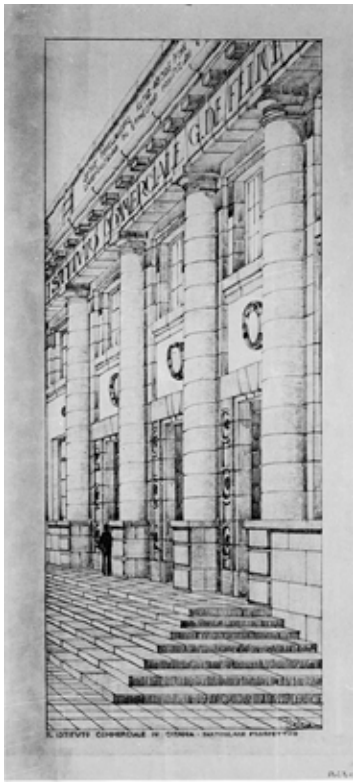
Se da un lato il disegno aiuta la comprensione dell'architettura, ossia permette di scomporre per comprendere, dall'altro aiuta la composizione, ossia permette di comprendere per comporre.

A quest'ultima categoria appartiene l'esperienza dell'architetto ticinese Peter Märkli sul quale lavoro Vincenzo Moschetti compie un'avvincente analisi tra disegno e progetto sotto forma di linguaggio. Attraverso una numerazione progressiva dei disegni, Peter Märkli stabilisce il nesso tra prefigurazione e realtà: «il territorio della rappresentazione diventa (…) il campo sul quale far scorrere e prefigurare la fisicità dell'architettura e il suo fare».

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/913







Disegnare per comunicare alle diverse scale

Nel 1965 Roberto Gabetti scriveva un saggio intitolato Disegnare per comunicare (Gabetti 1965) in cui a partire da una premessa storica analizzava i diversi tipi di disegno comunemente utilizzati dagli architetti nella progettazione architettonica.

Se si considera l'estensione scalare della progettazione, ciò che comunemente è indicato con il motto "dal cucchiaio alla città" è facilmente comprensibile come anche la rappresentazione e quindi il disegno abbiano la necessità di adeguarsi al fine di comunicarne i contenuti. Si passa quindi dal linguaggio del disegno esecutivo in cui spesso i rapporti sono invertiti operando anche ingrandimenti a quello del disegno territoriale con la difficoltà della gestione (anche progettuale) della grande scala. Se nel primo caso l'obiettivo è entrare nella materia della costruzione, nel secondo si tratta di operare uno sguardo tanto complessivo quanto sintetico del territorio.

Giovanna Ramaccini affrontando il tema dell'existenzminimum si concentra in particolare sul valore del disegno in pianta in quanto «non schema astratto ma come strumento per la lenta e progressiva definizione delle forme minime massimamente adeguate alla vita». Il disegno delle piante degli alloggi reso comparabile, come già mostrato da Klein, diviene strumento oltre che per una definizione della corretta progettualità funzionale in condizioni di minima superficie, anche per lo studio della flessibilità di utilizzo che la recente esperienza del Covid19 ha contribuito a rendere evidente. Interessante a questo proposito sono gli studi di Chang sulla flessibilità del suo alloggio da 32 mq protratti in un trentennio di vita.

All'opposto, Luigi Savio Margagliotta considera la scala geografica per derivarne non solo il tipo di disegno necessario alla rappresentazione del reale ma quel tipo di disegno che dalla "rappresentazione" sfocia nella "visione" del territorio. A partire dagli anni Sessanta in Italia le riflessioni attorno alla spazialità dilatata producono nuove forme di rappresentazione (tra concetto e immagine) che tendono alla progettualità attraverso l'evidenziazione simultanea della forma e della struttura del territorio (Forma e struttura del territorio è la famosa collana che Giancarlo de Carlo fonda per la casa editrice *Il Saggiatore* che non a caso pubblica molti importanti studi internazionali sul tema). È in questo periodo infatti che il termine disegno travalica il senso di strumento per divenire sinonimo di composizione come la dizione "disegno urbano" dimostra. In ciò sta anche una certa difficoltà a trasmettere al di fuori dei confini geografici italiani un'accezione di disegno urbano più profonda e carica di significato del generico "urban design" con il quale si traduce in genere in ambito internazionale.

Il disegno come conoscenza e indagine storico-critica

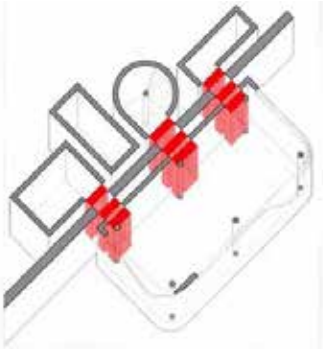
Partecipando al convegno su *Il disegno dell'Architettura: incontri di lavoro* tenutosi a Parma nel 1980, Manfredo Tafuri sosteneva che lo scopo di un archivio doveva essere la raccolta dei documenti (disegni) per la formazione e la trasmissione del progetto di architettura. «Questo è ciò che fondamentalmente caratterizza il disegno di architettura» (Bianchino 1980; 41). Pur con argomentazioni differenti i due contributi di Lino Cabras e Graziana D'Agostino si inseriscono in questo filone, ossia del ruolo pedagogico-educativo del disegno nella diffusione della conoscenza storico-critica. Il primo articolo esamina l'esperienza dell'ETFAS in Sardegna impegnato nella costruzione di insediamenti a destinazione agricola del secondo Dopoguerra. La disponibilità dei disegni d'archivio consente di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/913

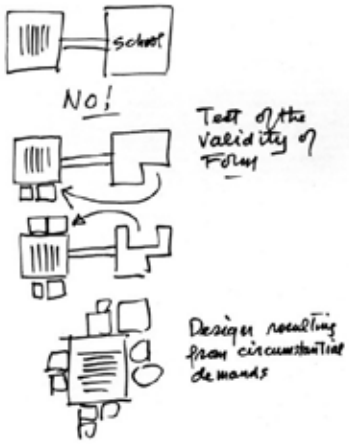
rivalutare due progetti particolarmente significativi del Novecento italiano (di Figini e Pollini e Zanuso e Crescini) valorizzandoli aprendo a nuove prospettive di ricerca rispetto ad altre esperienze analoghe come quelle condotte dall'ECA, dall'UNRRA-CASAS e quella Olivettiana. Il secondo articolo che riguarda l'attività progettuale di Francesco Fichera a Catania si spinge oltre individuando nelle nuove tecnologie (anche di realtà aumentata) lo strumento per una conoscenza e divulgazione del pensiero e dell'opera: pur basato su un ristretto campione – i disegni di progetto dell'istituto "De Felice" a Catania – non è difficile immaginare un ampliamento ad altri progetti.

Il disegno, dalla professione alla scuola

L'articolo di Szymon Mateusz Ruszczewski considera l'importanza degli strumenti per il disegno a schizzo (che definisce soft-media) nel progetto e nell'insegnamento del progetto. Attraverso l'esperienza dell'architetto polacco Jerzy Sołtan, già collaboratore dello studio parigino di Le Corbusier, lo schizzo diviene la «possibilità di esplorare quello che deve ancora essere scoperto». La metodologia che Corbu adottava nel suo atelier, a sua volta acquisita e trasmessa dallo stesso Sołtan, era basata sull'interpretazione dello schizzo da parte dei suoi stessi collaboratori. Ciò che viene definito come "pensiero pittorico" altro non è che l'invito non solo a decifrare i segni ma a scavare nel subconscio per dar forma all'idea. Sołtan trasferisce l'imprinting Lecorbusieriano anche nell'insegnamento che compie alla Harvard Graduate School of Design nel quale egli esortava i suoi studenti (tra cui un giovane Michael Graves) a «comprare argilla, carboncino e carta da macellaio per esplorare le idee e concentrarsi sull'essenza nella ricerca della vera architettura». È l'articolo che getta un ponte tra professione e scuola, tra metodi comunemente utilizzati nello studio di architettura e metodi di insegnamento del progetto.



Nessun'altra scuola di architettura però ha mai sperimentato tanto nell'ambito del disegno come quella di Auckland che si è guadagnata l'appellativo di Drawing School. Marco Moro a partire dalle celebrazioni del centenario avvenute nel 2017, analizza alcuni aspetti rifacendosi alle critiche degli stessi studiosi (tra i tanti Mark Wigley, Craig Moller e Mike Austin), che nel periodo decostruttivista sono stati il tramite tra la riflessione teorica statunitense, in primis di Peter Eisenmann, e quella neozelandese. Il disegno si dichiara nella sua forma di disegno analitico a supporto di una riaffermazione del pensiero teorico come base del progetto.



Da ultimo, un articolo di Michele Valentino sul ruolo del disegno in Louis Kahn da lui stesso dichiarato in un breve saggio degli anni '30 (Kahn 1931): tema certamente non nuovo ma sempre interessante, soprattutto per il ruolo pervasivo che il disegno ha nelle opere e nei progetti del grande architetto estone-americano. Tra i molteplici aspetti l'autore prende in considerazione quella specie di disegno in cui la forma si fa pensiero. Nel caso di Kahn, infatti, oltre ai disegni compiuti nei suoi viaggi, le prospettive progettuali e via dicendo, è particolarmente interessante quell'interrogare l'idea attraverso il disegno razionalizzandolo problematicamente. È questo il senso della moltitudine di diagrammi in cui Kahn traduce le diverse scelte progettuali fino a far emergere le scelte migliori per esclusione. In questo senso lo studio dei suoi diagrammi unito ai progetti appare particolarmente pedagogico dal punto di vista dell'insegnamento del progetto.

Il numero è infine completato da alcuni articoli – di Lamberto Amistadi, Raffaella Neri, Livio Sacchi e Chiara Vernizzi – e da una lezione inedita di Guido Canella sul tema del disegno, *Il Disegno, in un gioco ad incastri,* svolta nel 1997 al corso di Teorie e tecniche della progettazione architettonica della Facoltà di Architettura Civile di Milano Bovisa.
Prendendo come pretesto i vari tipi di disegno (il disegno d'impressione, il disegno a riga e squadra, il disegno d'atmosfera, il disegno futuribile, il disegno senza cancellature o schizzo), in uno stretto intercalato tra testo e immagine, come si addice ad una lezione universitaria, Canella conduce il lettore in un viaggio nell'architettura, nella teoria della progettazione (architettonica) che risale, come ci indica all'inizio della lezione baudelairianamente "dalle impressioni ai principi". E non è un caso che Canella chiami in causa il "vero fondatore della critica moderna" lui che da architetto, docente di composizione architettonica, direttore di «Hinterland» prima e «Zodiac» poi, abbia ricevuto nel 1995 alla VI Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires il premio CICA (Comité lnternational des Critiques d'Architecture), l'organismo fondato in seno all'UIA (Unione Internazionale Architetti) nel 1978 da Pierre Vago (presidente dell'UIA), Max Blumenthal (direttore di «Techniques & Architecture», Parigi), Louise Noelle Gras de Mereles (condirettrice di «Arquitectura», Mexico), Mildred F. Schmertz (direttore associato di «Architectural Record», New York), Blake Hughes (USA), Jorge Glusberg (direttore del CAYC di Buenos Aires) e Bruno Zevi (allora direttore di «L'Architettura Cronache e Storia»)[3] che ne fu il primo presidente.
L'architetto disegna, disegna spesso, disegna sempre, e disegnando compie un'interpretazione personale di ciò che vede o ciò che pensa. Un'azione critica, dunque.
A fronte della velocità che domina i processi, anche progettuali, contemporanei, il disegno può essere uno straordinario strumento di recupero dei tempi (lenti) del progetto ancorchè di riflessione, di analisi, di studio e di conoscenza dell'architettura.

Note

[1] Introduzione di Giulio Carlo Argan, relazioni di Manfredo Tafuri, Gillo Dorfles, Vittorio Gregotti, Corrado Maltese, Giovanni Klaus Koenig, Arturo Carlo Quintavalle e interventi di Bruno Zevi, Alessandro Mendini, Giancarlo Iliprandi, Gino Pollini, Costantino Dardi, Pierpaolo Saporito, Wim de Wit.
[2] La mostra, curata da Tito Canella, Massimo Martignoni, Luca Molinari, è stata promossa dalla Fondazione Portaluppi di Milano dove è stata allestita dal 29 settembre al 22 dicembre 2005. Nel 2006 è stata riallestita a Bari al Castello Normanno Svevo dal 7 marzo al 12 aprile 2006.
[3] Tra le adesioni più rilevanti al CICA si segnalano quelle di Julius Posener (Berlino), Dennis Sharp (direttore della rivista dell'Architectural Association, Londra), Moniek Bucquoye (direttore di «Neuf», Bruxelles), Mario Gandelsonas (direttore di «Oppositions», New York), Elémer Nagy (condirettore di «Magyar Epitomuvészet», Budapest), Toshio Nakamura (direttore di «A+U», Tokyo), Marina Waisman (direttrice di «Summa», Buenos Aires), Lance Wright (direttore di «The Architectural Review», Londra). L'annuario CICA del 1987, pubblicato dal CAYC di Buenos Aires, elenca 70 membri, tra i quali Giulio Carlo Argan, Rudolph Arnheim, André Chastel, James Marston Fitch, Ada Louise Huxtable, Lewis Mumford, Joseph Rykwert, che saranno raggiunti da altri, come Peter Davey (nuovo direttore della londinese «The Architectural Review») e Kenneth Frampton.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/913

Bibliografia

BIANCHINO G. (a cura di) (1980) – *Il disegno dell'architettura*. Incontri di lavoro, Parma 23/24 ottobre.

BRANDOLISIO M. et alii (a cura di)(1999) – *Aldo Rossi, disegni 1990-1997*, Federico Motta, Milano.

CANELLA T. (a cura di) (2005) – *Guido Canella. Disegni 1955-2005*, Federico Motta, Milano.

ERCADI M. (a cura di)(2003) – *Paolo Portoghesi. Disegni 1949-2003*, Federico Motta, Milano.

GABETTI R. (1965) – "Disegnare per comunicare". In «Atti e Rassegna tecnica della società ingegneri e architetti di Torino», Nuova Serie, A.19, N.5 Maggio, pp. 161-170.

GREGOTTI V. (2014) – *Il disegno come strumento del progetto*, Marinotti, Milano.

KAHN L.I. (1931, 2008) – The Value and Aim in Sketching (Il valore e il fine del disegno). In T-Square Club Journals, vol. 1, n. 6. May. Ora in *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano.

MASSARENTE A. (a cura di) (2012) – *Gabetti & Isola. Disegni 1951-2000*, Federico Motta, Milano.

MEZZETTI C. (2003) – *Il Disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*, Edizioni Kappa, Roma.

PITZALIS E. (a cura di) (2000) – *Carlo Aymonino. Disegni 1972-1997*, Federico Motta, Milano.

PURINI F. (2019) – "Il disegno come teoria", Rivista di estetica, 71, 19-37.

PURINI F. (2008) – *Una lezione sul disegno*, Gangemi, Roma.

Chiara Vernizzi, architetto, è professore ordinario di Disegno presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È autrice di oltre 120 pubblicazioni sui temi degli strumenti e metodi di rilievo, rappresentazione e analisi dell'architettura e della città; della rappresentazione grafica moderna e contemporanea del progetto di architettura e dell'analisi critica dei disegni d'archivio. Dal 2018 è membro del CTS della Unione Italiana Disegno (UID), all'interno del quale partecipa ai lavori della Commissione Archivi. Dal 2017 è nominata Delegata del Rettore per l'Orientamento; dal 2020 è Presidente Vicario del Corso di Laurea Magistrale in Architettura e città sostenibili ed è Coordinatrice dell'Unità di Architettura nel Dipartimento di Ingegneria e Architettura.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È direttore del Festival dell'Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A «FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città» (ISSN 2039-0491). È responsabile scientifico per l'unità di Parma del progetto *ArcheA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement* (pubblicato in volumi Routledge, Aión e LetteraVentidue). Tra le sue pubblicazioni: *Luigi Vietti, scritti di architettura e urbanistica* (con PV. Dell'Aira, AltraLinea, Firenze 2022), *Il progetto del Polo per l'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *European City Architecture*, (con L. Amistadi, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Guido Canella

Sul disegno, in un gioco a incastri*

Abstract
Nel 1997 Guido Canella, titolare del corso di Teorie e tecniche della progettazione architettonica della Facoltà di Architettura Civile di Milano Bovisa, teneva una lezione sul disegno in Architettura. Le lezioni del mercoledì erano diventate il momento centrale della neonata Scuola che Canella aveva contribuito a fondare: un appuntamento che richiamava l'interesse degli studenti e la curiosità di docenti anche di altre discipline nella conferma che il progetto è il momento centrale della formazione in Architettura.
Prendendo come pretesto i vari tipi di disegno, in uno stretto intercalato tra testo e immagine, come si addice ad una lezione universitaria, Canella conduce il lettore in un viaggio nell'architettura che risale baudelairianamente "dalle impressioni ai principi". Non è un caso che Canella chiami in causa il "vero fondatore della critica moderna" lui che da architetto, docente, direttore di importanti riviste, ha ricevuto nel 1995 il premio CICA (Comité International des Critiques d'Architecture) alla VI Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires.

Parole Chiave
Disegno — Critica e Progetto — Composizione architettonica

Oggi prenderò in considerazione il disegno in un gioco ad incastri.
La volta scorsa vi accennavo come la nostra sia una lettura obliqua, diagonale, non deduttiva, che cerca di dar conto della impressione che ricaviamo dalle opere e dalle immagini. Mi sembra di aver accennato, sempre la volta scorsa, a Baudelaire, l'intellettuale francese, poeta, scrittore, critico d'arte che è considerato il vero fondatore della critica moderna.
Baudelaire sosteneva che la critica deve essere parziale, appassionata, politica, nel senso di essere esclusiva ma nello stesso tempo di aprirsi a tutti i possibili orizzonti della conoscenza. Baudelaire, sempre a proposito della critica diceva che essa deve risalire dalle impressioni ai principi. Questi principi sono un po' le teorie di cui noi cerchiamo di parlare, seguendo il procedimento di Baudelaire.
Oggi affrontiamo il tema del disegno e voi sapete che il disegno in architettura è qualche cosa di diverso dal disegno, dal segno in pittura. Il disegno per la pittura è strutturale, e direi connaturato alla nascita e allo sviluppo dell'opera. C'è il disegno della musica che si fa sugli spartiti musicali e ha una sua traccia, una sua logica, una sua coerenza che si traduce in qualche cosa d'altro. Il disegno è anche presente negli alfabeti, nei segni della lingua, con cui si trasmette la lingua.
Il disegno in architettura è qualche cosa che può essere affine a quello della pittura, volta a volta appunto a quello della musica o della lingua, nel senso che il disegno in architettura talvolta è dentro la costruzione dell'opera, tale altra invece sta al di fuori, la contempla dall'esterno.
Il disegno di cui parleremo oggi riguarda i diversi generi del disegno che hanno a che fare con l'architettura, alcuni di questi, perché sono tanti: c'è il disegno d'impressione, c'è un disegno anche di squadra che tende alla

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 1s
Piazza del Popolo a Roma, 1625.
[Quaroni 1969, p.279].

Fig. 1d
Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), *Roma da Porta del Popolo*, 1780 circa.
[Femmel 1977, ill.1].

esecutività dell'opera, c'è un disegno d'atmosfera, che in qualche modo vuole supplire la realtà e quindi descrivere insieme all'opera, anche il contesto di destinazione. C'è un disegno futuribile, quel disegno che ritrae una prospettiva di un tempo a venire. C'è poi il disegno senza cancellature, ossia un disegno intuitivo che a mio parere è quello più connaturato all'architettura, è il famoso schizzo di architettura, che contiene in germe già i presupposti genetici dell'opera di architettura.
Ecco, parleremo un po' di questi generi e improvviseremo alcune impressioni dalle immagini e dai confronti che tenderemo ad instaurare.

Qui vedete un'incisione del 1625 di Piazza del Popolo a Roma (Fig. 1s) con a fianco uno schizzo di Johann Wolfgang Goethe, eseguito durante il viaggio che questo personaggio straordinario compì in Italia nel 1780 circa (Fig. 1d).
Se fate caso vedete come nell'incisione, Piazza del Popolo sia contornata da un connettivo edilizio che invece nel disegno di Goethe non appare. I due punti di vista sono diversi, ma in entrambi i casi si riconosce l'obelisco centrale (la visione di Goethe era a quota alta, tanto è vero che vedete la cupola di S. Pietro), la Porta è sempre quella del Bernini e del Vignola, eppure nello schizzo di Goethe interviene una sorta di rarefazione per la quale la campagna predomina sul costruito.
Questa visione di Goethe la possiamo attribuire a ciò che egli impersona nella storia della cultura moderna, cioè là dove il Classicismo, il Neoclassicismo tende ad aprirsi al Romanticismo e quindi la naturalità della visione di Goethe comporta una sorta di valorizzazione archeologica delle architetture che sono prescelte ad inserirsi dentro a questa naturalità. È quello che con un termine corrente si potrebbe chiamare un "precoce ruinismo", "ruinismo da rovina", cioè il fatto di considerare l'architettura in un senso, in una dimensione archeologica. Pensate che le architetture che Goethe riproduce all'interno del suo schizzo non sono poi così lontane dal poter essere considerate reperti archeologici. Sono architetture che risalgono a 150 anni prima, eppure egli le tratta in questo modo, l'impressione è questa, la visione è panica, cioè complessiva, in cui l'architettura viene ridotta a sua volta dalla pittura.

Questa è l'architettura disegnata da Andrea Palladio, realizzata a Vicenza dal suo allievo Vincenzo Scamozzi, nel 1602 (Fig. 2s).
È la porzione di un palazzo, che lì viene soprannominato "Ca' del Diavolo", che Goethe ancora schizza e lo vedete in quest'altra immagine (Fig. 2d).
Pensate che anche in questo caso Goethe considera l'architettura di Palladio come un che di straordinario, come la sintesi di un processo che è

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 2s
Andrea Palladio (1508-1580), *Ca' del Diavolo* (Palazzo da Porto Braganza), Vicenza realizzata da Vincenzo Scamozzi, 1602. [AA.VV., ill.129, p.111].

Fig. 2d
Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), *Ca' del Diavolo*, schizzo. [Femmel 1977, ill.49].

quello del Rinascimento. Ma deduciamo dallo schizzo di Goethe come egli si soffermi su un aspetto che gli interessa particolarmente, vale a dire la combinazione tra gli ordini classici e la destinazione civile edilizia dell'edificio. Goethe in altre parole estrae dall'architettura di Palladio, in questo caso ma anche in altri casi, questo coefficiente domestico che viene inserito all'interno di una struttura aulica, all'interno di una struttura monumentale. Anche questo sottolinea la visione goethiana del passaggio da una concezione classicista ad una condizione romantica. Interviene un'altra dimensione che è la dimensione soggettiva, la dimensione personale, la dimensione di un ambito più ristretto e soggettivo rispetto all'ambito, alla presunzione di oggettività che portava con sé il Classicismo.

Sempre parlando del disegno d'impressione, mostro un quadro abbastanza famoso. Questo quadro ha avuto diverse attribuzioni. È stato attribuito in un primo tempo a Giorgione e in un secondo tempo a Tiziano. Il soggetto è quello di un concerto campestre (Fig. 3s).
Qui ci interessa considerare il perché di queste diverse attribuzioni.
Questo quadro viene datato in genere verso il 1510 che se non erro è la data di morte di Giorgione. Tiziano è più giovane di Giorgione, entrambi appartengono alla Scuola veneta che ha nel colorismo il suo carattere fondamentale, ma la controversia nasce sul fatto della predominanza delle campiture di colore sul disegno.
Infatti Roberto Longhi, che è un critico di cui ho parlato anche la volta scorsa, che costituisce l'antipolo rispetto a Lionello Venturi, che è un altro critico al quale adesso accenneremo, sostiene che il disegno che struttura il quadro è sufficientemente forte per potersi attribuire alla fase giovanile di Tiziano.
Per Venturi invece, la predominanza delle campiture di colore che sovrastano la struttura del disegno, è invece da attribuirsi a Giorgione.
Questo quadro ci interessa per un altro aspetto.
Un critico italiano, Giovanni Battista Cavalcaselle, sulla metà dell'800, zaino in spalla percorre in lungo ed in largo l'Europa e su un taccuino, il così detto, "taccuino parigino", analizza i diversi quadri, le diverse opere d'arte, italiane e straniere, ma soprattutto italiane che si trovano all'estero ridisegnandole, reinterpretandole.
Il disegno che vedete è appunto un ridisegno del Cavalcaselle di questo concerto campestre giorgionesco o tizianesco (Fig. 3d).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 3s
Giorgione (1477-1510) o Tiziano (1490-1576), *Concerto campestre*, 1510.
[Venturi 1957, p.102].

Fig. 3d
Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), *Analisi e ridisegno del Concerto campestre*. Da Taccuino di viaggio parigino, 1852.
[Moretti 1973, ill.87].

Fig. 4s
Paul Cézanne (1839-1906), *Les grandes baigneuses*, 1906.
[Cachin 1995, ill.219, p.500].
[Argan 1990, p.187].

Fig. 4d
Pablo Picasso (1881-1973), *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.
[Argan 1990, p.328].

Vedete è importante perché, ripeto, siamo alla metà dell'800 e solo nel 1906 un grande artista, un grande pittore, Paul Cézanne, dipinge questo quadro, *Les grandes baigneuses* (Fig. 4s) che in qualche modo ci può ricordare il concerto campestre di cui abbiamo parlato.
Se fate caso, gli appunti del Cavalcaselle sul concerto campestre non sono così distanti dall'approssimazione rispetto alla realtà, alla verità con cui Cézanne dipinge. Invece, Cézanne, sapete bene, è considerato un grande fondatore dell'arte moderna, delle arti figurative.
Che cosa corre tra queste due opere, tra queste due riproduzioni di impressioni ricevute, a mezzo secolo l'una dall'altra?
È la diversa consapevolezza di questa interpretazione e deformazione del quadro. In Cézanne, oramai c'è la piena consapevolezza di una rivoluzione che l'arte moderna deve compiere che riguarda in genere la pittura del passato, ma addirittura anche la pittura impressionista nella quale Cézanne si è formato.
Un altro critico d'arte italiano, Enrico Thovez, un critico che è stato un po' l'interprete dell'Art Nouveau in Italia, sosteneva che Cézanne era un pittore mancato. Diceva che è egli stesso ad ammettere di saper dipingere meglio di quanto riesca.
Infatti Cézanne, in alcuni appunti con i quali ha corredato tutta la sua carriera di pittore, sosteneva di non riuscire a dipingere più realmente di quan-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 5s
Paul Cézanne (1839-1906), *Madame Cézanne aux cheveux dénoués*, 1890-92.
[Cachin 1995, ill.138, p.347].

Fig. 5d
Roberto Longhi (1890-1970), *da Cezanne*. Da Taccuino: Piero della Francesca, Antonello da Messina.
[Testori 1980, ill.27].

Fig. 6d
Pablo Picasso (1881-1973), *Femme aux Poires*, 1908.
[Gomez de la Serna 1945, tav. X].

to gli accadeva di fare. Il suo sforzo era, infatti, proprio quello di rappresentare la realtà.
In questo mezzo secolo che va da metà ’800 ai primissimi anni del ’900 (questo è uno degli ultimi quadri dipinti da Cézanne), corre la consapevolezza dell’arte moderna, della modernità, corre la consapevolezza della deformazione, corre la consapevolezza per cui la realtà non è necessariamente la riproduzione del visibile, ma è invece ciò che incide sulla nostra capacità di percepire. Questo senso della realtà che è alla base di tutta l’arte moderna è rappresentato nelle opere ma anche nell’autobiografia, vale a dire nelle notazioni con cui Cézanne accompagna la sua pittura.
Questo quadro è un quadro abbastanza noto che voi senz’altro conoscete. È *Les demoiselles d’Avignon* di Picasso (Fig. 4d). Pensate, è un quadro che viene dipinto da Picasso un anno dopo il quadro di Cézanne. Cézanne muore nel 1906, e questo quadro di Picasso è dipinto nel 1907. Vedete con quale accelerazione trovi evoluzione il principio scatenante che parte dalla pittura di Cézanne.

Qui vediamo un altro quadro di Cézanne, dipinto intorno al 1890, è *Madame Cézanne aux chaveux dessones* (dipinta con i capelli sciolti) (Fig. 5s).
Roberto Longhi, quel critico di cui vi parlavo, segue la strada del Cavalcaselle e anch’egli ha un taccuino sul quale memorizza i quadri che lo interessano maggiormente. Quindi disegna. Quindi disegno d’impressione e attraverso questo disegno trasfigura.
Nella trascrizione che Longhi fa dell’opera di Cézanne, potremmo ricavare anche il giudizio critico che egli dà della pittura di Cézanne. Sotto questo schizzo, sotto questo ridisegno (Fig. 5d), ci sono degli appunti di Longhi che ricordano una frase di Cézanne là dove dice: «Trattare la natura attraverso il cono, il cilindro, la sfera. Mettere tutto in prospettiva in modo che ogni lato, ogni piano converga in un punto centrale». Questa notazione di Cézanne è fatta propria e incorporata nelle considerazioni che Longhi fa e diventa il motivo critico sul quale Longhi imposta la rilettura di Cézanne.
Vi dicevo che *Madame Cézanne* è del 1890, mentre questo quadro di Picasso che vediamo è *Femme aux Poires* (La donna con pere) del 1908 (Fig. 6d). Vedete quell’accelerazione di cui parlavo con quale intensità si compia in un decennio decisivo, che è quello immediatamente precedente e immediatamente seguente la prima guerra mondiale. Sono anni fondamentali per la storia dell’arte in generale e che di fatto identificano la nascita dell’arte moderna.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 7s
Paul Cézanne (1839-1906), *La Carrière de Bibémus*, 1895. [Cachin 1995, ill.138, p.365].

Fig. 7d
Pablo Picasso (1881-1973), *La bouteille de marasquin*, 1914. [Gomez de la Serna, 1945, tav. XIV].

Un'ultima opera di Cézanne. È un paesaggio. Il titolo è *La Carrière de Bibémus* (La strada di Bibémus) (Fig. 7s), anche questo degli anni '90 dell'Ottocento.
Quando vi citavo poco fa la frase annotata da Longhi sul suo taccuino, frase di Cézanne, appunto, «trattare la natura secondo il cilindro, il cono, la sfera, in modo che ogni lato e ogni piano converga in un punto centrale».
Il quadro che vediamo ora di Picasso (lo avrete senz'altro riconosciuto) è del 1914, ed è intitolato *La bouteille de marasquin* (La bottiglia di maraschino) (Fig. 7d). Vedete con quale accelerazione e con quale capacità di intuizione scatenante Cézanne colga i principi dell'arte moderna.

Ecco, finalmente parliamo di architettura. Disegno di impressione. Avrete riconosciuto l'immagine dell'Acropoli di Atene (Fig. 8s). Vedete nella parte centrale (il Partenone rimane sulla destra) i Propilei e, appena a fianco, il tempietto di Atena Nike.
Questo che vedete è uno schizzo di Le Corbusier (Fig. 8d). Corbusier intorno ai 25 anni, nel 1911, compie un viaggio e questo viaggio dà luogo ad un libro, *Voyage d'Orient*. Corbusier è impressionato dall'architettura che egli in questo viaggio d'Oriente vede nei diversi paesi del Mediterraneo. Direi che il Mediterraneo è proprio l'ambito nel quale nasce e si sviluppa la poetica di Corbusier. Lo vedremo per confronto. Però fin d'ora possiamo cogliere con quale sguardo, con quali occhi Corbusier guarda all'architettura del Mediterraneo, la grande architettura dell'antichità mediterranea.
A mio parere il riguardo di Corbusier valorizza la presenza di sintesi con la quale l'architettura del passato si impone sul paesaggio. Questa della sintesi è la costante di tutto lo sviluppo poetico di Corbusier, che passa come per tutti gli artisti diverse fasi, ma che rimane il nocciolo centrale dal quale si sviluppa la sua poetica. Quindi la sua visione è una visione che valorizza il rapporto tra contesto, tra intorno circostante e monumento.
Visione dei Propilei (Fig. 9s) e un altro schizzo di Corbusier (Fig. 9d).
Direi che andrebbe notata già in questo schizzo, la decisione con la quale Corbusier tratta per esempio le colonne, il modo deciso, perentorio con il quale accenna perfino alle scalinature, l'ombra che mette in risalto i singoli elementi della composizione. Eppure il sintagma compositivo: colonna, trave, trabeazione e i diversi elementi che compongono l'architettura, come il capitello, base, eccetera, questi elementi entrano in una concertazione, che è appunto una concertazione sintetica di Corbusier, come valore di sintesi. Questo è l'aspetto importante che, al giovane Corbusier che è

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

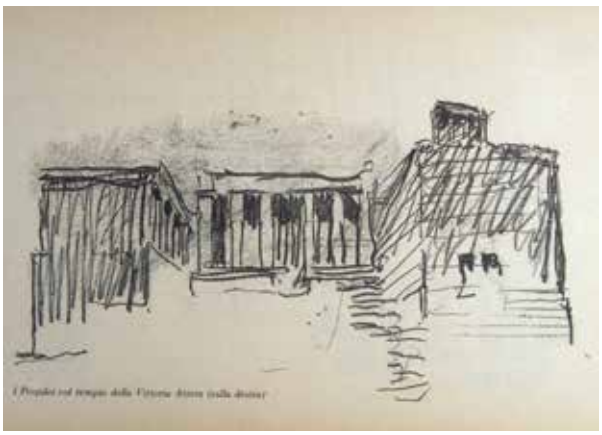


Fig. 8s
L'Acropoli di Atene vista da ovest, V sec. a.C.
[AA.VV. 1967, ill. 39].

Fig. 8d
Le Corbusier (1887-1965), *I Propilei col tempio della Vittoria Attera* (sulla destra), 1911.
[Le Corbusier 1965, p.179].

Fig. 9s
I Propilei, V sec. a.C.
[AA.VV. 1967, ill. 40].

Fig. 9d
Le Corbusier (1887-1965), *I Propilei: sul fondo il Peloponneso*, 1911.
[Le Corbusier 1965, p.180].

nato nel 1887 e quindi, nel 1911 aveva intorno ai 25 anni, conferisce un punto di vista che attraverso questi disegni d'impressione potremo avvalorare e constatare nello sviluppo della sua carriera futura.

Ecco, vedete questo famoso quadro di Picasso che deve essere del 1922, *Deux femmes courant sur la plage* (La course), (Fig. 10s).
Vedete anche uno schizzo di Corbusier che è di 10 anni dopo, del 1933, *Deux femmes nues assises sur des rochers en bord de mer* (Fig. 10d).
Questo che vi mostro è la parentesi del discorso che sto facendo, per dire che esiste questa progressiva evoluzione nella carriera di un artista.
Picasso dall'epoca del Cubismo passa al periodo che è detto neoclassico, al pari di altri grandi artisti. Sapete che anche Stravinskij ha un periodo detto neoclassico. Molta della pittura italiana del '900, ad esempio Carrà, nell'immediato dopoguerra, seguono questa sorta di parola d'ordine che è appunto il ritorno all'ordine. Quindi dall'esplosione del Cubismo, del Futurismo, eccetera, si torna a una maggiore concentrazione e quindi ad una deformazione di ordine diverso che comporta per esempio la reintegrazione del corpo rappresentato, sia esso il corpo umano, sia una natura morta, sia un paesaggio.
Vedete anche Corbusier che ha una sorta di sviluppo poetico abbastanza parallelo a quello di Picasso, tanto è vero, e ne parleremo tra un po', che un critico italiano, Edoardo Persico instaurerà una sorta di equazione, dicendo che Corbusier sta alla pittura cubista, come Gropius sta alla pittura, alla poetica neoplastica. Così, è la conclusione che propone Persico, la nuova architettura italiana dovrebbe guardare all'architettura metafisica. Questa è una parentesi che io faccio per vedere come pur nella continuità e nella fedeltà al proprio di intendere, di sentire e di raffigurare ci siano diversi periodi nello sviluppo di un artista.
Ci troviamo di fronte al Tempio di Apollo a Corinto (Fig. 11s) che è prece-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 10s
Pablo Picasso (1881-1973), *Deux femmes courant sur la plage (La course)*, 1922 ca.
[Gomez de la Serna, 1945, tav. XXIV].

Fig. 10d
Le Corbusier (1887-1965), *Deux femmes nues assises sur des rochers en bord de mer*, 1933.
[AA.VV. 1963, tav.XXXVIII, n.87].

dente al Partenone che è del V secolo e contemporaneamente vediamo un disegno d'impressione di un altro grande architetto, Louis Kahn (Fig. 11d). A differenza di Corbusier che compie il suo viaggio in Oriente nel 1911, Kahn lo compie quarant'anni dopo, nel 1951, alla bella età di cinquant'anni. Voi sapete che Kahn è un architetto che è maturato, è pervenuto alla notorietà tardi.

Ci interessa a questo punto definire le differenze che esistono fra questi due architetti. Sono entrambi per così dire architetti, artisti sradicati. Voi sapete che Corbusier è nato in Svizzera, che abbandona per andare in Francia. Sapete che diventa cittadino del mondo nel senso che continua a viaggiare dal Latino America, al nord Africa, all'India dove avrà importanti incarichi. Louis Kahn è estone di nascita, ma anche egli nei primi anni di infanzia si trasferisce negli Stati Uniti con la famiglia. Lì avviene proprio l'incubazione della sua poetica che esplode appunto in Italia.

Infatti in questi primi anni '50, nel 1951, Kahn si trova con una sorta di borsa di studio all'Accademia Americana di Roma e da lì compie una serie di escursioni nel bacino del Mediterraneo, ad inseguire i monumenti dell'antichità.

Quale la differenza tra il ritrarre di Corbusier ed il ritrarre di Kahn?

Direi che nel caso di Kahn ci troviamo completamente al di fuori di quello che è il clima mediterraneo di Corbusier. Quel bluastro, quel verdastro, quell'arancione, eccetera, che diventa stopposo, quasi fossero dei tessuti, quasi che perdesse la pietra con cui sono costruiti questi elementi architettonici, perdesse la sua perentorietà, la sua solidità, la sua integrità. È come una scossa elettrica che nel ritrarre a pastello di Kahn tende a considerare i singoli elementi architettonici per quelli che sono, quasi che nella sensibilità di Kahn si partisse sempre da una figurazione geometrica, astratta, cioè distolta dal contesto, dal paesaggio in cui si trova e in questa figurazione astratta, mentale, ci fosse un processo che tende a stabilire il modo di disaggregare in parti elementari la figura solido-geometrica. Questo modo di intendere che Kahn introduce in queste raffigurazioni viene da una cultura per così dire tecnica, che Kahn ha avuto e che dà una capacità costruttiva di carattere quasi industriale, quasi che la precisione, la perfezione con la quale Kahn costruisce ad incastro, quasi non ci fosse bisogno di legante, quasi che un elemento sovrapposto all'altro, con una sorta di coesione magnetica, stiano insieme quasi non ci fosse bisogno della malta, o degli additivi di consolidamento. Ecco, questo modo ad incastro che ha Kahn è proprio quello che parte dall'interno della forma e quindi la sua visione archeologica è una visione che sta sempre dentro all'opera, quasi che questa

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

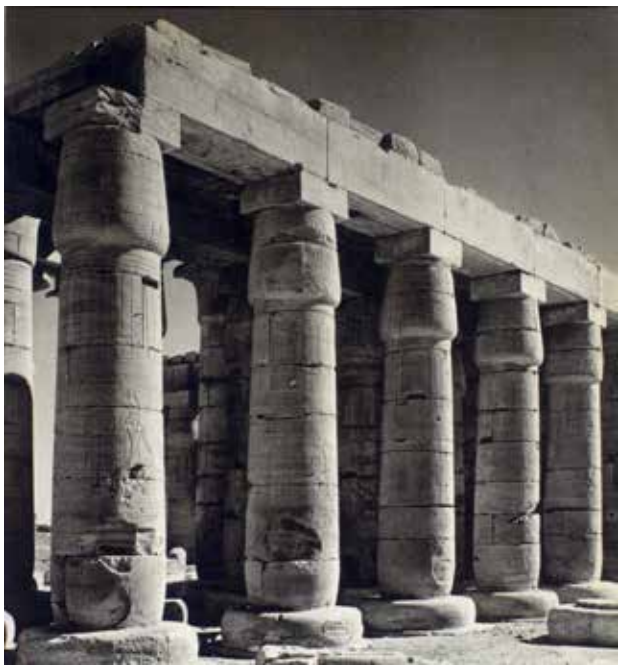
Fig. 11s
Tempio di Apollo visto da sud ovest, Corinto, metà del VI sec. a.C.
[AA.VV. 1967, ill.1, p.35].

Fig. 11d
Louis Kahn (1901-1974), *Colonne del Tempio di Apollo a Corinto*, 1951.
[AA.VV. 1979, ill.8, p.26].

visione archeologica, questa visione distaccata, questa visione diacronica, cioè non contemporanea, la si potesse trovare addirittura percorrendo le sue opere, guardando le sue opere dallo spazio interno per esempio ad un altro spazio interno, o dalle figure esterne allo spazio interno. In questo senso direi che il procedimento compositivo di Kahn è per così dire opposto a quello di Corbusier, anche se entrambi questi due grandi architetti hanno guardato al mondo dell'antichità classica, come ad una fonte di ispirazione irrinunciabile.

Questo è un tempio di Ramesse a Tebe, (Fig. 12s) che come vedete Kahn ridisegna con quello schizzo (Fig. 12d). Nell'altro schizzo ci sono le famose piramidi di Micerino e di Chefren del XXVI secolo a.C. (Fig 13s).
Concludiamo qui provvisoriamente la questione del disegno di impressione, riguardo la quale abbiamo tentato di capire attraverso gli occhi dell'artista, del pittore, dell'architetto, i principi che ne hanno guidato l'interpretazione.
Qui ci troviamo di fronte ad un altro tipo di disegno, come potete constatare, è il disegno a riga e squadra, il disegno che, cominciato con la squadretta, la riga parallela e passato successivamente al tecnigrafo, è arrivato oggi sul vostro tavolo con il computer.
A cosa serve il disegno a riga e squadra?
È innanzitutto quel prodotto che viene destinato a chi deve realizzare l'opera architettonica. Però è anche quel disegno che serve didascalicamente, non solo agli studiosi di architettura, ai cultori, come si dice, ma anche per esempio ai clienti, ed in generale a chi debba godere di una previsione, di qualcosa da vedere prima che l'opera venga realizzata.
Il disegno che vedete è un disegno fatto da Viollet-le Duc, (Fig. 14s) uno studioso famoso dell'architettura, autore di diversi libri, tra i quali anche il famoso *Entretiens sur l'architecture*, che rappresenta in sintesi il sintagma dello stile dorico. L'operare di Viollet-le-Duc è proprio quello immerso nella cultura del Positivismo. L'opera d'arte, l'opera di architettura, il manufatto di architettura vengono considerati come la combinazione paritetica di diversi elementi, quasi come se la composizione architettonica dovesse corrispondere ad un processo per anastilosi. Voi sapete che l'anastilosi è quel metodo per cui si ricompongono i reperti di un monumento rovinato, ruinato, attraverso dei pezzi originali. La concezione di Viollet-le-Duc, in-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909



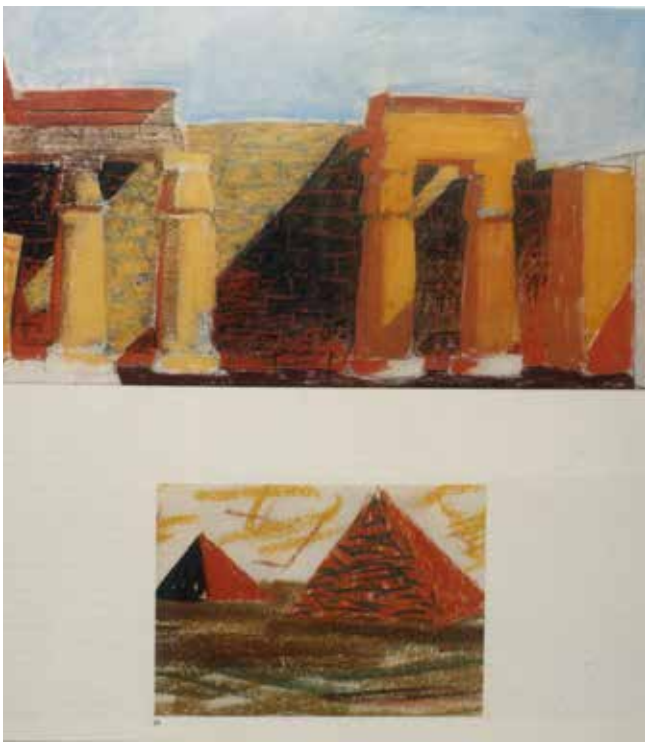


Fig. 12s
Tempio funerario di Ramesse II, Tebe, XIII sec. a.C.
[de Cenival 1964, p.109].

Fig. 12d
Louis Kahn (1901-1974), *Ramesse a Tebe.*
[AA.VV. 1979 ill.9-10, p.27].

Fig. 13s
Piramidi di Micerino e Chefren, Complessi funerari di Giza, XXVII-XXVI sec. a.C.
[de Cenival 1964, p.36].

dipendentemente dall'aver a che fare con dei reperti storici dell'antichità, è proprio questa meccanica della costruzione. Però, badate, è una meccanica che avviene con dei pezzi che hanno un peso, quindi una ponderatezza tipicamente architettonica. Non c'è meccanicismo in quello che successivamente avremo modo di affrontare della concezione di le Duc, ma una meccanica, qualcosa che si serve della giustapposizione, anche perché le Duc opera in un periodo di tempo in cui cominciano ad affermarsi i processi di riproduzione industriale. Quindi concepisce in genere il destino dell'architettura, come un destino in cui la riproducibilità tende a diventare un elemento mistificante; l'opera architettonica non sarà più un unicum, ma tenderà a doversi riferire ad alcuni modelli ed i modelli sono quelli del Classicismo.

Vi dicevo, questi ragionamenti sull'architettura sono all'incirca della metà del secolo scorso e una decina d'anni dopo, Camillo Boito, un architetto italiano, disegna questa tavola destinata ad un'opera che egli riuscirà a realizzare ed è l'Ospedale municipale di Gallarate (Fig. 14d).

Vedete però, come nonostante siano passati soltanto una decina d'anni, il

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

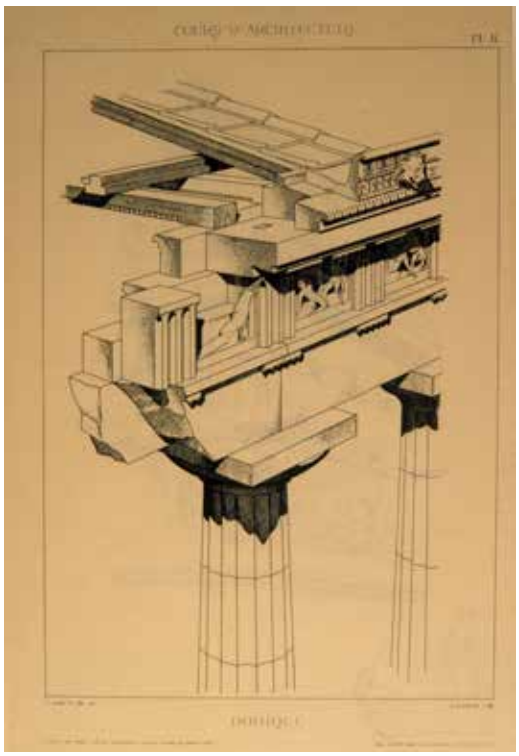


Fig. 14s
Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), *Il dorico*. Da: *Entretiens sur l'Architecture*, 1863-72.
[Viollet-le-Duc 1977, pl. II].

Fig. 14d
Camillo Boito (1836-1914), *Ospedale Civico di Gallarate*, 1869.
[Grimoldi 1991, ill.8].

positivismo boitiano si ammanti di romanticismo.
Vale a dire, da questo disegno boitiano potete cogliere come ci sia qualcosa che va al di là dei singoli elementi architettonici e che nonostante si tratti di disegni costruttivi (si tratta di un fronte e di una sezione), punta anche sull'atmosfera.
Camillo Boito, come voi certo saprete, è un architetto detto "neoromanico", che guarda allo stile "neoromanico" come a quello stile in cui deve reperirsi una sorta di koinè lombarda: ci troviamo negli anni che precedono l'Unità d'Italia, ma indipendentemente dal Risorgimento che è un fenomeno di unificazione nazionale, nel caso di Boito c'è questa volontà di radicare l'architettura moderna, l'architettura per lui moderna, l'architettura del suo tempo, a determinati contesti e uno di questi contesti è quello del milanese lombardo. Boito ha una formazione in parte lombarda, in parte veneta e le stesse cose valgono da un altro punto di vista a Padova, eccetera.
Ma corre un senso di umbratilità in questo disegno boitiano, che supera la restituzione analitica della costruzione per adagiarsi anche all'interno di un'atmosfera. Questa atmosfera è la concezione poetica che ha l'architetto e quindi anche i suoi possibili riferimenti alla storia stessa dell'architettura.

Torniamo a Corbusier. Questa prospettiva che vedete riguarda un quartiere progettato da Corbusier intorno al 1915, il quartiere Domino (Fig. 15s). Si tratta di un quartiere risultante da un processo tecnico che punta a risolvere i problemi di produzione e di riproduzione come avviene ormai nei sistemi industriali.
Queste abitazioni che vedete sono strutturate, possiedono un'ossatura che è quella che vedete in quest'altra immagine (Fig. 15d): è un sistema in cui semplicemente pilastri, travi e gruppi scale lasciano completamente liberi i piani, per cui la disposizione distributiva interna all'alloggio è quanto mai libera.
Ecco, a questo proposito però, vale la pena di fare una piccola digressione. Quanto conta nella poetica di Corbusier il macchinismo?
Corbusier è l'architetto che guarda al futuro e che concepisce la metropoli

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

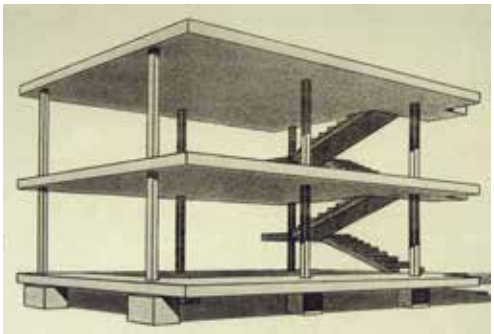


Fig. 15s
Le Corbusier (1887-1965), *Prospettiva del Quartiere Domino*, 1914-1915.
[Brace Taylor 1972].

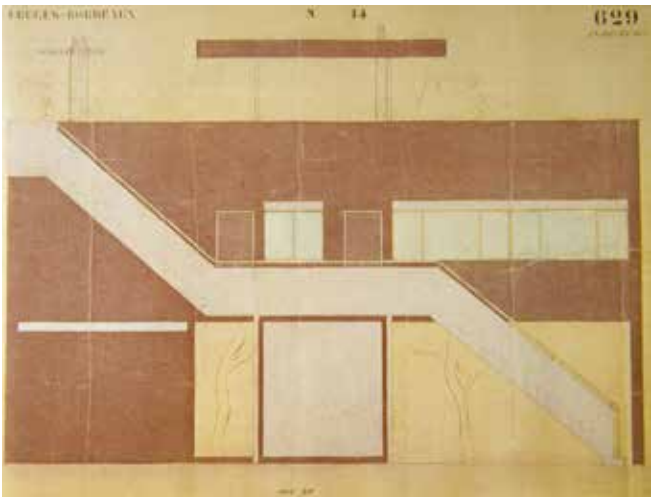
Fig. 15d
Le Corbusier (1887-1965), *Struttura della casa Domino*, 1915.
[Boesiger, Stonorov 1948, p.23].

attraverso un processo di rarefazione e di consolidamento di edifici alti, i cosiddetti grattacieli cartesiani di Corbusier. Era accusato, quando era ancora vivente, ma oramai anche ai nostri tempi, di essere un architetto che è fortemente responsabile dell'aspetto delle città di oggi.

[Testo non decifrabile per cambio cassetta]

A mio parere, Corbusier parte invece da quell'aspetto di sintesi che ne fa un artista alla pari di Picasso, per esempio, o di altri artisti del suo tempo. È veramente un artista, è prima di tutto un artista, che poi di volta in volta trova nelle occasioni mondane, vale a dire in quello che la società del tempo gli offre, il modo di pervenire sempre a questo risultato di sintesi plastica che è quello che gli detta dentro l'animo, l'invenzione, l'ispirazione. Anche in questo caso, dove ci troviamo di fronte ad un'espressione quasi trilitica per così dire, della costruzione, che verrà poi ripresa in tantissime altre versioni (qui siamo nel 1915, con i cosiddetti prefabbricati che riempiranno il mondo, ci saranno pletore di architetti, di istituti di progettazione che si occuperanno di questo problema: produrre la casa come si producono i beni di consumo dell'industria, per esempio le automobili) dicevo, anche in questo caso potete forse scorgere, magari con qualche sforzo, l'intento plastico che c'è dentro questo schema corbuseriano: sarà dato dalle ombreggiature, sarà dato dalle proporzioni che hanno i montanti rispetto alla soletta, al piano, sarà quella scala che si libera. C'è sempre alla base dell'opera di Corbusier questo straordinario senso di sintesi, questa capacità plastica entro la quale ridurre anche i problemi dell'architettura (perché Corbusier non è uno scultore, ha fatto anche lo scultore come ha fatto il pittore, ma è soprattutto un architetto); c'è questa capacità in cui le leggi che governano l'architettura e che quindi si oppongono a che essa venga trattata come una scultura, ma egli riesce sempre a trovare attraverso queste difficoltà, dell'architetto rispetto all'artista puro, scultore o pittore, eccetera, questo modo di rigenerarle plasticamente.
Allora vedete come la prospettiva di questo quartiere Domino sia tutto sommato un inganno, cioè quel senso un po' naif, acquerellato che vedete, sia un po' quella *captatio benevolentiae* che Corbusier pratica nei confronti dei suoi clienti e sapete che i clienti di Corbusier costituiscono un altro aspetto abbastanza strutturato al suo modo di agire e anche di progettare.
Quest'immagine è invece un lavoro che Corbusier fa con un industriale zuccheriero, Henry Frugès, che si innamora di Corbusier. Sapete che questo aspetto riguarda non solo Corbusier ma molti artisti, nel passato basti ricordare Richard Wagner e i rapporti che ha avuto con Ludovico II di Baviera.
Sapete che il cliente, il committente per l'architetto, ma in genere per l'artista costituisce l'elemento decisivo, ma ciò ancor più per personalità titaniche come appunto era la personalità di Corbusier.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909



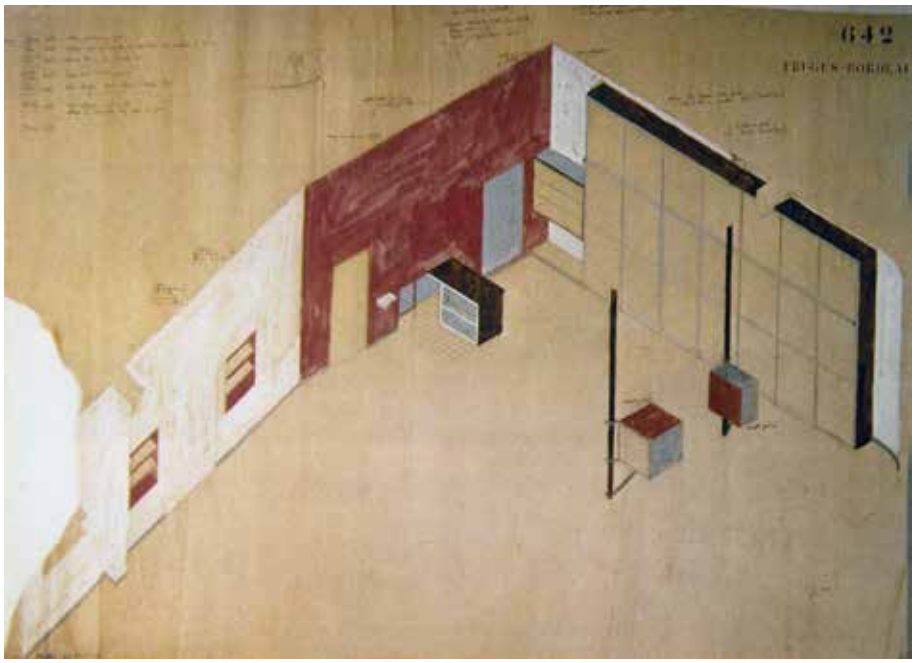


Fig. 16s
Le Corbusier (1887-1965), *Disegni per il Quartiere a Pessac per Henry Frugès*, 1925-1929.
[Brace Taylor 1972].

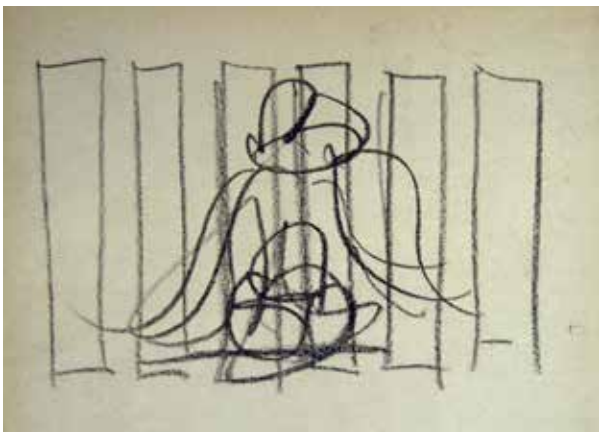
Fig. 16d
Le Corbusier (1887-1965), *Disegno per la casa 14 del Quartiere a Pessac*, 1925-1929.
[Brace Taylor 1972].

Fig. 17d
Le Corbusier (1887-1965), *Studio per l'ufficio di Henry Frugès*, 1925-1929.
[Brace Taylor 1972].

Questi che vedete sono degli studi di policromia (Fig. 16s) e questo è il disegno di una di queste case, la casa 14 se non sbaglio (Fig. 16d).
Questo è l'interno dello studio di Henry Frugès (Fig. 17d), appunto il committente. Si vede come anche in questa fase che oserei chiamare cubista, nell'architettura di Corbusier, permanga questo senso della plasticità, soprattutto in questo disegno che è un disegno a riga e squadra, con campiture di colore che potrebbero essere l'opera di un pittore astratto. Vedete come le stesse tonalità, il modo con cui è composto sottendano proprio questo senso plastico che ha l'architettura di Corbusier, che non è mai da confondere con una concezione astratta della figurazione.
Naturalmente Henry Frugès, dopo questa esperienza con Corbusier, fallisce perché questo quartiere a Pessac non viene costruito e finirà i suoi anni dipingendo, plagiato dal maestro.

Avrete senz'altro riconosciuto l'immagine che stiamo vedendo, si tratta di un quadro di Giorgio De Chirico, intitolato *Melanconia* ed è del 1912 (Fig. 18s).
Vi ricordate che poco fa avevo accennato a Persico, questo critico importantissimo della storia dell'architettura moderna italiana, che stabilisce quei raffronti e quelle equazioni: Cubismo-Corbusier, Neoplasticismo-Gropius,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909



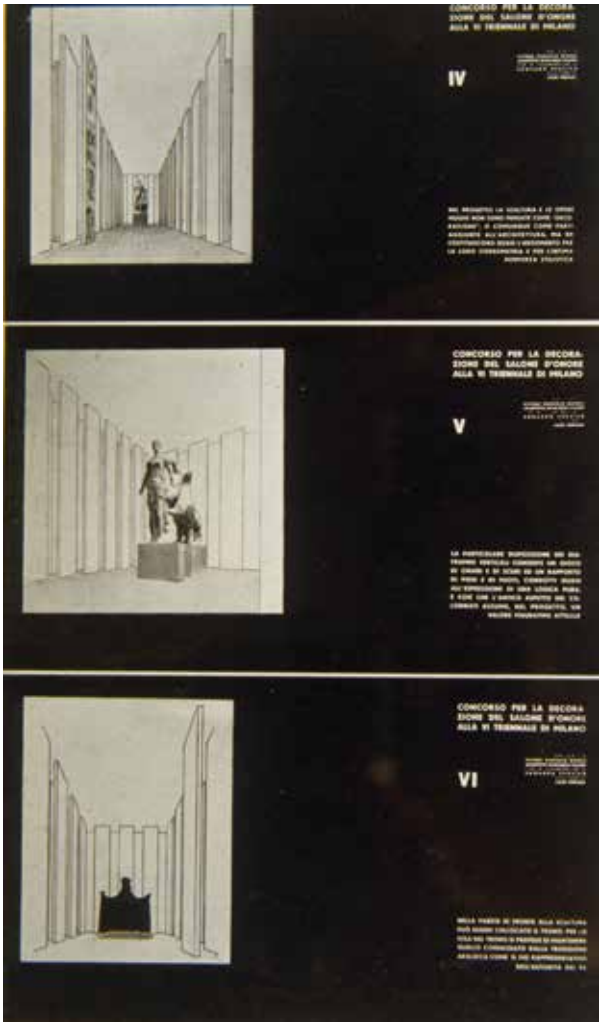


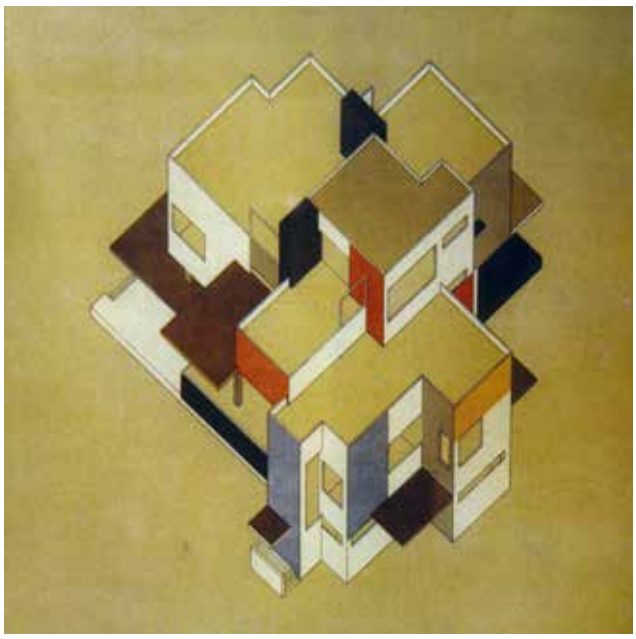
Fig. 18s
Giorgio De Chirico (1888-1978), *Melanconia*, 1912.
[Benzi, Tolomeo Speranza 1992, p.103].

Fig. 18d
Edoardo Persico (1900-1936), *Primo schizzo per il Salone d'Onore alla VI Triennale*, 1935.
[Veronesi 1964].

Fig. 19
Edoardo Persico, Giancarlo Palanti, Marcello Nizzoli (grafico), Lucio Fontana (scultore), *Progetto per il Salone d'Onore alla VI Triennale*, 1935.
[Veronesi 1964].

Metafisica per l'architettura italiana (l'architettura moderna italiana deve guardare alla Metafisica).
Metafisica è anche la pittura di De Chirico, di cui proprio lui è l'esponente principale, almeno il più conosciuto della cultura del suo tempo e ancora oggi.
Lo schizzo che vedete è uno schizzo di mano di Persico, uno schizzo del 1935: Persico si prepara per un concorso che viene bandito dalla Triennale di Milano per l'allestimento del Salone d'Onore (Fig. 18d). È uno schizzo sintetico, ma ha già incorporata quella che sarà poi l'esecuzione della sua opera.
Queste sono le tavole esecutive che Persico presenta al concorso, la scultura è di Lucio Fontana, collaborano con lui Giancarlo Palanti, che era il

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909



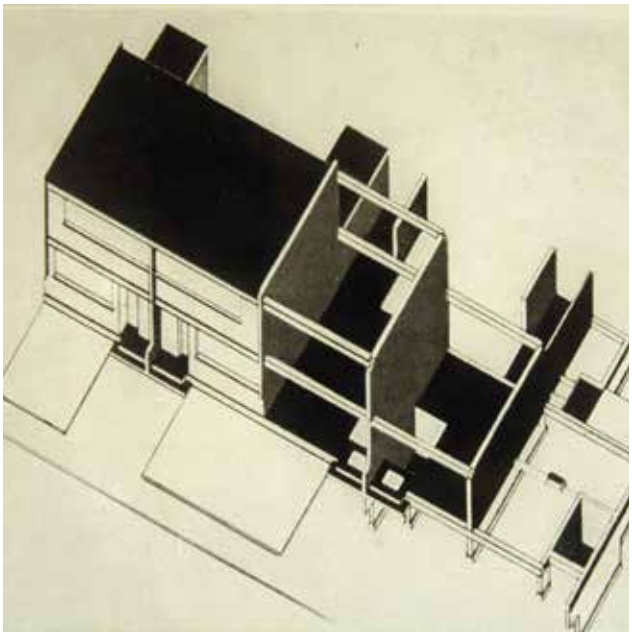


Fig. 20s
Theo Van Doesburg (1883-1931), Cornelis van Eesteren (1897-1988), *Progetto per una costruzione*, 1923.
[Jaffé 1964 tav. 5].

Fig. 20d
Walter Gropius (1883-1969), *Siedlung Törten*, Dessau, 1926-28.
[Argan 1951, ill. 43].

Fig. 21s
Fernand Léger (1881-1955), *Inventions-études*, 1918.
[Lassalle 1989, n.74, p.141].

socio di Albini e Nizzoli come grafico e questa è la linea che Persico traccia e sulla quale invita a convergere i giovani architetti razionalisti italiani (Fig. 19). Lo seguiranno, ma ne parleremo un'altra volta, alcuni tra i più promettenti e sensibili architetti italiani dell'epoca, ai quali accenneremo quando parleremo del Razionalismo italiano.

Equazione Corbusier-Cubismo, Neoplasticismo-Gropius. Adesso farò una parentesi: vedete questo progetto che Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, nell'ambito del movimento neoplastico di cui fa parte un pittore come Mondrian, eccetera, realizzano nel 1923 (Fig. 20s); poi vedete questo progetto di Gropius per la Siedlung a Dessau (Fig. 20d), che risente e qui viene mostrata per quella forma di equazione a cui accennava Persico. Ancora il rapporto tra arte figurativa e architettura. Vedete un quadro di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 21d (nella pagina precedente)
Le Corbusier (1887-1965), *Due Bottiglie*, 1926.
[AA., VV. 1963, tav. XXVI, n. 68].

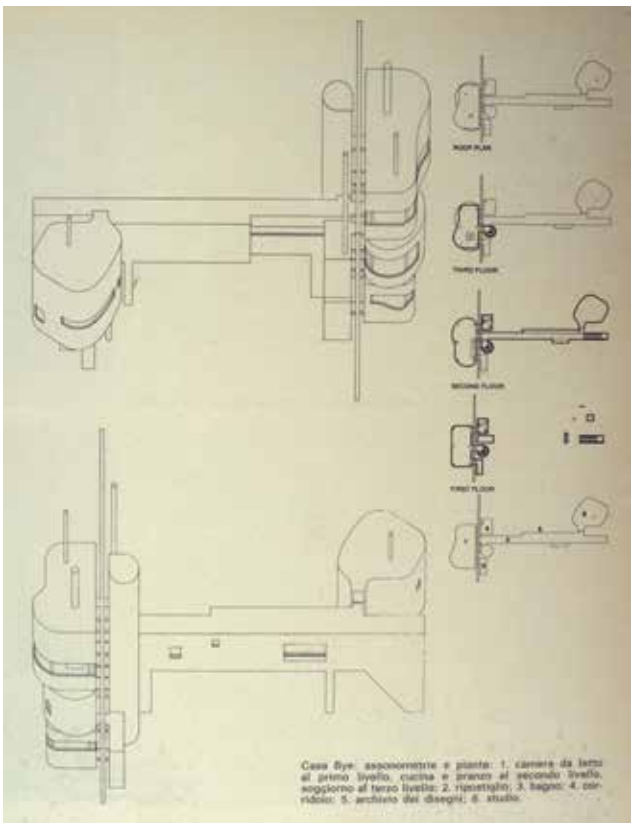
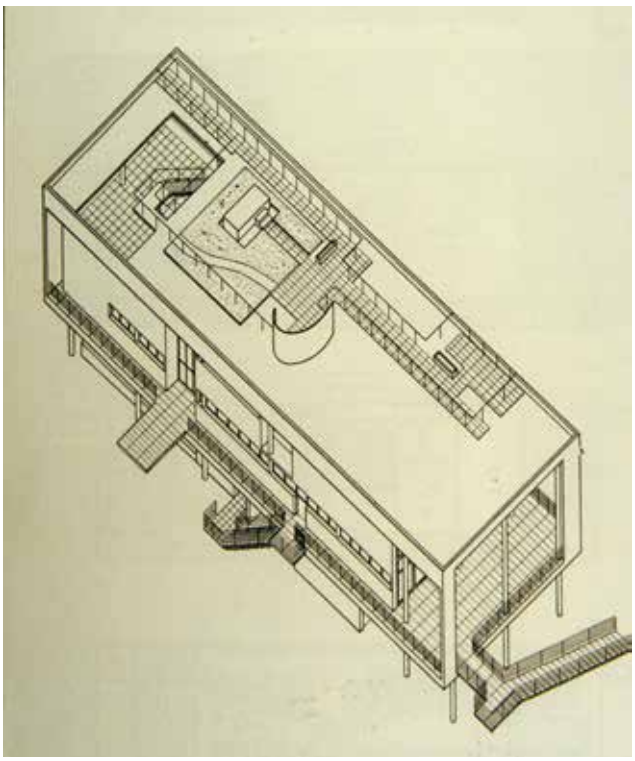
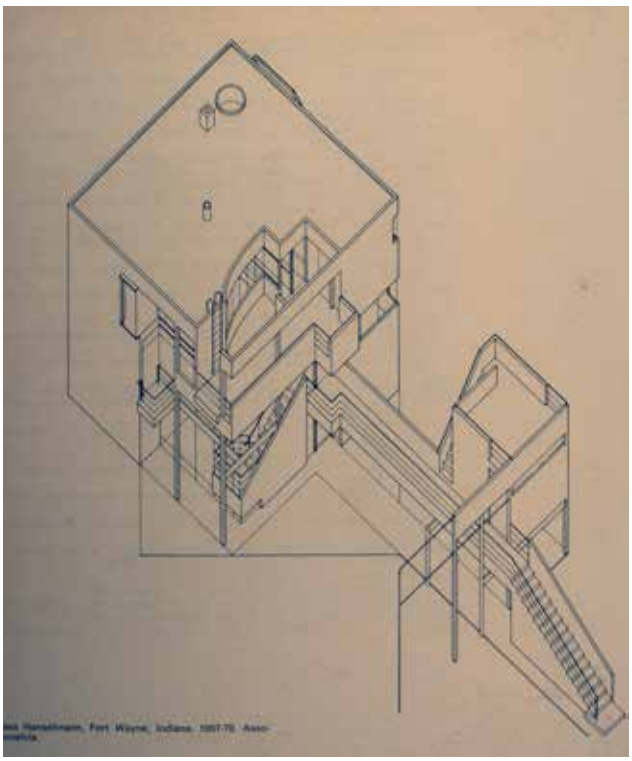


Fig. 22
John Hejduk (1929-2000), *Casa Bye* (*Wall House 2*), Ridgefield, Connecticut, 1973.
[Gubitosi, Izzo 1976, p.67].

Fernand Léger, un quadro del 1918, intitolato *Inventions-études* (Fig. 21s) e poi vedete un disegno, un quadro di Corbusier, che era anche scultore e pittore, intitolato *Due bottiglie*, del 1926 (Fig. 21d). Questa sensibilizzazione da parte di Le Corbusier rispetto ai movimenti figurativi dell'epoca è una costante. Abbiamo visto il rapporto con il periodo detto neoclassico di Picasso, ora lo rivediamo nel risvolto purista che ha la pittura di Léger da una parte ed il sentire di Corbusier dall'altra.
Stavamo parlando di disegno a riga e squadra.
Questo disegno che vedete è di un allora giovane architetto americano John Hejduk, un architetto che è nato nel 1928, quest'opera mi sembra che sia intorno agli anni '70 (Fig. 22).
Hejduk è uno di quelli che all'inizio della propria carriera venivano identificati come Five Architects, del quale gruppo facevano parte anche Peter Eisenman, Michael Graves e altri. Questi Five Architects si sono particolarmente sintonizzati su una lunghezza d'onda abbastanza europea, contravvenendo un po' alle regole del mercato professionale degli Stati Uniti, che sono quelle del grande studio che magari poi per sub-commesse opera e instaura una rete di rapporti produttivi che tuttavia si concludono in una forma di centralizzazione. Gli studi nordamericani sono molto grandi e molto potenti.
I Five Architects invece operano in senso opposto. Sono per così dire sponsorizzati da una forma che è più quella del gallerista rispetto ai giovani pittori, che non quella del campo professionale. La loro affermazione in molti casi sarà una affermazione destinata a durare nel tempo seppure individualmente, perché questa associazione temporanea dura un certo numero di anni e poi ognuno di loro prende la propria strada. Dicevo, questo loro modo sortisce un effetto dirompente nel mondo culturale e professionale nord americano. Per esempio la loro committenza tende a non essere quella delle grandi *corporations* americane, cioè palazzi per uffici, eccetera, ma tende più ad essere quella della casa d'abitazione, della villa e poi, man

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909





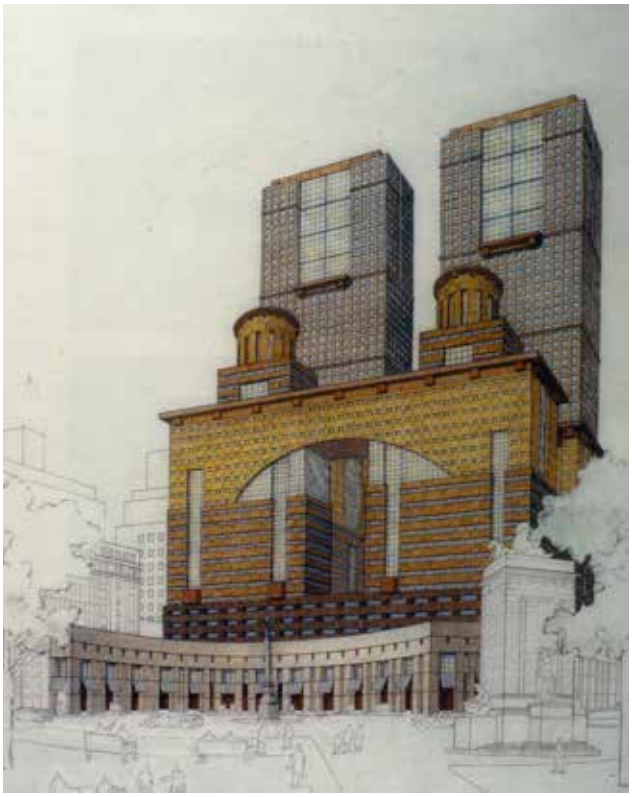


Fig. 23s
Giuseppe Terragni (1903-1944), *Villa sul Lago*, 1936.
[Schumacher 1992, p. 102].

Fig. 23d
Michael Graves (1934-2015), *Casa Hanselmann*, Fort Wayne, Indiana, 1967-70.
[Gubitosi, Izzo]1976, p.84].

Fig. 24s
Michael Graves (1934-2015), *Centro Wexner per le Arti*, Ohio State University, 1983.
[AA.VV. 1991, p. 98].

Fig. 24d
Michael Graves (1934-2015), *Rivalorizzazione del Columbus Circle*, New York, 1985, vista da Central Park.
[AA.VV. 1991, p. 167].

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

mano che la loro affermazione si consolida, quella per esempio del museo. Meyer è uno dei Five Architects e sapete che è autore di numerosi musei. Questi architetti guardano all'architettura europea e direi che la loro sensibilità è una sensibilità prima di tutto figurativa e quindi poco ideologica, ma soprattutto figurativa. In questo rapporto per esempio tra tracce rettilinee e libertà della curva, che non è una forma geometrica, ma è una conica deformata, c'è questo recupero del cubismo che è alla base della ricerca figurativa di Léger ed in quel periodo anche di Le Corbusier.
Queste due immagini sono l'una un progetto di villa al lago di Terragni del 1936 (Fig. 23s) e l'altra è un progetto di Graves, anche questo fatto intorno agli anni '70-'75, è la prima maniera di Graves, destinato alla casa Hanselmann a Fort Wayne, nell'Indiana, '67-'70 (Fig. 23d).
Ecco, riguardo all'architettura europea, nel caso di Graves, ma non solo di lui, anche nel caso di Peter Eisenmann e di Meyer, c'è questo particolare riguardo a Terragni. Capiterà, ma ne parleremo più in profondità, per quel lavoro di scavo che Terragni compie sul volume.
Più che una costruzione neoplastica come abbiamo visto nel caso del progetto di Theo van Doesburg e van Eesteren, cioè ottenuta per giustapposizioni ad incastro di piani, nel caso di Terragni sembra che il procedimento sia quello di scavo dal parallelepipedo e quindi le forti ombreggiature risultano in coerenza a questo lavoro di approfondimento. Parallelepipedo, se volete scatola nella quale vengono strappate, intagliate delle parti, nel caso per esempio del progetto di Graves nella parte d'angolo, vedete con quel taglio arbitrario che entra, e che costituiscono una vena poetica che ha contraddistinto l'architettura mediterranea.
L'esegeta di questo mediterraneismo dell'architettura è stato Alberto Sartoris che è tuttora vivente a più di cento anni (ha scritto una famosa opera in tre volumi, in cui suddivideva l'architettura moderna in architettura nordica, mediterranea, eccetera).
In questo clima in particolare Terragni riesce ad alimentare un linguaggio che direi è affatto personale. C'è questa solarità in Terragni che gli viene da una serie di intrecci e di riguardi nei confronti per esempio dell'architettura di Sant'Elia, della pittura espressionista di Sironi eccetera, che ne fanno un tema che cercheremo di affrontare anche questo in profondità la volta prossima.
Siamo alla conclusione del disegno a riga e squadra ed è l'ultima versione di Michael Graves (Figg. 24s, 24d), l'autore del progetto purista che avete visto poco fa e che confrontavamo con l'opera di Terragni.
C'è questo sviluppo della personalità di Graves, di quello che sia pure con certa organicità e con certa approssimazione potremmo definire oggi Postmoderno.
Io direi che il lavoro di Graves è soprattutto un lavoro "neodecò", cioè una presenza di certa architettura americana, il Chrysler building per esempio ed altre, viene ripreso quel senso di modernità decorata, che ha contraddistinto l'aspetto più divulgativo dell'arte moderna degli anni '20 e '30.
Ecco, non ci interessa tanto il cammino di Graves, quanto vedere come l'architettura a riga e squadra portata ad un certo livello di levitazione, tenda a diventare architettura d'atmosfera, cioè accattivante quel tanto che riesca in qualche modo a suggestionare il proprio possibile divenire.
Infatti, a proposito di disegno d'atmosfera vediamo un'immagine, un'incisione che voi sicuramente sapete attribuire: si tratta di quella serie di Vedute di Paestum che Giovanni Battista Piranesi produce poco prima di morire, sulla metà del '700 (Fig. 25s).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 25s
Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), *Dalla serie di vedute di Paestum*, 1777.
[Focillon 1967, ill. 143].

Fig. 25d
Bruno Taut (1880-1938), *Duomo di vetro a Portofino* (sopra) e *Cupola in reticolato di calcestruzzo sul monte Resegone* (sotto). Da *Alpine Architektur*, 1917.
[Caramel, Longatti 1987 cat. 300, p. 121].

Pensate che Piranesi segna il passaggio dall'architettura barocca al corrugarsi dell'architettura classica quindi, al Neoclassico.
Queste vedute sono un po' la contro faccia, potremmo dire di un'opera invece scritta da Johann Winckelmann, che è considerato il fondatore dell'arte neoclassica, per degli scritti che egli pubblica una decina d'anni prima di queste incisioni di Piranesi e che quindi vengono diffusi in Europa, dove Winckelmann alimenta il culto dell'arte classica, rinnegando il periodo di involuzione del Classicismo di epoca Barocca e Rococò.
Ecco, visione di atmosfera, ruinismo come abbiamo detto all'inizio, e confronto di questo momento di passaggio riprodotto in questa raffigurazione, con una serie di disegni che un architetto tedesco, Bruno Taut, redige nel 1918 (Fig. 25d), appena finita la prima guerra mondiale, in un famoso testo, intitolato *Alpine Architektur*.
Questa visione, questa atmosfera che Taut costruisce attraverso questi disegni, è l'esito di una sorta di senso di disfacimento provocato dalla guerra e quindi l'ipotesi di un necessario confinamento nell'utopia di qualsiasi processo di rigenerazione civile.
Quello che vedete sopra è un Duomo di vetro a Portofino e quella sotto è una Cupola in reticolato di calcestruzzo sul nostro monte Resegone.
Alpine Architektur di Taut: c'è una componente dell'Espressionismo di cui Taut è uno dei principali protagonisti e rappresentanti, che è anche questa dell'utopia, ma dell'Espressionismo ci occuperemo in ogni caso in un'altra occasione più specificatamente.
Quello che vedete ora è un famoso disegno di Sant'Elia, che fa parte di una serie di disegni della Città Nuova (Fig. 26a). È una stazione intermodale si direbbe d'oggi, che ha, lo vedete, una pista per aerei, una stazione ferroviaria, e su tre livelli la possibilità di interscambiare diversi sistemi di trasporto.
Il disegno di Sant'Elia è un disegno che è in arretrato, rispetto alla sua visione futurista. Si rifà, non direttamente, a Otto Wagner, alla Secessione Viennese, cioè agli allievi austriaci di Wagner; l'aspetto illustrativo, quasi da fumetto dei disegni di Sant'Elia, combina questa precisione del disegno con il contenuto visionario, che coinvolge certe tipologie, estremizzandole in un contesto futuro.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

La figura di Sant'Elia che l'architettura ha identificato come alfiere dell'architettura moderna italiana e che costituisce quasi sempre l'immagine d'introduzione in tutti i testi d'epoca che si sono occupati dell'architettura razionalista, per la verità è un caso che andrebbe riguardato. Andrebbe riguardato per certi aspetti di natura tradizionale che i disegni di Sant'Elia conservano, soprattutto per quanto riguarda le partiture architettoniche.
Diverso è il caso che vediamo ora. Si tratta della *Walking city*, di due architetti che fanno parte del gruppo Archigram (Fig. 26b).
Questo disegno-progetto è del 1963 e gli autori sono Ron Herron e Brian Harvey. Questa previsione della città futura è localizzata a New York: vedete sullo sfondo i grattacieli di Manhattan. Questo regime capsulare che la loro architettura propone, tende a contraddire la struttura di tipo tradizionale dell'architettura, cioè il sintagma classico: sostegno, pilastro, trave. Complici le materie plastiche, questa visione diventa dirompente.
Quell'architettura che oggi va sotto il nome di High-tech, per esempio, in Inghilterra, pensate a Foster, ma anche in Italia ha qualche rappresentante, ha ricevuto un certo impulso da questa visione del gruppo Archigram, che ha costituito una svolta di tipo decisivo anche nell'architettura anglosassone di quel periodo.
Forse il gruppo Archigram è stato in parte ispirato da un altro gruppo di allora giovani architetti, Metabolism. Uno di questi architetti Kiyonori Kikutake, giapponese, nel 1960 disegna questa *Marine City* (Figg. 27a, 27b).
Anche in questo caso, il ricorso alle forme organiche, la rinuncia a qualsiasi sopravvivenza che ancora sappia di una concezione tradizionale del costruire, risulta evidente. Forse sono proprio questi Metabolism che ispirano i medesimi Archigram.
Direi che l'ispirazione di questo gruppo giapponese è da farsi risalire un po' alle condizioni particolari in cui si è trovato il Giappone dopo la seconda guerra mondiale: il crollo di tutta una serie di ideali e di presupposti che in questi architetti aveva determinato anche una rottura con l'architettura tradizionale, perfino con l'architettura degli architetti razionalisti giapponesi, architetti come tra tutti il più conosciuto, Tange. E pensate, sarà questo andirivieni di ispirazioni, sarà Tange a reispirarsi al gruppo Metabolism, quando per esempio presenterà quel famoso e grandioso progetto per la baia di Tokyo.
Abbiamo concluso il disegno futuribile e ci avviamo con le immagini alla conclusione.

Qui vi mostro due immagini della Villa Adriana: il Canopo (Fig. 28s) che finisce in questa esedra, lo specchio d'acqua eccetera.
La Villa Adriana viene costruita dall'imperatore Adriano nel 120 d.C.. L'imperatore Adriano è reduce da un viaggio anche per lui, potremmo dire d'Oriente, il cui taccuino non è scritto, ma messo in pietra. Adriano torna a Roma e presso Tivoli si costruisce questa villa che è fatta di tutta una serie di luoghi-memorie. Ognuno di questi luoghi-memorie gli ricorda di volta in volta il Canopo, che è questo canale che si diparte dal Nilo verso Alessandria d'Egitto, la Grecia, perché il Canopo come vedete è contornato da una serie di statue di scuola classica greca. È il taccuino di pietra di Adriano. (Fig. 28d).

Perché vi parlo di questo? Perché risulta che Leonardo, il grande Leonardo, abbia visitato sullo scorcio del XV secolo, la Villa Adriana a Roma.
Leonardo, voi sapete che viene a Milano per lavorare con Ludovico il

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

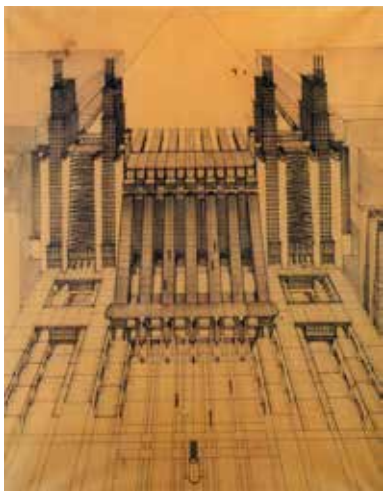


Fig. 26s
Antonio Sant'Elia (1888-1916), *La città nuova*, stazione, 1914. [Caramel, Longatti, 1987, cat. 300, p. 121].

Fig. 26d
Ron Herron (1930-) e Brian Harvey, *A Walking City*, 1963. [Banham 1980].

Fig. 27s
Kiyonori Kikutake (1928-2011), *Marine City*, Disegno, 1960. [Riani 1969, p.228].

Fig. 27d
Kiyonori Kikutake (1928-2011), *Marine City*, Modello, 1960. [Riani 1969, p.229].

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

Fig. 28s
Villa Adriana, Canopo, 120 d.C.
[Picard 1965, p.124].

Fig. 28d
Villa Adriana, Teatro Marittimo, 120 d.C.
[Picard 1965, p.125].
[Canella 1991, p.6].

Moro e in una tavola che ora vediamo, schizza una composizione fatta da due fortilizi, di forma circolare, ma di raggio diverso, che presentano all'esterno una serie di feritoie e invece all'interno una serie di loggiati. Al centro c'è una macchina che serve per il sollevamento dei pesi, potrebbe essere anche un congegno militare, non si capisce (Figg. 29s).
Ecco, su questa tavola ci sono anche segnati la pianta di questo edificio a croce latina che pare sia il S. Spirito di Brunelleschi, così come è accennato l'oratorio di S. Maria degli Angeli sempre di Brunelleschi.
Forse voi stessi potete notare una contraddizione tra il disegno brunelleschiano nella sua purezza e nella sua rivoluzione classica, rispetto a questo sensibilizzarsi di Leonardo agli umori, all'umidità del milanese, per cui Leonardo che opera dopo Brunelleschi e perfino dopo Leon Battista Alberti, sembra in qualche modo rinchiudersi dentro una concezione che fa di necessità virtù, rispetto al paesaggio lombardo di quel periodo. Paesaggio lombardo che è caratterizzato dalla copiosità delle acque, cioè dalla disponibilità delle acque che garantiscono ricchezza al Ducato di Milano. È quasi come se Leonardo capisse che nel milanese in quegli anni, non c'è spazio per il linguaggio centro italico, il linguaggio del Rinascimento centro italico e quindi c'è come un rinchiudersi dentro un'architettura fortilizia, che però nello stesso tempo è anche architettura mondana, forse anche di delizie. Può darsi che questo sistema fortilizio sia anche parte integrante di un complesso, di una villa, magari corale. Da qui l'esemplificazione di Leonardo, per esempio nella trascrizione del Teatro di Curio (Fig. 29d): Leonardo legge Plinio, legge come funzionava il Teatro di Curio, con questi due elementi rotanti che possono di volta in volta combinarsi in una forma introversa anfiteatrale, oppure ruotando con un sistema complesso di catene, aprirsi in due emicicli. Ecco, sono esercitazioni che Leonardo compie in quel periodo e che non sono state apprezzate forse per il potenziale che hanno dal punto di vista tipologico.
L'ultimo disegno che vi mostro di Leonardo è questo cosiddetto Teatro da predicare (Fig. 30).
Si tratta di un edificio grandioso: vedete i diversi ordini di gallerie, con un sistema di disimpegno verticale dato da gradinate che circondano l'edificio stesso. Le gallerie prospettano su questa colonna tortile, che sarebbe poi un pulpito. Questa forma di teatro straordinaria che Leonardo progetta e che

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

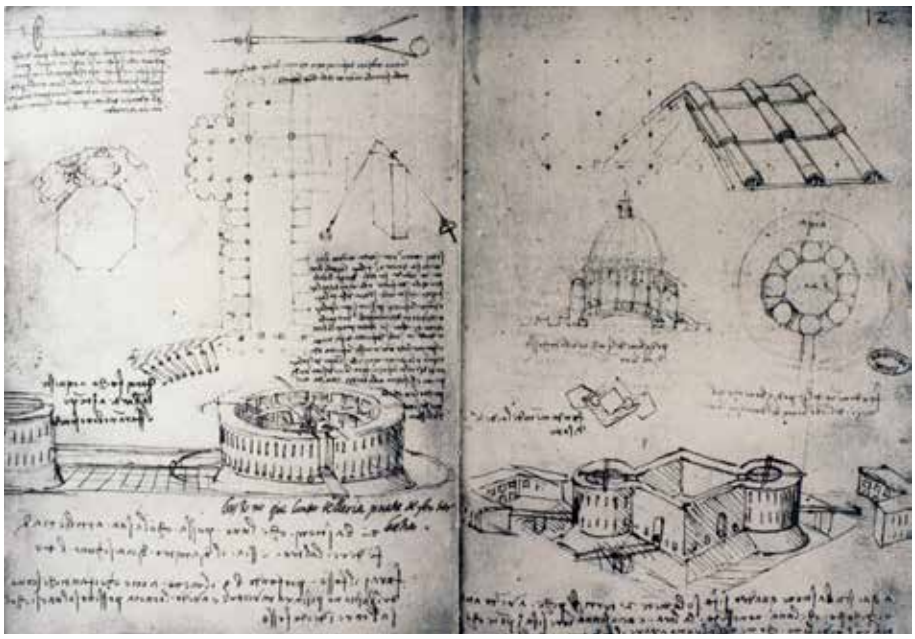
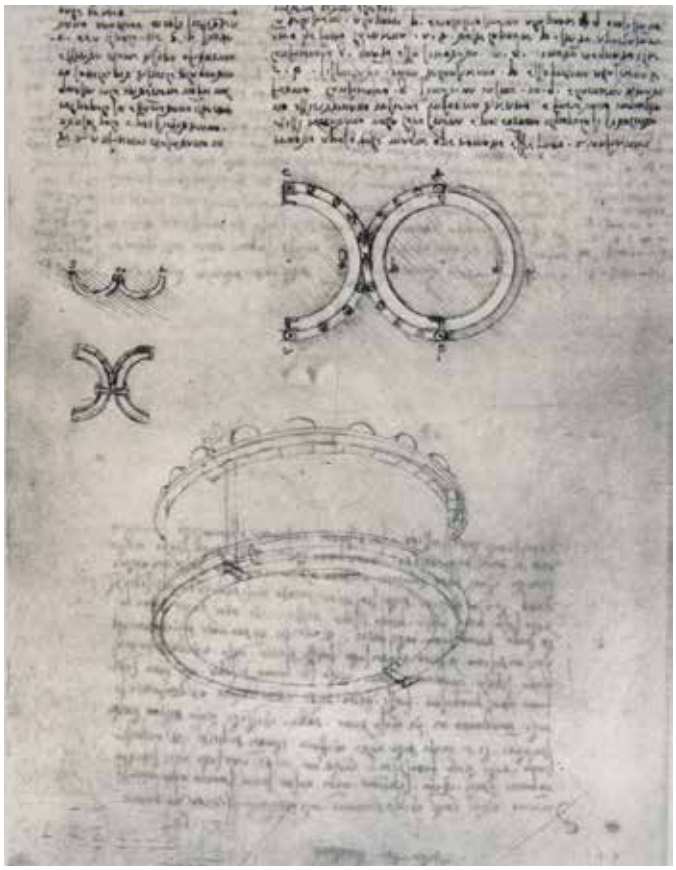


Fig. 29s
Leonardo da Vinci (1452-1519), *Ricordi di edifici brunelleschiani a Firenze* (Santo Spirito e Santa Maria degli Angeli) *e pianta e alzato del padiglione nel giardino del Castello a Milano*, 1490 ca.
[Pedretti 1978, ill. 81, pp. 66-67]
[Canella 1989, p. 74].



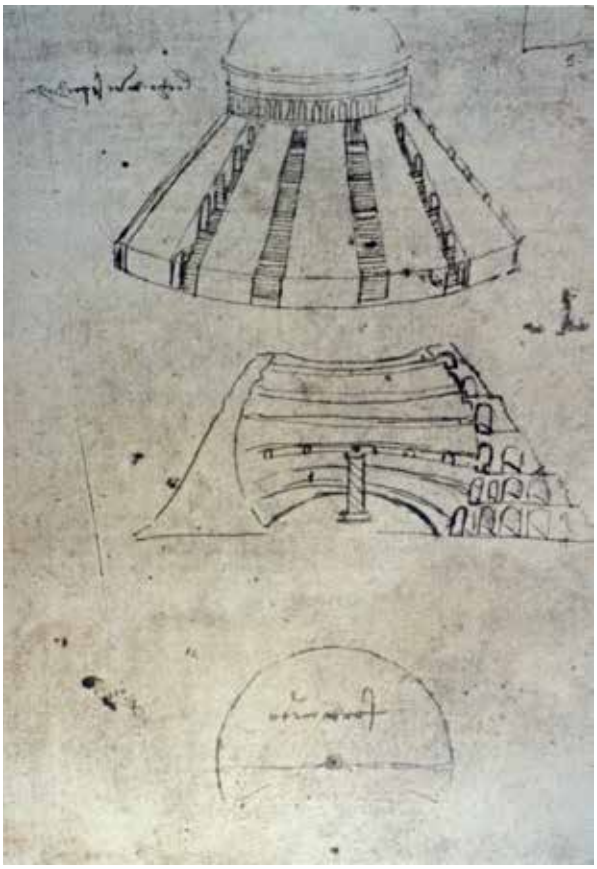
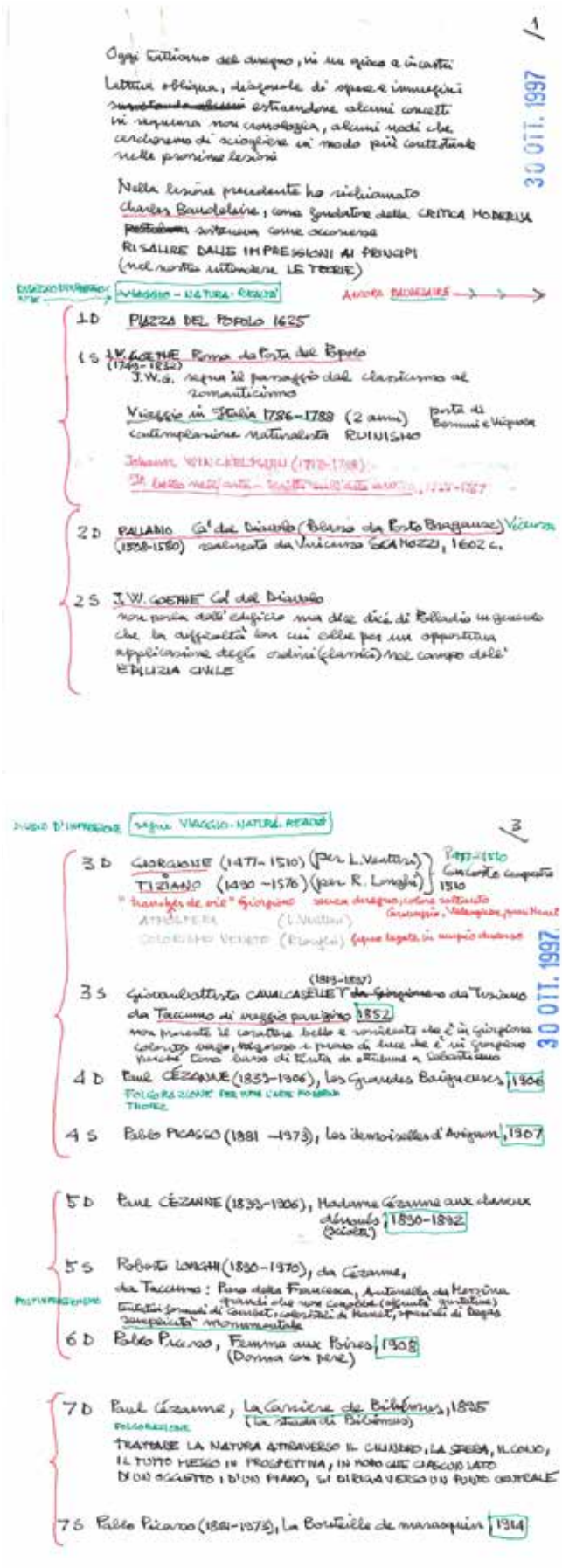


Fig. 29d
In basso a sinistra: Leonardo da Vinci (1452-1519), *Interpretazione del Teatro Mobile di Curzio descritto da Plinio*, 1497.
[AA.VV. 1974, ill. 2, p. 270-271].

Fig. 30
In basso a destra: Leonardo da Vinci (1452-1519), *Teatro da predicare in un autonomo edificio conico, con al centro pulpito in forma di colonna tortile*, 1490 ca.
[Firpo 1962, p. 60].

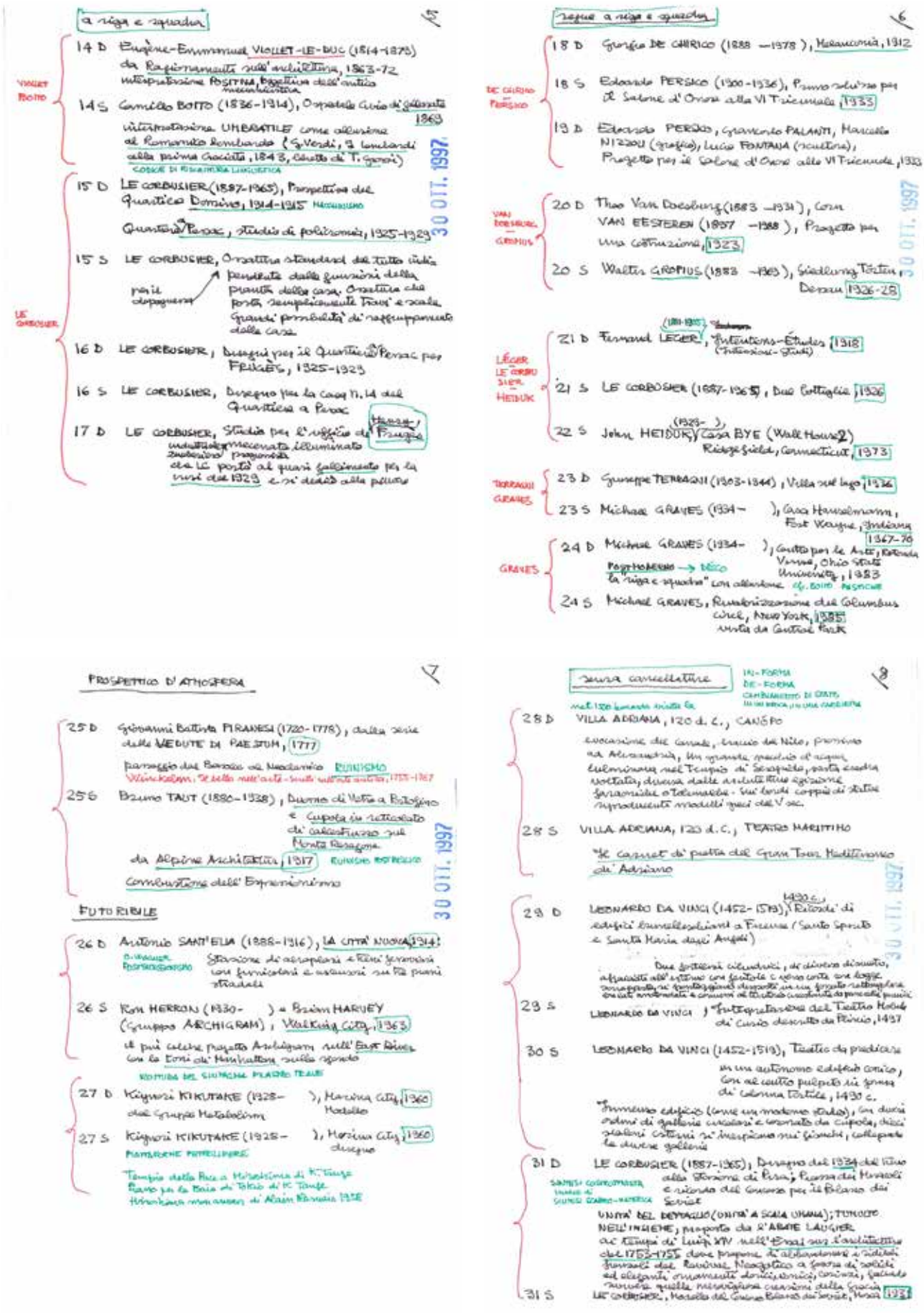
descrive nei suoi vari codici è ancora una possibile destinazione al paesaggio lombardo di quel periodo, quel paesaggio lombardo che non è concepibile nella *piazzetta brunelleschiana* che hanno in mente gli architetti di formazione centro italica e che quindi non si adatta al tessuto, al contesto della città italiana centro italica, ma che deve invece capeggiare su questa pianura umida, che è quella del milanese.
Questo che vedete io lo chiamerei il disegno senza cancellature, il disegno senza pentimenti.
È il modo di annotare l'idea che abbiamo visto particolarmente in Leonardo e ora vediamo in Corbusier ed è presente in tutti quanti i disegni di appunti che Corbusier consegna ai suoi contemporanei: è un modo di di-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909



Guido Canella, Appunti della lezione *Sul disegno, in un gioco a incastri*, Milano 1997.
Archivio Guido Canella, Milano.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909



Guido Canella, Appunti della lezione *Sul disegno, in un gioco a incastri*, Milano 1997.
Archivio Guido Canella, Milano.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

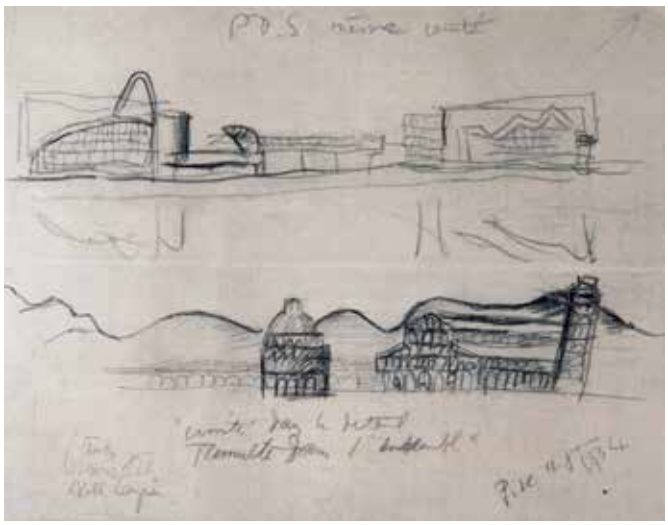


Fig. 31s
Le Corbusier (1887-1965), *Disegno dal treno alla stazione di Pisa; Piazza dei Miracoli e ricordo del Concorso per il Palazzo dei Soviet*, 1934.
[Boesiger 1952, p. 132].

Fig. 31d
Le Corbusier (1887-1965), *Modello del Progetto per il Concorso per il Palazzo dei Soviet, Mosca*, 1931.
[Boesiger 1952, p. 133].

segnare che ha già in embrione il risultato di quella che sarà l'architettura. Però, per concludere (sono le ultime due immagini che vi mostro), voglio riferirmi ad un disegno a posteriori che Corbusier traccia un giorno del 1934, nella stazione di Pisa, guardando la cosiddetta Piazza dei Miracoli: c'è la torre di Pisa, il Duomo, eccetera. (Fig. 31s).
Guarda la Piazza dei Miracoli, appunta sul suo taccuino lo schizzo che vedete, battistero, duomo, la torre... e poi sopra ridisegna a memoria, il progetto che egli ha presentato al concorso per il Palazzo dei Soviet a Mosca nel 1931. Però aggiunge in basso a matita, unità nel dettaglio... Corbusier apre una parentesi e dice: "Unità e scala umana tutto nell'insieme". È la sintesi di come gli appare questo complesso del pisano ed è anche la sintesi che egli confronta con il progetto del Palazzo dei Soviet.
Questo progetto del Palazzo dei Soviet (Fig. 31d) è un'opera straordinaria nella carriera del maestro franco-svizzero: egli riesce a sensibilizzarsi con questo progetto che se io fossi Boris Eltsin farei realizzare oggi, perché lo trovo uno dei più bei progetti che siano mai stati fatti dall'architettura moderna, è un progetto che riesce a sintetizzare l'esperienza dell'architettura costruttivista, che negli anni '20 in Unione Sovietica si è prodotta con grande risultato, insieme al senso plastico, al senso della sintesi che è proprio della personalità di Corbusier.
Nonostante il progetto sia l'insieme di diverse parti che apparentemente ci appaiono come articolate, non so se riuscite ad intravedere la capacità di sintesi che ha questo sistema concepito a due corpi principali e con questo corrispondersi delle strutture diverse a tiranti, a mensole, ad archi portanti, sviluppati secondo un'attenzione che tiene conto degli sforzi, eccetera, in questo gioco di questo mago dell'architettura.
Direi che questo ritorno del disegno a recuperare un che di fatto, al confronto con un pezzo monumentale della città, forse meglio di chiunque altro, rappresenta questa fase del disegno che ho definito senza pentimenti e senza cancellature, come capacità di esprimere sinteticamente e sommariamente lo sviluppo e la tradizione in architettura.

* Il testo qui pubblicato riprende quasi alla lettera, con minime correzioni, la trascrizione, non rivista dall'autore, della lezione, con il medesimo titolo, tenuta da Guido Canella il 30 ottobre 1997 al corso di Teorie e tecniche della progettazione architettonica, Facoltà di Architettura Civile di Milano Bovisa.

L'impaginazione segue il criterio della proiezione con doppio proiettore, che Guido Canella spesso utilizzava per comparare criticamente le diverse immagini. Queste ultime sono ricavate dalle diapositive originali della lezione conservate presso l'Archivio Guido Canella, Milano.

Bibliografia e fonti iconografiche

AA.VV. (s.d.) – *Mostra del Palladio*. Vicenza/Basilica Palladiana, Electa Editrice, Venezia.

AA.VV. (1963) – *L'opera di Le Corbusier*. Catalogo della mostra a Palazzo Strozzi, Firenze.

AA.VV. (1967) – *The Art and Architecture of Ancient Greece*. Thames and Hudson, Londra.

AA.VV. (1974) – *Leonardo da Vinci. Letture vinciane I-XII. 1960-1972*. Giunti-Barbera, Firenze.

AA.VV. (1979) – *Louis I. Kahn 1901/1974*. In «Rassegna», n. 21, marzo.

AA.VV. (a cura di) (1991) – *Michael Graves. Costruzioni e progetti degli anni '80*. Federico Motta Editore, Milano.

ARGAN G.C. (1990) – *Arte Moderna*. RCS Sansoni Editore, Milano.

ARGAN G.C. (1951) – *Walter Gropius e la Bauhaus*. Giulio Einaudi Editore, Torino.

BANHAM R. (1980) – *Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture*. Editori Laterza, Bari.

BENZI F., TOLOMEO SPERANZA M.G. (a cura di) (1992) – *Giorgio De Chirico. Pictor optimus*. Catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1992- 1993, Edizioni Carte Segrete, Roma.

BOESIGER W., STONOROV O. (a cura di) (1948) – *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1910-1929*. Les Éditions d'architecture Erlenbach, Zurich.

BOESIGER W. (a cura di) (1952) – *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète de 1929-1934*. Les Éditions Girsberger, Zurich.

BRACE TAYLOR B. (1972) – *Le Corbusier et Pessac 1914-1928*. Fondation Le Corbusier - Harvard University, Paris.

CACHIN F., RISHEL J.J. (a cura di) (1995) – *Cézanne*. Catalogo dell'esposizione al Grand Palais, Parigi, 25 settembre 1995 - 7 gennaio 1996, Edition de la Reunion des Musees nationaux, Parigi.

CANELLA G. (1989) – *Teatri e pseudoteatri*. In «Zodiac», n. 2, II semestre.

CANELLA G. (1991) – *Su certe devianze dell'archetipo museale*. In «Zodiac», n. 6, marzo-agosto.

CARAMEL L., LONGATTI A. (1987) – *Antonio Sant'Elia. L'opera completa*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano

DE CENIVAL J.-L. (1964) – *Architettura Egiziana*. Il Parnaso Editore, Milano.

FEMMEL G. (1977) – *Disegni di Goethe in Italia*. Neri Pozza Editore, Vicenza.

FIRPO L. (a cura di) (1962) – *Leonardo architetto e urbanista*. UTET, Torino.

FOCILLON H. (a cura di Calvesi M. e Monferini A.) (1967) – *Giovan Battista Piranesi, 1918*. Alfa, Bologna.

GOMEZ DE LA SERNA R. (1945) – *Completa y veridica historia de Picasso y el cubismo*. A cura di C. Mollino, Chiantore, Torino.

GRIMOLDI A. (a cura di) (1991) – *Omaggio a Camillo Boito*. Franco Angeli, Milano.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/909

GUBITOSI C., IZZO A. (a cura di) (1975) – *Five architects NY*. Officina Edizioni, Roma.

JAFFÉ H.L.C. (1964) – *Per un'arte nuova. DeStijl 1917-1931*. Il Saggiatore, Milano.

JUNGHANNS K. (1968) – *Bruno Taut. 1880-1938*. Franco Angeli Editore, Milano.

LASSALLE H. (a cura di) (1989) – *Fernand Léger*. Catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, 1989-90, Mazzotta, Milano.

LE CORBUSIER (1965) – *II viaggio d'Oriente, 1911*. Faenza Editrice, Faenza.

MORETTI L. (a cura di) (1973) – *G.B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*. Catalogo della mostra, Neri Pozza Editore, Vicenza.

PEDRETTI C. (1978) – *Leonardo architetto*. Electa, Milano.

PICARD G. (1965) – *Architettura Romana*. Il Parnaso Editore, Milano.

QUARONI L. (1969) – *Immagine di Roma*. Editori Laterza, Bari.

RIANI P. (a cura di) (1969) – *Architettura giapponese contemporanea*. Catalogo della mostra a Orsanmichele, Firenze, 15 marzo-15 aprile 1969, Centro Di edizioni, Firenze.

SCHUMACHER Th. (1992) – *Giuseppe Terragni 1904-1943*. Electa, Milano.

SKIRA-VENTURI R. (1957) – *La pittura italiana, secondo volume: II Rinascimento*. Albert Skira Editore, Ginevra

TESTORI G. (1980) – *Disegni di Roberto Longhi*. Compagnia del Disegno, Milano.

VERONESI G. (a cura di) (1964) – *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-35), secondo volume: architettura*. Edizioni di Comunità, Milano.

VIOLLET-LE-DUC E.-E. (1977) – *Entretiens sur l'Architecture (1863-72)*. Pierre Mardag Editeur, Paris.

Guido Canella, nato a Bucarest nel 1931 e scomparso a Milano nel 2009, è stato uno dei protagonisti più importanti e originali dell'architettura italiana del dopoguerra.
Allievo di Ernesto Nathan Rogers e di Giuseppe Samonà con i quali, a Venezia e a Milano, nei primi anni Sessanta comincia una quasi cinquantennale attività universitaria, Canella ha sempre affiancato alla pratica di progettista, autore di capolavori riconosciuti degli ultimi decenni, la riflessione teorica, l'attività di organizzazione culturale, la ricerca e l'insegnamento universitari, scrivendo libri e saggi di profonda cultura, curando collane editoriali, promuovendo e dirigendo riviste come «Hinterland» e «Zodiac». Professore Emerito al Politecnico di Milano e presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca nel biennio 2007-2008, il suo lavoro di docente e di architetto testimonia di un atteggiamento rigoroso e intransigente, con la pubblicazione di studi e scritti che sono stati centrali nel dibattito architettonico italiano del dopoguerra, e con la realizzazione di opere la cui ostinata volontà di forma si fa veicolo delle implicazioni morali e civili della ricerca architettonica.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/991

Lamberto Amistadi

In che senso l'architettura è complessa: il ruolo del disegno nel progetto di architettura

Abstract
Il saggio ripercorre la relazione fondamentale che intercorre tra l'architettura intesa come disciplina e l'opera di architettura. Architettura e architetture si scambiano continuamente di posto all'interno di un circolo, l'esperienza del quale ha costruito nel tempo e convenzionato gradatamente il loro rapporto: le opere prendono avvio dalla nomenclatura di cui è costituita la disciplina, la cui validità è a sua volta certificata dalle opere costruite. Il termine medio che veicola lo scorrimento lungo il processo (circolare) della progettazione architettonica è il disegno, nella sua doppia valenza di rappresentazione e raffigurazione, con quel valore segnico e notazionale per cui Leon Battista Alberti esortava i suoi allievi a imparare a dipingere come si impara a scrivere.

Parole Chiave
Composizione architettonica — Rappresentazione — Disegno

Il diagramma del canale di Rolando ci mostra come tra tutte le funzioni controllate dal cervello dell'uomo, la funzione della parola e quella del movimento delle mani occupino da sole i due terzi della corteccia cerebrale.
Il linguaggio e la manipolazione che cambia lo stato delle cose, cioè il linguaggio e la tecnica, sono le facoltà più importanti che l'uomo ha acquisito ed affinato nel corso della sua storia evolutiva. Per Roland Barthes (1982), la scrittura (il morfema) precede l'uso della parola (il fonema). Ernst Gombrich (1978) ci racconta dell'origine magica del linguaggio, di come per gli uomini primitivi, nella preistoria, il disegno del bisonte sulle pareti della caverna non fosse una rappresentazione del bisonte, ma rappresentasse invece il credito per la caccia del giorno successivo. Originariamente, raffigurazione della cosa, rappresentazione simbolica e cosa coincidono. Coincidono fino al momento in cui il processo di nominazione assegna a quella determinata cosa un determinato nome e poi, nell'evoluzione del processo di astrazione, gli oggetti vengono raggruppati in classi secondo un determinato filtro di selezione.

1. Scrittura - Architettura

In quanto disciplina, l'architettura possiede una propria nomenclatura. Essendo fondata storicamente, tale nomenclatura è fissa e stabile. Talmente fissa che se si dovesse rendere conto della natura di una cosa dall'uso metaforico e strumentale che ne viene fatto, non ci potremmo sbagliare: essa è sempre stata utilizzata per rappresentare condizioni di stabilità, per rappresentare e costruire contemporaneamente tali condizioni. È noto l'esempio della nemotecnica come arte di ricordare contemporaneamente il maggior numero di oggetti (cose o parole) possibile e la loro relazione; Raimondo

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/991

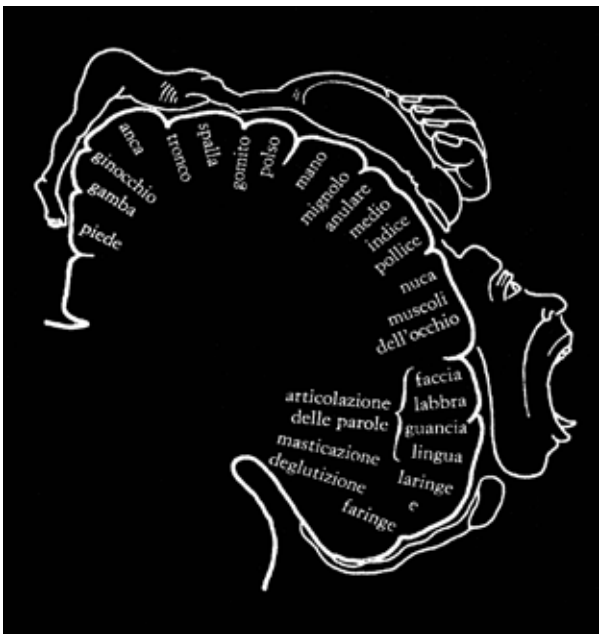


Fig. 1
Diagramma del canale di Rolando.

Lullo (Rossi 1960) indica in un'architettura (come sequenza di stanze distribuite ordinatamente) o in una parte di città (come sequenza ordinata di luoghi pubblici correlati da strade e portici) la «structura fixa» dentro i cui luoghi riconoscibili disporre gli oggetti da ricordare. Ripercorrendo con la mente tali luoghi, la loro immagine associata a quella degli oggetti ivi collocati, li riporteranno immediatamente alla memoria.
Se ricordiamo la definizione di Aldo Rossi (1990) di architettura come «scena fissa» in cui si stagliano gli avvenimenti della vita collettiva e individuale, possiamo già orientare un primo ordine di conclusione: esiste la possibilità di scorrere lungo un asse doppio o due assi, uno nel tempo e uno nello spazio.
L'asse del tempo è quello di cui ci parla Cassirer (1942) in una conferenza del 1942 dal titolo «Linguaggio e arte II». Qui egli ci spiega come rispetto al processo di nominazione che procede per astrazione dalla cosa al concetto della cosa ed evolve rendendo sempre più complesso l'universo semiotico in cui viviamo col pericolo di allontanarci dalla comprensione dell'originale o di produrre concetti di cui non esiste alcun referente concreto, gli unici in grado di riappropriarsi o di farci riappropriare di un rapporto autentico con le cose siano gli artisti. Essi si comportano o come i bambini o come gli uomini primitivi, sono cioè in grado di percorrere a ritroso il processo evolutivo, scorrendo all'indietro lungo l'asse del tempo della storia o lungo l'asse del tempo individuale – per Queneau (1967) – della storia generale e della storia particolare.
L'asse dello spazio è quello dello spazio semiotico ed è quello che copre l'estensione a cui si riferiscono le metafore dell'architettura come «structura fixa» di Lullo e dell'architettura come «scena fissa» di Rossi. Raimondo Lullo è uno dei precursori della moderna logica formale, a lui la città o i pezzi di città interessano in quanto relazione ben ordinata tra gli elementi delle parti che la costituiscono; ad Aldo Rossi la città interessa come insieme di opere di architettura costruite nella città e che la costruiscono: gli interessano i monumenti come «rappresentazioni memorabili» e quindi come «oggetti formati».
Che la si utilizzi per rappresentare relazioni astratte tra le parti o che se ne montino gli oggetti formati nella città, noi godremo della possibilità di muoverci liberamente lungo l'asse che si estende dalla struttura profonda

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/991

alla superficie, componendo immagini definite una volta per tutte, o riconfigurandone i nessi sintattici al livello profondo.
È evidente come non ci possano interessare la cronologia dell'evoluzione storica o degli sviluppi di tali due processi, ma ci permettiamo di essere contemporaneamente immediati come i bambini, istintivi come i primitivi, sofisticati e distanti come un dandy, complessi, semplici, evolutivi come i tedeschi o superficiali come i Greci, «per profondità!» (Nietzsche 2002).

2. La (super)tecnica del disegno

Non ci interessa insistere sulla condizione linguistica dell'architettura, cioè sul fatto che l'architettura sia un linguaggio, che possiede delle proprie parole ed una propria sintassi come il linguaggio scritto, ma sulla tesi uguale e contraria della natura architettonica del linguaggio o sulla sua natura tecnica e dell'architettura come matrice originale di tale natura tecnica.
Se è vero che originariamente gli atti concreti hanno preceduto le astrazioni, il lavoro della mano che disegna col bisonte il concetto di bisonte, per Wittgenstein (1999) «l'architettura è un gesto», vale la ricerca di uno studioso inglese, Edmund Hussey (1977), che riferisce l'origine della parola "struttura" alla parola greca "harmozein", che offre diversi significati: adattare insieme, convenzione, trattato. Tale parola è utilizzata per la prima volta da Omero nell'Eliade ad indicare concreti adattamenti tra le parti nelle costruzioni in legno, cioè nella carpenteria, di cui la tettonica, per Semper (1992), è l'arte. O Greimas e Courtes (1986), che osservano come il saper fare discorsivo non è molto diverso dal saper fare di un calzolaio.
L'analogia tra architettura e scrittura, di cui l'architettura sembra essere non solo metafora ma anche riferimento archetipico, si fonda sulla convenzione che stabilisce la corrispondenza tra le parole e le cose, disciplina per disciplina. Tale analogia permette di comporre la relazione tra le parole, ponendola contemporaneamente, istantaneamente, magicamente tra le cose cui le parole si riferiscono; Nelson Goodman (1947) ha parlato di «nominalismo costruttivo».
L'architettura, però, a differenza delle altre discipline, lo fa con maggiore consapevolezza. Tale consapevolezza le deriva dal fatto che il processo della storia alla base di tale relazione le viene continuamente ricordato dal fatto che, per sua natura, è costretta a ripercorrerlo ogni volta daccapo, a ripeterlo. Essa infatti compie un giro completo intorno a se stessa dovendo restituire all'universo fenomenologico oggetti concreti, formalizzati a partire dal suo apparato teorico: le parti di architettura che erano state trasferite in segni nominabili devono essere restituite sotto forma di opere di architettura.
Questo circolo mobile, che perpetua la ripetizione dell'evento opera di architettura per opera di architettura, ogni volta diversa ed ogni volta daccapo, da un lato rinsalda la fede nella verosimiglianza dell'analogia e dall'altra estende gli strumenti che tale consapevolezza mette a disposizione, cioè il suo potenziale produttivo. L'estensione riguarda la capacità di prefigurazione del progetto di architettura, o meglio, la capacità dell'architetto di prefigurare l'opera di architettura nel processo di progettazione architettonica.
L'aumento di tale capacità si fonda su una corrispondenza e possiede un corollario: la corrispondenza è quella che abbiamo sottolineato tra cosa, nome della cosa e raffigurazione della cosa, cioè tra cosa e rappresentazione della cosa, cosa e simbolo, ai diversi livelli, dal più profondo al più superficiale; il corollario è che la posizione delle relazioni tra cose/simbo-

lo, cioè la progettazione architettonica, è riducibile ad un processo di composizione, alla disposizione di tali cose/simbolo sul campo indifferenziato del foglio da disegno.

3. La complessità: un esempio

Il simbolo, come sappiamo, è una rappresentazione particolare della cosa. È un tipo di rappresentazione che fa riferimento al suo potenziale icastico (Semerani 2000). Il simbolo è, in altre parole, una raffigurazione del significato. Quando Denis Cosgrove (1990) parla di «paesaggio simbolico» ci dice in primo luogo che il paesaggio è un oggetto formato, ma poi dice anche qualcosa sulla natura di tale formazione: dice che è un'autorappresentazione, attraverso la quale una società rappresenta a se stessa e agli altri le relazioni che la strutturano. La riflessività del termine indica l'attivazione di un dispositivo di autoriconoscimento: le relazioni che strutturano una società e che il paesaggio come simbolo rappresenta e significa sono i suoi valori comuni e condivisi.

Ha ragione Antonio Monestiroli[1] quando dice che bisogna mettersi d'accordo sull'obbiettivo. L'obbiettivo dovrebbe essere quello di dimostrare agli scettici l'attualità dell'architettura, la sua utilità. In che modo? Esemplificando il suo potenziale specifico di rappresentare sincreticamente in una costruzione formale i valori comuni ad una determinata «comunità linguistica» (come dice Gadamer, 1985), giocando sul limite sottilissimo tra evidenza della riconoscibilità e progettualità o profezia (vale sempre la risposta di Picasso a chi gli chiedeva conto di come il suo ritratto di Gertud Stein non le assomigliasse per niente: «Non importa, le assomiglierà»).

Sta di fatto che tale rappresentazione deve essere costruita e tale costruzione si deve intendere a tutti i livelli, logica, semiotica ed edilizia.

Prendiamo il caso che in una valle del Trentino si debba rappresentare il sentimento di appartenenza della popolazione ad una stessa comunità culturale: tale sentimento è innanzi tutto un sentimento storico, alimentato dalla memoria collettiva, come prodotto della memoria individuale, orale e scritta, dei membri di detta popolazione. La storia che li accomuna è in buona parte la storia di uno sforzo di emancipazione dalle miserie materiali cui la povertà della terra costringeva i suoi abitanti; di fatica e sofferenza, ma anche di creatività e coraggio dei protagonisti di numerose vicende individuali. A un certo punto tale storia locale è investita dagli eventi della Grande Guerra, che intrecciano il loro destino universale con quello particolare dei pastori e dei contadini/soldati, delle loro donne, mamme, mogli e fidanzate, dei vecchi e dei bambini delle montagne. Le trascrizioni letterarie dei sentimenti popolari, i racconti reali e di fantasia, gli aneddoti si meticciano con i piccoli e grandi accadimenti della guerra, che offre un volto globale alle rappresentazioni grottesche che le leggende popolari danno dell'imprevedibilità del destino dell'uomo.

Come le cicatrici di un vissuto individuale, la storia segna il territorio delle tracce degli eventi che produce. Il territorio è disseminato dagli oggetti di una nomenclatura militare (vale sempre il «nomina sunt res» (Semerani 2003)): forte, casamatta, posto di osservazione, bunker, postazione di artiglieria, trincea, galleria. Il compito dell'architettura è stabilire relazioni originali tra oggetti esistenti: la sua difficoltà e complessità risiede nel tipo di originalità, la quale precipita nella relazione sincretica tra fatto esperito e modello di lettura. La prima ragione di complessità riguarda la scelta del tema o dei temi. Valgono gli assunti di Aldo Rossi (1967) – «noi siamo per un'architettura dell'"a-priori"» – o di De Chirico – «la mente vergine

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/991

Fig. 2
L. Semerani, Il paesaggio fortificato: luoghi e figure. Progetto per la valorizzazione del patrimonio storico-monumentale dell'Alta Valle del Chiese, 2004.

è cieca». Il metodo è, di nuovo e sempre, "goethiano" detto di «fantasia oggettiva» (Goethe 1807) e fa capo ad una facoltà della mente, la facoltà associativa.

Esiste un luogo dell'immaginario collettivo come insieme delle rappresentazioni letterarie ed artistiche di un determinato fatto, cioè immagini descritte e raffigurate, che contenga unità formali composte da detti insiemi di oggetti nominati? Non direttamente. Ma si può pensare alla fortezza come macchina da guerra e allora ci si può chiedere che tipo di macchina e che tipo di guerra. Certo la macchina è una macchina e la guerra è una guerra, ma curiosamente esiste una letteratura che associa la macchina alla guerra, e specialmente alla Grande Guerra. Ci sono macchine ad «effetto spettacolare e meraviglioso» che raccontano la guerra come funzionale alla solitudine ed alla morte. O meglio, vi è una letteratura artistica che associa la macchina alla guerra proprio in quanto produttrice di solitudine e di morte, e di alienazione. Tali macchine sono dei prodigi della scienza e strutturalmente rappresentano i rapporti di potere di cui sono espressione. La «macchina del supplizio» (Szeemann 1989) della Colonia penale di Kafka ha, come le altre «macchine celibi», un piano superiore, luogo del potere e dell'autorità militare ed un piano inferiore, dove la vittima, un soldato dell'Impero austroungarico condannato per insubordinazione, giace disteso a pancia in giù ed il meccanismo perfetto di un pantografo trascrive con un erpice la condanna dalla mano del disegnatore/carnefice alla pelle del soldato/vittima. In «Locus solus» di Raymond Roussel, l'autorità militare si serve dei prodigiosi calcoli metereologici dello scienziato Canterel. È facile tradurre i prodigiosi calcoli metereologici nella matematica delle trilaterazioni balistiche su cui sono misurate le distanze e le feritoie della fortezza del forte Corno. Più difficile è interrogarsi sul carattere cui questa riattivazione di segni e di significato deve dar corso. Perché se è vero che le

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/991

Fig. 3
L. Semerani, Il paesaggio fortificato. Disegno di studio per l'allestimento del forte Corno "Macchina a reazione poetica". 2004.

macchine da guerra producevano solitudine e morte, è vero anche che sono pur sempre macchine ad «effetto meraviglioso e spettacolare», a tal punto che la riproduzione del meccanismo ha sempre affascinato il gioco dei bambini. Ed è vero che la leggerezza di alcune occupazioni quotidiane può essere trascritta poeticamente: il luogo da cui partivano i messaggi dei piccioni viaggiatori diventa teatro di un idillio poetico-sentimentale se la speranza è innervata nella trascrizione piccione viaggiatore/colomba della pace.
I segni della nomenclatura militare compongono un brano di paesaggio (fortificato) in cui si confondono con e si affiancano a preesistenze ambientali che portano altri nomi comuni (cascata, torrente, dirupo, roccia) e propri (torrente Revegler, doss della Cavalla, rio Marach, pra Pur), che rimandano ad altre «assenze» di riferimento, ad altri «luoghi comuni» paesistici o stereotipi narrativi: Hirschfeld (Schepers 1980) classifica il paesaggio secondo la natura del luogo («Angenehme, muntere, heitere Gegend und Garten, Sanft melancholische Gegend und Garten, Romantische Gegend und Garten, Feirliche Gegend und Garten»); Edmund Burke (1757) annovera tra gli elementi che caratterizzano la sublimità di un luogo «i Suoni e il Fragore di cascate» e tra le immagini della Vastità le alte rocce, i precipizi verticali, le superfici scabrose e spezzate. William Kent (1987) dà forma a queste suggestioni letterarie disegnandole o costruendole: sulla sommità della roccia che delimita la cascata si erge il tempio del dio che la personifica. Le grotte che abitano i paesaggi romantici sono gli antri di una ninfa addormentata, piuttosto che la dimora del dio del fiume che le attra-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/991

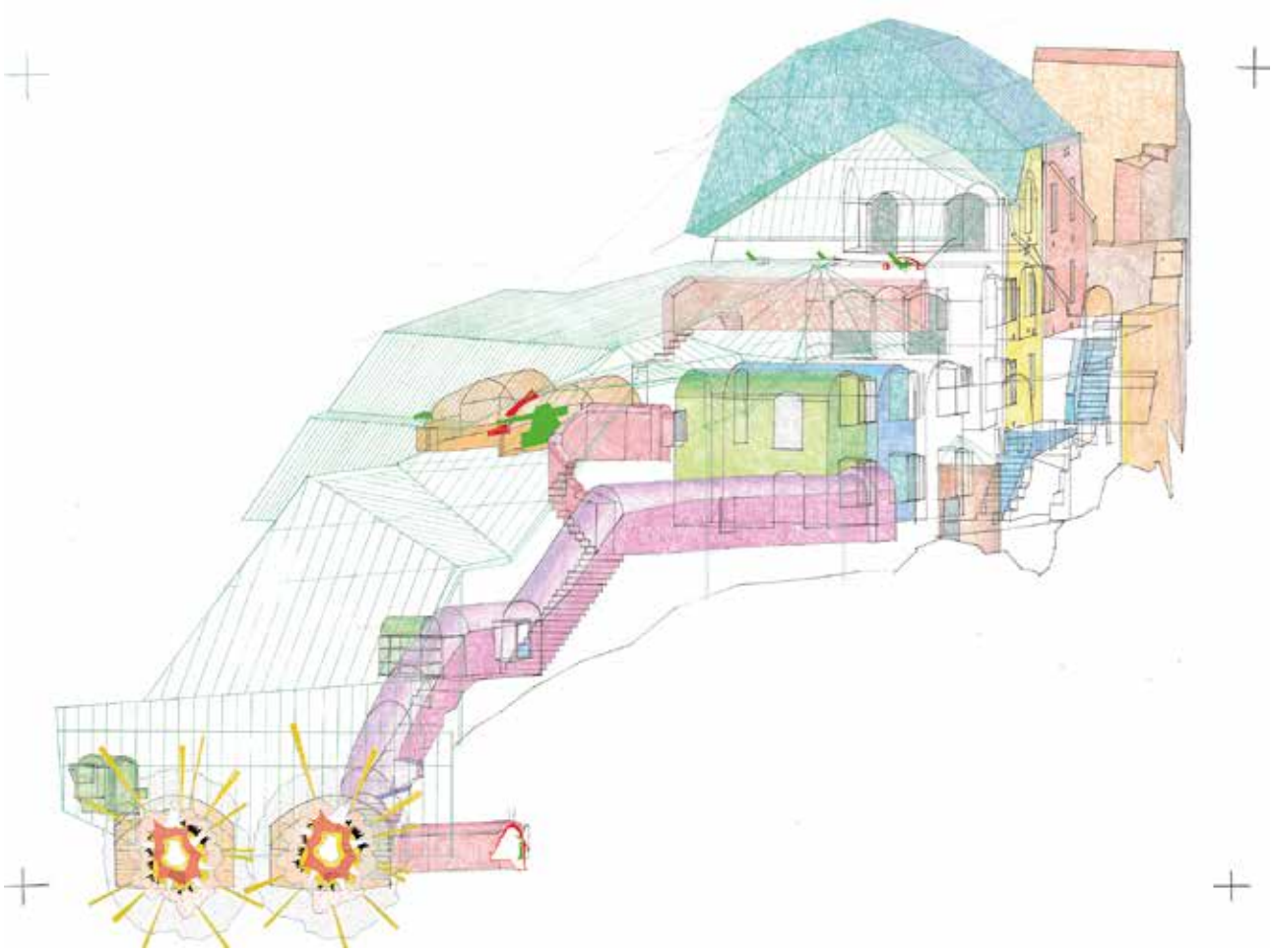


Fig. 4
L. Amistadi, Forte Corno. Visione simultanea, 2009.

versa; se la breve volta imperfetta della galleria militare scavata sul limite settentrionale del parco diventa la rappresentazione grottesca del termine di un percorso iniziatico, il cerchio si chiude: le fatiche, le avventure, le sofferenze del passato sublimano nella luce della consapevolezza e nel racconto dei traguardi che la risolutezza di uno sforzo comune e la volontà di vita hanno saputo trarre dall'imprevedibile e dal tragico.
Ma noi non pensiamo, come dice Marcella Aprile (1993), che il paesaggio della narrazione sia un paesaggio che si compone di o per frammenti, ma piuttosto che indichi, come sempre, l'idea di una successione di parti autonomamente definite. La struttura della narrazione determinerà la posizione reciproca delle parti o la loro «distanza interessante».
Henry Focillon (1990) ci parla del potere di concentrazione della mano. È anche una tecnica del disegno: prima di far scorrere la mano sul foglio si deve visualizzare con l'occhio della mente l'immagine compiuta di ciò che si deve rappresentare. Ed è il motivo per cui penso che la trasmissibilità sia fisiognomica: la successione che va dalla scelta del tema alla determinazione delle figure che lo rappresentano, alla loro raffigurazione nella giusta posizione reciproca attiene ad una narrazione dell'espressione, scandita da corrugamenti della fronte, false partenze, pertinenza e risolutezza del gesto, ritmate dalle sospensioni e dai silenzi da cui le asserzioni appaiono per negazione. Ho sempre subito il fascino del modo in cui alcuni artisti/intellettuali/architetti compongono sul foglio bianco l'elenco delle determinazioni, siano esse in forma di parola o di figura simbolica, sia che si tratti del disegno di una conferenza, piuttosto che di un allestimento museale o di un'opera di architettura, una casa, un palazzo, una città, compatta o degli «ampi spazi», in estensione o di valle.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/991

Penso che non si tratti di una fascinazione grafica, ma dell'apparire fragile ed istantaneo di un'utopia, della sua messa in scena ancora possibile. L'utopia è già quella «albertiana» di un principio d'ordine o di economia, nel senso del Tessenow, ma è ancor meglio e malinconicamente espressa da Ludwig Wittgenstein (1999, p. 27): «La civiltà è come una grande organizzazione, che indica a chiunque le appartenga il posto in cui può lavorare nello spirito del tutto, e la sua forza può a buon diritto essere misurata in base al risultato da lui ottenuto nel senso del tutto. Ma in un'epoca, come la nostra, di non-civiltà le forze si frantumano e la forza del singolo viene consumata da forze contrarie e da resistenze d'attrito, e non trova espressione nella lunghezza della via percorsa, ma forse solo nel calore generato superando tali resistenze. Energia però rimane energia, e anche se lo spettacolo che offre quest'epoca non è quello del divenire di una grande opera di civiltà, nella quale i migliori collaborano allo stesso grande scopo, ma lo spettacolo poco edificante di una moltitudine dove i migliori perseguono solo fini privati, non dobbiamo lo stesso dimenticare che non è lo spettacolo ciò che più importa.
E per quanto mi sia ben chiaro che la scomparsa di una civiltà non significa la scomparsa del valore umano, bensì soltanto di certi modi di esprimerlo, rimane però il fatto che io considero senza simpatia la corrente della cultura europea, né ho comprensione verso i suoi fini, ammesso che ne abbia».

Note

[1] Lezione seminariale di Antonio Monestiroli nell'ambito del Dottorato di ricerca in Composizione architettonica del dPa dipartimento di Progettazione architettonica dello IUAV in occasione della presentazione del suo volume dal titolo: *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma, 2002.

Bibliografia

APRILE M. (1993) – *Dal giardino al paesaggio*. Flaccovio, Palermo.

BARTHES R. (1982) – *Il grado zero della scrittura.* Einaudi, Torino.

BURKE E. (1757) – *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

CASSIRER E. (1942) – "Linguaggio e arte II". In: Id. (1981) – *Simbolo, mito e cultura.* Laterza, Roma-Bari.

COSGROVE D. (1990) – *Realtà sociali e paesaggio simbolico.* Unicopli, Milano.

FOCILLON H. (1990) – *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*. Einaudi, Torino.

GADAMER H. G. (1985) – *Verità e metodo.* Bompiani, Milano.

GOETHE W. (1807) – "Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente". In: Id. (1983) – *La metamorfosi delle piante.* Guanda, Parma.

GOMBRICH E. (1978) – *Arte, percezione, realtà*. Einaudi, Torino.

GOODMAN N., QUINE W. V. (1947) – "Verso un nominalismo costruttivo". In: Id. (1967) – *La filosofia della matematica*. Laterza, Bari.

GREIMAS A. J., COURTES J. (1986) – *Semiotica Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. La casa Usher, Firenze.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/991

HUSSEY E. (1977) – *I presocratici*. Mursia, Milano.

KENT W. (1987) – *Landscape garden designer: an assessment and catalogue of his designs*. A. Zwemmer Ltd, London.

NIETZSCHE F. (2002) – *La gaia scienza*. UTET, Torino.

QUENEAU R. (1967) – *I fiori blu.* Einaudi, Torino.

ROSSI A. (1967) – "Introduzione a Boullèe". In: Id. (1978) – *Scritti scelti sull'architettura e la città, 1956-1972*. CittàStudi, Milano.

ROSSI A. (1990) – *Autobiografia scientifica*. Pratiche, Parma.

ROSSI P. (1960) – *Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Ricciardi, Milano.

SCHEPERS W. (1980) – *Hirschfelds theorie der Gartenkunst*. Werner'sche Verlagsgesellschaft Mbh., Worms.

SEMERANI L. (2000) – "Il parco metropolitano del nord-est". In: Quintelli C. (a cura di), *S.S.9 via Emilia: progetti architettonici e nuovi luoghi lungo la via Emilia tra città e città*. Abitare Segesta, Milano.

SEMERANI L. (2003) – "Interno veneziano (elogio della sezione)". In: Quaderno del Dottorato di ricerca in Composizione architettonica del dPa dipartimento di Progettazione architettonica, IUAV, 17, febbraio.

SEMPER G. (1992) – *Lo stile nelle arti arti tecniche e tettoniche, o Estetica pratica: manuale per tecnici, artisti e amatori.* Laterza, Roma.

SZEEMANN H. (1989) – *Le macchine celibi*. Electa, Milano.

WITTGENSTEIN (1999) – *Osservazioni filosofiche.* Einaudi, Torino.

Lamberto Amistadi è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna. È vicedirettore di "FAMagazine, ricerche e progetti sull'architettura e la città", rivista scientifica di classe A e co-direttore della collana "TECA. Teorie della Composizione architettonica" (Clean). Con Ildebrando Clemente ha fondato e dirige la collana "SOUNDINGS: Theory and Architectural Openness" (Aión), che comprende i volumi monografici su Aldo Rossi e John Hejduk. È autore di numerose pubblicazioni tra cui *Paesaggio come rappresentazione* (Clean, 2008), *La costruzione della città* (Il Poligrafo, 2012), *Architettura e Città* (con Enrico Prandi, FAEdizioni 2016).Dal 2018 è coordinatore e responsabile scientifico del progetto Erasmus+ Strategic Partner-ships for Higher Education denominato "ARCHEA Architectural European Medium-Sized City Arrangement" (Project Reference: 2018-1-IT02-KA203-048305).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

Lucia Miodini

Il disegno dell'architettura. Progetto e scritture

Abstract
Il saggio prende in esame il dibattito sul disegno d'architettura nei primi anni Ottanta. Obiettivo del presente studio è ricostruire la storia degli incontri di lavoro *Il disegno dell'architettura*, organizzati dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma nelle giornate del 23-24 ottobre 1980. Un convegno, che coincide con l'apertura al pubblico delle raccolte del Dipartimento Progetto, oggi Sezione Progetto, al quale partecipano i maggiori progettisti e storici dell'architettura del nostro paese. Gli interventi entrano nel vivo del dibattito sulla riforma delle istituzioni culturali nazionali. Un contributo allo studio del disegno d'architettura, spazio materiale della riflessione teorica e della ricerca, emancipato dall'univoca relazione con la pratica costruttiva e professionale.

Parole Chiave
Disegno d'architettura — Centro Studi e Archivio della Comunicazione — Progetto

Per una storia dell'Archivio del Progetto. Un nuovo modello teorico ed epistemologico

Nel 1979 al piano terreno dell'Ala dei Contrafforti, nel complesso monumentale del Palazzo della Pilotta, dove aveva sede l'Istituto di Storia dell'Arte[1], trova la sua prima collocazione il patrimonio del costituendo Dipartimento Progetto, il primo in Italia, che contava allora poco meno di cinquecentomila disegni appartenenti a fondi di designers, architetti, grafici. Una struttura che tra metà anni Settanta e primi anni Ottanta cresce in maniera straordinariamente rapida fino a toccare ottanta mila disegni originali, con circa quaranta archivi già presenti nelle raccolte e una prospettiva almeno altrettanto ampia di acquisizioni negli anni successivi, fino all'attuale consistenza di circa un milione e mezzo di pezzi.
Il dipartimento Progetto, denominato Sezione dal 1987, non soltanto desta grande interesse a livello nazionale, ma in questo giro di anni appare essere la struttura trainante delle attività del CSAC (Quintavalle 1979), andando ad integrare le raccolte dell'arte, della fotografia e dei media.
Denominatore comune è la categoria fenomenologica della comunicazione, che spiega anche l'integrità del materiale raccolto, rispetto alla codificazione selettiva operata dal Museo, e che, di là della differente chiave ermeneutica, anticipa la ricettività inclusiva del postmoderno. Per l'attenzione ai processi di produzione delle immagini, agli strumenti e alle tecniche su cui tale processo si regge, per la prospettiva antropologica attenta ai processi culturali e alla diffusione e trasformazione dei prodotti della comunicazione, anticipa appieno l'interdisciplinarità dei Cultural and Visual Studies.
L'apertura al pubblico del Dipartimento Progetto avviene in coincidenza

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

Figg. 1 a-b-c
Bruno Munari alle Scuderie.
Foto di A. Amoretti.
@ CSAC, Sezione Progetto.

con la mostra di Bruno Munari, inaugurata nel Salone delle Scuderie in Pilotta il 28 giugno 1979 [2].
È lo stesso Quintavalle (1979) a spiegare perché il Comitato esecutivo del Centro Studi e Archivio della Comunicazione[3] ha ritenuto opportuno individuare questa rassegna monografica come la prima e più idonea ad analizzare l'intero procedimento progettuale, dalle prime idee agli schizzi, dalle versioni inziali all'opera finale. Una scelta in perfetta sintonia con lo spostamento di piano determinato dalla riproduzione standardizzata e meccanizzata dell'opera d'arte, un passaggio concettuale dal quale emergono con forza prorompente i presupposti teorici del dibattito sviluppatosi tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, che porta alla formulazione dell'idea di un archivio della Comunicazione visiva (Calzolari, Campari, Quintavalle 1969).
Secondo questa chiave interpretativa sono fondamentali e paritetici tutti gli elementi preparatori che concorrono alla realizzazione del prodotto artistico. Il disegno esecutivo avrà, allora, lo stesso valore documentale dell'opera e lo schizzo preparatorio sarà una testimonianza delle scelte e motivazioni che sottendono la versione definitiva. Prima di ogni altra considerazione, però, gli studi progettuali rivelano le vicissitudini politiche, culturali e materiali che hanno segnato la realizzazione di un oggetto di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

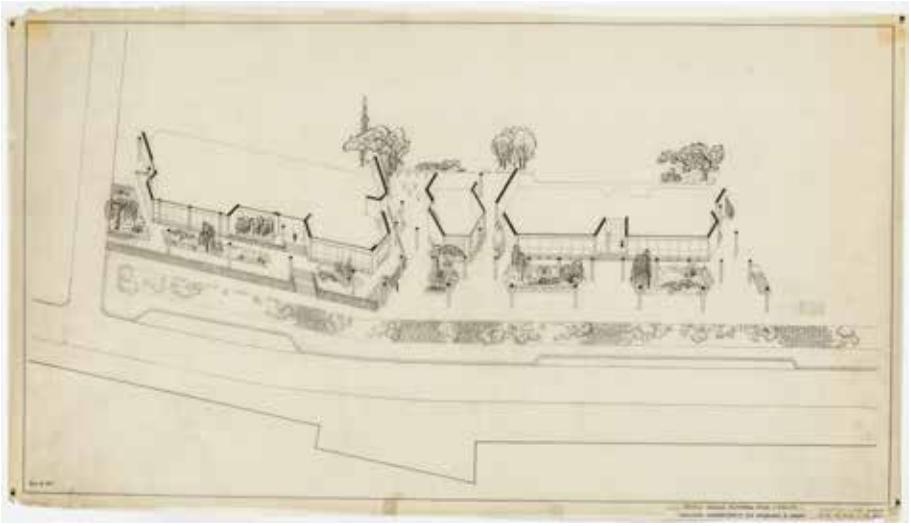


Fig. 2
G. Ponti, Hotel Du Cap, progetto di bungalows per Eden Roc, Antibel 1939.
@ CSAC, Sezione Progetto.

Fig. 3
Figini e Pollini, Fascia servizi sociali Olivetti a Ivrea 1957.
@ CSAC, Sezione Progetto.

design, di un edificio, di un abito.
La figura di Bruno Munari, ideologicamente a cavallo tra la cultura dell'idealismo e i modelli elaborati dal Bauhaus, è parsa esemplare, precisa Quintavalle, «sia di un procedimento di lavoro che di un'analisi dibattuta dei problemi della progettazione d'oggetti della generazione anteriore a quella di mezzo» (Quintavalle 1979).
Una mostra consentanea all'apertura al pubblico di quell'«Archivio del Progetto»,

> emanato dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, che si impone come una delle più significative imprese della cultura figurativa italiana negli ultimi tempi […]. Una mostra monografica pilota per una serie di iniziative già programmate, ed insieme esemplare delle ricerche direttamente o tangenzialmente legate al *design*, un settore nel quale l'Italia (ultimamente lo si ripete spesso) vanta una sua gloria nel mondo (Caroli 1979, p. 3).

La scelta è caduta su Bruno Munari prima di tutto per ragioni di età. Munari, con i suoi settantadue anni,

> è il più attempato *enfant terrible* del settore, ed ha alle spalle una ininterrotta giovinezza di più di quarant'anni di lavoro […]. In secondo luogo, perché poche storie possono vantare la ricchezza della sua, toccando la progettualità nella sua accezione più lata, dal portacenere alla grafica, all'illuminazione, senza trascurare le «sculture da viaggio» (se ne fossero fatte di più negli anni andati, invece di occupare molte piazze con monumenti alla rozzezza di autori e committenti) e la straordinaria sperimentazione con i bambini di Brera» (Caroli 1979).

E come soleva dire lo stesso Munari: «Datemi quattro sassi e una carta velina e vi farò il mondo delle meraviglie».
Possiamo aggiungere che l'interpretazione dell'opera di Munari, in perfetta corrispondenza con la metodologia critica della ricerca che caratterizza un Centro studi sulla comunicazione visiva, non privilegia in alcun modo l'analisi dei prodotti di design, nei confronti della grafica o dell'illustrazione, esaminando in modo organico le differenti attività del progettista.
Consideriamo, infine, le scelte operative che qualificano la politica delle acquisizioni. Quintavalle ritiene necessario conservare il materiale progettuale, non parzialmente, per exempla, ma nella sua interezza, senza attuare alcuna selezione a priori, e il Fondo Munari doveva apparire in tale senso esemplare.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

Fig. 4
P. Portaluppi, Centrale idroelettrica di Crevola 1923.
@ CSAC, Sezione Progetto.

Comunicazione versus Artificazione

Il rinnovato interesse per il disegno d'architettura, che si intensifica tra fine Settanta e l'inizio del decennio successivo, è dovuto in parte all'importanza che il disegno assume nella ricerca di una nuova dimensione disciplinare alla pratica dell'architettura (Sisto 1980). Molti critici plaudono l'approdo del design alle seriose sponde dell'arte, della critica e della storia dell'arte, alle pareti dei musei e delle gallerie. Si parla sempre più spesso di architetture di carta. Aldo Rossi, Costantino Dardi, Franco Purini o degli stranieri Robert Venturi, Michael Graves, Hans Hollein Thomas Gordon Smith, conferiscono ai loro progetti dignità di opere a sé, veri e propri quadri e dipinti preziosi da incorniciare e appendere nelle proprie case (Minervino 1980).

Gallerie private e istituzioni culturali dedicano spazi sempre più importanti al disegno d'architettura. A New York, Leo Castelli, noto mercante d'arte, inaugura nel 1977, *Architettura I*, dove espone i disegni di Raimund Hohann Abraham, Emilio Ambasz, Richard Meier, Walter Pichler, Aldo Rossi, James Stirling e Venturi e Rauch. Due anni dopo, il 18 ottobre 1980, apre al pubblico *Architettura II: case in vendita*, un'esposizione di disegni progettuali realizzarti da Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Vittorio Gregotti, Arata Isozaki, Charles Moore, Cesar Pelli, Cedric Price e Oswald Mathias Ungers. Una raccolta di casi studio per abitazioni familiari all'avanguardia, usciti dalla penna di architetti di fama internazionale. I potenziali clienti non comprano disegni per appenderli in salotto ma per trasformare in realtà la visione originale dei progettisti (Archer 1980).

Antonia Jannone, gallerista milanese attiva dal 1977, si concentra su un'espressione artistica che fino ad allora non aveva trovato spazio: l'architettura, e realizza le prime personali di Léon Krier, Ernesto Bruno Lapadula, Giovanni Muzio, Aldo Rossi, Alberto Sartoris, Ettore Sottsass, Stefan Wewerka, accostando gli acquarelli di Massimo Scolari e Arduino Cantafora alle scenografie del pittore e architetto Giovanni Paolo Panini o alle vedute di Hubert Robert. Nel 1979 anche la XVI Triennale, ponendosi l'obiettivo di ampliare l'attività espositiva e gli ambiti tematici, dallo spazio audiovisivo alla moda, dedica spazio al disegno d'architettura.

In quegli anni il disegno di architettura sembra dunque uscire dalla funzione strettamente progettuale per diventare una forma d'arte autonoma. Ecco allora che l'acquisizione degli archivi di architettura, nella loro orga-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

Fig. 5
C. Aymonino, Gallaratese.
@ CSAC, Sezione Progetto.

Fig. 6
M. Nizzoli Palazzo per uffici.
@ CSAC, Sezione Progetto.

nica completezza, diviene, anzitutto, un atto etico, finalizzato a contrastare la dispersione degli insiemi progettuali. Di fronte a un mercato sempre più aggressivo che coincide con la cosiddetta stagione dell'architettura di carta, in concomitanza con una crisi del settore edilizio che amplia a dismisura la produzione di disegni di architettura, promuovendo, spesso con finalità espositive, la progettazione di opere-manifesto.
Il collezionismo privato, privilegiando, infatti, soltanto i disegni ritenuti "artistici", e le "belle" prospettive, avrebbe operato sul tessuto del patrimonio progettuale una distruzione gravissima. Questa è una delle ragioni che con ogni probabilità induce alcuni tra i massimi architetti italiani del Novecento a donare al CSAC un insieme di raccolte di tanto interesse e di altissima qualità[4].
Alla domanda che si sente rivolgere sempre più spesso: la moda è arte, il design, è arte? Quintavalle risponde che avrebbe lo stesso senso che chiedersi oggi se il cinema è arte, oppure l'architettura.
Invece ha senso chiedersi perché il quesito sullo statuto artistico del disegno d'architettura si ponga con insistenza proprio negli anni Ottanta, quando il dibattito critico è segnato da un rinnovato interesse per il made in Italy. Come a evidenziare che la nozione d'arte e il campo di relazioni sociali che è ad essa sotteso sono assolutamente arbitrari e convenzionali e, pertanto, mutevoli da cultura a cultura e da società a società.
Quando s'imposta l'archivio CSAC, nella seconda metà degli anni Sessanta, come ricorda Quintavalle[5], da quattro generazioni almeno si andavano scoprendo sempre nuovi ambiti dell'arte: il progetto di design, l'architettura, la moda; mentre la caricatura era considerata arte da almeno un secolo e il manifesto da fine Ottocento.
Per chiunque voglia fare storia, dove stanno allora i limiti dell'arte? E non è forse anacronistico continuare a porsi il problema.
Il contrasto che nel dopoguerra e ancora nel decennio seguente esisteva tra la cultura ufficiale e il sistema degli oggetti, analizzato da Jean Baudrillard (1968), non ha più ragione di essere negli anni Sessanta, quando i confini dell'arte sono meno definibili, e molti critici mostrano interesse per il problema della produzione in serie.
Sono questi i quesiti ai quali l'istituzione dell'archivio di Parma, e l'apertura al pubblico del Dipartimento Progetto, intendono rispondere. CSAC è il luogo dove si conserva la memoria di tutte le diverse scritture del Contemporaneo, nel quale frontiere e delimitazioni concettuali sistemiche delle definizioni di memoria e patrimonio non trovano spazio, dove gli oggetti e le opere conservate si sottraggono al processo di "artificazione". Concetto impostosi sulla scena culturale e scientifica globale in tempi recenti, che ha tuttavia una genealogia complessa e antecedenti illustri, collocati sia nella pratica artistica sia nella riflessione teorica pertinente la critica e la storia dell'arte, la semiotica o l'estetica contemporanee, da Nelson Goodman (1977) a Meyer Shapiro e Nathalie Heinich (2012), per citarne alcuni. L'artificazione, riprendo un recente contributo di Francesco Faeta (2018), rinvia, a suo modo, alla regola antropologica, che ci ricorda come gli oggetti e le pratiche definite artistiche lo siano in conformità a una condivisione sociale, più o meno estesa, che determina poi la loro diversa capacità agentiva.

L'archivio del progetto. Un nuovo modello teorico ed epistemologico

Di fronte al crescente interesse per il disegno d'autore e al rischio della dispersione degli archivi d'architettura, i temi della conservazione e dell'ac-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

Fig. 7
I. Gardella, Pac.
@ CSAC, Sezione Progetto.

cesso ai documenti sono sempre più rilevanti nell'ambito degli studi e delle ricerche sull'architettura contemporanea.
Nella costruzione del Centro Studi, nella sua interpretazione e negli studi collegati emergono un'apertura e un ripensamento generale delle tradizionali categorie storiografiche, iconografiche, estetiche ed epistemologiche. Un'apertura che trova più di una coincidenza con un approccio interdisciplinare, rivolto alla restituzione di un oggetto di studio completamente rinnovato che mette in relazione ricerche focalizzate sulla comunicazione visiva.
È evidente, nei principi di metodo, l'approccio sperimentale e di generalizzata revisione teorica rispetto agli statuti più consolidati del sapere critico nel campo dell'arte. Un orientamento epistemologico che muove in direzione di una ricognizione più allargata e inclusiva del significato dell'arte. L'Archivio è, infatti, il luogo della paritetica raccolta di differenti prodotti culturali (dalla scultura al manifesto cinematografico, dall'architettura alla moda, dal design alla fotografia, dall'illustrazione alla grafica), non prediligendo etichette che li indichino come esteticamente diversi.
Allo stesso modo, il criterio adottato nell'ordinamento archivistico, tende a non dividere le raccolte, le serie o gli insiemi di documenti che sono stati deliberatamente assemblati da un individuo o da un'istituzione (Quintavalle 1983, p. 11).
Raccogliere il disegno d'architettura, oltre ad essere un'operazione determinante per ricostruire la storia della progettazione nel Novecento, diventa un fatto chiave per comprendere il presente e uno strumento indispensabile per ogni reale presa di coscienza della realtà della nostra cultura. Attento alle trasformazioni e ai mutamenti della contemporaneità, il Centro assume, ben presto, le caratteristiche di una raccolta pubblica, aperta ed accessibile.
Date queste premesse epistemologiche, si comprende la scelta di Giulio Carlo Argan, dal 1978 presidente del CSAC[6], e del comitato scientifico, di organizzare un convegno, che mettesse a fuoco un tema preciso, quello del rapporto tra disegno, progettazione e architettura.
Gli incontri di lavoro *Il disegno dell'architettura*, al quale partecipano i maggiori progettisti e storici dell'architettura del nostro paese, si aprono il 23 ottobre 1980 nell'Aula Magna dell'Università con la relazione *Design povero* di Giulio Carlo Argan. La crisi della società del benessere, questo il suo assunto, dovrebbe far ripensare anche il modo di progettare gli oggetti. Il design povero è un discorso alternativo, eppure sempre progettuale, al design letto come fatto d'élite, ed è determinato dalla dialettica del sociale nella nostra cultura. «Occorre pensare a un design – conclude Argan – che progetti l'informazione invece di progettare un futuro utopico dell'esistenza». Lo studioso, che auspica un mondo fondato sull'eticità, è una figura chiave non soltanto nell'ambito del convegno, ma nella storia stessa della Sezione Progetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

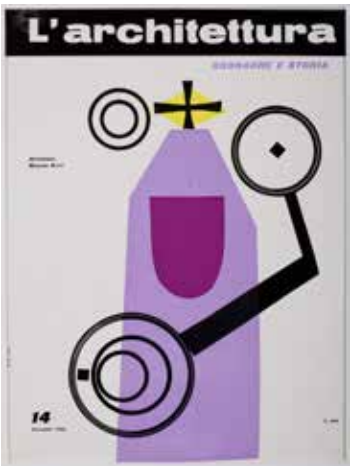


Fig. 8
M. Nizzoli, Copertina de L'architettura, Cronache e Storia. Volume 14, dicembre 1956.
@ CSAC, Sezione Progetto.

Non è un caso che l'Istituto di Storia dell'Arte, sorto sulla definizione di un nuovo modello metodologico, si sia orientato nella direzione della teoria storica artistica promossa in ambito nazionale proprio da Giulio Carlo Argan. Lo scambio di idee tra i due studiosi che data a metà anni Sessanta si fa più intenso nella seconda metà dei Settanta. Comune è l'idea di adottare un impianto metodologico contrapposto all'idealismo crociano e l'assunzione di un modello storico critico che, in quegli anni, coincideva con l'adesione a un impegno politico e civile.
È solo il caso qui di accennare all'intenso scambio tra Quintavalle e Giulio Carlo Argan (ne resta documentazione nell'archivio storico del Centro) e al ruolo di quest'ultimo nella progettazione e definizione della struttura. In una lettera datata primo dicembre 1978, Quintavalle mette al corrente Argan della situazione del costituendo Archivio del Progetto, che all'epoca contava su una ventina di migliaia di disegni. Una realtà che, evidenzia Quintavalle, è «in sostanza la dimostrazione che le idee di *Progetto e Destino* (ma anche di "studi e note", pur in termini diversi), la linea della tua indagine sono funzioni della prassi mi sembra un grosso risultato»[7].
Pare, dunque, che *Progetto e destino* (1965), dove Argan evidenzia non solo l'intenzionalità dell'atto progettuale, ma anche come tale concetto sia imprescindibile da quello di responsabilità, sia un riferimento alla nascita dell'Archivio del Progetto, poi Dipartimento Progetto, infine Sezione Progetto, già ben delineato poco oltre la metà dei Settanta. I fondamenti metodologici che storicamente hanno caratterizzato le attività di raccolta di CSAC: l'interesse trasversale per le nuove forme della comunicazione e l'attenzione al progetto, al processo storico e sociale che sottende l'attività creativa, sono inscindibilmente connessi al convincimento che la riforma dell'insegnamento universitario dovesse essere culturale prima ancora che accademica.
L'idea stessa di sviluppare un archivio anziché un museo s'inserisce in un dibattito molto più ampio sulla riforma delle istituzioni culturali nazionali (Quintavalle 1977). Più volte, d'altra parte, lo stesso Argan aveva suggerito l'opportunità di una correlazione tra istituti universitari e amministrazione preposta alla tutela del patrimonio culturale. E, l'esigenza del collegamento tra i due ambiti, è una prospettiva coerentemente coincidente con la storia del CSAC.
A ciò si aggiunga una riflessione sui cambiamenti, che, negli ultimi decenni, hanno interessato il concetto di memoria e le istituzioni che di essa si occupano. Ritengo che ripercorrere la storia dell'Archivio del Progetto, e, in prospettiva, interpretare la sua costruzione e comunicazione, coincida con la narrazione di un patrimonio di natura diversa da quelli offerti dalla tradizione. Non si tratta soltanto di quanto è stato realizzato, ma delle trasformazioni dei "significati" che, nell'epoca dell'economia della conoscenza, sono attribuiti al patrimonio culturale a alla memoria materiale e immateriale, risorsa primaria per la qualità di vita delle persone.
Uno dei luoghi deputati all'istituzionalizzazione della memoria è il museo e una delle sue funzioni è stabilire "gerarchie" di memoria, cioè di legittimare – come istituzioni preposte alla garanzia – frontiere e delimitazioni concettuali sistemiche delle definizioni di memoria e patrimonio. Luoghi deputati alla selezione e visibilità di quelli che, nella definizione di Jacques Le Goff (1978), si definiscono monumenti. Oggetti e concetti che diventano "memoria collettiva" quando una società, o parte di essa, li elegge come rappresentativi.
Fin dalla sua origine il CSAC elabora un modello innovativo di raccolta

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

della memoria visuale del Novecento. All'estetica del capolavoro si contrappone, un modello differente, quello del sistema della cultura, in una prospettiva critica che riconosce tra i fondamenti epistemologici l'attenzione agli storici del medioevo, e agli storici tout court della scuola francese degli Annales, *la nuovelle histoire* in quegli anni in piena affermazione con gli studi di Lucien Febvre, sviluppati da Fernand Braudel e Jacques Le Goff.
Da queste premesse si sviluppa una nuova riflessione sulla storia o meglio sulla storiografia, considerata come una molteplicità di storie, fornite di una loro specifica temporalità ed articolazione. Ed apparirà evidente meglio in seguito come quest'approccio sincronico abbia importanti esiti nell'indagine e valorizzazione del patrimonio culturale.
Progettato partendo dalla destabilizzazione di un'idea di museo tradizionale, cioè una raccolta selettiva basata su valutazioni di tipo estetico o raggruppamenti tipologici, l'Archivio di Parma nasce, quindi, da un'analisi del problema museo e dalla questione, nodale a metà anni Sessanta, di una scelta, alternativa fra archivio e museo. Un approccio culturale aperto in piena sintonia con le nuove epistemiche di radice marxiana, antropologica e linguistica.
Lo strutturalismo di Fernand De Saussure e il modello antropologico di Claude Lévi-Strauss, gli studi basati sull'analisi sistematica dello spazio, dei segni e di ogni forma di comunicazione, sono un modello per la costruzione di nuovi strumenti di lettura e interpretazione della contemporaneità. L'archivio è interpretato come un sistema eterogeneo costituito non solamente da singoli pezzi, ma anche dall'insieme dei protocolli e delle prassi, delle misure e delle istituzioni, dei saperi e delle conoscenze che hanno lo specifico compito di governare, di ordinare e di determinare le opinioni e l'ordine dei discorsi come sedimentazione efficace e strategica sul piano politico e culturale (Serena 2013).

Il disegno dell'architettura. Incontri di lavoro

Il 23 e il 24 ottobre 1980 si tiene a Parma alla Università, e se ne pubblicano gli atti nel 1983, il convegno *Il disegno dell'architettura* che segna la presentazione al pubblico delle raccolte dello CSAC nell'ambito del progetto. Una grande mostra, quella della donazione Bruno Munari, si apre nel Salone delle Scuderie in Pilotta, mentre nell'ala dei Contrafforti si collocano una cinquantina di classificatori già colmi di disegni di molti progettisti, Enzo Mari, Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Roberto Sambonet, Mario Bellini, Alessandro Mendini ed altri ancora.
Come si evince da questo elenco, è chiaro che agli inizi, il Centro «puntava sopra tutto sul *design*, e sul *design* milanese, a non troppa distanza dai trionfi statunitensi di quella progettazione e dal peso che il nostro progetto aveva assunto nelle raccolte del MOMA a New York» (Quintavalle 2010, p. 41).
Al convegno partecipano studiosi e progettisti, da Giulio Carlo Argan, che introduce i lavori a Manfredo Tafuri, da Gillo Dorfles a Vittorio Gregotti, da Corrado Maltese a Giovanni Klaus Koenig, da Bruno Zevi a Costantino Dardi, a Pier Paolo Saporiti; sono presenti un gruppo di progettisti e di *designer*, molti dei quali già presenti nei fondi del CSAC, da Giuseppe Samonà a Giancarlo Iliprandi, a Gino Pollini. L'elenco dei partecipanti al convegno è molto più ampio, oltre ai maggiori storici della architettura, intervengono anche i progettisti che negli anni successivi avrebbero donato i loro archivi al Centro: Andrea Branzi, Ignazio Gardella, Mario Nervi, Mario Olivieri, Leonardo Ricci, Ettore Sottsass, Giancorrado Ulrich, e molti altri.

Fig. 9
Copertina de "Il disegno dell'architettura : incontri di lavoro, Parma 23-24 ottobre 1980"a cura di Gloria Bianchino. Universita di Parma, Centro studi archivio della comunicazione.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

Nei cinque anni che precedono l'apertura dell'Archivio del progetto, «mi ero mosso – scrive Quintavalle (2010, p. 40) – con alcuni dei miei collaboratori, per cercare di raccogliere la progettazione partendo da una idea, che era indispensabile mettere insieme le varie fasi progettuali». Una risposta di estrema coerenza al dibattito sulla conservazione del progetto di architettura e design accesosi in quegli anni. Come conservare, perché conservare, che cosa conservare; scegliere alcuni disegni ritenuti di qualità più alta, optare per una selezione fra i progetti senza estrapolare dei disegni, o anche non accogliere, per difficoltà di conservazione interi archivi: queste erano alcune delle tesi che si discutevano (Quintavalle 2010, p. 40). Alla fine, prevale il modello suggerito da Quintavalle: conservare la completa documentazione, senza interventi di selezione o comunque di trasformazione dei caratteri del progetto originario.
Una scelta metodologica che nasce da una riflessione sul confronto di modelli interpretativi del progetto di architettura, da Bruno Zevi «col suo mito di Wright e del rapporto organico col naturale», a Giulio Carlo Argan «con la sua adesione alla progettazione post Bauhaus»; a Gillo Dorfles «con le sue attenzioni per le più rivoluzionarie avanguardie» (Quintavalle 2010, p. 40).
Senza dimenticare le riflessioni critiche di studiosi del progetto, come Fulvio Irace e Maurizio Fagiolo, e dell'arte come Filiberto Menna e Maurizio Calvesi.
Un dibattito particolarmente vivo a metà anni Settanta, nel quale Quintavalle distingue due linee, quella che esce da una riflessione sui temi posti già all'interno del Bauhaus e una ricerca che tende a ribaltare quelle problematiche puntando su un diverso modello, legato alle ricerche di altre aree, dal teatro di strada alle tematiche elaborate dalla teoria della percezione[8].
Un dibattito che vede Bruno Zevi e Paolo Portoghesi, protagonisti della storia della nostra cultura architettonica, su linee diverse e su posizioni divergenti. Questo ultimo nel 1980 è chiamato a dirigere la Biennale d'Architettura, *La presenza del passato*, passata alla storia come Biennale del Post-Moderno, accompagnata da molte polemiche (Mucci 1980; Savorra 2017)

Come si situa il convegno all'interno di questo dibattito? In primo luogo, mette a fuoco un problema: la dispersione del progetto architettonico e di design, e la conseguente necessità di raccoglierlo, di conservarlo e garantirne lo studio a livello universitario. Ordito e trama della tela è l'assunto concettuale che l'arte è sempre progetto e quindi percorso di organizzazione e scelta del reale, che l'insieme di ogni archivio è indispensabile per comprendere la progettazione, che sono indispensabili gli storici per individuare gli archivi e per orientare i proprietari verso una raccolta pubblica senza fine di lucro (Quintavalle 2010, p. 40).
Il disegno d'architettura, spazio materiale della riflessione teorica e della ricerca, emancipato dall'univoca relazione con la pratica costruttiva e professionale, non può essere compreso al di fuori di questo quadro teorico e culturale. E soltanto gli archivi che lo conservano consentono di ricostruire l'iter progettuale, e non esclusivamente in vista dell'opera realizzata, quanto piuttosto per comprendere il rapporto del progettista con la vita di tutti i giorni.
Ma che senso ha organizzare un convegno sul disegno d'architettura, si chiede Quintavalle, «nella prospettiva di una raccolta storica del disegno progettuale che dovrebbe, in teoria, essere al di fuori del dibattito anche vivissimo al quale si è venuti negli ultimi anni assistendo?»[9].
La risposta suggerisce a chiare lettere il significato politico, di politica cul-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

Fig. 10
G. Zavanella, Arredamento Appartamento Spadacini Milano 1932-34.
@ CSAC, Sezione Progetto.

turale, innanzitutto, del convegno. Una struttura aperta e viva, quale è il CSAC, non può sottrarsi, rileva Quintavalle, alle discussioni e deve sapere modellare il proprio operare sulla base, «anzi sulle basi delle tendenze anche le più diverse»[10]. Gli interventi potranno suggerire soluzioni e indicare aree di aggregazione; tanto più che il dibattito avviene alla presenza delle massime autorità amministrative regionali, per favorire un dialettico confronto con coloro che di fatto operano sulla gestione del territorio.
Il comitato scientifico[11] pensa che il convengo debba avere delle conclusioni operative, affrontare i problemi relativi alla conservazione e catalogazione del disegno di architettura, impostare le collaborazioni internazionali; prospettare conclusioni operative, sia su questioni specifiche, sia sulla generale progettazione operativa del CSAC. Il Comitato scientifico e quello esecutivo dovranno, a conclusione dei lavori, indicare le linee dei prossimi interventi «nella viva realtà della civile convivenza»[12].
Il convegno affronta, in sostanza, gli aspetti comunicativi del disegno d'architettura in vista della sistemazione in archivio dei fondi in via di acquisizione; propone un modo nuovo di studiare l'architettura, il design, la grafica, tanto più considerando che, nella contemporaneità, i procedimenti esecutivi non sono perfettamente coerenti con quelli usati nel passato, corrispondenti, di contro, all'emergere di nuove metodologie di progettazione.
Dopo la relazione introduttiva di Giulio Carlo Argan e, nel primo pomeriggio, la visita all'Archivio del Progetto nell'Ala dei Contrafforti, i lavori riprendono nella Sala Mulas in Pilotta, con le relazioni di Paolo Portoghesi, *Progetto e disegno*; Manfredo Tafuri, *L'archeologia del presente*; Corrado Maltese, *La fine della cultura degli oggetti e i limiti della memorizzazione*. Tafuri incentra la sua attenzione sui rapporti fra disegno, progetto e architettura, indicando il problema della raccolta del CSAC come una specie di problema del sapere inteso cioè come discorso sulla memoria e sul futuro. Non esiste architettura senza disegni, che sono le uniche testimonianze storiche del rapporto che lega gli intellettuali ai modi della produzione. Il

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

problema della raccolta dei materiali non può prescindere, a suo avviso, dal problema del "sapere", di archeologia del sapere, mutuando il titolo da una ben nota opera di Michel Foucault. Il rapporto tra formazioni discorsive e non-discorsive, fra saperi e comportamenti sociali, emerge dalla serie dei disegni di architettura, considerati tracce archeologiche che servono a "disseminare" l'opera.
Numerose spiegazioni formulate nel corso del Novecento su temi legati al reperimento, selezione e conservazione delle tracce prodotte dalle innumerevoli attività umane condividono una caratteristica: il loro oggetto di riflessione è l'archivio. Per Foucault (1966) l'archivio è uno strumento di sistematizzazione della conoscenza che ha carattere normativo e valore culturale, determinante per l'elaborazione e trasformazione dei discorsi (Foucault 1969). È, per Jacques Derrida (1995) uno strumento di produzione e conservazione di segni che rivelerebbero lo scarto tra l'empirico e il trascendente, il ruolo della iscrizione e del differimento della presenza.
L'analisi critica di Coprogerrado Maltese si sostiene sulla lettura semiologica dei problemi della cultura degli oggetti e della crisi collegata alla tematica della memorizzazione. Maltese si sofferma sugli spazi e strumenti che ospitano serie, collezioni, popolazioni di oggetti che hanno caratterizzato gli ultimi decenni, chiedendosi quali significato possiamo o dobbiamo attribuire al processo di museificazione.
Il giorno successivo i lavori proseguono con gli interventi di Gillo Dorfles, *Autonomia dei disegni di architettura*, Giovanni Klaus Koenig*, Disegno e design*; Vittorio Gregotti, *Processo e funzione del disegno di architettura*, Cesare De Seta, *Ipotesi di scelta del museo di carta*.
Giovanni Klaus Koenig pone il tema del rapporto tra progettazione e oggetto, mentre De Seta affronta i temi della scelta dei materiali, un discorso necessario di fronte all'enorme quantità di testi che si potrebbero in linea teorica raccogliere.
Dorfles sostiene l'autonomia del disegno d'architettura, e indaga il problema "estetico". «L'errore che di solito si commette nell'analisi del disegno architettonico è quello di non saper circoscrivere la specificità linguistica di una determinata arte» (Dorfles 1980, p.16). È attorno a questo problema, «la necessità di attribuire a ogni arte un suo specifico linguaggio», che ruotato le accese discussioni e i numerosi interventi dei congressisti.
Il problema del disegno d'architettura nella contemporaneità, evidenzia Dorfles, è molto diverso rispetto al passato pretecnologico. Prima della rivoluzione industriale, prima del sorgere degli attuali metodi disegnativi e progettuali, spesso meccanizzati, esisteva una sincronia e un'equivalenza estetica tra architettura, disegno, pittura, scultura. Michelangelo, Bibbiena e Palladio erano al tempo stesso pittori, scultori e architetti. Oggi, continua Dorfles, un disegno, uno schizzo di architettura dovrebbe valere solo come promemoria, come premessa al vero e proprio progetto. L'architetto e il designer possono valersi del disegno come spunto creativo per fissare un'idea costruttiva. Accade però anche che vi sia un interesse per il disegno svincolato da ogni effettiva volontà progettuale e quindi comparabile a qualsiasi altro schizzo estemporaneo di un pittore o di uno scultore. Quando un architetto mira a elevare a valore artistico un disegno, progettuale o meno, evidenzia ancora Dorfles, può creare una situazione equivoca nel fruitore. Bisogna cioè distinguere, avverte Dorfles, tra l'effettiva urgenza di fissare un'idea architettonica tramite uno schizzo – senza cioè pensare di avere creato un'importante opera visiva – e il compiacimento di avere eseguito un progetto architettonico, già con il previo intento di elevarlo ad opera pitto-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

Fig. 11
P. L. Nervi, Stadio di Firenze.
@ CSAC, Sezione Progetto.

rica a sé stante, il che oggi, lamenta lo studioso, avviene sempre più spesso. Dorfles ribadisce l'importanza del CSAC, che accoglie indistintamente il materiale disegnativo e progettuale, adottando una prassi metodologica, la sola in grado di offrire allo studioso un quadro completo dell'attività d'ogni singolo artista archiviato.
Custodire i disegni permette, e avrebbe permesso anche nel passato se fossero stati conservati schizzi, disegni e modelli, di conoscere a fondo i meccanismi del processo creativo che conduce dall'idea iniziale alla realizzazione (Minervino 1980, p. 14).
Anche Vittorio Gregotti[13] evidenzia l'importanza delle raccolte del disegno che consentono di ricostruire quel delicatissimo andirivieni di pentimenti, di varianti e ripensamenti, assai prossimo al lavoro paziente della tessitura: tutto nodi e intrecci per fissare momenti provvisori e tuttavia insostituibili della progettazione; per indagare il fatto creativo nella sua interezza, in special modo nell'architettura e nel design, dove nulla di meglio dell'impegno progettuale serve a mettere in luce il rapporto che lega "l'inventore" alla realtà, cioè a quella vita di tutti i giorni che in qualche misura è chiamato a modificare o con la quale deve comunque fare i conti. Se, di tante pagine di architettura ignoriamo genesi e sviluppi, e di conseguenza i virtuali suggerimenti per il nostro tempo, per la cultura contemporanea, alle lacune risponde l'Archivio di Parma che raccoglie i progetti degli architetti e dei designers.
Gillo Dorfles e Vittorio Gregotti rimarcano con maggiore convinzione, tra gli studiosi intervenuti, l'importanza della politica seguita dal CSAC nelle acquisizioni.

Progetto e scritture

Quando si parla di "disegno di architettura" si intende anche disegno come linguaggio, come forma espressiva? O in funzione solamente dell'architettura? Se Bruno Zevi sostiene l'architettura senza disegno, e Paolo Portoghesi, considera il disegno come fatto artistico, Quintavalle mette in chiaro la sua posizione: non crede minimamente al disegno come arte.
Tesi bene espressa nella sua relazione, *Scritture e senso dell'architettura*[14], che chiude il convegno. Lo studioso affronta problemi più strettamente semiotici e introduce il tema delle scritture del disegno.
Una chiave interpretativa per comprendere il peso culturale della nozione di "scrittura" e del collegato concetto di "trascrizione" è la riflessione sulla cultura della produzione in serie, senza dimenticare la lezione benjaminiana esposta nel celebre *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, spesso citato dallo stesso Quintavalle, che ha radicalmente modificato la nostra percezione di ciò che è originale/autentico. La riproduzione meccanizzata emancipa l'opera d'arte, trasformandola da oggetto di contemplazione a materia di studio empirico e scientifico. La percezione moderna si può meglio comprendere distinguendo due nozioni, quella di "autenticità" e quella di "singolarità": la proliferazione in massa di copie si stabilisce sacrificando l'idea di autenticità, che si suppone sostentata da un oggetto originale o fondatore.
Per capire la formazione di un archivio della comunicazione visiva, basato sul superamento del vecchio modello che separava l'arte dal mondo della produzione, è utile ripensare alla produzione industriale tra il XIX e il XX secolo, quando le tipologie delle collezioni incorporano il fenomeno moderno della ripetizione, della riproduzione delle immagini e della moltiplicazione delle forme di esibizione, che rendono il principio di novità una

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

questione centrale, originata dal processo stesso di produzione industriale. Secondo questa chiave d'interpretazione del prodotto artistico diventano fondamentali tutti gli elementi preparatori che concorrono alla sua esecuzione; i diversi studi progettuali – i testi, le scritture e ogni strumento di trascrizione – che raccontano le vicissitudini, politiche, storiche e materiali che hanno segnato la realizzazione di un oggetto di design, un edificio, un abito. Date queste premesse, meglio si comprenderà il concetto di "scrittura". Quintavalle, accettando il modello interpretativo strutturale, integrato dagli studi di iconologia, considera il disegno un sistema.
Le raccolte sono costruite, infatti, fin dalle origini, come sistema finalizzato alla ricostruzione storica dei contesti culturali e alla lettura critica delle scritture.
Prima di procedere, vale ricordare, seppure per sommi capi, la genesi del concetto di scrittura che ricorre nelle pubblicazioni di Arturo Carlo Quintavalle e della sua scuola. Scrittura, come afferma Roland Barthes ne, *Il grado zero della scrittura* (1953), è una funzione, è il rapporto tra la creazione poetica e la società. Nella genealogia del concetto di scrittura, che Quintavalle riporta dall'ambito testuale a quello comunicativo, figurano la linguistica strutturale di Fernand De Saussure e l'analisi della struttura del discorso o dell'organizzazione interna al testo di Roman Jakobson.
Il direttore del Centro compie un importante passaggio: esporta la metodologia di analisi strutturalista dallo studio della lingua ai linguaggi audiovisivi. Un'accezione di scrittura che considera anche la ridefinizione del ruolo dello spettatore-lettore nella narratologia di Algidras Juliene Greimas, Claude Bremond e Gérard Genette. Lo conferma l'affermazione che la descrizione narrativa degli abiti è funzionale, come quella degli ambienti, alle strutture del racconto.
Alle strutture narrative si collega l'interesse per il momento sintattico dell'opera figurativa, sia esso una fotografia, un figurino di moda o un disegno d'architettura. Cogliere il significato culturale del disegno attraverso l'analisi degli elementi formali, non è chi non veda il collegamento con il metodo iconologico dal quale deriva l'innovativa ermeneutica del sistema dei generi. Il "genere" è, infatti, decodificato all'interno di un sistema di tradizioni d'immagini in grado di fornire criteri interpretativi.
La questione dei generi si ricollega al dibattito sullo strutturalismo che in Italia caratterizza i tardi Sessanta e i primi Settanta. Riallacciandosi agli studi di Viktor Sklovskij, il genere, nell'esegesi critica di Quintavalle, è un sistema di convenzioni, di strutture linguistiche che si mantiene al di là e al di sopra (ma in precisa dialettica) con la creazione individuale. E le scritture del disegno bene s'inseriscono in questo quadro teorico. Sulla scorta di Northrop Frye (1957) l'accento è posto sullo spettatore, sul consumatore, interpretando la funzione svolta dal genere quale mediatore tra autore e pubblico. È ben chiaro però che se l'attenzione degli autori ora ricordati è rivolta al sistema letterario, alla comunicazione testuale e non iconica, l'interpretazione del genere quale strumento narrativo, fondamentale nel concetto di "scrittura", rimanda alla teoria narratologica di Algirdas Julien Greimas, sopra ricordato, ma ancor più all'impostazione interdisciplinare del metodo iconologico.
Se per il linguista e semiologo lituano la narrazione, o per meglio dire la narratività, sta al fondo d'ogni atto di senso, sia esso un racconto propriamente detto, un'opera filosofica, un'immagine pubblicitaria, un oggetto di design, un manufatto architettonico, una pietanza, un balletto, un abito, un disegno di moda, come anche l'esperienza vissuta del nostro quotidiano,

per Claude Bremond (1966) che elabora la «logica dei possibili narrativi», ogni racconto è un insieme logico di processi.
Precisando però che le diverse norme rappresentative (i generi) sono esaminate come evoluzioni di un più stretto e implicitamente ideologico rapporto tra "regola" e invenzione (o "creatività"), non sono fisse e imperiture, ma dipendono, da punti di vista attivati all'interno del dibattito culturale di un dato momento storico, frutto di un'attività discorsiva, cui prendono parte diversi attori (artisti - designer, grafici o architetti - produttori e committenti, pubblici, mediatori culturali) e che si rinnova ogniqualvolta un corpus di scritture visuali è rivisto e reinterpretato.

Verso nuove prospettive epistemologiche: attivismo archivistico

A una riflessione epistemologica serrata, che ha investito i fondamenti stessi del sapere, ha corrisposto una perdita d'influenza delle grandi narrazioni. E da questo generale ripensamento teorico sono discesi nuovi criteri d'uso dei depositi di memoria, la scoperta di nuove dimensioni dell'archiviare, una ridefinizione degli ordini classificatori del reale e delle partizioni disciplinari, dei metodi e delle tecniche, che ha proceduto però, di pari passo con una riduzione della legittimità sociale complessiva e dell'autorevolezza dell'archivio e delle sue pratiche conoscitive.
Si comprende subito quanto siano necessarie iniziative d'innovazione comunicativa che consentano il superamento delle criticità, nella consapevolezza che l'accessibilità (penso soprattutto a quella cognitiva e culturale) sia un requisito imprescindibile per valorizzare il patrimonio della Sezione Progetto.
Si sente sempre ripetere che oggi l'archivio è profondamente mutato, oltre che essere dislocato, virtuale, accessibile a distanza e immateriale, sembra essere divenuto polisemico e polimorfo.
Chiediamoci invece che tipo di ricerca sia possibile oggi attuare sul materiale d'archivio mantenendo visibile l'originalità e anche l'anomalia delle "scritture" personali e collettive conservate tra le carte e come riattualizzarle. Una prospettiva critica, ancora tutta da esplorare, è l'attivismo archivistico, introdotto da Andrew Flinn (2011).
Sin dagli anni Settanta, quando in Italia non c'era alcuna consapevolezza sui temi della comunicazione, Arturo Carlo Quintavalle, fondatore del CSAC, ha rotto gli steccati e attraverso un atteggiamento «eclettico», senza mai venire meno al rigore della cultura filologica, ha insegnato a guardare, senza paraocchi, la dimensione estetica contemporanea. Il disegno di architettura non è, vorrei aggiungere, materiale inerte da sottoporre ad attento esame, osservato da una certa distanza con il tradizionale distacco richiesto a ogni lavoro scientifico che si rispetti: bensì espressione di un insieme di relazioni insite nelle procedure stesse dell'esplorazione archivistica. L'emotività e l'affettività, condizione fondamentale nella formazione della soggettività, costituirebbero allora i fondamenti di una nuova epistemologia della ricerca storica. La dimensione relazionale può attribuire, infatti, nuovi significati ai materiali progettuali dell'archivio, avvalendosi di nuovi approcci epistemologici ed euristici che vengono dalla prospettiva transnazionale e postcoloniale. Un'idea radicalmente diversa della prospettiva storiografica che ha avuto la sua genesi, com'è noto, nelle Tesi di filosofia della storia di Walter Benjamin, originata dalla rivisitazione delle concezioni moderne della temporalità e del suo senso. Un profondo lavoro di revisione delle "scritture" della Storia, come pure della Storia stessa, rispetto al contesto sociale e politico coevo, che ha posto fermamente alcuni tra i nodi di politica culturale che in questo paese non sono stati mai risolti,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/910

ferma l'attenzione su una serie di problemi che le istituzioni educative e culturali in Italia hanno storicamente rimosso, anche rispetto ai linguaggi dell'immagine, alle trasformazioni mediali che ci hanno consegnato alla globalizzazione digitale.

Note

[1] L'ala dei contrafforti, ceduta parzialmente all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma nel 1973, fu oggetto di un lungo restauro da parte dell'architetto Guido Canali.

[2] Il Fondo Bruno Munari era di recente acquisizione; ad una prima donazione risalente al 1977, seguono una seconda nel 1978 e una terza nel 1979. Nello stesso periodo giungono al CSAC il Fondo Enzo Mari, alla donazione di tre opere d'arte nel 1977, fa seguito la donazione nel 1978 dell'archivio degli schizzi e dei disegni; il Fondo Roberto Sambonet, la cui prima donazione data al 1979. Si contano, inoltre, le presenze degli archivi della generazione di Giuseppe Samonà, Ignazio Gardella, e, prima, di Giò Ponti, e quelle di Carlo Ajmonino, Vittorio Gregotti, Leonardo Ricci; dei desginer Achille Castiglioni, Ettore Sottsass, Tobia Scarpa, Alberto Rosselli, Mario Bellini, Alessandro Mendini.

[3] La dicitura compare per la prima volta nel catalogo dedicato a Emilio Isgrò, Quaderno 27, 1976.

[4] A. C. Quintavalle, *Il disegno dell'architettura*, dattiloscritto, Archivio storico CSAC, (1980).

[5] *Ibidem*.

[6] La carica compare per la prima volta nel numero 39 della collana Quaderni CSAC, nel volume dedicato ad Alfredo Chiappori di cui Giulio Carlo Argan cura anche la premessa.

[7] Lettera dattiloscritta di Arturo Carlo Quintavalle indirizzata a Giulio Carlo Argan e datata primo dicembre 1978. CSAC. Archivio Storico.

[8] *Il disegno dell'architettura*, dattiloscritto, Archivio storico CSAC, databile al 1980.

[9] *Ibidem*.

[10] *Ibidem*.

[11] Nel catalogo della mostra dedicata a Bruno Munari, pubblicato nel 1979, il Comitato Scientifico del Dipartimento Progetto risulta composto da Adriano Bragia, Guido Canali, Achille Castiglioni, Pier Luigi Cervellati, Silvia Danesi, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Enzo Mari, Thomas Maldonado, Bruno Munari, Paolo Portoghesi, Paolo Rosselli, Roberto Sambonet, Giuseppe Samonà, Ettore Sottsass, Manfredo Tafuri, Marco Zanuso, Bruno Zevi.

[12] *Il disegno dell'architettura*, dattiloscritto, Archivio storico CSAC, databile al 1980.

[13] *Ibidem*.

[14] Negli atti il titolo della relazione è: Progetto scritture.

Bibliografia

ARCHER B. J. (1980) – *Houses for Sale*. Rizzoli New York.

BAUDRLLARD J. (1968) – *Le Système des objets*. Gallimard, Paris.

BARTHES R. (1953) – *Le degré zéro de l'écriture*. Editions Seuil, Paris.

BONITO OLIVA A. (1980) – "Positivo bilancio del 1980 per l'arte. Ma le istituzioni pubbliche non sono ancora al giusto livello". Avanti, 28 dicembre, VII.

BREMOND C. (1966) – "La logique du possibles narratifs". Communications, 8, 60-76.

BUTTAFAVA E. (1980) – "Intervista con A. C. Quintavalle". Linea Grafica (dicembre).

CAROLI (1979) – "Munari: sassi, carta e un mondo di meraviglie". Corriere della Sera, 20 luglio, 3.

CALZOLARI A., CAMPARI R., QUINTAVALLE A. C. (1969) – *Arte come comunicazione visiva*. Università-Istituto di Storia dell'Arte, Parma.

D'AMICO N. (1980) – "Così funziona un'Università che funzione". Corriere della Sera, 21 gennaio, 3.

DERRIDA J. (1995) – *Mal d'archive: une impression freudienne*. Editions Gailée, Paria.

DORFLES G. (1980) – "È artistico il disegno dell'architetto?". Corriere della Sera illustrato, 15 novembre, 16.

HEINICH N., SHAPIRO R. (2012) – De *l'artification*. *Enquêtes sur le passage à l'art*. EHESS, Paris.

FAETA F. (2018) – "Artificazione/Fotografia". AM. Antropologia museale etnografia patrimoni culturali culture visive, 40/42, 19-25.

FLINN A. (2011) – "Archival activism. Independent and Community-led Archives, Radical Public History and Heritage Professions". InterActions. Ucla Journal of Education and Information Studies, 7, 1-21.

FONTI D. (2012) – "Il museo, l'opera e il pubblico". In: Fonti D., Caruso R., (a cura di)*, Il museo contemporaneo: storie esperienze competenze*. Gangemi editore, Roma, 9-12.

FOUCAULT M. (1966) – *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*. Galimard, Paris.

FOUCAULT M. (1969) – *L' archéologie du savoir*. Galimard, Paris.

FRYE N. (1957) – *Anatomy of Criticism. Four Essai*. Princeton University Press.

GOODMAN N. (1977) – "When is Art?". In Perkins D., Leondar B., (a cura di), *The Arts and Cognition*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 11-19.

GREIMAS A. J. (1970) – *Du sens. Essai sémiotiques.* Ed. du Seuil, Paris.

LE GOFF J. (1978) – "Documento/Monumento". In *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino, 38-43

MIGLIETTA F. (1980) – "La dimensione di Munari". Il Giornale di Calabria, 23 marzo, 3.

MINERVINO F. (1980) – "Tutta quest'arte mettiamola da parte". Corriere della Sera illustrato (novembre), 68, 14-16.

MINERVINO F. (1980) – "Anche un progetto edilizio può diventare un'opera d'arte da appendere in salotto". Corriere della Sera, 25 ottobre.

MUCCI E. (1980) – "A proposito del convegno sul "disegno d'architettura" svoltosi a Parma. Dall'idea alla realizzazione". Avanti (23 novembre) XI.

MURATORE G. (1979) – "Disegno, immagine, progetto". Casabella 449 (luglio-agosto), 15.

PANSERA A. (1980) – "Entrano in cassaforte le idee dell'architetto". Il Giorno, 26 ottobre, 3.

QUINTAVALLE A. C. (1977) – "Per un museo non "separato"". Corriere della Sera, 27 marzo, 14.

QUINTAVALLE A. C. (1979) – "Se ne parla". Casa Vogue (marzo).

QUINTAVALLE A. C. (2010) – "CSAC quarant'anni: l'Archivio del Novecento". In: Quintavalle A.C., Bianchino G., (a cura di), *Nove100. Arte, fotografia, architettura, moda, design*, Skira, Milano, 17-57.

QUINTELLI C. (2018) – *L'Abbazia. Archivio Museo Laboratorio. Un progetto architettonico per lo CSAC*. Il Poligrafo, Padova.

RALLI G. (1980) – "Il disegno di architettura". Casa Vogue (marzo), 181.

SAVORRA M. (2017) – "Venezia 1980. La Biennale del Post-modern e la "fine del proibizionismo". Casabella, 877 (settembre), 92-96.

SERENA T. (2013) – "Per una teoria dell'archivio fotografico come possibilità necessaria". In Faeta F., Fragapane G. D., (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, Corisco Edizioni, Roma-Messina, 23-40.

SISTO M. (1980) – "Architetture di carta". Casa Vogue (marzo), 178-180.

SHAPIRO R., HEINICH N. (2012) – "When is Artification?". Contemporary Aesthetics, Special Volumem Artification, 4.

UCCELLI G. (1980) – "Due giornate di studio sul disegno di architettura". Il Resto del Carlino, 22 dicembre.

Lucia Miodini è conservatrice e curatrice dei fondi della Sezione Progetto del CSAC dell'Università di Parma. Dal 2000 svolge attività didattica in diverse Università (tra le altre lo IULM, Libera Università di Lingue e Comunicazione, di Milano e il Politecnico di Milano, Facoltà di architettura Civile), ha redatto il Modulo Didattico, *Cento anni di fotografia, l'immagine dell'arte e la rivoluzione italiana degli anni 60/80* per il Master Universitario di 1 livello in "Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale italiano all'estero", Consorzio ICoN (2010-2011). Ha insegnato Storia dell'Architettura Contemporanea e Storia della Fotografia all'Università di Parma, attualmente insegna Storia della Fotografia all'ISIA di Urbino. Membro del Comitato Scientifico del Centro Italiano della Fotografia d'Autore (Bibbiena), del Comitato Scientifico dell'Archivio Cesare Leonardi, figura nel Comitato Scientifico della Fondazione Nino Migliori; fa parte del Consiglio Direttivo della Società Italiana per lo Studio della Fotografia. Nel 2012 nell'ambito del 19° Trofei Internazionali della Fotografia le è assegnato il Trofeo Nazionale per la Critica. Selezionata Professionista della Formazione AIAP (Associazione Italiana Design della Comunicazione) nel 2015. Ha partecipato a convegni e seminari di studio nazionali e internazionali; svolge attività di curatela e organizzazione mostre. Ha pubblicato numerosi saggi e volumi monografici. Tra le monografie *Uliano Lucas* (Bruno Mondadori 2012), *Lamberto Pignotti Poesia Visiva. Tra figura e scrittura*, (Skira 2012), *Nino Migliori. Materie e memoria nelle scritture fotografiche* (Torino GAM 2002), *Gio Ponti. Gli anni Trenta* (Electa 2001); tra le curatele *De Rerum Natura. Omaggio a Nino Migliori* (Bologna 2017); *L'immagine del progetto. Fotografie dallo Studio Nervi* (Parma 2013), *Grande Tavola Milano Poesia 90* (Skira 2009), *Crossroads Via Emilia Nino Migliori* (Damiani 2006).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/906

Livio Sacchi

Disegno e progetto

Abstract
Inteso come ragionamento creativo, il progetto si sta trasformando in qualcosa di diverso da ciò a cui siamo abituati, in una logica nuova che lo porti, in primo luogo, a garantire l'equilibrio ambientale. Anche il disegno è cambiato, al punto che si è esplicitamente parlato della sua fine. A noi sembra piuttosto che, da strumento di pura comunicazione dell'architettura, il disegno vada riportato al ruolo di strumento privilegiato della riflessione progettuale, aprendo così una stagione in cui il progetto, anche grazie alla sua digitalizzazione, alla diffusione del BIM e all'introduzione dell'intelligenza artificiale, possa riconfigurarsi come simulazione dell'attività costruttiva, se non come una forma di puntuale decostruzione grafica dell'architettura finalmente mirata alla sua costruzione.

Parole Chiave
Disegno — Progetto — Architettura

Il disegno e il progetto costituiscono due insiemi, in parte sovrapposti.

Considerazioni sul progetto

Chi progetta sa che il progetto è un vero e proprio ragionamento creativo, con le sue classiche articolazioni filosofiche in deduttivo o analitico da una parte, induttivo o sintetico dall'altra. L'architettura in generale e il progetto in particolare sono fondati sulla ragione e sulla capacità di ragionamento dell'architetto: un ragionamento rivolto a se stessi e agli altri. Non a caso, a proposito del "mistero" della creazione artistica, Stefan Zweig ha scritto: «la massima virtù dello spirito umano consiste nel provare a rendere comprensibile a se stessi ciò che all'inizio sembra incomprensibile»[1].
Tuttavia, il progetto d'architettura si sta trasformando in qualcosa di molto diverso da ciò a cui siamo abituati. La contemporaneità ci obbliga a porre la questione in modalità trans-scalare, in grado di lavorare cioè simultaneamente a scale diverse, e soprattutto con un approccio che guarda a quell'insieme unitario – al cui interno, nei fatti, si svolge la nostra vita – derivante dalla sommatoria fra ambiente costruito e ambiente non costruito. L'architettura è il prodotto creativo che, grazie al progetto, emerge dalle relazioni fra tutti noi, esseri umani nel nostro insieme, e l'ecosistema in cui viviamo. Un edificio insomma – più che visto come oggetto, più o meno riuscito, che si va ad aggiungere a un territorio o a una città rispondendo, più o meno efficacemente, a una serie di funzioni – è qualcosa che deve garantire l'equilibrio ambientale nell'antropocene, l'era in cui l'umanità ha iniziato a incidere, in maniera sensibile quanto negativa, sull'ambiente, ma anche quella in cui essa si sente – o almeno dovrebbe sentirsi – ospite e non padrona della Terra: la nostra casa comune.

In termini filosofici generalissimi, il progetto vale come: «l'anticipazione delle possibilità: cioè qualsiasi previsione, predizione, predisposizione, piano, ordinamento, predeterminazione ecc., nonché il modo di essere o d'agire che è proprio di chi fa ricorso a possibilità» (Abbagnano 1987, p. 701).

L'oggetto di tale anticipazione non è necessariamente qualcosa di materiale, anche se ciò si determina proprio in architettura. In termini altrettanto generali, De Fusco osserva che «la progettazione in senso lato è un'attività che precede (o dovrebbe) ogni azione umana sia individuale, sia soprattutto collettiva» (1984, p. 1). L'aspetto di previsione insito nell'attività progettuale è dunque fondamentale quanto saldamente radicato nella storia.

> Nel 1615 Vincenzo Scamozzi nella sua Idea della Architettura Universale ha riassunto la capacità di prevedere dell'architetto nel concetto di praecognitio, che letteralmente significa cognizione preliminare, ovvero riconoscere in anticipo. […] Scamozzi fonda peraltro il suo concetto di praecognitio sul brano tratto dalla Metafisica di Aristotele ("ars est universalium cognitio, experientia vero singularium"), dove con tale enunciato, secondo l'interpretazione di Leon Battista Alberti, egli dà la precedenza all'arte e all'aspetto speculativo. Pertanto l'architettura in sostanza consiste in un'attività intellettuale speculativa a carattere decisamente teleologico. (Oechslin 2004, pp. 62-63)

Ancora Scamozzi precisa il rapporto tra ideazione, progetto ed esecuzione con sorprendente chiarezza. L'edificio è definito «un habito scientifico che risiede nella mente dell'architetto» e il disegno di progetto è il mezzo con cui l'architetto comunica la propria «invenzione». Con il progetto, insomma, si prova a prevedere e a costruire ciò che ancora non esiste: il futuro. Ma parlare di quest'ultimo è sempre imprudente: è indispensabile riflettere «prima di fare un passo qualunque, nel tentativo di anticipare il futuro, cioè, come ammoniva il grande filosofo Emmanuel Lévinas, 'l'assolutamente Altro', in tutta la sua impenetrabilità e inconoscibilità» (Bauman 2018, p. 6).

Considerazioni sul disegno

Partiamo da una testimonianza di Franco Purini:

> È quasi impossibile, per gli studenti di oggi, immaginare come era il percorso di un progetto quando si disegnava a mano. La qualità del segno individuale permeava ogni momento del lavoro conoscitivo e creativo, dando ad esso una originalità e una identità direttamente proporzionali a quella del segno stesso. […] Nella mia concezione dell'architettura il disegno ha sempre avuto un ruolo determinante, configurandosi come il luogo nativo dell'idea, uno spazio teorico e immaginifico solo all'interno del quale può venire alla luce l'embrione di una composizione. Il disegno è l'espressione individuale per eccellenza, l'ambito di una scrittura architettonica che rappresenta integralmente il soggetto progettante. (Purini 2012, p. 57)

È ancora così? Sarà ancora così? Quel che è certo è che non è possibile parlare di progetto senza parlare di disegno, un ambito strettamente affine a quello progettuale, e altrettanto importante per il nostro mestiere, che ha sempre occupato una posizione centrale nella preparazione, nella pratica professionale e nell'attività di ricerca e comunicazione di ogni architetto.
Oltre agli aspetti ideativi richiamati da Purini, il principale obiettivo tecnico del disegno è esprimere chiaramente e univocamente, per mezzo di due sole dimensioni (quelle del piano della rappresentazione, poco importa se fisicamente tale o se invece digitale), la tridimensionalità dello spazio architettonico. Obiettivo non facile, che prevede un processo scientifico di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/906

"traduzione" dal 3D al 2D nei due versi. Il disegno architettonico è infatti articolabile in due sottoinsiemi: disegno di rilievo e disegno di progetto. Il primo *procede* dall'esistente, essendo caratterizzato da una dinamica che dalla realtà dell'edificio tende alle due dimensioni del foglio. Il secondo *precede* invece la costruzione dell'architettura. È segnato dall'intenzionalità di pre-figurare ai fini della produzione ed è caratterizzato da una dinamica che dalla bidimensionalità del foglio tende all'organizzazione spaziale dell'opera da costruire. Ma, a ben guardare e al di là di tali distinzioni, qualsiasi definizione di disegno implica una tensione verso il progetto, dalla quale non è esente nemmeno il rilievo.

Nel 2014 fu pubblicato il libro di David Ross Scheer *The Death of Drawing*, che fa il punto sull'argomento. A chi attribuire la responsabilità di tale fine? Naturalmente alla nuova, o seconda, rivoluzione digitale in generale, e alla diffusione del BIM, Building Information Modelling, in particolare. Non sappiamo in che misura l'ipotesi della scomparsa (o almeno del tramonto) del disegno come strumento di elaborazione progettuale dell'architettura sia realistica. Più facile è concordare sull'inizio di una nuova stagione, diversa da quella del passato anche più recente, e sulla necessità di rispondere ai cambiamenti con la rifondazione delle nostre abitudini progettuali. Siamo insomma alla fine di un paradigma progettuale che ha storicamente funzionato per almeno cinque secoli e sulla soglia di una nuova era: una seconda rivoluzione digitale dunque, la cui principale sfida è la riduzione del gap, creato proprio dalla prima, tra progetto, sempre più virtuale, e costruzione, inequivocabilmente reale, per richiamare la nota dicotomia utilizzata da Maldonado.
Cosa ne sarà del disegno? Siamo destinati a perderlo e a perdere il rapporto tra la sua stessa manualità e quella propria dei processi costruttivi? La rappresentazione sarà sostituita dalla simulazione? Tutto sommato ci auguriamo di no, consapevoli del fatto che le novità si aggiungono a ciò che le precede senza mai totalmente esautorarle e che la rappresentazione, in architettura, gioca e continuerà a giocare un ruolo centrale. Gadamer scrive in proposito:

> La rappresentazione resta […] legata in un senso essenziale all'originale che si presenta in essa. Ma è di più di una semplice copia di quello. Che la rappresentazione sia un'immagine, e non l'originale stesso, non significa nulla di negativo, non è una diminuzione di essere, ma indica piuttosto una realtà autonoma. Il rapporto dell'immagine con l'originale si presenta quindi in modo fondamentalmente diverso da quello che si verifica nel caso della copia. Non si tratta più di un rapporto a senso unico. Che l'immagine abbia una sua realtà, significa, per l'originale, che proprio nella rappresentazione esso si presenta. Nell'immagine, l'originale presenta se stesso. […] Ogni rappresentazione di questo tipo è un evento ontologico, e entra a costituire lo stato ontologico del rappresentato. Nella rappresentazione, questo subisce una crescita nell'essere, un aumento d'essere. Il contenuto proprio dell'immagine è definito ontologicamente come emanazione dell'originale". (Gadamer 1983, pp. 174-175)

Il tramonto della stagione in cui il disegno è stato considerato strumento di pura comunicazione dell'architettura lo riporterà al suo più concreto ruolo di strumento della riflessione progettuale? Se siamo poi convinti di trovarci agli albori di una nuova era per l'industria edilizia, quest'ultima sarà davvero in grado di produrre più velocemente, a costi inferiori e con minori emissioni, un ambiente costruito e infrastrutturato, digitalizzato, condiviso, sostenibile, accessibile, inclusivo, efficiente e intelligente in vi-

sta delle gigantesche dimensioni assunte dal mercato globale delle costruzioni? In molte parti del mondo è già così. Forse:

> non ha senso piangere su ciò che è accaduto. Singoli architetti potranno restare fedeli ai propri valori, se lo vorranno, ma la disciplina nel suo insieme è già impegnata in una sfida radicalmente diversa. In architettura, le condizioni determinate dalla simulazione, che appaiono sterili alla luce della tradizione, possono offrire nuove possibilità se viste con occhi diversi. Per continuare a fare gli architetti, dobbiamo cambiare le nostre idee. (Ratti 2014, p. 71)

Conclusioni

Chiudiamo citando quanto osservato David Chipperfield:

> oggi, se vogliamo rimanere importanti e perfino continuare a esistere, dobbiamo certamente ridefinirci attraverso un'alleanza con gli interessi dell'ambiente. […] Il valore del progetto sta nel suo rappresentare desideri e ambizioni, non solo nel soddisfare una funzione o fornire soluzioni accurate, e la sua importanza dipende da come lo si realizza. (Chipperfield 2020)

Nel progetto contemporaneo la eco-sostenibilità è dunque conditio sine qua non. Ma è importante anche ricordare che il progetto deve interpretare le aspettative dei fruitori e della società e deve consentire di realizzare a un edificio ben fatto: il compito dell'architetto non si esaurisce nell'atto progettuale, ma continua per l'intera fase costruttiva e oltre. La rivoluzione digitale ha dunque cambiato la nostra progettualità: oltre a *sustainable* e a *participatory*, aggettivi e locuzioni inglesi quali *virtual*, *parametric*, *open source*, *interactive*, *resilient* e altri costituiscono i segnali di come una inedita visione del mondo sia confluita all'interno dei processi progettuali. Lo stesso BIM demanda al modello tridimensionale dell'edificio l'intera organizzazione di dati eterogenei, consentendo la simulazione delle procedure di cantiere necessarie alla realizzazione.

Un'architettura – o, più semplicemente, un edificio – potrà poi diventare in un futuro prossimo un "distributore" di servizi e, soprattutto, un terminale per ottenere dati? Siamo convinti che la catena di produzione del guadagno nella filiera dell'industria delle costruzioni si stia ampliando con elementi e dinamiche nuove; la più semplice da esplorare è l'architettura di servizio (ovvero l'assistenza specializzata e digitalizzata allo sviluppo dei progetti) per arrivare alla gestione e manutenzione del fabbricato inteso come oggetto in continua trasformazione, corredato da dispositivi in grado di offrire prestazioni diverse e captare dati. La conoscenza delle abitudini dei residenti, al pari di ciò che accade con la telefonia cellulare e i *social media*, avrà, in un futuro non lontano, valore maggiore di quello attribuito all'immobile stesso in quanto tale.

Ora, al di là della dicotomia professione/impresa, come si attualizza il nostro nuovo ruolo? L'architetto sarà soltanto colui che definisce il progetto o sarà anche in grado di gestire direttamente tali servizi? Un simile scenario sarà poi compatibile con le attuali normative che regolano la professione? Quale, infine, il ruolo giocato dall'architetto del prossimo futuro su di uno scacchiere così complesso? Marginale, temiamo, se la progettualità resterà puro gioco formale. Centrale, ci auguriamo, se sarà invece in grado di rispondere seriamente alle sfide della contemporaneità.

Siamo convinti che gli insegnamenti del passato, da soli, restino indispensabili ma non siano più sufficienti: dobbiamo guardare avanti. Saremo premiati nella misura in cui saremo capaci di rinnovare il nostro approc-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/906

cio all'architettura e al mestiere. In un'intervista rilasciata nel 1984 a Eva Mayer, Jacques Derrida parlò di «inizio di un'architettura non-rappresentativa», delineando una relazione «completamente nuova tra la superficie, il disegno, e lo spazio, l'architettura»[2]. Possiamo pensare a una stagione in cui il progetto si riconfiguri come una forma di puntuale decostruzione grafica digitale dell'architettura, finalmente mirata alla sua costruzione?

Un tema importante all'interno di questo discorso è infine costituito dall'intelligenza artificiale. Richiederebbe spazi che qui non abbiamo. Ci limitiamo, per concludere, a ricordare ciò che ha scritto di recente in proposito Mario Carpo:

> Evidentemente, le tecniche numeriche mettono nuovi mezzi a disposizione degli architetti e designer dei nostri giorni, e gli architetti e designer possono e devono farne il miglior uso possibile – perché se non lo fanno loro, lo faranno altri. Ma immaginare che una nuova generazione di computer possa sostituire interamente il lavoro creativo degli architetti (come Negroponte e altri immaginavano alla fine degli anni Sessanta, e molti riprendono a immaginare oggi) non è né utile né intellettualmente interessante. Certo, l'intelligenza artificiale di oggi ha capacità stupefacenti. Ma anche se uno di questi nuovi 'cervelli elettronici' fosse capace di sviluppare progetti automatici (e questo giorno non sembra imminente), non vedo quale committente potrebbe preferire una di quelle macchine a uno di noi. Non foss'altro perché noi continuiamo a costar meno – purtroppo". (Carpo 2020)

Note

[1] S. Zweig, *Il mistero della creazione artistica*, conferenza tenuta a Buenos Aires il 29 ottobre 1940, in *El misterio de la creación artistica*, Sequitur, Madrid 2008, p. 15. Ed. it. Il mistero della creazione artistica, Pagine d'Arte, Aprica (CH) 2017 (nella versione italiana, manca il brano citato).

[2] Cfr. V. Magnago Lampugnani (a cura di) (1987)– *Der Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution, Internationale bauaustellung*. Berlin; il testo è stato poi parzialmente ripubblicato in «Domus», 671, 1986 e in J. Derrida, *Adesso l'architettura*, F. Vitale (a cura di), Scheiwiller, Milano 2008, 94-95.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/906

Bibliografia

ABBAGNANO N. (1987) – Progetto, in *Dizionario di filosofia*. UTET, Torino.

BAUMAN Z. (2018) – *Città di paure, città di speranze*. Castelvecchi, Roma.

CARPO M. (2020) – "Storia brevissima, ma si spera veridica, della svolta numerica in architettura". Casabella 914 (ottobre).

CHIPPERFIELD D. (2020) – "In lode della bellezza, di fronte alla crisi". Domus, 1045 (aprile).

DE FUSCO R. (1984) – *Il progetto d'architettura*. Laterza, Roma-Bari.

GADAMER H. G. (1983) – *Verità e metodo*. Bompiani, Milano.

GREGOTTI V. (2014) – *Il Disegno come strumento di progetto*. Marinotti, Milano.

LÉVINAS E. (1979) – *Le temps et l'autre*. PUF, Paris.

MALDONADO T. (1992) – *Reale e virtuale*. Feltrinelli, Milano.

OECHSLIN W. (2004) – ""Visioni": paravento linguistico o futuro ben delineato? Per un richiamo ai compiti e agli scopi dell'architettura". Dizionario dell'architettura del XX secolo, Immagini e temi, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma.

PURINI F. (2012) – *Scrivere architettura. Alcuni temi sui quali abbiamo dovuto cambiare idea*. Prospettive, Roma.

RATTI C. (2014) – *Architettura open source. Verso una progettazione aperta*. Einaudi, Torino.

SCHEER D.R. (2014) – *The Death of Drawing. Architecture in the Age of Simulation*. Routledge, London and New York.

Livio Sacchi, architetto, è professore ordinario di Disegno dell'architettura presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara e membro del collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Culture del progetto, creatività, patrimonio e ambiente. È responsabile per l'architettura presso l'Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, presidente onorario di Europan Italia, membro del board di Eurosolar. È stato consigliere del CNAPPC, Consiglio Nazionale degli Architetti (2016-2021); presidente dell'Ordine degli Architetti PPC di Roma (2013-2016); membro del CTS dell'UID, Unione Italiana per il Disegno; presidente della Sezione laziale dell'Inarch (2003-2011). Nel 2019, per La nave di Teseo, ha pubblicato *Il futuro delle città*; nel 2021, per LetteraVentidue, *Il mestiere di architetto.*

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/905

Chiara Vernizzi

Dalla mente al foglio, passando per la mano. Attualità dello schizzo nel progetto di architettura

Abstract
Nell'epoca in cui la transazione digitale sta sempre più investendo tutti gli ambiti della società, consapevoli del fatto che tale processo è già in atto, da tempo, nell'ambito della definizione, rappresentazione e gestione del progetto architettonico, si ritiene necessario mantenere l'attenzione sulla centralità (non solo formativa) del ruolo del disegno a mano libera, con particolare riferimento allo schizzo, nella fase del processo creativo iniziale del progetto di architettura. La lettura di alcuni elaborati esemplificativi prodotti da figure di spicco quali Pier Luigi Nervi e Renzo Piano, pur nella ovvia diversità degli approcci e degli esiti architettonici, rende evidente il ruolo imprescindibile di questo momento in cui il concept del progetto viene elaborato e affinato in un dialogo intimo che vede nel disegno a mano libera lo strumento ancora oggi primario ed insostituibile per la definizione delle linee e delle caratteristiche del progetto della futura architettura.

Parole Chiave
Schizzo — Disegno — Progetto di architettura

Considerazioni introduttive

L'Oxford Dictionary definisce il termine *concept* come «un'idea astratta», ma anche come «un progetto o un'intenzione», o declinandolo filosoficamente come «un'idea o un'immagine mentale che corrisponde ad alcune entità distinte o a loro caratteristiche essenziali…».
Da questa definizione inizia una riflessione sul ruolo che il termine assume in ambito progettuale, focalizzando l'attenzione sullo schizzo di progetto come esito primario del processo di definizione dell'idea, e analizzando, a titolo esemplificativo, gli esiti degli approcci di due figure centrali nel panorama del progetto di architettura, pur nelle forti differenze in merito agli esiti grafici e progettuali.
Dallo studio dei disegni conservati presso il Fondo Nervi al CSAC dell'Università di Parma e dall'osservazione di alcuni schizzi di Renzo Piano esposti presso la Fondazione Renzo Piano a Pegli (Genova) prendono infatti le mosse le considerazioni che seguono, ricordando che già il Vasari, nella seconda metà del Cinquecento scriveva:

> gli schizzi chiamiamo noi una prima sorte di disegni, che si fanno per trovare il modo delle attitudini e il primo componimento dell'opra. E sono fatti in forma di una macchia, accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto.

La coinvolgente rilettura della traduzione in italiano del breve testo di Paolo Belardi dal titolo *Why Architects still draw*, ha inoltre sollecitato una rilettura del ruolo fondativo dello schizzo progettuale come momento di esportazione da sé dell'idea e del suo successivo sviluppo, delineando un momento di dialogo intimo, preliminare a qualunque ulteriore definizione più accurata dell'opera architettonica.
Impossibile anche non ricordare le numerose riflessioni di Franco Purini

sul disegno, che «…contiene quattro aspetti principali, il *vedere*, il *pensare*, il *comunicare*, il *ricordare*, che lo ritraggono come un quadrato ideale» (Purini in Disegnare 2010, p. 14). In particolare, si vuole qui richiamare la concezione del disegno che da un lato induce a pensare e dall'altro è esso stesso frutto del pensare, ossia frutto di quel disegno interno a cui fa riferimento Federico Zuccari: l'esito dell'interazione tra pensiero e mano (Docci in Disegnare 2010, p. 3).
Di particolare interesse, a valle della riflessione sullo schizzo, risulta inoltre il confronto tra gli schizzi preliminari di un'opera e la sua versione finale realizzata, alla ricerca delle geometrie presenti fin dai primi disegni ideativi e della loro trasformazione in architettura. Proprio alla Fondazione Renzo Piano sono infatti esposti in sequenza alcuni schizzi affiancati dal disegno definitivo (o esecutivo) e dalle immagini fotografiche delle architetture effettivamente realizzate, consentendo il confronto tra la concretezza della realizzazione e le sue radici creative.
Renzo Piano ha scritto, in più occasioni: «Faccio edifici molto complessi, ma io disegno sempre a mano: è in questo modo che imparo a conoscere l'oggetto su cui lavoro».

In questa affermazione è già contenuto tutto il significato del disegno a mano libera inteso come estensione immediata della mente, quindi, ma anche come strumento di conoscenza, di dibattito interiore, definizione e affinamento dell'idea. Schizzi spesso sbilenchi, talvolta imprecisi e sproporzionati, sempre fuori scala, con metodi proiettivi utilizzati in modo intuitivo spesso non rigoroso, ma che, per chi ha studiato le discipline artistiche e architettoniche, sempre traspaiono anche nell'elaborazione spontanea, realizzata di getto; sappiamo bene, infatti, che il disegno di progetto si avvale di codici e regole che ne fanno una vera e propria lingua.
Mentre nella fase iniziale dell'iter progettuale il disegno si configura come uno strumento di comunicazione delle idee del progettista e, come tale, può assumere forme anche molto personalizzate, viceversa il disegno di progetto ha infatti una funzione strettamente comunicativa e deve essere organizzato attraverso un vero e proprio linguaggio, dotato di un suo vocabolario e di una sua sintassi.
L'efficacia degli schizzi risiede invece nel loro essere tracciati a mano libera, senza ausili quali riga e squadra, da movimenti della mano talvolta incerti e dall'essere spesso corredati da annotazioni testuali alle quali si intrecciano, delineando un processo inventivo diacronico ed evolutivo (Dal Co in Conforti, Dal Co 2007, p. 23).
Gli schizzi diventano strumenti di lavoro i cui esiti andrebbero studiati come veri e propri documenti di archivio, in quanto ogni interpretazione di un'architettura dovrebbe prendere avvio dall'analisi delle molteplici stratificazioni che vi si sono depositate durante il processo creativo, analizzando i vari elaborati in cui si sedimentano i processi di ideazione e selezione che rendono efficace la finalità funzionale e (talvolta) simbolica che perseguono (Dal Co, *ibid.*).
Secondo Manfredo Tafuri, infatti: «i disegni di architettura (vanno) interpretati appunto come tracce archeologiche, a partire dalle quali un testo si scompone». (Tafuri in C.S.A.C. 1983, pag. 24)

Mentre Dorfles afferma che:

> …ritengo necessario giudicare il Disegno di Architettura come un'operazione artistica a sé stante, svincolata da quelle che possono essere le caratteristiche dell'edificio che venga eventualmente costruito in un secondo momento sulla base del primitivo disegno. (Dorfles in C.S.A.C. 1983, p. 34)

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/905

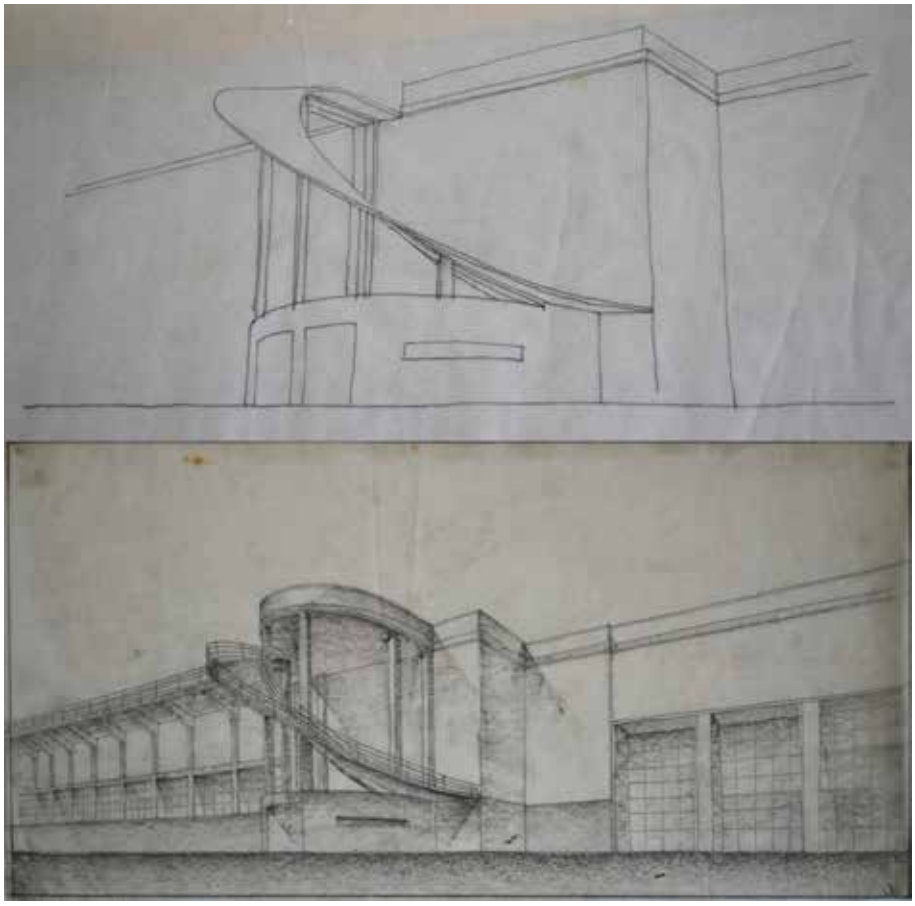


Fig. 1
Pier Luigi Nervi, *Stadio Comunale Berta di Firenze* (1929/32). Esterno delle tribune in corrispondenza della scala elicoidale. Schizzo prospettico e prospettiva accidentale.
CSAC Università di Parma, - N. inv. PRA 31 – n. id. 12814 – coll. 268/6 e 268/8.

Gli autori e il panorama culturale

L'approccio al progetto dei due autori, Pier Luigi Nervi e Renzo Piano, viene quindi letto attraverso l'analisi di quello che è il contributo e lo sviluppo dell'idea primigenia, nella sua evoluzione condotta proprio attraverso lo strumento grafico diretto, manuale, inteso non solo come *medium* comunicativo, ma anche (e soprattutto) come momento di verifica, maturazione e conoscenza dell'idea progettuale in un dialogo intimo e personale che pian piano trasforma l'idea (il *concept*) in qualcosa che deve essere comunicato tramite un linguaggio codificato, dando vita ad elaborati grafici redatti secondo le normative vigenti, attraverso i quali viene descritta la realizzazione dell'opera, tramite documenti oggettivi capaci di comunicare in modo univoco le intenzioni del progettista.

Diversi critici, storici dell'architettura e progettisti si sono espressi sulla controversa questione del valore intrinseco del disegno e dello schizzo di architettura, inteso come opera in sé compiuta; per questo, una panoramica sulle principali interpretazioni in tal senso risulta necessaria nel momento in cui ci si accinge alla lettura e all'interpretazione del corpus grafico di autori quali Pier Luigi Nervi e Renzo Piano, per contestualizzare da un lato gli elaborati in un dibattito culturale di fatto mai esaurito, ma anche per contribuire alla corretta interpretazione dei grafici con i dovuti strumenti critici.

Luigi Grassi applica la distinzione crociana tra *arte* e *non-arte* al disegno d'architettura e considera solo il disegno di mano dell'artista, mentre non ritiene meritevole di attenzione il disegno esecutivo; anche Bruno Zevi contrappone i disegni originali ai grafici di progetto ed attua una distinzione in cui è implicita quella tra opera d'arte e disegno di mestiere; Renato De Fusco, invece, applica i risultati dello strutturalismo linguistico allo studio dell'architettura e considera il disegno architettonico come linguaggio, senza, però, considerare le diverse scritture del disegno. Vittorio Gregotti invece, valuta attentamente l'intenzione progettuale e pone l'accento

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/905

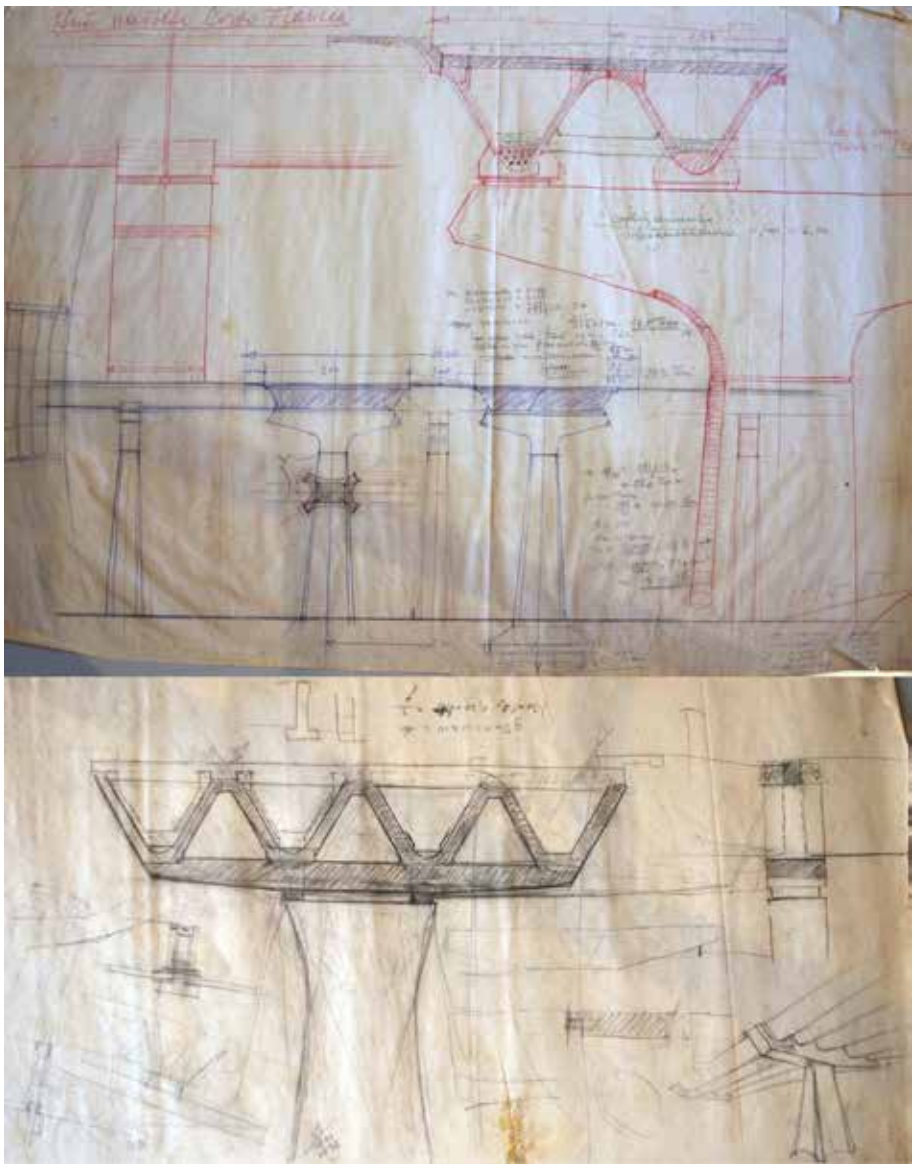


Fig. 2
Pier Luigi Nervi, *Viadotto di Corso Francia a Roma* (1958/60). Schizzi d'insieme e di dettaglio, prospettici e in proiezioni ortogonale. CSAC Università di Parma, - N. inv. PRA 1252 – n. id. 15254 – coll. 31/6.

sul rapporto esistente tra la preferenza per determinati mezzi di rappresentazione e le culture del progetto. Luigi Vagnetti intende documentare la trasformazione del linguaggio grafico degli architetti e degli ingegneri e comprendere le componenti storiche dello strumento grafico; per Vagnetti, non c'è alcuna relazione analogica tra rappresentazione grafica ed architettura realizzata. Klaus Koenig e Tomàs Maldonado affrontano diversamente il problema del rapporto tra disegno ed iter progettuale, mentre Vittorio Magnago Lampugnani relaziona la «forma di presentazione» al «proposito intellettuale dell'autore».
Un momento fondamentale del dibattito è il convegno sul disegno d'architettura organizzato dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università degli Studi di Parma nell'ottobre 1980. In questa occasione Arturo Carlo Quintavalle individua storicamente e contestualizza i modelli interpretativi che hanno dato luogo alle diverse letture del disegno progettuale (da una parte il disegno visto solo in funzione dell'opera realizzata; dall'altra il disegno considerato come valore autonomo).
A questo variegato panorama culturale si riferisce la lettura delle opere grafiche di Pier Luigi Nervi e Renzo Piano, che ci hanno lasciato uno straordinario corpus di disegni che include schizzi, progetti preliminari, definitivi e un granissimo numero di disegni esecutivi e di viste assonometriche e prospettiche.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/905

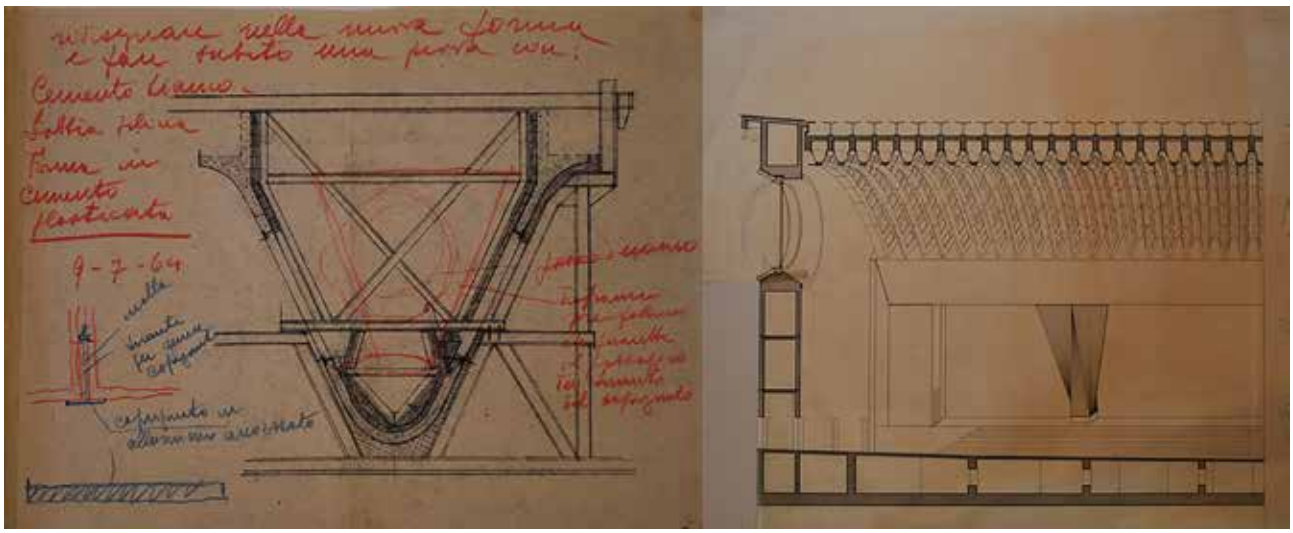


Fig. 3
Pier Luigi Nervi, *Aula per le Udienze Pontificie in Vaticano* (1966/71). Particolare della volta di copertura dell'aula ed esecutivo.
CSAC Università di Parma, - N. inv. PRA 585 – n. id. 14142 – coll. 152/4.

Alla luce di queste diverse interpretazioni espresse dagli storici e dai critici dell'architettura, il problema delle "scritture" e della loro storia è stato affrontato considerando con attenzione il tipo di grafica prescelto dai due autori, individuando variazioni nel corso del lungo periodo esaminato, ma anche in progetti coevi. L'esame delle "scritture" si è dimostrato particolarmente importante per comprendere il complesso sistema di rapporti fra il progettista e la cultura del suo tempo.
L'analisi effettuata sui disegni di Pier Luigi Nervi è stata impostata suddividendo gli elaborati relativi ai progetti esaminati indagando i progetti in modo orizzontale, concentrandosi in modo preciso sull'analisi degli aspetti grafici espressi soprattutto nei disegni autografi di Nervi, in particolare gli schizzi riconducibili al primo momento creativo e di dimensionamento delle parti più o meno strutturali ma anche di controllo del rapporto tra il contesto e la nuova architettura.
Gli schizzi di Pier Luigi Nervi, riferibili alla copiosa documentazione conservata nel Fondo Nervi presso il CSAC di Parma, sono per lo più costituiti da minute notazioni al tratto, quasi sempre corredati da appunti e quote, e oscillano tra la pura intuizione strutturale e la puntuale soluzione dei problemi costruttivi (Figg. 1 - 2).
Il segno, quasi sempre tracciato a matita, è sempre preciso e netto, e denota la forte personalità dell'autore oltre ad un'ottima padronanza degli strumenti di rappresentazione. L'attenzione è sempre rivolta in modo mirato a tematismi specifici, indagati secondo codici proiettivi adeguati e segni grafici differenziati e sempre utilizzati in modo consapevole, volti a definire un linguaggio personale che, insieme alle annotazioni descrittive o a veri e propri appunti, fissano l'attenzione in modo specifico su aspetti costruttivi, formali o percettivi dell'opera (Fig. 3).
I disegni di Renzo Piano delineano uno stile inconfondibile grazie alla peculiarità del loro aspetto grafico; il segno, non meno della scrittura, è sempre netto e si percepisce veloce, costante e sicuro. La variazione grafica è funzionale solo al variare dei temi. I suoi disegni illustrano quanto Piano sia teso alla ricerca della coerenza tra forma e struttura, della concezione strutturale e di quella formale, mirando ad integrare tra loro composizione e costruzione, recependo in pieno, anche se con esiti formali e strutturali molto differenti, la lezione di Pier Luigi Nervi.
L'utilizzo di strumenti diversi nella definizione degli schizzi ideativi vede la matita, per lo più (in Pier Luigi Nervi spesso anche la matita rossa e blu, a correggere le linee iniziali), ma anche il pennarello nero o colorato, (spesso verde, in Renzo Piano), con punte di diverso spessore; le annotazioni sparse che arricchiscono di spunti il corredo grafico; gli studi,

seppure schematici, che fin dalle prime fasi considerano l'orientamento in relazione all'esposizione solare.
Schizzi veloci, travolta fatti di poche linee, talaltra più accurati e definiti, che ci raccontano in ogni caso della poetica architettonica e del linguaggio progettuale, espresso in armonia con quello grafico codificato finale, vera cifra stilistica dello studio e del suo titolare (Figg. 4 - 5).
L'appunto e la correzione sono spesso annotati anche sulle prime stampe (o copie) del progetto redatto in forma definitiva, segno di un costante lavoro di affinamento dell'idea, sulla falsariga di quanto già i maestri del passato (ad esempio, Pier Luigi Nervi) erano soliti fare per passare poi i disegni ai collaboratori di studio, che sviluppavano le idee traducendole in elaborati grafici redatti secondo i codici e le scale di rappresentazione normalizzati e unificati.
Claudia Conforti individua negli schizzi di Renzo Piano:

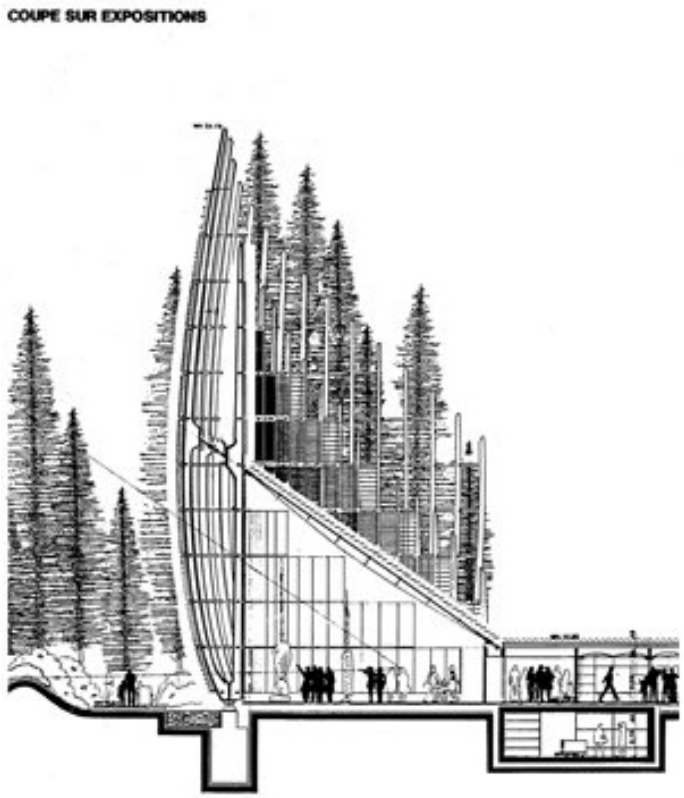
> …tre le scale aggredite simultaneamente dai segni progettuali: quella organica del manufatto, carpita dagli spaccati ortogonali e/o prospettici; quella del dettaglio tecnicamente risolutivo, che esprime evidenza formale allo spazio e alla sua costruzione, anch'essa trasferita in sezioni; e quella geografica, a largo respiro, che controlla l'impatto del nuovo edificio sul sito. A quest'ultima soltanto è riservata la rappresentazione planimetrica riassuntiva, nella quale il progetto è al centro di una rete di relazioni che l'architetto ha attentamente scandagliato. (Conforti 2007, pp. 7-8)

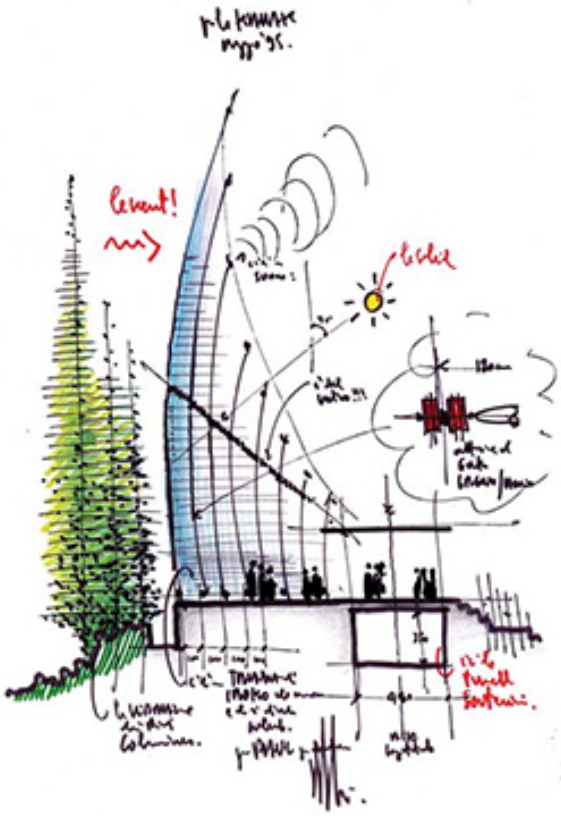
Tratto che accomuna gli schizzi dei due autori, pur nei diversissimi esiti grafici ed architettonici, è la compresenza di indicazioni ed annotazioni riguardanti soluzioni riferite a letture interscalari, evidenziando il rapporto tra fatti costruttivi ed esiti percettivi, cui entrambi dedicano grande attenzione fin dalle prima fasi ideative.
In molti schizzi compaiono in entrambi indicazioni sul montaggio degli elementi, aspetto verso il quale già nelle prime fasi ideative si manifesta una grande attenzione, delineando un modo di concepire l'architettura che tratta insieme la forma e la struttura, che pensa all'una non in funzione dell'altra, ma come due entità e aspetti che si appartengono e compenetrano, venendo di fatto a coincidere negli esiti architettonici progettati.
In entrambi sappiamo infatti quanto la ricerca di soluzioni strutturali e costruttive non standardizzate siano cifra stilistica delle loro realizzazioni architettoniche, pur sottolineando ancora una volta la differenza delle architetture finali, dei materiali utilizzati e anche degli esiti grafici dei rispettivi approcci allo schizzo ideativo e al processo di costruzione del progetto che si viene ad articolare tramite esso.

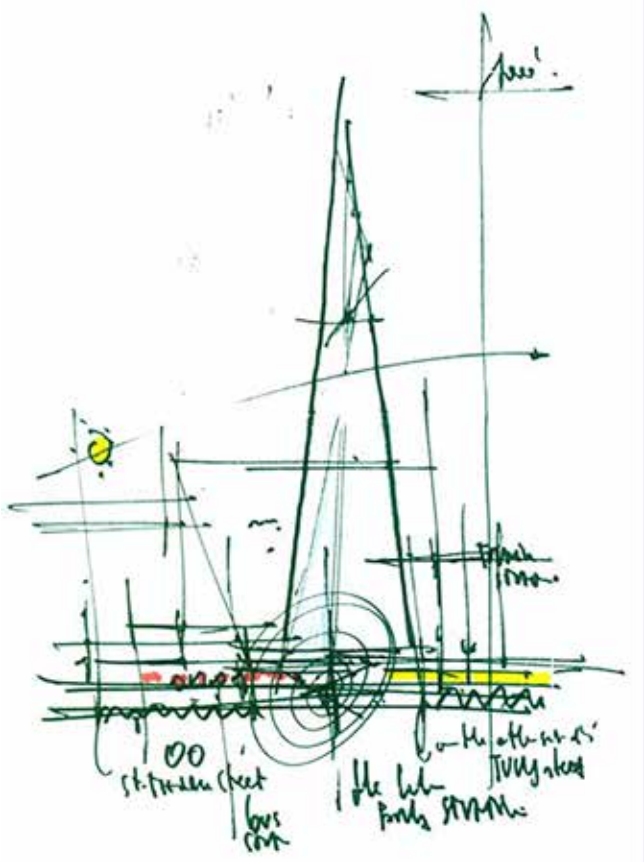
Considerazioni conclusive

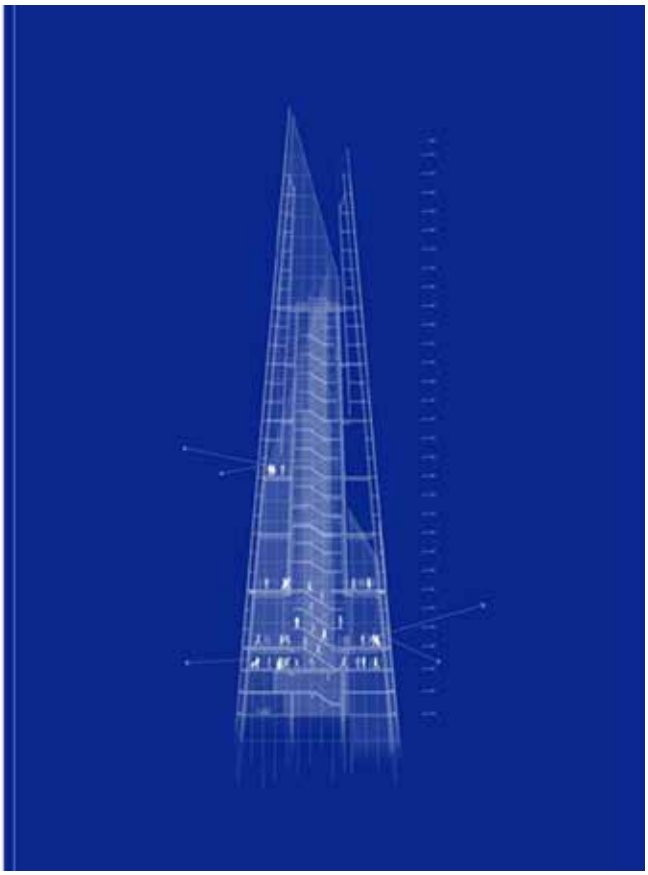
Con l'avvento dell'informatica, ormai diversi decenni fa, come noto il disegno di architettura ha ampliato i propri confini, modificando progressivamente il processo progettuale e amplificando gli strumenti espressivi della composizione architettonica, divenendo al contempo mezzo di rappresentazione e strumento di sviluppo e controllo del processo progettuale.
Peculiare è che in questo processo le tecnologie informatiche non siano rimaste funzionali all'espressività dell'idea ma siano diventate mezzo per estendere i progetti e, in conseguenza, mezzo per creare un nuovo linguaggio architettonico.
Le tendenze innovative nella rappresentazione digitale possono essere sinteticamente ricondotte a tre aspetti distinti, relativi rispettivamente alla verifica e all'immediata fruizione del modello di progetto, cioè alla realizzazione di un ambiente tridimensionale in cui il progettista possa immergersi in un'esperienza virtuale; alla comunicabilità del progetto stesso, al suo

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/905









Figg. 4-a-b
Renzo Piano, *Centro Culturale Jean-Marie Tjibaou, Nuova Caledonia* (1991-1998). Schizzo ideativo e sezione di progetto.
Fondazione Renzo Piano www.fondazionerenzopiano.org

Figg. 5-a-b
Renzo Piano, the Shard, *London Bridge Tower, Londra* (2000-2008). Schizzo ideativo e sezione di progetto.
Fondazione Renzo Piano www.fondazionerenzopiano.org

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/905

adeguamento ai mezzi ed agli strumenti espressivi del mondo contemporaneo, caratterizzati da multimedialità e multidimensionalità; e soprattutto all'ingresso prepotente del mezzo informatico nel processo ideativo e progettuale, suggerendo, supportando e talvolta determinando spazi e geometrie della futura realtà, senza che questo renda obsoleta la fase degli schizzi ideativi a mano libera.
Il momento in cui l'idea della forma del progetto germina e viene a definirsi, consente sempre agli autori di esprimersi in modo totalmente soggettivo e spesso svincolato dalla rigidezza dei codici e delle norme di rappresentazione del progetto, talvolta dando vita a veri linguaggi grafici o "metagrafici", attraverso i quali la creatività progettuale dà vita ad un complicato gioco di rifacimenti ed invenzioni, in quel complesso e paziente gioco di tessiture che sfocia nello schizzo ideativo.
Concetti ben espressi da Mario Botta, ben enfatizzando il ruolo culturale, meditativo e formativo che ancora oggi deve avere il disegno a mano libera delle preliminari fasi ideative, in un suo recente scritto dice:

> Con il passare del tempo la matita si è trasformata in un prolungamento della mano stessa: incominciai ad abituarmi ad averla tra le dita, come accade con la sigaretta per il fumatore. La matita non è solo uno strumento per il disegno, ma aiuta a frapporre le pause, predispone il pensiero: si può forse dire che la matita è lo strumento che trasporta l'idea al disegno… è uno strumento di ricerca, non di rappresentazione. (Botta 2020, p. 7)

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/905

Bibliografia

BELARDI P. (2015) – *Why architects still draw.* Casa Editrice Libria, Melfi.

BOTTA M. (2020) – "Il disegno momento di studio e confronto". Disegnare idee immagini, Anno XXXI, n. 61/2020. Gangemi editore, Roma, 7-11.

CONFORTI C., DAL CO F. (a cura di) (2007) – *Renzo Piano. Gli schizzi*. Electa, Milano.

CONFORTI C (2007) – "La dea della bilancia e gli schizzi di Renzo Piano". In: C. Conforti, F. Dal Co (a cura di), *Renzo Piano. Gli schizzi*. Electa, Milano.

C.S.A.C. (1983) – *Il Disegno dell'Architettura. Incontri di lavoro*. 1980. Dipartimento Progetto, Quaderni 57. Grafiche STEP, Parma.

DE FUSCO R. (1966) – "Il Disegno d'architettura". Op. Cit., 6, Roma.

DOCCI M. (2010) – "Editoriale". Disegnare idee immagini, Anno XXI, 40/2010. Gangemi editore, Roma, 3-4.

GRASSI L. (1947) – *Storia del Disegno*. Dott. G: Bardi- Editore, Roma.

GREGOTTI V. (1966) – *Il territorio dell'architettura*. Feltrinelli, Milano.

DE RUBERTIS R. (1994) – *Il disegno dell'architettura*. NIS, Roma.

KOENIG G. K. (1962) – "Disegno, disegno di progetto e disegno di rilievo". Quaderno n. 1 dell'Istituto degli elementi di Architettura e rilievo dei monumenti, Università di Firenze, Firenze.

MAGNAGO LAMPUGNANI V. (1985) – *L'Avventura delle idee nell'architettura 1750-1980*. XVII Triennale, Electa, Milano.

MALDONADO T. (1974) – "Architettura e linguaggio". Casabella, 429, 1977, 9-30.

MEZZETTI C. (a cura di) (2003) – *Il Disegno dell'architettura italiana nel XX Secolo*. Edizioni Kappa, Roma.

PURINI F. (1996) – *Una lezione sul disegno*. Gangemi, Roma.

PURINI F. (2010) – "Un quadrato ideale". Disegnare idee immagini, Anno XXI, n. 40/2010. Gangemi editore, Roma, 12-25.

VAGNETTI L. (1965) – *Il linguaggio grafico dell'architetto oggi*. Vitali e Ghianda, Genova.

VERNIZZI C. (2011) – *Il disegno in Pier Luigi Nervi. Dal dettaglio della materia alla percezione dello spazio*. Mattioli 1885, Fidenza (PR).

ZEVI B. (1972) – *Architettura in nuce*. Sansoni, Firenze.

Chiara Vernizzi, architetto, è professore ordinario di Disegno presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È autrice di oltre 120 pubblicazioni sui temi degli strumenti e metodi di rilievo, rappresentazione e analisi dell'architettura e della città; della rappresentazione grafica moderna e contemporanea del progetto di architettura e dell'analisi critica dei disegni d'archivio. Dal 2018 è membro del CTS della Unione Italiana Disegno (UID), all'interno del quale partecipa ai lavori della Commissione Archivi. Dal 2017 è nominata Delegata del Rettore per l'Orientamento; dal 2020 è Presidente Vicario del Corso di Laurea Magistrale in Architettura e città sostenibili ed è Coordinatrice dell'Unità di Architettura nel Dipartimento di Ingegneria e Architettura.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/907

Raffaella Neri

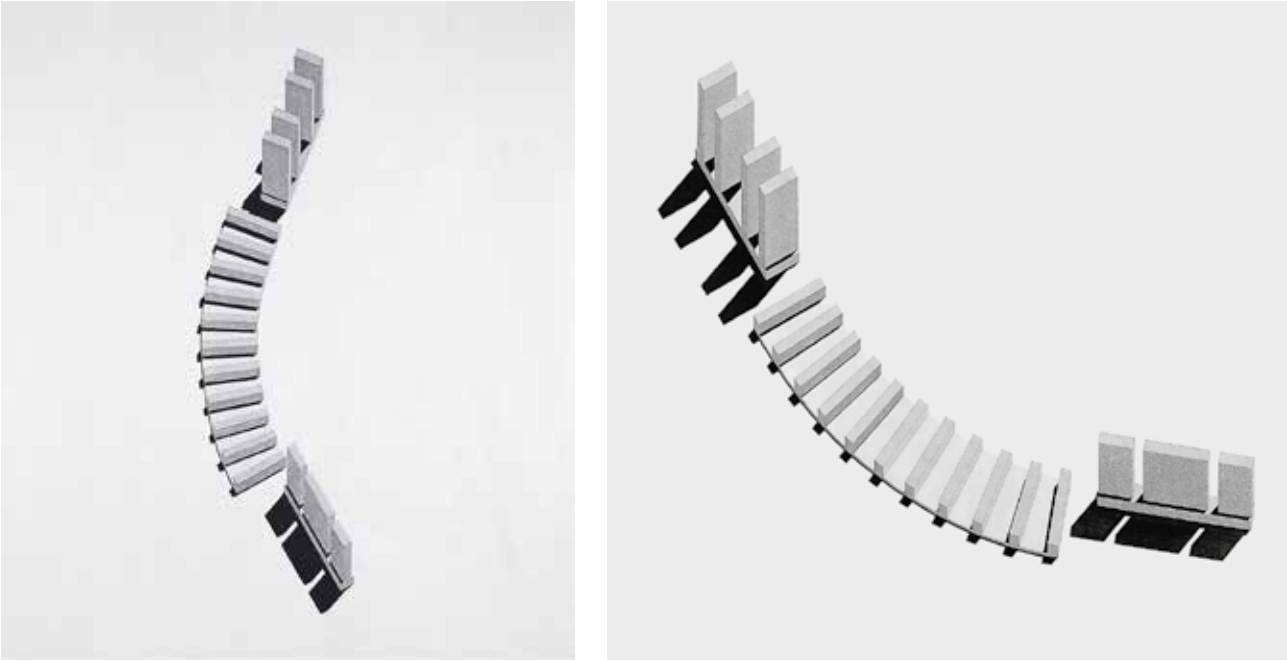
La precisione di una idea

Abstract
Il testo descrive il rapporto fra disegno e progetto nel lavoro di Antonio Monestiroli. Precisione ed essenzialità sono le cifre distintive delle sue architetture che indirizzano anche i modi del disegno, strumento del progetto di cui privilegia le rappresentazioni tecniche, sia alla scala urbana che a quella del singolo edificio. Piante, prospetti, sezioni, viste planivolumetriche, collage, modelli in scala sono i modi prevalenti secondo cui i progetti sono studiati e illustrati, anche nel passaggio dal disegno analogico a quello digitale.

Parole Chiave
Antonio Monestiroli — Disegno — Progetto — Precisione — Essenzialità

Tempo fa esisteva una rivista inglese di architettura che si chiamava 9H, una parola che oggi non direbbe nulla a un giovane architetto. Il titolo era riferito alla durezza della mina, assai secca, cui era possibile fare una punta affilatissima per tracciare una linea sottile e impietosa, quasi una incisione sulla carta, che non lasciava spazio ad alcuna sbavatura, imprecisione o indefinitezza del tratto.
In studio non si usava quasi mai quella mina per disegnare, in verità pressoché introvabile, ma 9H era la metafora di una precisione cui Antonio Monestiroli aspirava anche nei disegni, oltre che nelle architetture. Una precisione che è sempre stata la cifra del suo lavoro, e che, come generalmente avviene, il modo di disegnare fedelmente riflette. Perché il disegno rispecchia il pensiero sul progetto, ne testimonia la genesi e lo sviluppo, corrisponde al suo avanzare e alle sue variazioni: dà forma a una idea, e tende a essere tanto più preciso quanto più precisa è l'idea stessa.
Per Antonio Monestiroli precisione significa aspirazione alla chiarezza e alla intelligibilità, entrambi requisiti irrinunciabili delle sue architetture. Anche lo schizzo ubbidisce a questa regola: da lui poco praticato e poco amato, soprattutto nella versione più impressionista, e conseguentemente poco esibito, poiché contiene sempre un che di vago e di superfluo che distoglie l'attenzione dal suo oggetto. Quando esiste è solo un appunto, che generalmente include misure e proporzioni perché, una volta disegnata, l'idea ha preso forma, e misura e proporzione ne costituiscono l'essenza vitale. Talvolta lo schizzo è fatto sulla base di un disegno più preciso, di una planimetria, di una traccia che delinea la condizione al contorno della nuova architettura, per stabilirne le relazioni, i centri, le gerarchie. Oppure mette schematicamente a confronto ipotesi diverse, modi possibili della

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/907

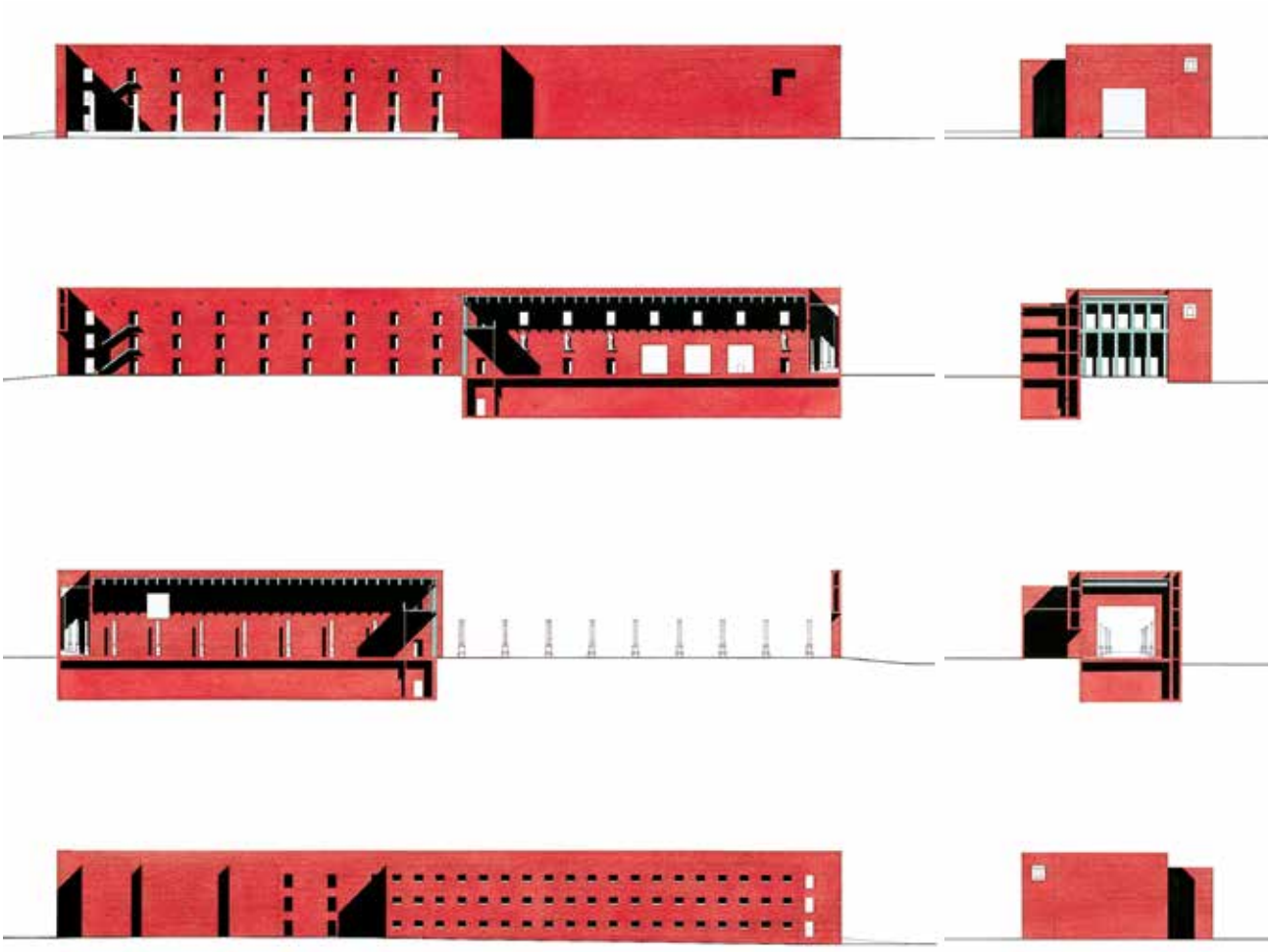


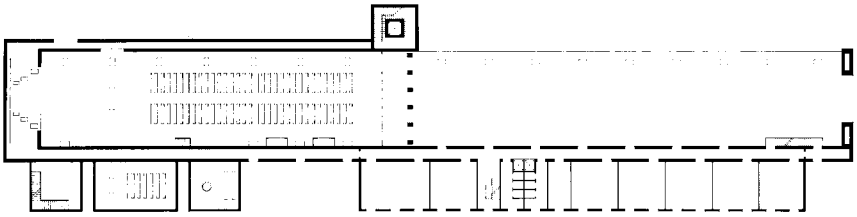
Figg. 1 a-b
Progetto per Porta Genova, Milano, 1987. Assonometrie.

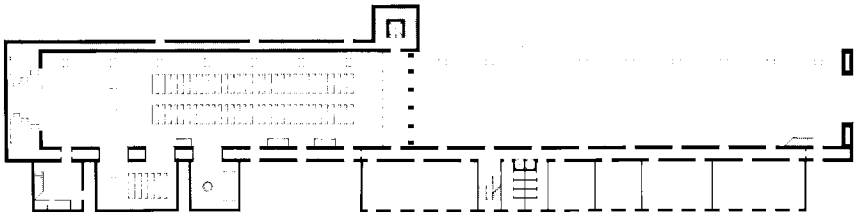
composizione e dell'aggregazione di più edifici, principi sulla base dei quali dare forma e senso ai luoghi e agli insediamenti.
Ai tempi del disegno a china, al tratto secco della matita corrispondeva il pennino 0,1, il più sottile in commercio, che si rompeva con facilità ma garantiva linee e angoli di grande precisione, la stessa assicurata poi, e anzi amplificata, dal disegno al computer. Con questo poliedrico strumento c'è modo di essere più precisi anche con le viste tridimensionali: il computer più facilmente consente di controllare e di rappresentare lo spazio compreso fra le architetture, le loro proporzioni, talvolta la luce, e in questo senso è stato utilizzato, con lo stesso rigore e con un po' di avvedutezza.
Monestiroli rifugge da ogni compiacimento per il disegno in sé: il rigore delle architetture e la ricerca di generalità nel progetto trovano riscontro nella essenzialità e nella assertività del disegno. Come le architetture, questo non deve mai essere accattivante o ammiccante, cercare il plauso o mirare a compiacere; non è consolatorio, per dirla con Vittorini, né deve essere ingannevole, piuttosto eticamente asciutto e severo. Deve essere impietoso e, per essere utile, evidenziare problemi ed errori. Perché il disegno di architettura ha valore puramente strumentale, e il bel disegno è quello che meglio traduce il pensiero per rappresentare in modo efficace e chiaro l'idea di architettura e il modo in cui questa si traduce in una costruzione.

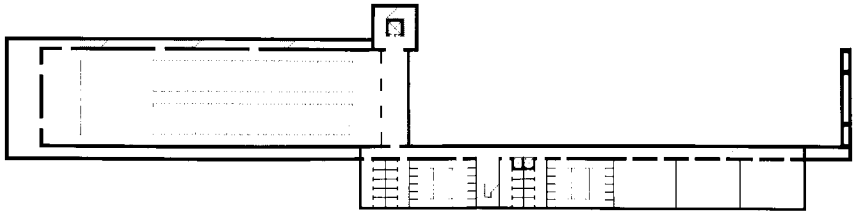
La predilezione di Antonio Monestiroli è evidentemente rivolta al disegno tecnico, planimetria, pianta, prospetto e sezione: un disegno scientifico, rigoroso, chiaramente astratto, ma adeguato al progetto. Con le ombre, magari, che meglio fanno comprendere la profondità dello spazio anche sul foglio di carta. Da qui l'oculatezza nell'uso del disegno prospettico e la avversione per il render, per il disegno senza controllo né misura, totalmente falsificabile, l'opposto della aderenza e della precisione spaziale perseguiti. È piuttosto il modello tridimensionale in scala lo strumento appropriato per misurare lo spazio, anch'esso una rappresentazione oggettiva, precisa, sintetica e ancora astratta, ma più prossima alla realtà e alla tridimensionalità dei luoghi e degli edifici. Si tratta di una questione di finalità: la rappresentazione tridimensionale, e il disegno in generale, sono gli strumenti per rappresentare e per misurare uno spazio immaginato, per

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/907





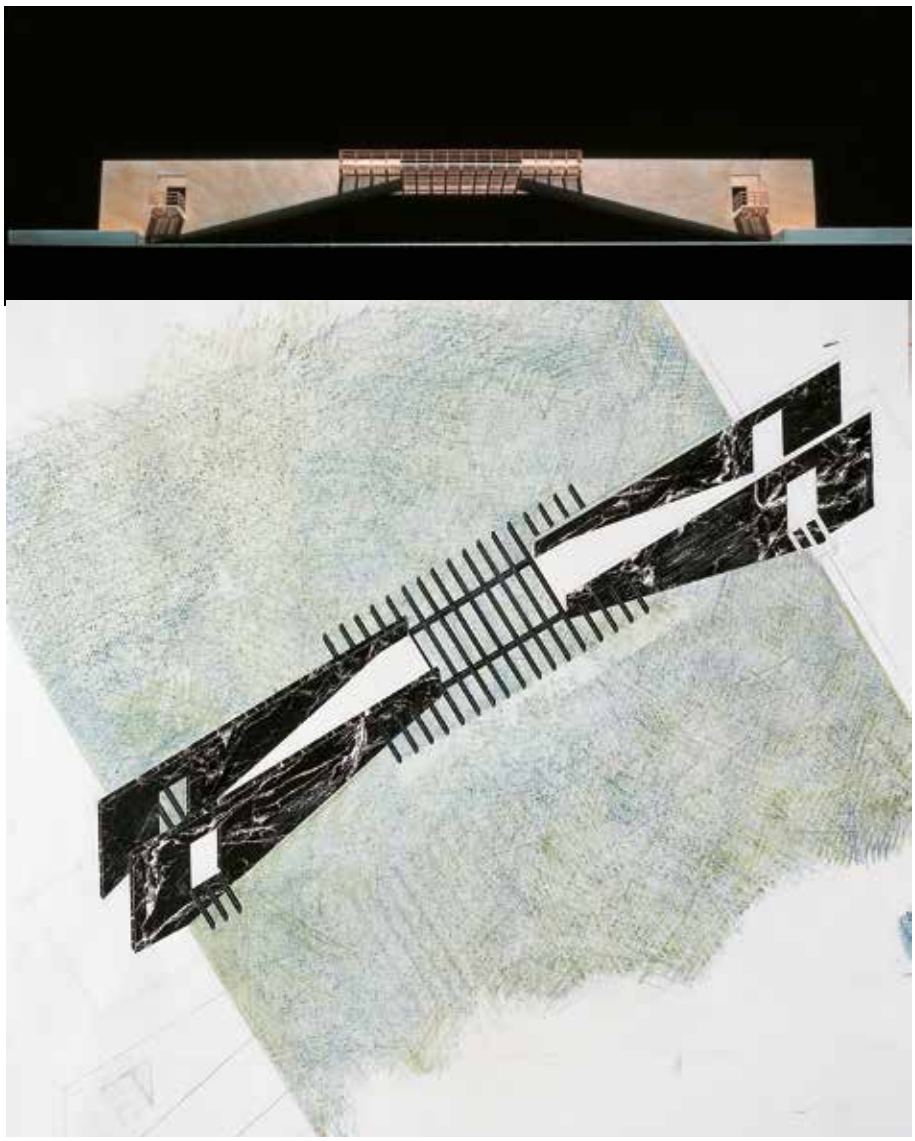




DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/907

Figg. 2 a-b
Nella pagina precedente:
(In alto), Chiesa al quartiere Gallaratese, Milano, 1989. Piante, prospetti e sezioni.

Figg. 3 a-b
Progetto per il ponte dell'Accademia a Venezia, 1985.
Modello e assonometria.



avvicinarsi alla sua costruzione reale. Il controllo delle qualità spaziali che le composizioni generano e la definizione delle relazioni fra volumi sono il cuore del progetto di architettura, ciò che vi è di più difficile da immaginare e da prevedere. E anche da insegnare: si affinano con l'esperienza e aumentano di difficoltà man mano che cresce la scala, che la misura dello spazio sfugge alla prossimità del corpo e alla percezione dell'occhio. La rappresentazione dello spazio, non a caso, è sempre stata una questione importante che ha a che vedere con il pensiero sullo spazio. La storia della prospettiva insegna.

I disegni dei progetti che riguardano composizioni urbane sono particolarmente elementari, quasi schematici. Sono ancora una volta l'affermazione di un pensiero che, sistematicamente, mira a stabilire prima di tutto un principio: tale principio riguarda luoghi e spazi che la composizione dei volumi consente di generare, che poi dovranno avere coerente espressione attraverso la forma delle architetture. In questi disegni le architetture non possono che ridursi alla loro forma elementare, geometricamente astratta, una composizione di rettangoli, di quadrati, di cerchi, di linee, a meno della loro definizione architettonica, che verrà in seguito, in coerenza e guidata da questi. Perché queste geometrie contengono già una idea tipologica e di relazione spaziale: non si tratta di distribuire quantità e funzioni, né di

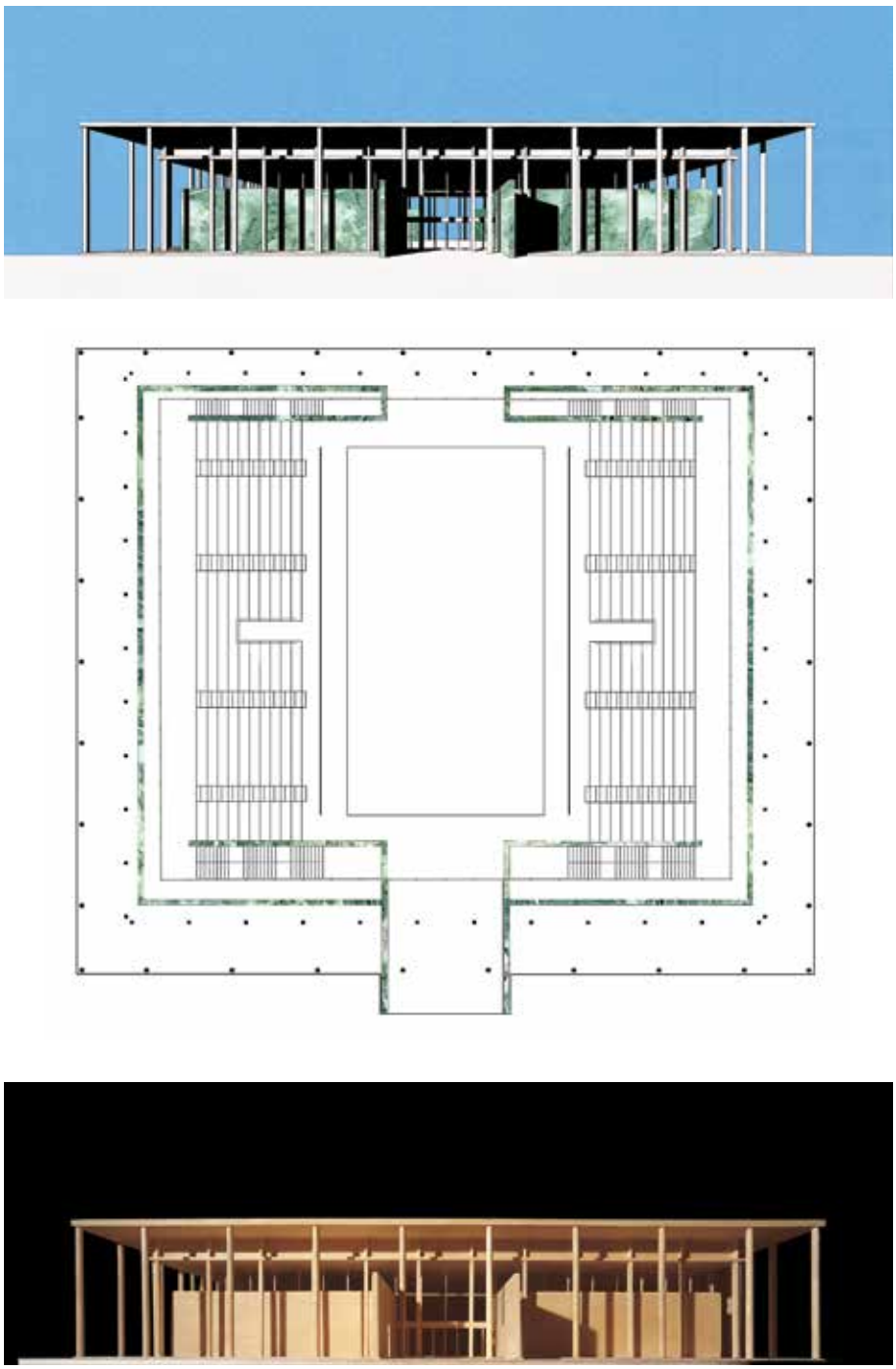
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/907

Figg. 4 a-b
Progetto per il nuovo Politecnico alla Bovisa, Milano, 1990. Collage e modello.

un gioco formale. Ogni figura rimanda a un tipo, suggerisce un modo di porsi nello spazio e contiene le relazioni fra pieni e vuoti; gerarchie, luoghi e misura degli spazi aperti, ovvero tutto ciò che di fondamentale vi è nel progetto, si definiscono in questo momento, attraverso questi disegni.
Sono disegni minimi, poco gratificanti, di una semplicità quasi sconfortante, pari solo alla loro importanza. Disegni che a scuola gli studenti sottovalutano e tendono a rifuggire poiché non ne colgono il valore, ma che Monestiroli non temeva di esibire. Disegni che sapeva essere generatori e decisivi, proprio per la loro estrema essenzialità, della stessa essenzialità che possiede la profondità di un pensiero, che assimila riduzione formale a riduzione intellettuale. Questo il suo difficile insegnamento: non si deve avere paura della elementarità del disegno, dove ogni più piccolo elemento si carica di significato, perché, se è espressione di un pensiero, è in realtà un difficile raggiungimento. Bisogna piuttosto temere la gratuità della forma e la sua povertà di senso, che rispecchiano solo la banalità delle idee. In ogni caso, riduzione e astrazione sono proprie del disegno a ogni scala: si tratta di trovare il limite confacente ad ognuna di esse.

Un ultimo appunto: il collage. Come alcuni grandi maestri, Antonio Monestiroli lo ha utilizzato sovente e ne ha anche scritto in un breve testo intitolato "I segni della colla"[1]. Composto inizialmente con fotocopie, forbici e colla, appunto, sostituiva talvolta planimetrie e viste nei progetti a scala urbana per meglio simulare, senza tradirla, una realtà immaginata. Ma, soprattutto, era impiegato nelle prime ipotesi per le grandi composizioni come strumento di progetto.
L'uso del collage corrisponde a una idea di architettura fondata sul pensiero analogico: sostiene, da una parte, la continuità con la storia, la possibilità di pensare nuove architetture a partire da architetture esistenti, e dall'altra manifesta, attraverso la sua evidente provvisorietà, il suo essere fuori posto, la necessità di rinnovarle, di adeguarle ai tempi e ai luoghi. Il collage non dà indicazioni circa la forma delle nuove architetture, ma avanza, ancora più che nei disegni planivolumetrici, la precisione di una idea tipologica e spaziale, già concretizzata in forma compiuta in un tempo precedente. Suggerisce perciò relazioni fra architetture e spazi aperti, misure, proporzioni, rapporti di vuoti e di pieni, apertura, chiusura, direzione,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/907



Figg. 5 a-b
Progetto per un palazzetto dello sport, Limbiate, 1998. Vista prospettica, pianta, modello.

isolamento, aggregazione, tutte le indicazioni generali che contengono i tipi edilizi.
Scegliere una architettura per comporre un collage significa riconoscere e riproporre una idea generale, presuppone una capacità di astrazione nel pensiero e nella lettura degli edifici e dei luoghi sulla base di una intenzionalità di progetto, in attesa di una nuova interpretazione che dia all'architettura rinnovata concretezza, costruttiva e formale. Una operazione propria della nostra modernità e, appunto, fortemente dipendente dal pensiero analogico.

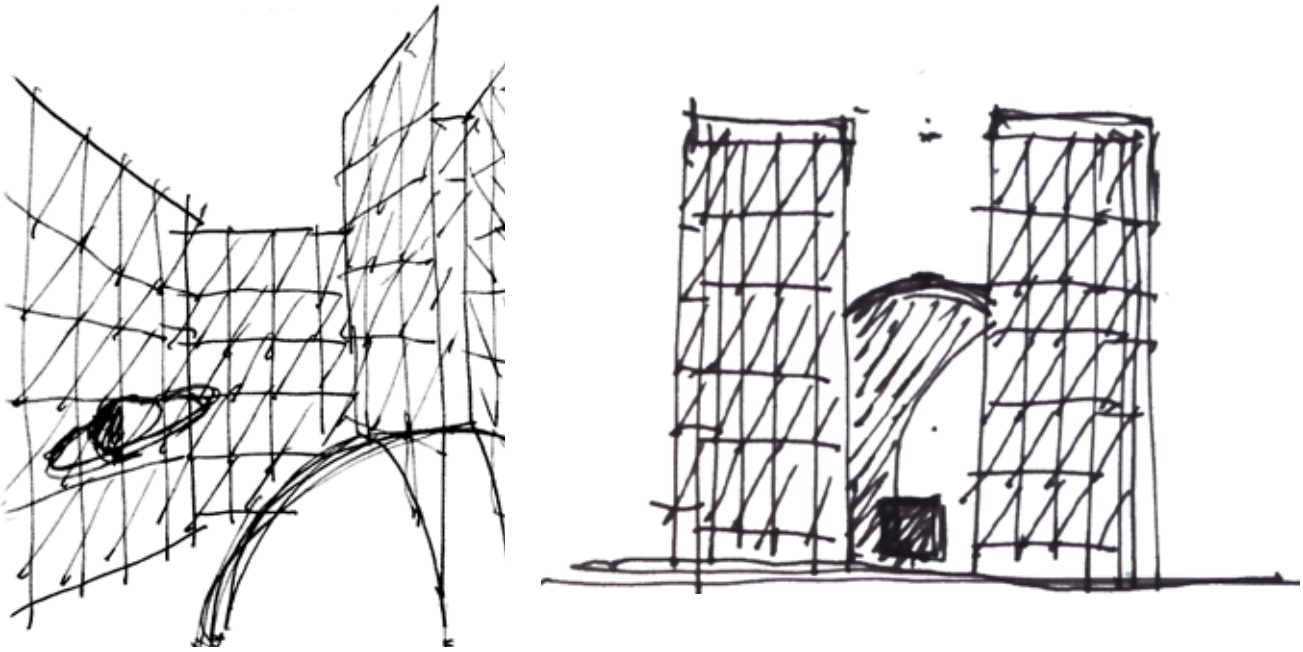
Due parole ancora sull'uso del colore. Nei disegni di Monestiroli i colori sono pochi, ricorrenti, come pochi sono gli elementi delle architetture, ridotte al minimo, alla loro generalità. Il rosso dei mattoni, l'ocra della pietra, o magari un collage per questa, il verde degli elementi di natura e

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/907

pochi altri. Sono colori che vogliono essere realisti, appropriati, ma anche, al tempo stesso, astratti, quasi privi di espressività propria. Sono indicativi, ancora una volta, della generalità dei materiali: il "verde" non può che essere verde, magari cambia intensità a seconda che sia un prato o un bosco, l'acqua non può che essere blu, anche se quella di Venezia vira al verde. È un colore uniforme, poco più che simbolico, un rimando alla idea generale di acqua. Si può paragonare alla scena fissa di un teatro: non è rappresentata quella particolare acqua, variabile, in quella particolare luce, come in un quadro impressionista, ma l'acqua, in generale. È il concetto opposto al render, alla contestualizzazione, a una forma di verismo contraffatto della rappresentazione. Questo uso dei colori tende a una generalità difficile da travisare, che poi la particolarità e le variazioni della realtà renderanno ricca e viva.

Questo, in generale, credo sia per Antonio Monestiroli il ruolo, fondamentale e insidioso, del disegno. Insieme alle architetture deve essere soprattutto schierato contro il formalismo, per affermarsi come interprete rigoroso e severo della necessità di forma, di quella precisione formale che aspira a corrispondere precisamente all'idea, e a manifestarla nel modo più chiaro e diretto possibile.

Figg. 6 a-b
Planetario di Cosenza, 2001. Schizzi.



Note

[1] *I segni della colla*, in *Attraverso la Storia*. Città Studi Edizioni, Milano 1996.

Raffaella Neri, architetto, PhD, è professore in Composizione architettonica e urbana al Politecnico di Milano e membro del Collegio docenti del Dottorato in Composizione allo IUAV di Venezia. Svolge attività di ricerca su temi che riguardano la teoria dell'architettura, il ruolo della costruzione, il progetto urbano, la riqualificazione delle periferie, la riconversione delle aree dismesse, degli scali e delle aree ex militari. Partecipa a concorsi e a workshop di progettazione; nel 1996 ha vinto il Premio di architettura Luigi Cosenza.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/865

Andrea Alberto Dutto

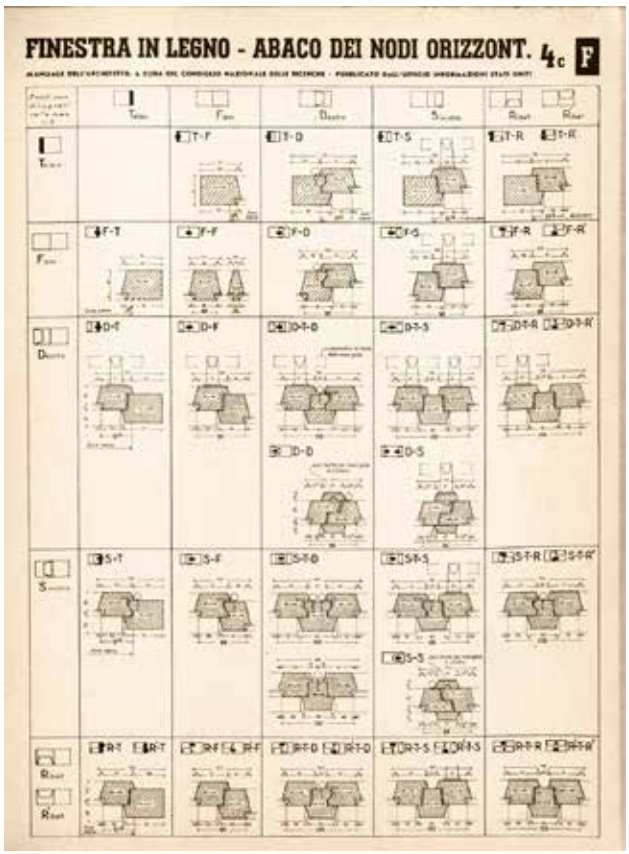
L'Abaco e il Nodo. Costruzioni nel disegno di Mario Ridolfi

Abstract
Mario Ridolfi utilizza il disegno per esplorare temi costruttivi e anche come segno distintivo della sua personale poetica. Il punto di convergenza tra tecnica e poetica si manifesta, in particolare, nell'uso di due strumenti: l'abaco e il nodo. L'abaco riguarda le variazioni combinatorie tra i parametri quantitativi che riguardano gli edifici e il disegno urbano. Il nodo stabilisce relazioni analogiche tra elementi edilizi di diverse dimensioni. L'abaco e il nodo sono strumenti multiscalari che fondono progettazione architettonica e indagine tecnico-manualistica.

Parole Chiave
Abaco — Composizione architettonica — Costruzione — Manualistica — Nodo

La manualistica architettonica italiana della prima metà del XX secolo introduce nuove tecniche di rappresentazione che intervengono nella mediazione tra saperi costruttivi e poetiche progettuali ma che rimangono a lungo fuori dai riflettori della critica. Nel 1981, Carlo Guenzi, curatore del volume antologico dedicato alla manualistica italiana tra il 1750 e il 1950 (1981, p. 14) segnalava che «il modo di rappresentare dei manuali, […] di articolare il testo alle tavole, così come l'uso dei formati, meriterebbe una specifica trattazione e analisi». A distanza di circa quarant'anni da quel monito – e a valle di alcune ricerca svolte (Motta et al. 1995; Barucci 1984) – la manualistica appare ancora un terreno fertile e ampiamente inedito, in particolare per gli studiosi della figurazione architettonica.
In questo saggio, ci concentriamo in particolare sul disegno ricerca manualistico di Mario Ridolfi che trova una prima matura espressione nella redazione del *Manuale dell'Architetto CNR* (1946) e successivamente nel *Ciclo delle Marmore* (pubblicato postumo; Ridolfi et al. 1997).
Per Ridolfi il *Manuale dell'Architetto CNR* costituisce una occasione di verifica dei portati teorici che egli espone in alcuni saggi, pubblicati a partire dal 1940, che lo identificano come fautore della normalizzazione degli elementi costruttivi (Ridolfi 1940) e di una revisione delle tecniche del disegno architettonico (Ridolfi 1943). L'osservazione analitica che egli conduce sulla sua prassi progettuale, già a partire dagli anni '30, lo porta infatti alla conclusione che il disegno svolga un ruolo decisivo nella mediazione tra sapere tecnico e qualità estetica dell'architettura (Cellini e D'Amato 2005).
Presenteremo quindi alcune riflessioni sul disegno architettonico-manualistico di Ridolfi, facendo riferimento a tre temi teorici, ovvero: la mediazione

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/865



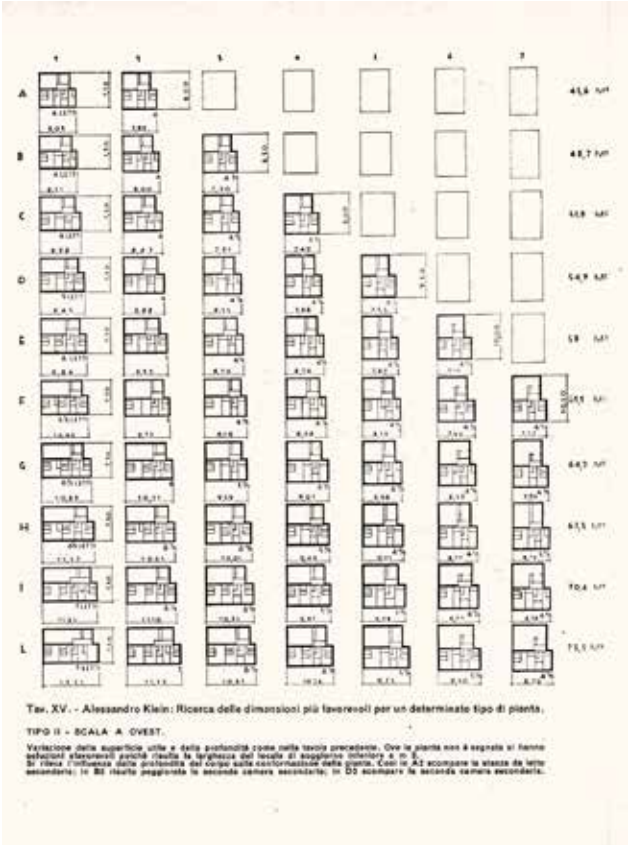


Fig. 1
Mario Ridolfi, «Finestra in legno – Abaco dei nodi orizzontali», tavola 4c F.
(da Manuale dell'Architetto CNR, Roma 1946).

Fig. 2
Alexander Klein, «Ricerca delle dimensioni più favorevoli per un determinato tipo di pianta».
(da E.A. Griffini, Costruzione razionale della casa, Milano 1932).

tra i saperi e le pratiche dell'edilizia; la trasmissibilità dei repertori costruttivi tradizionali; la classificazione delle varianti morfologiche degli elementi architettonici e urbani. Queste riflessioni fanno capo ad un'ipotesi epistemologica secondo la quale il disegno per Ridolfi costituirebbe un dispositivo di trasmissione della conoscenza architettonica tra manuale e progetto. Più specificamente il disegno interviene come meccanismo di trasmissione delle tecniche di progetto operante nell'ombra del funzionamento 'superficiale' manuale (noto prosaicamente come strumento di ausilio o prontuario di soluzioni ready-made per progettisti pigri). L'ipotesi sarà argomentata attraverso due strumenti grafici tipicamente manualistici che Ridolfi utilizza sia nei suoi manuali che nei progetti, ovvero: l'abaco e il nodo.
Inizieremo quindi esaminando l'*abaco* in riferimento alle tavole dei serramenti redatte da Ridolfi per il *Manuale dell'Architetto CNR*, e passeremo poi al tema del *nodo*, trattando il *Ciclo delle Marmore* (Ridolfi et al. 1997), un manuale – a cui Ridolfi dedica l'ultimo decennio della sua vita – che documenta le tecnologie vernacolari nell'appennino umbro e le interpreta anche liberamente nel progetto di alcune case unifamiliari. Entrambi questi due manuali manifestano una relazione esistenziale con il loro autore; come ricorda Francesco Cellini (1997, p. 10):

> come era già accaduto fra il 1941 e il 1943, quando il vuoto professionale e morale, conseguenza della guerra e dell'occupazione tedesca, gli aveva suggerito quella straordinaria sistematizzazione dell'esperienza passata che generò il *Manuale*, negli ultimi anni della sua vita un altro vuoto (sentimentale, professionale, civile) viene colmato da Ridolfi con la traduzione e sublimazione *in exempla* della sua esperienza professionale e della sua poetica.

Dal manuale al progetto. L'abaco

Il *Manuale dell'Architetto CNR* nasce con l'obiettivo esplicito di dotare

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/865

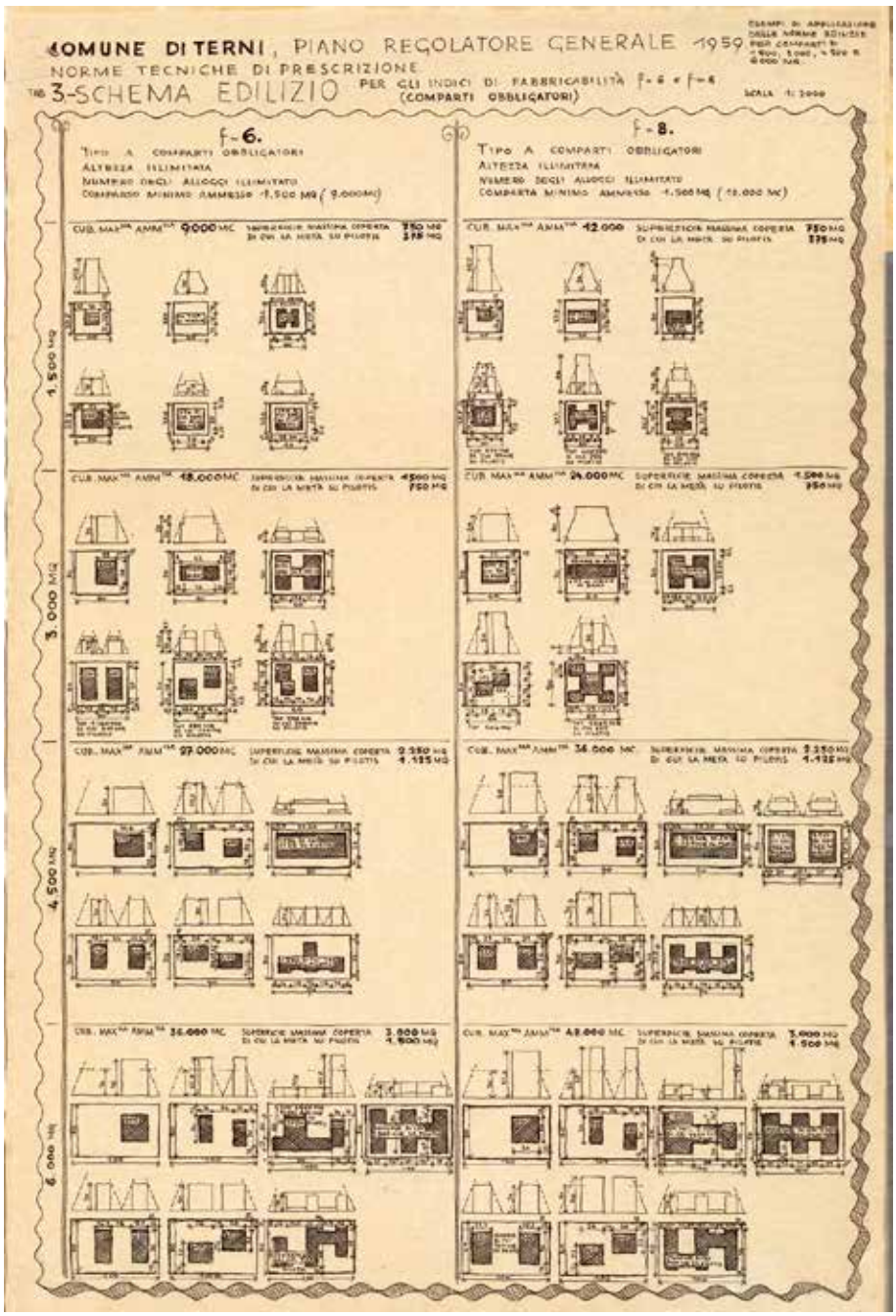


Fig. 3
Mario Ridolfi, Schemi edilizi per il Piano Regolatore Generale di Terni, 1959. Fonte: Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci, www.fondoridolfi.org

i progettisti architettonici, attivi nella ricostruzione post-bellica, di uno strumento agile per la consultazione di dati tecnici e procedure edilizie collaudate. A questo obiettivo esplicito si aggiunge poi un secondo obiettivo – che possiamo definire implicito – e che riguarda il manuale nella sua concezione e nel modo attraverso cui esso illustra i problemi progettuali. Uno specifico dispositivo grafico che contribuisce a definire questo obiettivo implicito è l'abaco che Ridolfi impiega in numerose tavole del *Manuale dell'Architetto CNR* e, in particolare, nella sezione F "Opere finite della costruzione".

L'abaco svolge la funzione di classificare le varianti morfologiche degli elementi edilizi sulla base di parametri quantitativi. Esso viene applicato, ad esempio, nella rappresentazione del problema dei nodi orizzontali della finestra in legno (Ridolfi et al. 1946, tav. F 4d) (Fig. 1) in funzione di criteri prestazionali che riguardano: i materiali e le configurazioni di assemblaggio dei serramenti, degli infissi e dei rivestimenti. L'abaco illustra

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/865

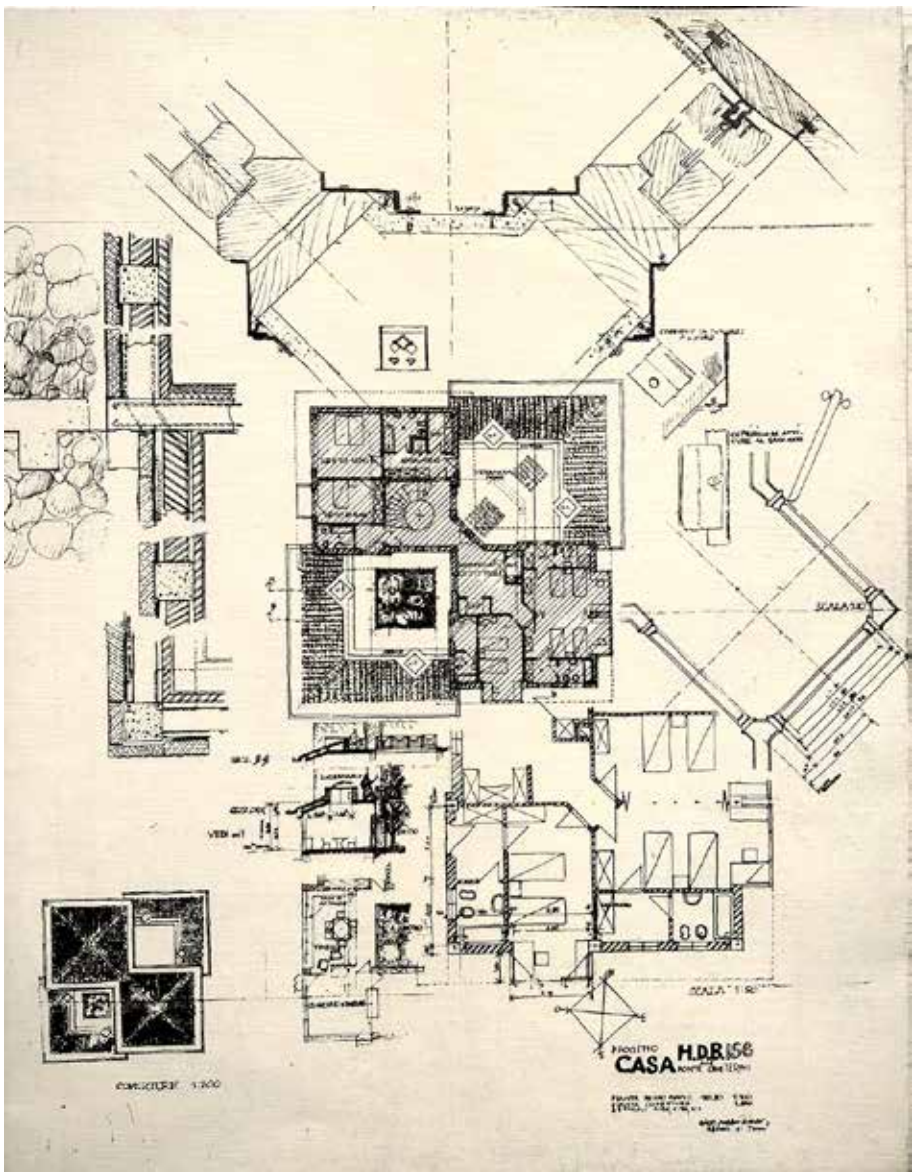


Fig. 4
Mario Ridolfi, Schizzi planimetrici e di dettaglio per Casa De Bonis I, CD 164/I/(2), 1971-74. Fonte: Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci, www.fondoridolfi.org.; M. Ridolfi, F. Cellini, C. D'Amato, Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore, Milano 1997.

le variazioni compositive che intervengono nella configurazione del nodo del serramento (scala 1:5) in funzione della variazione di alcuni elementi parametrici – riportati in ascissa e in ordinata – come il telaio, l'anta fissa o mobile su uno oppure entrambi i lati del telaio. Dal punto di vista del 'servizio' al progettista, l'abaco funziona come un repertorio di serramenti quotati e pronti all'uso. Dal punto di vista dello sforzo dell'autore, l'abaco è il risultato di una riflessione sui meccanismi combinatori del progetto che eccedono la sola questione dei serramenti.

La manualistica testimonia infatti una varietà di applicazione dell'abaco a diversi problemi progettuali e a diverse scale. Un esempio è quello degli abachi tipologici elaborati da Alexander Klein nei suoi studi sull'*existenz minimum,* e diffusi in Italia da Enrico Agostino Griffini con il suo manuale *Costruzione razionale della casa* (1932). Nei suoi abachi Klein mostra le variazioni morfologiche che intervengono nelle piante del tipico appartamento berlinese, in funzione di due variabili quantitative, ovvero: la profondità del corpo edilizio (in ascissa) e la superficie utile (in ordinata) (Fig. 2). Questo abaco si conclude con alcune caselle lasciate vuote (con rettangoli segnaposto) che indicano condizioni svantaggiose da un punto di vista distributivo. Queste caselle vuote dimostrano anche che la logica combinatoria dell'abaco eccede sempre la soluzione ad un problema.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/865

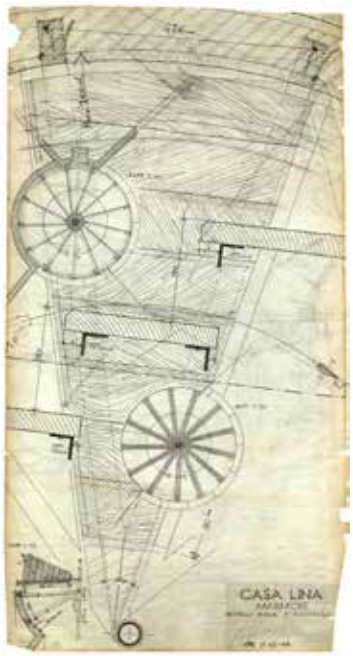


Fig. 5
Mario Ridolfi, Dettagli della scala a chiocciola di Casa Lina a Marmore, Terni, 1964-1967. Fonte: Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci.
www.fondoridolfi.org

L'abaco quindi non è solo uno strumento di classificazione di figure ma è un meccanismo di composizione che può anche produrre figure che non rispondono più al problema che le ha originate e che pertanto restano fuori dall'abaco (come caselle vuote).
L'abaco riguarda anche operazioni combinatorie che intervengono nel progetto urbano. Un esempio è offerto dal *Piano Regolatore Generale di Terni* (1950-1959) in cui Ridolfi utilizza l'abaco per mettere in scena la forma come punto di incontro tra le disponibilità economiche dell'imprenditoria locale e le dinamiche di sviluppo e frazionamento di un tessuto urbano di medie dimensioni (Cellini e D'Amato 2005, pp. 76-78). L'abaco ha in ascissa l'indice di fabbricabilità e, in ordinata, la superficie del lotto. Dall'incrocio di questi due vincoli scaturisce la prefigurazione di «schemi edilizi» a blocco, a blocchi multipli, a corte aperta e in linea (Fig. 3). Il Piano di Terni, infatti, come ricordano Cellini e D'Amato (2005, p. 74) «non si risolse solo in una città, ma in un contributo, ancora oggi esemplare, alla ricerca di strumenti normativi, di regolamenti efficaci e chiari, di simbologie grafiche, di tecniche sintetiche e limpide di rappresentazione […] per costituire un esempio generalizzabile […] con la stessa logica generativa del *Manuale*».
L'abaco ridolfiano va quindi diversificato da altre tipologie di abachi tipologici che mirano a raccogliere figure planimetriche sulla base delle analogie formali delle piante. Le figure che popolano gli abachi di Ridolfi negano sistematicamente il *Tipo* come criterio di classificazione fondato sull'analogia morfologica, e sottolineano invece la comune origine in una sequenza di istruzioni che connettono – come in un algoritmo – due parametri quantitativi alla volta. A volte questo 'algoritmo' giunge a una soluzione errata (o non possibile) e la rispettiva cella dell'abaco viene quindi lasciata vuota.
In sintesi, l'abaco che appare nei disegni di Ridolfi ha due caratteristiche: una *esplicita* e l'altra *implicita*. La caratteristica *esplicita* concerne l'abaco come collezione di soluzioni pronte all'uso in funzione di alcuni parametri edilizi o vincoli costruttivi. La caratteristica *implicita* è invece il meccanismo di regole che sta alla base della struttura dell'abaco; essa richiede uno sforzo di decodificazione delle regole che sottendono la costruzione dell'abaco e le procedure di elaborazione delle soluzioni incasellate. Questa qualità implicita dell'abaco è interessante dal punto di vista dello studio della figurazione architettonica perché consente di stabilire affinità tra i meccanismi combinatori che riguardano diversi problemi di composizione architettonica e urbana; ovvero tra i sistemi di regole *implicite* che riguardano abachi *esplicitamente* orientati a problemi diversi del progetto.

Dal progetto al manuale. Il nodo

Il disegno costituisce quindi per Ridolfi il fulcro di pensiero che transita tra conoscenza e costruzione (tra manuale e progetto) e che connota il mestiere come «ambiguamente collocato fra cultura intellettuale e cultura materiale» (Cellini 1983, p. 14). A distanza di trent'anni dalla pubblicazione del *Manuale dell'Architetto CNR* Ridolfi manifesta ancora un interesse per la costruzione di «un corpus di conoscenze trasmissibili e separabili dalle singole occasioni» (Cellini e D'Amato 2005, p. 33) e, tra il 1970 e il 1980, redige i disegni per il *Ciclo delle Marmore*: «un libro di lavoro sotto forma di manuale» (Ridolfi et al. 1997, p. 26).
A differenza dei disegni elaborati tra gli anni Quaranta e Sessanta – improntati a un rigoroso modello classificatorio – quelli delle Marmore si

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/865

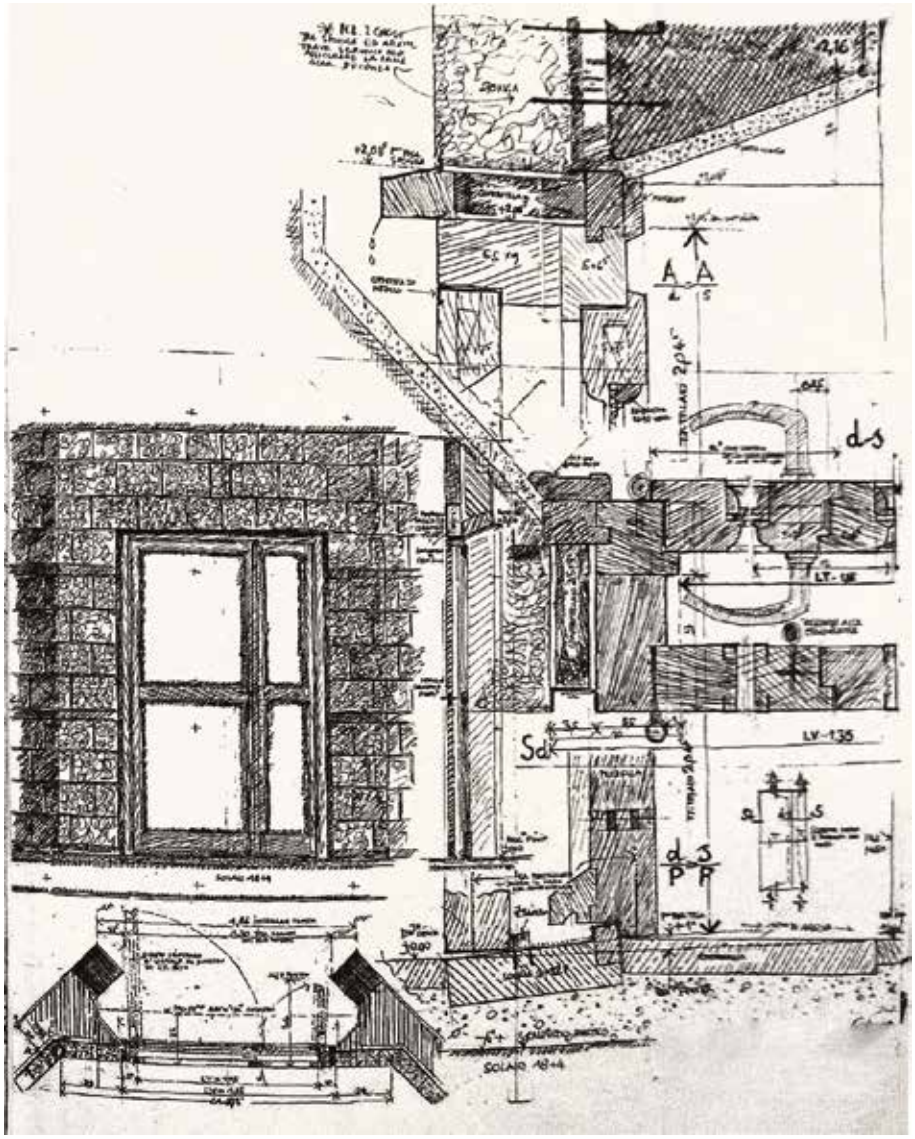


Fig. 6
Mario Ridolfi, Schizzi di dettaglio per Casa Luppattelli, CD 177/III/(14), 1978-84. Fonte: Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci, www.fondoridolfi.org.; M. Ridolfi, F. Cellini, C. D'Amato, Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore, Milano 1997.

distinguono per un certo grado di improvvisazione dato da aggiunte occasionali e continue rielaborazioni dei progetti di dodici case nella località umbra (Ridolfi et al. 1997, p. 10). Nel *Ciclo delle Marmore*, Ridolfi sembra mettere a nudo il suo pensiero progettuale, esprimendosi con segni a mano libera che testimoniano un serrato rapporto col dettaglio e una dialettica tra geometria e vincoli tecnici (Moschini e Rattazzi 1997).
Come ha osservato Claudio d'Amato, uno dei temi chiave del *Ciclo delle Marmore* è quello dei «nodi tettonici derivanti dall'incontro di elementi costruttivi continui e discontinui, […] tra materiali ed elementi differenti» (Ridolfi et al. 1997, p. 18). Il nodo interviene nella intensificazione dei segni e nella dilatazione della rappresentazione ovunque il problema tecnico manifesti la richiesta di una soluzione ad hoc.
Ridolfi impiega il nodo per *zoomare* su un problema costruttivo. Il nodo esprime un certo isomorfismo tra il problema costruttivo e la tecnica di disegno. Questo è il caso, ad esempio, dei nodi costruiti secondo un procedimento centrifugo – dal centro verso i margini del foglio – secondo un vortice che evolvendo intercetta progressivamente nuovi elementi costruttivi e frammenti del progetto. Ciò appare ulteriormente enfatizzato dall'uso della pianta centrale che caratterizza la maggior parte dei progetti delle Marmore (Cellini 1983; Cellini e D'Amato 2005, pp. 122-131).
In molti casi il nodo risulta dalla manipolazione delle convenzioni del di-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/865

segno (la scala e l'orientamento dei piani di proiezione ortogonale) e dalla relazione tra elementi di scale diverse (dalla figura del dettaglio costruttivo alla forma complessiva dell'edificio).
Variante scalari del nodo sono ben espresse nel progetto di Casa De Bonis I (Fig. 4) dove il nodo condensa tre diverse rappresentazioni della casa, ovvero: la pianta del primo piano, delle coperture e viste di dettaglio dei serramenti (Ridolfi et al. 1997, pp. 44-55). Il nodo procede in senso centrifugo, dalla grande alla piccola scala: al centro del foglio, la pianta (scala 1:100) agisce da perno del sistema distributivo (scale e corridoi), dei dettagli in scala 1:50 (le camere), 1:10 (il disimpegno tra le camere) e 1:1 (il serramento). Esempi di nodi simili si trovano nei disegni di Casa Cresta e Casa Lina. Una tavola di Casa Lina mostra una variante di nodo scalare ribaltato (cioè dal piccolo al grande) ed applicata al disegno della scala a chiocciola in cui dal dettaglio del gradino (scala 1:1) si passa a successivi ingrandimenti (scala 1:10) (Fig. 5).
Varianti dei piani di proiezioni del nodo riguardano i nodi che combinano figure giacenti su piani diversi (orizzontali, verticali e obliqui). Questo è il caso di alcuni nodi di Casa Lupattelli, in cui pianta e sezione si integrano a vicenda sia nella rappresentazione dei livelli dell'edificio sia nelle tavole dedicate ai dettagli; un elemento del disegno agisce come nucleo del nodo e anche come perno della rotazione dei piani; in una tavola, ad esempio, il perno è dato dal profilo in sezione del telaio della finestra (Fig. 6).

Conclusione in forma problematica

Come abbiamo visto, Mario Ridolfi utilizza il nodo e l'abaco per tradurre graficamente i procedimenti di progetto. Questi due strumenti intervengono sia nella anticipazione che nella trasmissione del suo pensiero progettuale.
Le costruzioni nel disegno di Ridolfi sembrano quindi prefigurare le procedure algoritmiche di progetto degli attuali strumenti parametrici digitali BIM orientati a potenziare le interazioni tra le fasi di progetto e di costruzione. Anticipando di oltre mezzo il BIM, il disegno di Ridolfi esemplifica un modo di progettare che non accetta passivamente le innovazioni tecniche ma che, al contrario, ambisce a tradurre i problemi tecnici in figure espressive o meglio in una poetica che fa dell'innovazione tecnica nel disegno il proprio carattere emblematico (Bonfanti 1981).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/865

Bibliografia

BARUCCI C. (1984) – *Strumenti e cultura del progetto: manualistica e letteratura tecnica in Italia, 1860-1920*. Officina, Roma.

BONFANTI E. (1981) – "Emblematica della tecnica". In: Id. (1981), *Scritti di architettura*. Clup, Milano.

CELLINI F. (1983) – "Su Mario Ridolfi: geometria e costruzione della pianta centrale". Lotus International, 37, 14-24.

CELLINI F. (1997) – "Il significato dei disegni di Ridolfi e Frankl". In: Ridolfi M., Cellini F. e D'Amato C. (1997), *Mario Ridolfi: Manuale delle tecniche tradizionali del costruire*. Il ciclo celle Marmore. Electa, Milano.

CELLINI F. e D'AMATO C. (2005) – *Le architetture di Ridolfi e Frankl*. Electa, Milano.

D'AMATO C. (1983) – "Il ciclo delle Marmore". Lotus International, 37, 25-33.

GRIFFINI E. A. (1932) – *Costruzione razionale della casa. I nuovi materiali. Orientamenti attuali nella costruzione, la distribuzione, la organizzazione della casa*. Hoepli, Milano.

GUENZI C. (a cura di) (1981) – *L'arte di edificare. Manuali in Italia 1750-1950*. BE-MA, Milano.

MOSCHINI F. e RATTAZZI L. (1997) – *Mario Ridolfi. La poetica del dettaglio*. Kappa, Roma.

MOTTA G., PALMA R., PARASACCHI A., PIZZIGONI A. (1995) – *L'archivio delle case. La casa a Milano dal 1890 al 1970*. Franco Angeli, Milano.

QUATTRINI R. (2014) – *Disegnare l'architettura non costruita: progetti di Mario Ridolfi tra le due guerre*. Aracne editrice, Roma.

RIDOLFI M. (1943) – "Il disegno architettonico professionale". Domus, 181, 8-15.

RIDOLFI M. (1946) – "Il Manuale dell'Architetto". Metron, 8, 35-42.

RIDOLFI M. (1940) – "Contributo allo studio sulla normalizzazione degli elementi di fabbrica. Proposta di un sistema per la normalizzazione degli infissi in legno". Architettura, V, 241-248.

RIDOLFI M., CELLINI F. e D'AMATO C. (1997) – *Mario Ridolfi: Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore*. Electa, Milano.

RIDOLFI M., CALCAPRINA C., CARDELLI A. e FIORENTINO M. (1946) – *Manuale dell'Architetto.* CNR-USIS, Roma.

Andrea Alberto Dutto, Ph.D., è ricercatore post-doc presso il Dipartimento di Teoria dell'Architettura della RWTH Aachen University. Nel 2017, ha ottenuto il titolo congiunto di dottore di ricerca in architettura dalla RWTH Aachen University e il Politecnico di Torino. Tra il 2018 e il 2020 ha svolto attività di ricerca e di insegnamento presso il Politecnico di Torino come docente a contratto di Composizione Architettonica e Urbana.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/852

Alessandro Brunelli

La mano poetica di Alessandro Anselmi

Abstract
La Biennale di Venezia del 1980 segna il definitivo distacco tra il GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti) e Alessandro Anselmi. Talentuoso architetto, ma anche docente e redattore di alcune riviste note, Anselmi esprime il suo pensiero progettuale attraverso l'arte della mano. Il disegno anselmiano, di notevole valore figurativo, narra della poetica dei frammenti intorno al vuoto: piani e superfici che assecondano le tracce del contesto e danno vita a spazialità articolate. Negli schizzi progettuali il linguaggio di Alessandro Anselmi emerge con tutta la sua carica espressiva rivelando lo stretto rapporto tra segno ideativo e poetica; una poetica supportata da numerose riflessioni teoriche che insistono sull'insostituibile atto della mano nel processo creativo dell'architettura.

Parole Chiave
Disegno — Teoria — Progetto — Ideazione — Poetica

Nella quarta edizione della *Storia dell'architettura moderna* Kenneth Frampton inserisce il municipio di Rèze-les-Nantes includendo Alessandro Anselmi nell'alveo dei maestri del secondo novecento (Frampton 1993, p. 390). Erano passati dodici anni dal rifiuto dello stesso Frampton a partecipare, in qualità di curatore invitato, alla prima Biennale di architettura del 1980.
Lo storico inglese rinuncia infatti alla mostra veneziana etichettandola come postmoderna: «I see the Biennale as a pluralist-cum-postmodernist manifestation. I am not all sure that I subscribe to this position, and I think I will have to keep my distance from it» (Frampton 1980, in Portoghesi 1980, p. 9).
A prendere le distanze dalla stessa Biennale è anche Alessandro Anselmi che partecipa alla mostra di architettura come membro del GRAU: Gruppo Romano Architetti Urbanisti. Come afferma lo stesso Anselmi: «Quando arrivammo a Venezia […]: consideravamo finita l'esperienza cosiddetta della storia per cui incominciammo a rivedere gli anni della nascita del Movimento Moderno» (Anselmi 2000, in D'Anna 2000, p. 48).
Il Gruppo Romano formalmente non si scioglierà mai mentre Alessandro Anselmi, a partire dal 1980, inizierà un percorso solitario celebrato dalle prime mostre personali alla galleria Architettura Arte Moderna di Roma (1980) e all'American Institute of Architects di New York (1986). Le mostre rivelano il talento del disegno anselmiano che descrive una poetica in continua evoluzione; un segno che si allontanerà sempre più dalle ferree geometrie del GRAU per immergersi in una traiettoria anti-classica ed espressionista.
Non a caso, nel 1982, Manfredo Tafuri descrive l'opera in divenire di Alessandro Anselmi con queste parole:

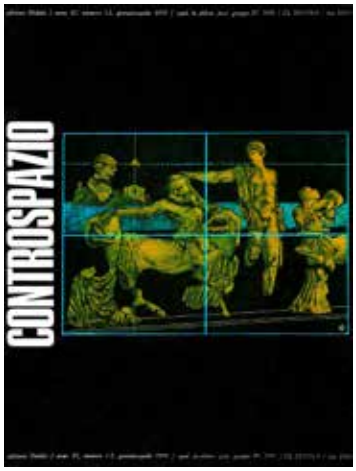


Fig. 1
A. Anselmi, disegno per la copertina di Controspazio 1-2 (gennaio-aprile 1979).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/852

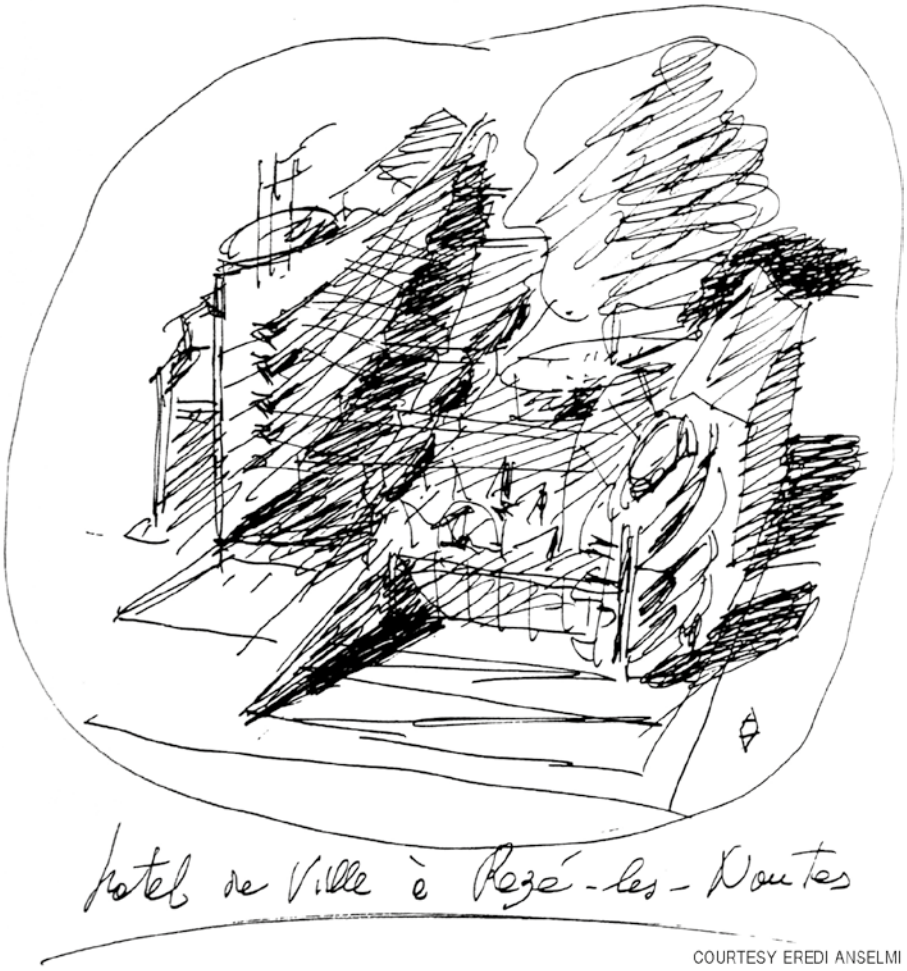


Fig. 2
A. Anselmi, disegno del Municipio di Rezé, Nantes, 1987-89 (da *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, Milano 2004).

> Il ricorso alla storia e alla memoria [...] perde i primitivi tratti enfatici, e si confronta «laicamente» con un serrato gioco di forme chiuse e di distorsioni [...]. Malgrado le comuni origini e vaghe assonanze, fra la poetica di Anselmi e i pastiches del Grau la distanza è divenuta incolmabile. (Tafuri 1982, p. 219)

Se il Gruppo Romano continua a costituire il fondamento teorico, e in parte figurativo, della poetica di Anselmi, il disegno è senza dubbio il vero atto creativo alla base di ogni progetto del GRAU e post-GRAU. Attraverso l'arte della mano Alessandro Anselmi affina la sensibilità nel plasmare le qualità figurative delle forme dello spazio che mano a mano divengono architetture sempre più autoriali.
Il disegno anselmiano, giocato su tecniche differenti e sul contrasto luce-ombra della Città Eterna, è un tratto intenso che appare gestuale nella fase di invenzione, e più composto nella fase di rappresentazione. Ma è proprio nello schizzo, nell'atto creativo iniziale, che si rileva la poetica di Anselmi: una poetica in cui le architetture nascono da una profonda lettura del contesto nonostante sperimentino figurazioni eterogenee.
Alessandro Anselmi non solo pratica il disegno come ideazione, sperimentazione e rappresentazione della forma architettonica ma, in qualità di docente e redattore di alcune riviste, riflette sul suo valore attraverso numerosi scritti.
La lezione del disegno anselmiano ha quindi un duplice valore: da una parte le riflessioni teoriche che narrano dell'arte della mano come unico atto necessario per educare il gusto e concepire le qualità formali dell'architettura; dall'altra la pratica dell'Anselmi architetto che rivela lo stretto rapporto tra segno autoriale, ideazione e poetica.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/852

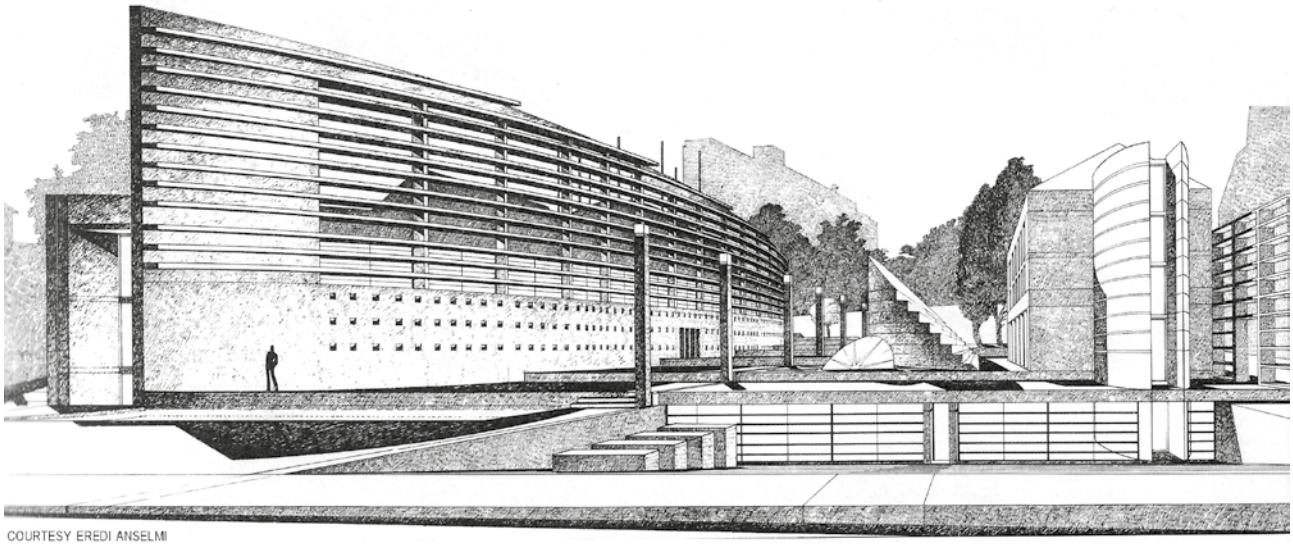


Fig. 3
A. Anselmi, prospettiva di concorso del Municipio di Rezé, Nantes, 1987-89 (da *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, Milano 2004).

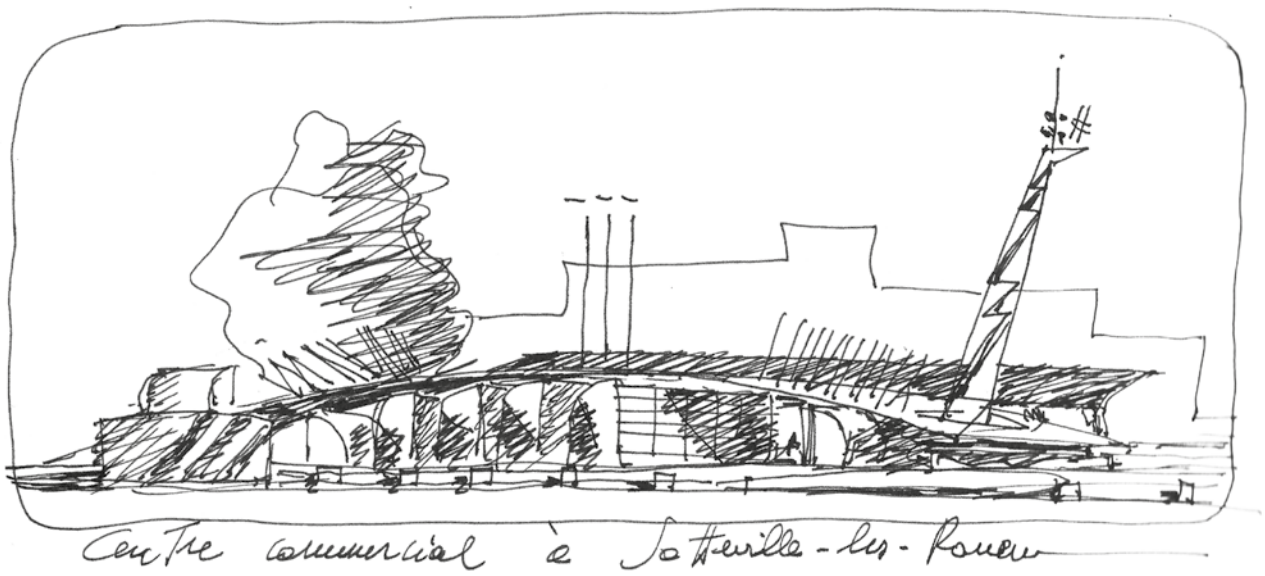
Fig. 4
A. Anselmi, Municipio di Rezé, Nantes, 1987-89, (foto A. Brunelli).

Riflessioni sulla pratica del disegno: dalla formazione del gusto all'idea architettonica

Al *Vorlehre* della Bauhaus gli allievi acquisivano sensibilità rispetto i problemi formali affinando lo sguardo e praticando il disegno e la modellazione plastica (Argan 1951, pp. 31-84). Sugli stessi principi si fonda la didattica di Alessandro Anselmi: il disegno è la prassi necessaria per formare il gusto personale e per ideare le architetture. Il maestro romano riflette sul valore dell'arte della mano attraverso numerosi testi che appaiono sui programmi didattici, sui libri e sulle riviste[1].

Nei *Principi didattici e fondamenti della composizione architettonica* Anselmi, in analogia con il *Vorlehre* della Bauhaus, attribuisce al disegno, oltre alla vista, la funzione di formare il gusto dell'allievo-architetto che doveva allenarsi attraverso le esercitazioni «di composizione visiva […] realizzate […] con tecniche grafiche» (Anselmi 1995, p. 23). Nei *Principi* viene inoltre esplicitato il primato estetico dell'architettura in quanto parte dell'universo delle altre arti figurative. Per Anselmi l'esercizio del disegno è una pratica fondamentale: è l'atto conoscitivo che aveva da sempre contraddistinto la formazione nelle scuole *beaux-art*.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/852



COURTESY EREDI ANSELMI

Fig. 5
A. Anselmi, disegno del Terminal e Centro commerciale a Sotteville, Rouen, 1993-95 (da *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, Milano 2004).

> Come sarà mai possibile immaginare il percorso di costruzione del futuro architetto, la nascita ed il radicarsi in lui delle tecniche di manipolazione della forma senza […] una adeguata sperimentazione […]? Nella scuola accademica il problema veniva affidato all'insegnamento del disegno secondo il principio che considerava la rappresentazione grafica della natura alla base d'ogni ricerca figurativa, quindi anche di quella architettonica. (Anselmi 1997c, p. 8)

Nel 1979, tre anni prima del suo primo incarico di docente all'università di Reggio Calabria, Alessandro Anselmi anticipa le stesse tematiche apparse sui testi didattici in un articolo molto raffinato: a scrivere non è l'Anselmi docente ma l'Anselmi redattore di *Controspazio* (Anselmi 1979, pp. 80-83). Nel saggio l'architetto romano utilizza le parole di Vasari per descrivere come l'attività del disegno sia necessaria per affinare la sensibilità individuale e per dar vita all'idea e alla «maniera».
Il disegno è pensiero e linguaggio, è: «lo strumento più penetrante dell'indagine architettonica […] e non solamente come «design» cioè come sperimentazione e verifica dell'idea architettonica ma piuttosto come strumento dell'idea stessa, come prima tecnica poetica di orientamento in quello spazio buio» (Anselmi 1979, p. 82). Per Alessandro Anselmi il disegno è lontano da ogni concezione illuminista e appartiene all'universo dell'arte contemporanea: è noumeno e fenomeno, è ideazione-sperimentazione-rappresentazione, è l'atto poetico insostituibile della mano nel processo creativo dell'architettura.
È proprio la questione della pratica manuale, cara ad Anselmi, la *conditio sine qua non* alla base dell'ideazione delle forme dello spazio. Nonostante una prima apertura al mondo del digitale e il riconoscimento dell'efficienza dello strumento elettronico nella definizione del progetto (Anselmi 2000), l'architetto romano torna a riflettere sull'arte della mano come insuperabile strumento di pensiero progettuale in cui «le tracce, figlie del gesto, – sono – testimoni dirette delle emozioni e delle difficoltà di figurazione» (Anselmi 2004b, p. 29).
Nell'epoca della cultura "usa e getta", in cui il ruolo dell'architetto si avvicina a quello dello stilista costretto a produrre immagini a breve termine, l'«inscindibile unità tra concetto e forma dell'architettura» (Anselmi 2004b, p. 29) non può essere soppiantata dall'elaborazione digitale. La complessità dei progetti anselmiani, concepiti prima dell'avvento della computer grafica, testimonia quanto l'arte del disegno sia stata fondamen-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/852

Fig. 6
A. Anselmi, disegno del Terminal e Centro commerciale a Sotteville, Rouen, 1993-95 (da *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, Milano 2004).

Fig. 7
A. Anselmi, Terminal e Centro commerciale a Sotteville, Rouen, 1993-95, (foto A. Brunelli).

tale nell'inventare spazialità articolate ma fedeli all'idea iniziale. Il municipio di Rezé-les-Nantes (1985), il terminal di Sotteville-les-Rouen (1993) e l'edificio di Fiumicino (1995), tre architetture manifesto della poetica di Anselmi, ci rivelano come lo spazio costruito non abbia mai tradito il segno ideativo.

La poiesi del segno anselmiano

Dal 1980 in poi, l'attività progettuale di Alessandro Anselmi ha dato vita a numerose architetture caratterizzate da esiti figurativi del tutto differenti. Più che negli alzati, le analogie compositive si rileggono nella giustapposizione di piani e superfici attorno a un vuoto: il vero tratto della poetica anselmiana. Le chiese di Santa Maria delle Grazie a Santomenna (1981) e San Pio da Pietrelcina a Roma (2005), collocate agli estremi della carriera professionale, ne sono un chiaro esempio. Entrambi gli edifici sacri, lontani nella figurazione degli alzati, sono caratterizzati da frammenti curvilinei che determinano le spazialità interne: nella prima due diaframmi verticali si curvano planimetricamente senza mai toccarsi, nella seconda, invece, la copertura diviene un drappo che genera una sequenza di archi in alzato. Se consideriamo, a questo punto, il linguaggio di Alessandro Anselmi come un problema di plastica secondaria (Pagano 1930, p. 13), o di scrittu-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/852

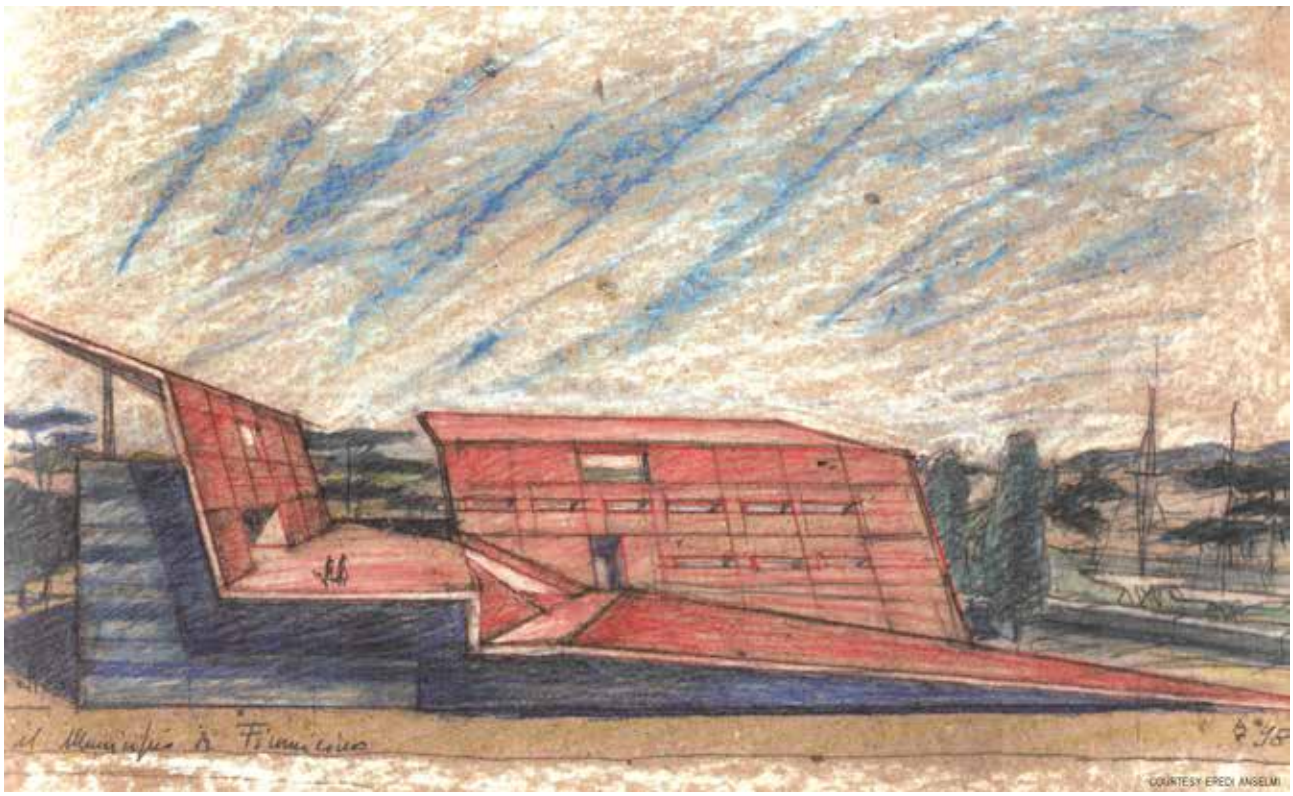


Fig. 8
A. Anselmi con M. Castelli, P. Pascalino e N. Russo, prospettiva di Anselmi del Municipio di Fiumicino, Roma, 1996-2002 (da *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, Milano 2004).

Fig. 9
A. Anselmi con M. Castelli, P. Pascalino e N. Russo, Municipio di Fiumicino, Roma, 1996-2002, (foto A. Brunelli).

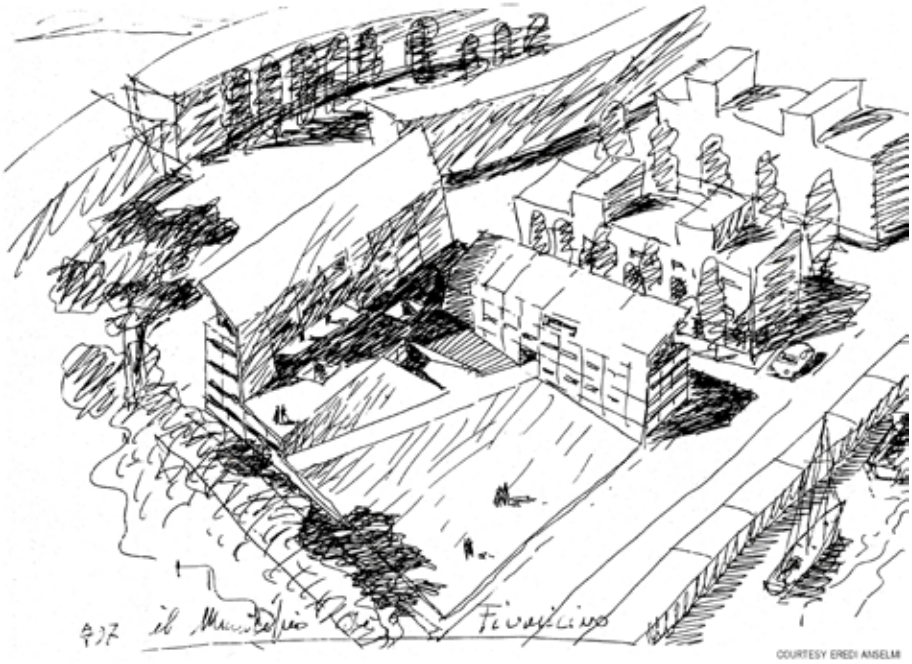


Fig. 10
A. Anselmi con M. Castelli, P. Pascalino e N. Russo, disegno di Anselmi del Municipio di Fiumicino, Roma, 1996-2002 (da *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*, Milano 2004).

ra degli alzati, l'opera dell'architetto romano sembrerebbe sfuggire a qualunque codice. Ma se instaurassimo invece una corrispondenza tra plastica primaria (Pagano 1930, p. 13) e vuoto, o le superfici (i piani) e lo spazio, ci accorgeremmo che esiste un codice ricorrente. Tale codice trapela ancor di più se si osservano i disegni ideativi dei progetti: la sintesi grafica della poetica di Alessandro Anselmi.
Negli schizzi si riflette inoltre il carattere espressionista dell'architetto romano che, nonostante sperimenti tecniche grafiche eterogenee (pastelli, matite, carboncino, biro), mantiene la stessa gestualità nel tratto impetuoso; un tratto che si arresta per definire un'architettura capace di ricollocarsi (Anselmi 1994, p. 6) e dare ordine al pulviscolo delle conurbazioni contemporanee[2]. Il segno ideativo di Anselmi si origina infatti dal confronto con i luoghi: le tracce dei "contesti esplosi" guidano i futuri segni architettonici così come le venature dei blocchi di Carrara erano capaci di suggerire le sculture michelangiolesche.
Lo schizzo progettuale prende vita dalla rappresentazione del contesto che per Anselmi non è un disegno cartografico, bensì la «*presentazione* estetica» (Anselmi 1994, p. 7) del luogo decifrabile attraverso la lente delle arti figurative «allo stesso modo di come si vede un'opera di Vedova o Fautrier» (Anselmi 1994, p. 7).

> La "necessità dell'archetipo" si è trasformata in bisogno di "analisi del luogo". Nei miei recenti progetti l'apparente eternità dell'icona sempre più si confonde con la "traccia" che con-forma un sito […]. Ma la "traccia" è, innanzi tutto, "disegno di suolo" pieno delle sue deformazioni e della sua infinita complessità; tuttavia questo "disegno di suolo" appare, ancora una volta, come astrazione geometrica che, trasformando la concreta materialità del recinto catastale (la "verità storica") in piano o superficie, rende disponibile la "traccia" ad assumere valori iconici. (Anselmi 2004a, p. 39)

Le architetture anselmiane, mai composte e cristalline, appaino sempre come geometrie deformate dai segni del contesto (Anselmi 1994, p. 7) e dalla volontà di creare «insiemi paesistici» (Anselmi 1979, p. 82); sia che si tratti di un spazio esterno sia che si tratti di un interno. Una poetica incapace di progettare singole architetture ma solo insiemi di frammenti (piani o superfici) o «piccoli edifici assemblati e incastrati […] in recinti archeologici"» (Anselmi 1997a, p. 62).
Lo schizzo di Anselmi, di indubbio valore figurativo, diviene sempre più espressionista, come le sue architetture, mano a mano che ci si allontana dall'esperienza del GRAU; esperienza in cui il tratto talentuoso anselmiano rimane pur sempre riconoscibile.
Rileggendo i disegni ideativi delle tre architetture citate, gli edifici pubblici per Rezé-les-Nantes (1985), Sotteville-les-Rouen (1993) e Fiumicino (1995), è possibile individuare i tratti della poetica anselmiana. I tre edifici rivelano tre differenti ricerche figurative che variano dal «neo-art-déco» di Rezé (Frampton 1993, p. 390), allo zoomorfismo[3] del terminal di Rouen, fino all'"informale" dell'architettura di Fiumicino.
Se l'immagine finale del municipio francese appare ancora legata a un'abbondanza di segni "decorativi" che ricordano il periodo GRAU, solo a Rouen e Fiumicino le figurazioni divengono ancor più astratte. Al di là delle immagini finali delle tre architetture, gli schizzi al tratto narrano della stessa strategia progettuale: la poetica dei frammenti attorno a un vuoto. A Rezé la torre ellittica e la "maschera" (Anselmi 2004a) di *brise-soleil* tendono lo spazio verso l'*unitè d'habitation*; a Rouen la copertura delimita la spazialità principale in cui sono collocati i volumi dei locali commerciali; infine a

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/852

Fiumicino la superficie si innalza dal suolo generando due corpi distinti e un vuoto pubblico. Gli schizzi anselmiani mostrano inoltre «la voglia […] di contesto e l'impazienza di interloquire» (Tafuri 1982, p. 219) che si riflette nell'immaginare le architetture prima esternamente e poi internamente:

> Le mie architetture non sono oggetti – con un interno e un esterno – ma sono come un ponte, tra un fuori e un dentro. Il vuoto permette di progettare le relazioni tra gli elementi che compongono questo vuoto e ragionare sulla qualità fisica di questo vuoto. (Anselmi 2004, in Guccione 2004, p. 22)

Anselmi immagina le sue architetture dall'esterno all'interno attraverso visioni umane, o a volo d'uccello, che richiamano i dipinti romani dei maestri Poussin, Cambellotti e Sartorio (Anselmi 2000, p. 67). Dalle vedute paesaggistiche alle sezioni prospettiche in cui esterno e interno si compenetrano, Anselmi indaga le architetture in rapporto al paesaggio. Ma il referente mitico del paesaggio anselmiano è senza dubbio Roma: la città per eccellenza della stratificazione e della contraddizione venturiana che ha influenzato la sua poetica e il tratto grafico.
Gli schizzi di Alessandro Anselmi sono figli di un segno corrotto, un segno che connota le spazialità attraverso un denso contrasto di luci e ombre; quel chiaro-scuro che esalta le modanature barocche della città Eterna.

Ma se la poiesi anselmiana è quell'atto creativo in cui il gesto della mano dà vita al pensiero architettonico, dalla lettura dei luoghi al linguaggio dei frammenti intorno al vuoto, qual è l'energia creatrice alla base di tale processo?
Per Alessandro Anselmi, talento indiscusso della mano, esiste una sola energia vitale alla base di ogni processo creativo: la solitudine.

> «La solitudine […] è indispensabile all'atto creativo, […] madre di ogni consapevolezza spaziale e di ogni immagine. La solitudine condizione necessaria al difficile reperimento delle informazioni, al nutrimento culturale, al lavoro dialettico che lentamente o all'improvviso conforma le immagini, le rende possibili, le trasforma in codice comunicabile, in progetto». (Anselmi 2003, p. 9)

La solitudine, tratto che caratterizza il momento creativo dell'architetto romano, è anche il termine che descrive al meglio la carriera di Alessandro Anselmi: dal percorso solitario rispetto al GRAU, alla celebrazione personale d'oltralpe, fino all'isolamento nel panorama italiano che lo ha estromesso dalla realizzazione di molte opere. Forse l'inerzia della capitale, forse la lontananza dai gangli di potere, Alessandro Anselmi ci lascia poche architetture da vistare ma tantissime da percorre su carta attraverso i segni della mano poetica.

Note

[1] L'attività dell'Anselmi scrittore, e non di teorico come lui stesso afferma, è sicuramente meno nota dell'opera dell'Anselmi architetto ma comunque di notevole interesse per la sua acutezza di forma e contenuti: «Questo mio interesse per le speculazioni teoriche è vero, tuttavia non ho mai avuto la pretesa di una vera sistematizzazione organica di queste mie riflessioni» (Anselmi 2000, in D'Anna 2000, p. 48).
[2] «In altri termini è necessario abituarsi […] a considerare la "forma del luogo" (ormai distinguibile anche nella "non-forma" della tendenza informale) come referente dialettico della "forma architettonica"» (Anselmi 2004, in Guccione 2004, p. 21).
[3] «Il fascino delle sculture statiche di Calder o, anche, la grande scultura di Chicago, così come le atmosfere di alcuni dipinti di Arp e di Miró […]; un immaginario […] di segni con forme d'origine naturale» (Anselmi 1997b, p. 165).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/852

Bibliografia

ANSELMI A. (1979) – "Appunti sul disegno di architettura e sulla metodologia della progettazione architettonica per «insiemi»". Controspazio, 5-6, (luglio-agosto).

ANSELMI A. (1994) – "La forma del luogo". In: Del maro C., *L'architettura della stratificazione urbana*. Edizioni Artefatto, Roma.

ANSELMI A. (1995) – "Principi didattici e fondamenti della composizione architettonica". In: Altarelli L., Fondi D., Marrucci G. (a cura di), *La didattica del progetto. Quaderni di progettazione architettonica*. Clear Edizioni, Roma.

ANSELMI A. (1997a) – "Cinque progetti per Santa Severina, paese della Calabria Ionica, 1974-80". In: Conforti C., Lucan J. (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto*. Electa, Milano.

ANSELMI A. (1997b) – "Alcune riflessioni sul progetto urbano per Sotteville-lès-Rouen, Jurassik Park". In: Conforti C., Lucan J. (a cura di), *Alessandro Anselmi architetto.* Electa, Milano.

ANSELMI A. (1997c) – "L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto". In: Altarelli L. et. al., *Forme della composizione*. Kappa, Roma.

ANSELMI A. (2000) – "L'arte necessaria: il disegno. Alcune riflessioni sui progetti di Franco Pierluisi". Disegnare idee immagini, 20-21, (giugno-dicembre).

ANSELMI A. (2003) – "Il nuovo municipio di Fiumicino: una storia". Casabella, 709, (marzo).

ANSELMI A. (2004a) – "La maschera e il suolo". In: Guccione M., Palmieri V. (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*. Federico Motta Editore, Milano.

ANSELMI A. (2004b) – "Il disegno: una pratica desueta?". In: Guccione M., Palmieri V. (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto.* Federico Motta Editore, Milano.

ARGAN G. C. (1951) – "La pedagogia formale della Bauhaus". In: Id., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino.

BARILLI R. (2005) – *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*. Feltrinelli, Milano.

D'ANNA D. (a cura di) (2000) – *Saper credere in architettura: quarantaquattro domande a Alessandro Anselmi.* Clean, Napoli.

FRAMPTON K. (2008) – *Storia dell'architettura moderna.* Zanichelli, Bologna.

GUCCIONE M. (2004) – "Conversazione con Alessandro Anselmi. Roma, 14 febbraio 2004, studio Anselmi". In: Guccione M., Palmieri V. (a cura di), *Alessandro Anselmi: piano superficie, progetto*. Federico Motta Editore, Milano.

PAGANO G. (1930) – "I benefici dell'architettura moderna. (A proposito di una nuova costruzione a Como)". La Casa Bella, 27, (marzo).

PORTOGHESI P. (1980) – "La fine del proibizionismo". In: AA. VV., *La presenza del passato: Prima mostra internazionale di architettura* [Catalogo della prima Biennale di Architettura di Venezia]. La Biennale di Venezia-Electa, Milano.

TAFURI M. (1982) – *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*. Einaudi, Torino.

Alessandro Brunelli (Fano, 1987) è architetto e dottore di ricerca in Architettura, Teorie e progetto (Sapienza Università di Roma, 2018). Attualmente è docente di progettazione a contratto presso l'Università di Parma (Dipartimento di Ingegneria e Architettura). Ha collaborato con gli studi di Alessandro Anselmi, Cino Zucchi, STARTT, ARX Portugal Arquitectos e C+S Architects, tra Roma, Milano, Lisbona e Treviso. Collabora con Lavinia Ann Minciacchi (brunelli ann minciacchi) affiancando all'attività progettuale (concorsi e lavori privati) la ricerca teorica. Tra le sue pubblicazioni: Brunelli A., Intuizioni sulla forma architettonica. Alessandro Anselmi dopo il GRAU, Quodlibet, Macerata 2019; Brunelli A., Minciacchi L. A., a cura di, Dez Obras. Arx Portugal Arquitectos, Libria, Melfi 2020.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/880

Laura Pujia

Disegno come conoscenza del progetto. Strumenti e processi compositivi in Francesco Cellini

Abstract
Tra le varie declinazioni che il disegno di architettura assume, il saggio si sofferma su un particolare tipo inteso come manifesto più intimo di un determinato processo compositivo. La cultura italiana, dal secondo dopoguerra fino ai nostri giorni, è testimonianza di tale indirizzo che ha permesso di individuare in molti illustri architetti la costruzione di una propria ideazione progettuale. Il paper – attraverso la rilettura paratestuale, di scritti, disegni e progetti – pone la sua attenzione su Francesco Cellini, architetto e professore, che tramite il disegno ha affinato un modo di progettare e concepire l'architettura, innovando tecniche e strumenti alle necessità del tempo, a favore di una coerenza fra idea e pratica che è uno dei caratteri peculiari della sua cifra stilistica.

Parole Chiave
Architettura disegnata — Cellini — Composizione architettonica — Disegno — Progetto

Mente e mano

> La mano è azione: afferra, crea, a volte si direbbe che pensi. In stato di quiete, non è un utensile senz'anima, un attrezzo abbandonato sul tavolo o lasciato ricadere lungo il corpo: in essa permangono, in fase di riflessione, l'istinto e la volontà di azione, e non occorre soffermarsi a lungo per intuire il gesto che si appresta a compiere. (Focillon 2002, p. 106)

Il disegno, sebbene oggi assimilato nella definizione di *rappresentazione*, non è uno strumento a margine dell'atto progettuale bensì può coincidere «con l'intuizione e la conoscenza, anche se ciò avviene inaspettatamente» (Cellini 2016, p. 223). Per queste ragioni, tra le differenti declinazioni che il disegno di architettura può farsi carico di esprimere e di trasmettere (a clienti, a tecnici, alla stampa ecc.), il saggio intende soffermarsi su un particolare tipo di segno grafico, inteso come manifesto più intimo di un determinato processo compositivo: il disegno che appare progettando e che ha come referente lo stesso autore. È pur vero che tale apparente categoria non è mai così netta e distinta, ogni disegno non può escludere gli aspetti tecnici e artistici, tantomeno i suoi interlocutori (committenti, imprese, colleghi ecc.) o le occasioni professionali per cui è concepito (concorso, incarico, esercizio ecc.).
La relazione tra mente e mano, tra pensiero e azione, diviene il nodo interpretativo di quel simbiotico dualismo che può sussistere fra progetto e disegno. «Grazie [alle mani] l'uomo prende contatto con la dura consistenza del pensiero» (Focillon 2002, p. 105) «esse sono strumento della creazione, ma prima di tutto l'organo della conoscenza» (Ivi, p. 114). Il modello mentale, che pensa, trascrive il suo pensiero con le mani in un'azione lega-

ta necessariamente al corpo (Pallasmaa 2014). La traduzione delle proprie idee attraverso il controllo progressivo della propria fisicità, che a sua volta si aggiorna e affina col passare del tempo, permette di costruire un modo strutturato di intendere e praticare il progetto.
Le sperimentazioni avvenute a partire dagli inizi degli anni Settanta con il movimento dell'Architettura disegnata illustra, nonostante la disattenzione critica che ha imputato una certa evasione dall'architettura, un periodo storico importante per le "scuole" di Milano e in particolare, in questo contesto, di Roma (Tancredi 2002). L'immensa produzione di disegni testimonia una ricerca, culturale e tecnica, che spazia dagli esercizi progettuali in cui «l'immagine *coincide* perfettamente con il suo contenuto architettonico» (Purini 2002, p. 17) all'esecuzione di «*disegni d'invenzione* o di *paesaggi teorici*» (*Ibidem*) e, nella maggior parte dei casi, ha espresso il suo significato più autentico come «forma *endemica* dell'architettura» (Ivi, p. 18).
Tentando di rispondere al semplice interrogativo di *qual è il disegno che serve davvero per progettare?*, il fine di questa riflessione è quello di tratteggiare il significato delle opere di Francesco Cellini a partire dall'osservazione dei suoi disegni mettendo in luce le qualità e i caratteri peculiari dei suoi progetti.

Disegno e progetto

Una serie di semplici fogli A4 è presa in esame a supporto della trattazione che pone in primo piano l'utilità del disegno come strumento di conoscenza e indagine del progetto di architettura. Qui Francesco Cellini annota, a mano libera, i suoi ragionamenti in una narrazione dai toni colloquiali e immediati, strutturata dall'alternarsi di testi con pochissime cancellature e di schizzi progettuali collegati tra loro tramite segni grafici immediati (ad esempio frecce spesso procedute dall'avverbio "così") evidenziando una chiarezza che non ha ripensamenti. È tuttora sorprendente la precisione e la capacità comunicativa racchiusa nella sola sequenza di otto (più uno) fogli inviati via fax[1] in cui è raccolta l'idea di progetto per il Centro di canottaggio sul Lago di Corbara (1993-1996) che rimarrà verosimilmente invariata fino alla realizzazione. Dopo una concisa premessa (e richiesta di "Aiuto!") rivolta a suoi colleghi umbri, Cellini esprime, in maniera dettagliata e precisa, i principi insediativi e le scelte compositive che, a partire dalla natura morfologica del sito, condizioneranno il progetto. Nel primo foglio ("pag. 1") è descritto il suo posizionamento che ricade sulla sezione più acclive del terreno, dettato da ragioni pratiche il cui obiettivo principale è quello di ridurre al minimo l'impatto visivo dell'edificio nel paesaggio. Questa ipotesi, dunque, si orienta nel disporre l'architettura su due livelli e in modo ortogonale alla sponda del Lago; ciò consente, da un lato, di accogliere le imbarcazioni e, dall'altro, quasi di scomparire nel terreno: il centro nautico presenta, difatti, un solo prospetto offrendosi come una "sezione" aperta al paesaggio che termina per l'appunto con un finestrone e un balcone aggettante, sostenuto da due tiranti, che funge da belvedere sul Lago ("pag. 3"). Il sistema costruttivo, illustrato nella successiva pagina, è concepito di pari passo con l'idea complessiva di spazio e viene rappresentato nella sua elementare scomposizione per parti costituendo una sorta di "radiografia" dell'organismo architettonico ("pag. 2"). Il concetto proposto è quello di costruire attraverso l'azione di scavo del pendio seguendone, ai lati, la pendenza e di utilizzare una struttura mista composta da uno scatolare in cemento, per la sottrazione e il contenimento del terreno, e da una struttura di acciaio costituita da una serie fitta di archi acuti, per la parte fuori terra, a rievocare la sagoma di "una barca capovolta".

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/880

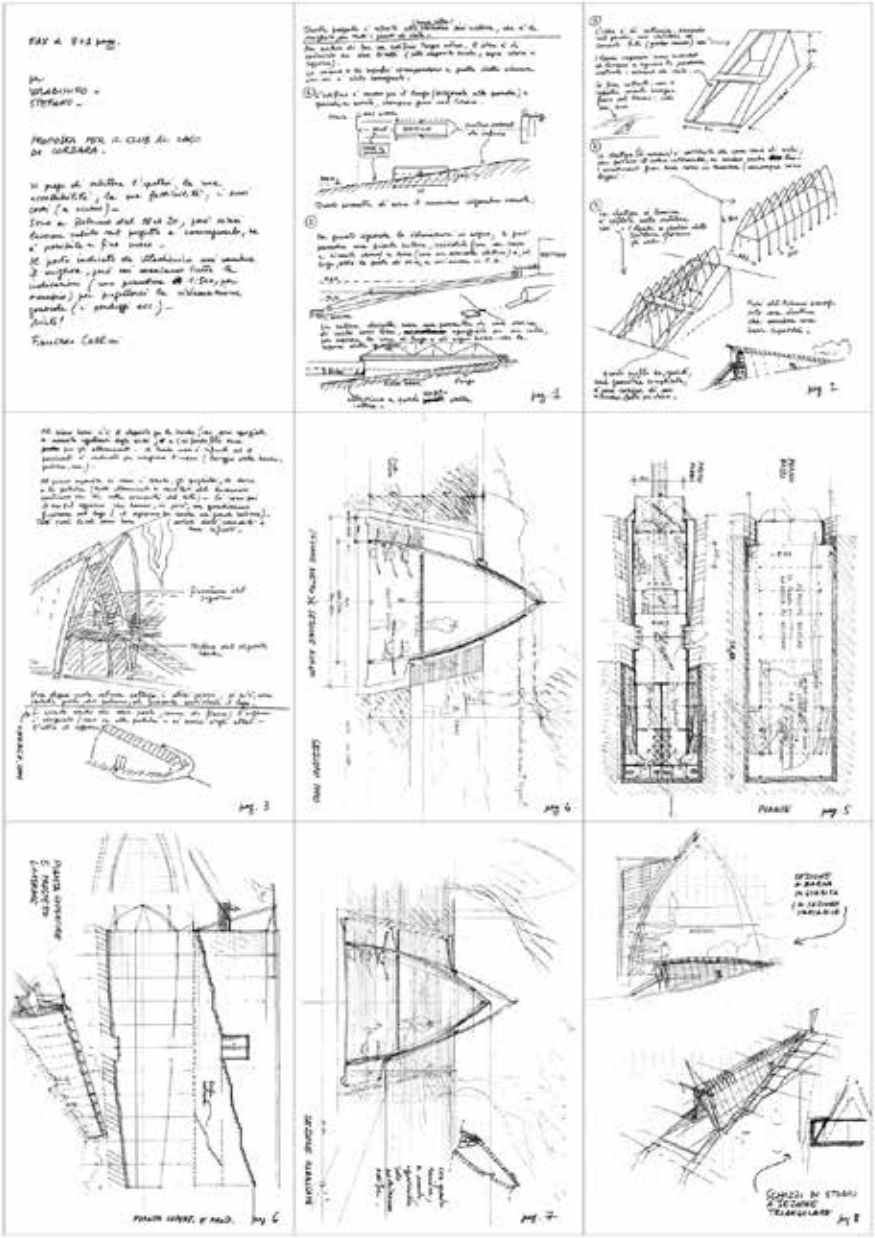


Fig. 1
Francesco Cellini, Progetto per il Centro di canottaggio al Lago di Corbara, 1993-1996. Idea di progetto, disegni di F. Cellini inviati via fax.

La corrispondenza tra principio statico e compositivo è un carattere ricorrente in tutti i progetti di Cellini tanto da poter essere qui riconosciuta come una delle cifre stilistiche che contraddistingue la sua maniera di concepire il progetto. Un codice acquisito, quest'ultimo, fin dalla sua formazione, di stampo romano, improntata sull'istintiva capacità di comprendere alcuni aspetti pratici e fondanti la tecnica delle costruzioni[2].
Seguono altri disegni di verifica delle corrispondenze tra elementi di dettaglio e visioni d'insieme che affermano la sua poetica incline a «un'architettura precisa e dialettica, […] fatta […] di sintassi» (Cellini 2016, p. 15). Tra i fogli ricorrono: una "sezione tipo", scomposta in due perché passante nei punti di controllo del progetto ("dietro" e "avanti"), che restituisce le misure interne alla scala dell'uomo con le azioni e gli usi contenuti, il rapporto con il contesto ai margini nonché alcune commenti tecnico-strutturali e un interrogativo sul tipo di rivestimento ("pag. 4"); le piante dei vari livelli e delle coperture, i prospetti laterali in funzione delle sezioni del terreno e alcune visioni assonometriche che mettono in luce la forza affidata all'architettura come racconto topografico ("pag. 5", "pag. 6", "pag. 7").

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/880

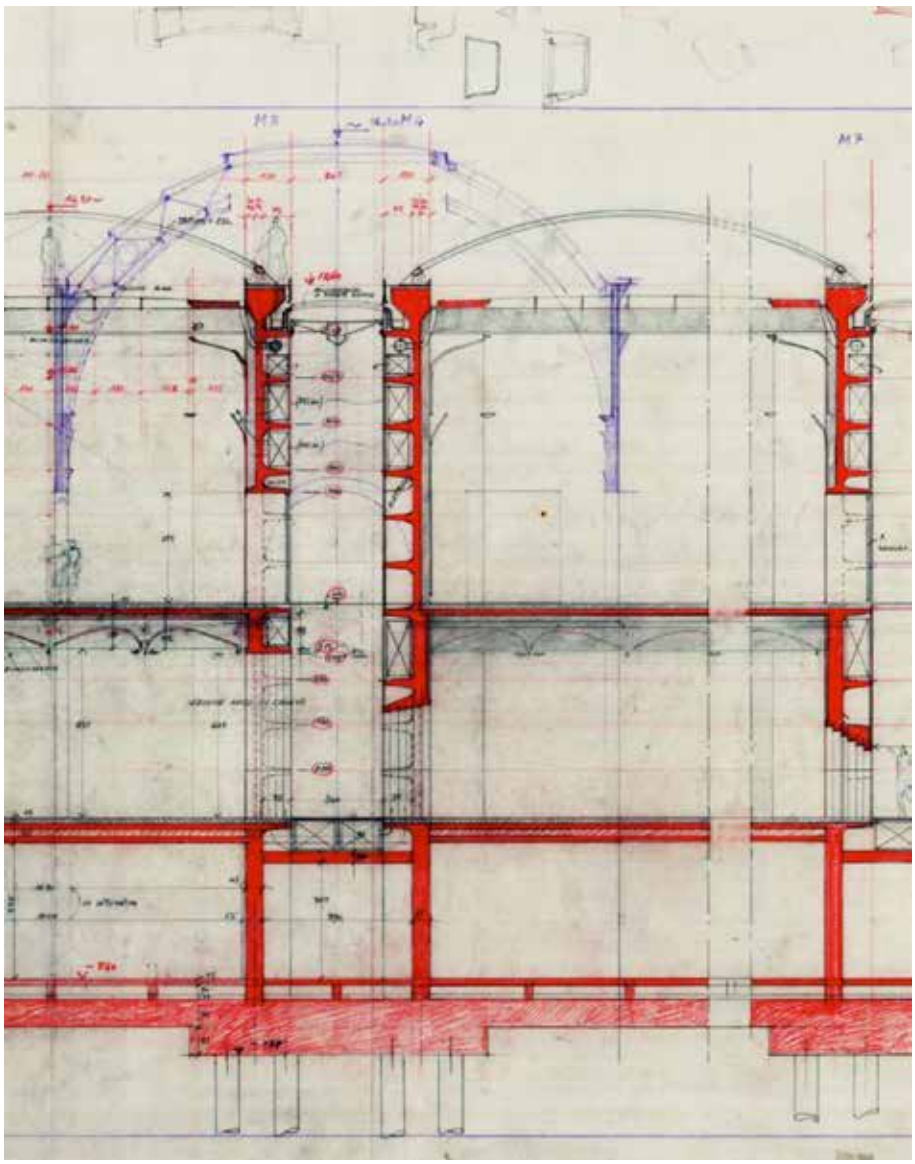


Fig. 2
Sezione trasversale per il progetto di concorso per il padiglione Italia, Giardini di Castello a Venezia (1988-1992). Il disegno, a mano, è di studio e controllo del sistema strutturale, impiantistico e spaziale.

Fig. 3
Sezione prospettica di una campata, progetto di concorso per il padiglione Italia, Giardini di Castello a Venezia (1988-1992). Il disegno è eseguito a mano su una base scura mettendo in evidenza il ruolo chiave della luce naturale.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/880

Chiudono la serie gli schizzi di studio su differenti soluzioni, poi scartate, con piccole variazioni dell'impalcato compositivo che rimane semplice e al contempo rigoroso e fedele all'idea di progetto ("pag. 8").
Il progetto in sezione è uno degli strumenti d'indagine progettuale che Cellini adopera in maniera quasi ossessiva come momento di elaborazione costante che torna sotto più forme nella sua produzione, talvolta in modo sommario, veloce o lento, talvolta misurato con annotazioni e accurata precisione. Le sezioni rappresentano la sua maniera di ricercare lo spazio interno in relazione alla complessità dell'insieme (compositivo, strutturale e d'uso) e sono considerati, a loro volta, «luoghi dove l'architettura, come tagliata da un coltello, rivela la sua interna verità» (Ivi, p. 16). Innumerevoli sono i disegni prodotti a tale scopo dagli anni Ottanta ai primi del Duemila, molti concepiti con il solo fine di controllo del progetto, fatti da Cellini per Cellini, in questo caso si pensi ad esempio alle sezioni di studio dell'imponente sistema costruttivo e impiantistico che struttura l'articolazione spaziale del progetto per il padiglione Italia nei Giardini di Castello a Venezia. Spesso il processo di comprensione del progetto, nel suo insieme, ha inizio dal piano di sezione che poi genera una tridimensionalità prospettica atta a cogliere l'essenza e il senso dell'architettura da abitare. È così che si precisano alcuni convincimenti e principi a favore di «un'architettura [che] debba innanzitutto essere capita, per poter essere esperita emozionalmente; non che sia fatta esclusivamente per indurre ammirazione o stupore. Che parli al cervello e, per esso, ai sensi e non solo a essi. Che quindi debba essere pensata perché chi la usa o la vede sappia ricostruirla intellettualmente nella sua logica formativa interna e non per essere percepita come un'apparizione, magari soltanto da qualche privilegiato punto di osservazione» (Ivi, p. 15). Ne deriva un modo di disegnare espressione del «processo conoscitivo razionale che conduce a un risultato tanto logicamente conseguente alle premesse, quanto, a priori, indeducibile a esse» (Ivi, p. 223). Ciò sussiste anche quando il disegno si carica di poesia, racchiudendo un'atmosfera e assumendo un valore pittorico-descrittivo: oltre a ricorrere all'uso di forme semplici e a una sapiente padronanza delle forze fisiche che governano la tettonica, nel progetto dello spazio interno un ruolo compositivo essenziale è ricoperto dalla luce solare, derivato dalla reinterpretazione di modelli berniniani e piranesiani[3]. La sua indagine ha portato Cellini a mettere in atto «un modo di disegnare (a mano e poi al computer) che utilizza una strategia di derivazione ottocentesca: poco nero e molto bianco, su fondo abbastanza scuro e neutro» (Ivi, p. 21).
Il tema del disegno è caro a Cellini e lui stesso, da architetto e docente, torna più volte sull'argomento. Una sua prima esperienza pratica, durante gli anni di insegnamento alla facoltà di architettura di Palermo come docente di Composizione architettonica al primo anno a partire dall'anno accademico 1988-1989, gli ha permesso di redigere *Il Manualetto*[4] (1991). Il volume fissa, in maniera pragmatica e semplice, le norme proprie della rappresentazione grafica dopo aver messo in rassegna quelle tecniche e costruttive; sono presenti quindi cenni su strutture (verticali e orizzontali), coronamenti e basamenti, scale, infissi e dati dimensionali. Ancora una volta l'aspetto progettuale non può essere scevro da nozioni prettamente tecniche e i suoi progetti rappresentano una chiara dimensione architettonica e un modo di lavorare che trova una coerenza fra idea e pratica.
Esemplare, a questo proposito, è la sua consuetudine nell'intendere il disegno come un palinsesto che racchiude una molteplicità di rappresentazioni e significati in un unico disegno, con l'obiettivo di comprendere le possibi-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/880

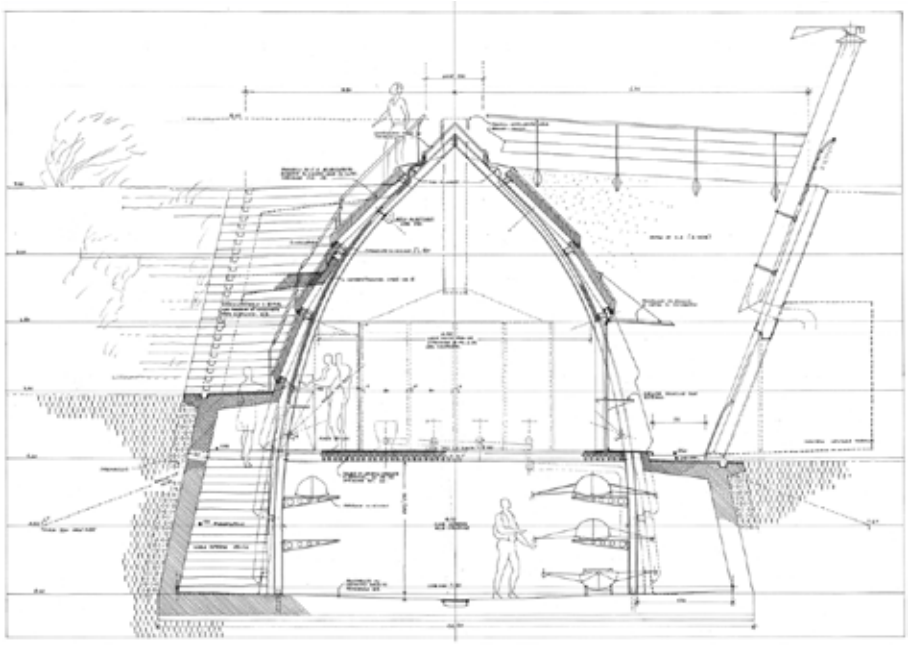


Fig. 4
Sezione tecnica, su più punti, per il progetto per il Centro di Canottaggio al Lago di Corbara (1993-1996), ispirata ai disegni di M. Ridolfi. Il disegno è eseguito per fasi, a mano su base a riga e squadra.

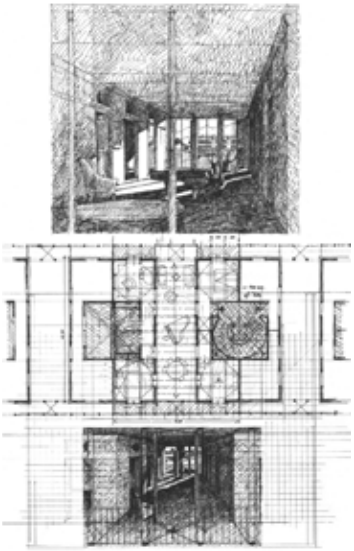


Fig. 5
Disegni per la mostra sull'abitare futuro (Futurama) eseguiti a mano con penna biro con N. Cosentino, 1983. Gli ambienti della casa, caricati da intense vibrazioni chiaroscurali, ruotano attorno a uno spazio centrale. Sono dei disegni di studio per tipologie residenziali eseguiti a due mani, con penna a biro, dove l'apporto individuale degli autori è irriconoscibile. Il disegno diviene ossessivo e caratterizzato da un forte contrasto di luce e ombre.

lità spaziali e umanistiche dell'architettura, catturando insieme più visioni e tipi di informazione. Si osservi un particolare disegno tecnico, elaborato a mano libera su una base schematica tracciata a riga e squadra sul modulo di 120, della sezione tipo del già citato Centro di canottaggio. Un modo di disegnare, da lui praticato in differenti circostanze e per molti anni, che concentra la sua attenzione sul processo logico di conoscenza e costruzione del progetto stesso e quindi «sull'esattezza numerica e sulla congruenza geometrica» (Ivi, p. 224) e non sulla qualità dei tratti. Un tipo di disegno che era in parte ispirato a quelli di Mario Ridolfi (Roma 1904 – Terni 1984), che Cellini conosce bene (Cellini e D'Amato Guerrieri 1997, 2005; Pujia 2019) grazie all'esperienza di ricerca e studio avviata in occasione del lavoro svolto per la storica rivista *Controspazio* (D'Amato Guerrieri 2018) dove approfondisce l'opera del maestro da cui eredita ad esempio l'uso della geometria stratificata come particolare scrittura architettonica. La trascrizione di alcune convenzioni grafiche, piuttosto consolidate, viene qui reinventata e piegata all'intenzione spaziale e architettonica fino a divenire un particolare tipo di scrittura. Ciò è in parte dettato da alcune esigenze pratiche come «la velocità di realizzazione, l'appropriatezza alle limitatissime dimensioni del [suo] studio, l'adeguatezza alla [sua] miopia ecc. [che aveva] un vantaggio concettuale rispetto ai faticosissimi disegni della pratica professionale di allora: riduceva la distanza tra progettazione e trascrizione» (Cellini 2016, p. 224).

L'elaborato in questione contiene inoltre un altro vocabolo distintivo del linguaggio progettuale di Cellini: l'uso, «controllato e ripetitivo», di un determinato misura «con una predilezione per la serie numerica 60, 120, 180» (Ivi, p. 16) da cui si evince la passione per la geometria e l'ossessione per i moduli e loro multipli. Il disegno, oltre alle quotature, accoglie una profondità di informazioni che fa apparire l'architettura quasi nella sua tridimensionalità, possiede informazioni strutturali, tecniche, impiantistiche e compositive che, contrariamente ai disegni veloci presi in esame precedentemente, affiorano in una sorta di articolato palinsesto da cui si evince una maniera piuttosto meccanica e ripetitiva di esecuzione che mette in ombra l'atto conoscitivo del progetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/880

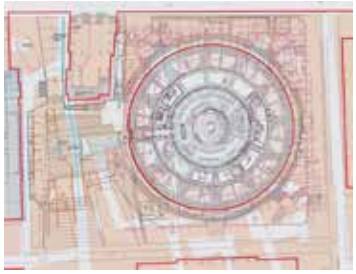


Fig. 6
Disegno di studio con la ricostruzione delle stratificazioni urbane per il progetto di riqualificazione del mausoleo di Augusto e di piazza Augusto Imperatore a Roma.

Questi disegni si palesano come necessari per l'autore, rappresentano un momento di verifica di quanto prefigurato. Il processo logico, che sta dietro al progetto, è trascritto gradualmente su carta, mettendo in modo letterario nero su bianco. Osservando gli schizzi affiora l'attaccamento al contesto che con la sua forza guida l'impostazione progettuale condizionandone il principio insediativo adottato che confluisce anche nel controllo delle soluzioni di dettaglio; si noti a titolo esemplificativo la scomposizione per fasi del processo costruttivo rappresentati con rigore in alcuni disegni tridimensionali, schematici e semplificati, che in modo analitico e accompagnati da misure e descrizioni tecniche, prevedono la comunicazione delle fasi di costruzione (Pujia 2019).

Il significato dei disegni di Francesco Cellini

Il carattere distintivo dei disegni di Cellini si rintraccia in una duplice simbiosi tra tecnica ed espressività comunicativa, entrambe riconducibili all'uso della mano libera a sua volta accompagnato da un sapiente controllo spaziale che coniuga aspetti strutturali e insieme compositivi. Le radici della sua ricerca vanno rintracciate in alcune esperienze pregnanti come l'intensa e trainante collaborazione con Nicoletta Cosentino, ove affiora il disegno come espressione di un pensiero, vale a dire un vero e proprio manifesto intellettuale[5]. Negli anni la dimensione, piuttosto artigianale, del suo studio e del suo modo di disegnare gli ha permesso di affinare una maniera di disegnare congrua alle sue esigenze fisiche e intellettuali senza però sottrarsi alle necessità del tempo per le quali ha innovato via via gli strumenti[6].
Sebbene questo scritto non possa che cogliere soltanto parzialmente la molteplicità dei caratteri della poetica 'celliniana', traspare comunque con insistenza la continua scrittura di un pensiero architettonico, l'inquietudine verso il ruolo dei contesti, l'indagine sulla materia resistente degli edifici, la riflessione sulla qualità dello spazio; perché in fondo, come ricorda Focillon, mano e mente, e quindi progetto e disegno sono parte del medesimo fenomeno, e:

> Così accade che quella mano che scorre, impugnando la sua prediletta matita (ben attentamente selezionata fra mille disponibili) non è solo la padrona assoluta del foglio che sta riempiendo di connotazioni quasi automatiche; contemporaneamente, come tutti gli artisti sanno (ma non dicono), essa conosce e ragiona. (Cellini 2016, p. 229)

Note

[1] «Strumento che [all'epoca] ha anticipato, per pochissimi anni, il ruolo che oggi ha la rete nelle collaborazioni professionali» (Cellini 2016, p. 101).
[2] Cellini racconta dell'insegnamento del maestro Saul Greco (Catanzaro 1910 – Esfahan 1971) che, con le sue lezioni di statica grafica, trasmetteva l'uso delle deformazioni con un fine pratico: comprendere lo spazio.
[3] Cellini introdurrà una tecnica ereditata da suo nonno pittore, Giuseppe, che utilizzava una carta spenta mettendo in evidenza la luce.
[4] Nato inizialmente come dispensa del Corso, poi via via affinato per la pubblicazione e ancora oggi utilizzatissimo in molti laboratori di progettazione.
[5] Per approfondire le ricerche dell'epoca si consulti il testo di F. Cellini, *1963-1973* che contiene gli anni della formazione universitaria e gli studi di architettura, il lavoro e le ricerche svolte con N. Cosentino e altri colleghi romani (Cellini 2016, pp. 233-235).
[6] Francesco Cellini non ha rifiutato l'uso del computer, spesso genera dei modelli in 3D che vengono sviluppati e completati per poi essere da lui ritoccati e messi a punto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/880

Bibliografia

CELLINI F. (1991) – *Manualetto*. CittàStudi, Firenze.

CELLINI F. (1993) – "Alcune qualità del disegno progettuale". In: AA.VV., *Il disegno di architettura come misura della qualità*. Atti di convegno, Palermo, 201-203.

CELLINI F. (2006) – "Sul talento e sul gesto". In: R. M. Strollo (a cura di), *Disegno e conoscenza, contributi per la storia e l'architettura*. Aracne, Roma, 93-104.

CELLINI F. (2016) – *Francesco Cellini*. Electa, Milano.

CELLINI F. e COSENTINO N. (1985) – "Un Sogno, un Desiderio…/ A Dream, a Desire…". Eupalino, n. 5, 31-39.

CELLINI F., D'AMATO GUERRIERI C., DE BONIS A. e FARINA P. (a cura di) (1980) – *La presenza del passato*. Catalogo della mostra, Biennale di Venezia. Electa, Milano.

CELLINI F. e D'AMATO GUERRIERI C. (1997) – *Mario Ridolfi. Manuale delle tecniche tradizionali del costruire. Il ciclo delle Marmore*. Electa, Milano.

CELLINI F. e D'AMATO GUERRIERI C. (2005) – *Le architetture di Ridolfi e Frankl*. Electa, Milano.

D'AMATO GUERRIERI C. (2018) – "Controspazio come piccola rivista". FAMagazine, 43, 33-40.

FOCILLON H. (2002) – "Elogio della mano". In: Focillon H., *Vita delle forme*. Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 103- 130.

PALLASMAA J. (2014) – *La mano che pensa*. Safarà Editore, Pordenone.

PORTOGHESI P. (1985) – "Progetti di Francesco Cellini e Nicoletta Cosentino". Eupalino, 5, 31-39.

PUJIA L. (2017) – "Strumenti e tecniche del progetto di architettura". L'Industria delle Costruzioni, 453 (gennaio-febbraio), 100-105.

PUJIA L. (2019) (a cura di) – *Trentaquattro domande a Francesco Cellini*. CLEAN Edizioni, Napoli.

PURINI F. (2002) – "Tre motivi". In: Tancredi R. (a cura di), *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini AAM Architettura Arte Moderna*. Edizioni Centro Di, Firenze, 17-18.

TANCREDI R. (2002) (a cura di) – *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini AAM Architettura Arte Moderna*. Edizioni Centro Di, Firenze.

Laura Pujia (Lamezia Terme 1982), architetto PhD e *Doctor Europaeus* in Architettura (Università Iuav di Venezia 2015), è attualmente ricercatrice in Composizione architettonica e urbana presso il DADU dell'Università di Sassari. Ha specializzato i suoi studi *post-lauream* a Roma Tre, dove si è laureata con lode. Dal 2007 svolge ricerca e didattica in varie scuole di architettura italiane ed estere e in gruppi di ricerca internazionali. La sua attività scientifica è incentrata sul progetto di architettura per il patrimonio e il paesaggio culturale, sui luoghi dell'archeologia e della memoria, sugli spazi museali, sull'architettura pubblica e i maestri del Moderno, sulle forme della città contemporanea e le culture dell'abitare, sui luoghi e gli spazi dell'apprendimento. Svolge attività editoriale per varie collane e riviste di architettura e quella progettuale ricevendo premi e menzioni.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/876

Samanta Bartocci

Disegni e progetti, Jo Noero e la pratica architettonica in Sud Africa

Abstract
Opere costruite, progettate, disegnate a mano e ridisegnate postume rispetto alla loro realizzazione, danno vita a un percorso, ma soprattutto una successione di diversità proprio perché l'architettura non è una disciplina specialistica ma un punto d'incontro tra diverse forme della creatività umana. L'opera professionale di Noeroarchitects (Sud Africa) e le visioni di un repertorio progressivo di disegni di architettura di Jo Noero, tracciano il ruolo del disegno come strumento di raffigurazione non solo dei fatti ma anche dei desideri. Il disegno è per Noero la scrittura comune, il senso del conoscere facendo, proteggendolo dall'astrazione dei diagrammi e dalle figurazioni stilistiche nel suo mestiere di architetto, il disegno ha alimentato la complessità della visione e la rispondente relazione fra l'architettura e la forza dello scopo per cui è costruita.

Parole Chiave
Noeroarchitects — Disegno a mano libera — Archivio progressivo
Pratica architettonica — Sud Africa

Sullo sfondo

«Come un'idea può sopravvivere alla traduzione e diventare un'espressione potente in un contesto completamente diverso?» (Noero 2012).
La strategia di conoscenza necessita di un luogo di provocazione e con il disegno questo processo avvia un sincronismo.
Il disegno di architettura esprime l'atto linguistico, la ricerca, la conoscenza di un complesso insieme di idee, il processo di progettazione spinge queste azioni che avvengono contemporaneamente, l'idea e il disegno si alimentano a vicenda con questioni che si sviluppano e che a loro volta aprono nuove idee. Il meccanismo di comparazione, di verifica e di comunicazione fra le idee e la loro possibilità di trasformarsi in spazio di architettura, trova primariamente luogo nel disegno, in quell'essenza più intima e più profonda che richiama l'attenzione a chi l'architettura la deve realizzare.
Questa è una dimensione autocritica, in cui il progettista accede a quella continua verifica che fa del progetto una sorta di *autoriflessione*[1]. «Un esercizio, quasi alla Loyola, che cresca e si sviluppi a partire dalla sperimentazione cogente della propria fatica, della propria difficoltà a crescere e a riconfigurare le cose» (Moschini 2002).
Come osserva Alain Berthoz, ingegnere, psicologo e neurofisiologo, mossa nel 1997, «non esiste la percezione senza la progettazione». Secondo Berthoz (1997) «infatti, proprio la carente riflessione sulla natura della rappresentazione porta l'architettura del nostro tempo a dimenticare, […] che le strutture non sono soltanto una combinazione statica di forme, ma vengono anche suscitate ed estratte dal movimento, sono cioè il risultato della capacità non solo di descrivere e rappresentare la realtà così come ci

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/876

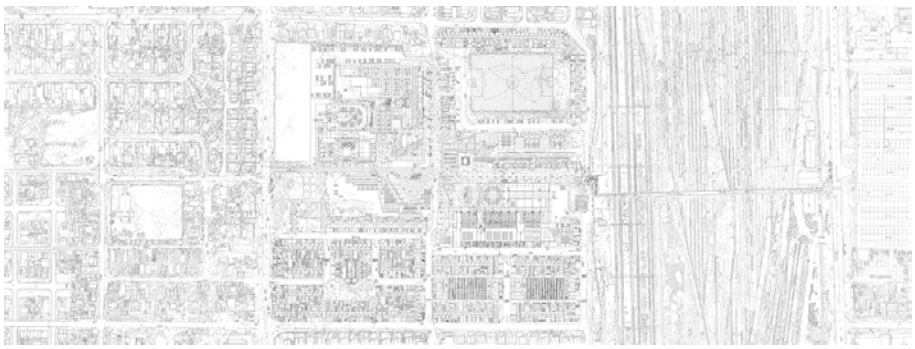


Fig. 1
Red Location Cultural Precinct Noeroarchitects, Biennale Di Venezia 2012; Common Ground/ Different Worlds. Noeroarchitects, Jo Noero Principal with The Keiskamma Trust, Hamburg, Eastern Cape, South africa Collaborators-Aaron Factor, David Long. Hand drawing Jo Noero;"Transformation of Red Location", 2012, ink on paper digital post production printed on canvas, 9.4mx3.5m.
© Noeroarchitects Archives, courtesy of Jo Noero.

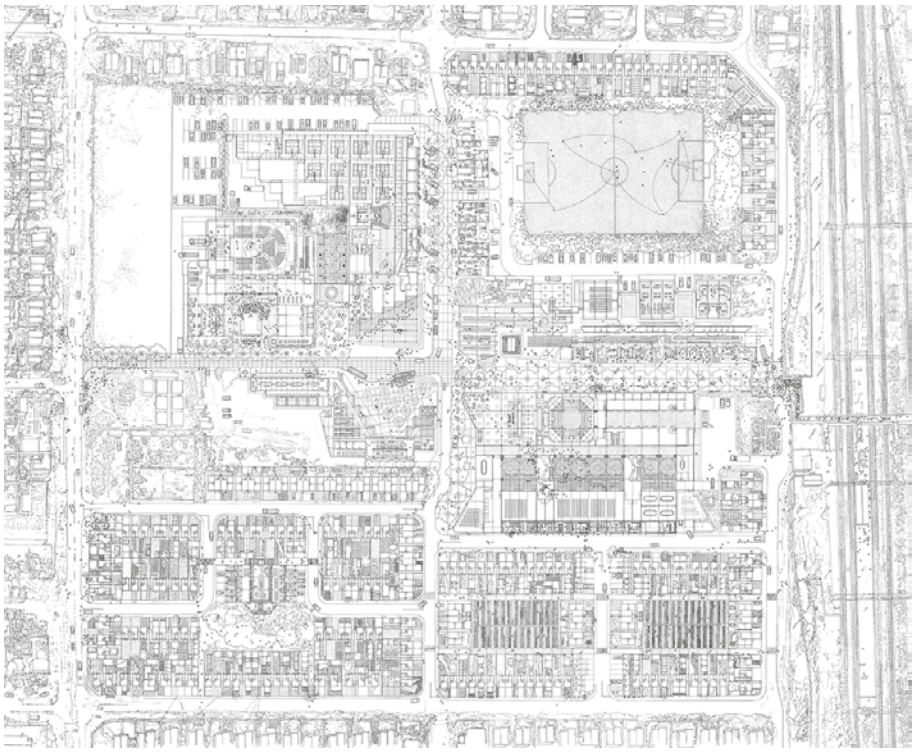


Fig. 2
Dettaglio: "Transformation of Red Location".
© Noeroarchitects Archives, courtesy of Jo Noero.

si presenta, ma anche di *ipotizzare il possibile* e di *predire il futuro*» (Tagliagambe 2014).

Il luogo e la trama

Jo Noero[2] è uno dei protagonisti dell'architettura contemporanea africana e sudafricana. Per Noero (2018):

> l'architettura è un'arte sociale, altrimenti detta arte pratica e in quanto tale, gli architetti non possiedono la libertà creativa di un artista, di un poeta o di uno scultore. L'architettura è fatta per soddisfare uno scopo e lo scopo sociale per cui l'architettura è fatta porta con sé una dimensione, quella etica - si veda Colin St John Wilson e si faccia riferimento anche alle cinque differenze tra l'architettura e le altre arti descritte da Roger Scruton.

La condizione culturale in Sud Africa, soprattutto negli ultimi decenni è in continua modificazione e la traccia individuata da Noero risiede nel conferire il più alto grado di oggettività e chiarezza al luogo del progetto e alla prassi costruttiva. Una sorta di ricerca di equilibrio delle azioni, quasi salvifico. Gli anni '80 per Jo Noero sono anni di sperimentazione durante l'*apartheid*; il suo repertorio di architetture costruite vanno ad esplorare, soprattutto con alcuni progetti di edilizia residenziale, le potenzialità degli edifici auto-costruiti dagli abitanti delle *township*. Questo è un inizio di una lunga stagione di riflessione e di azione in cui l'arte della prassi,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/876

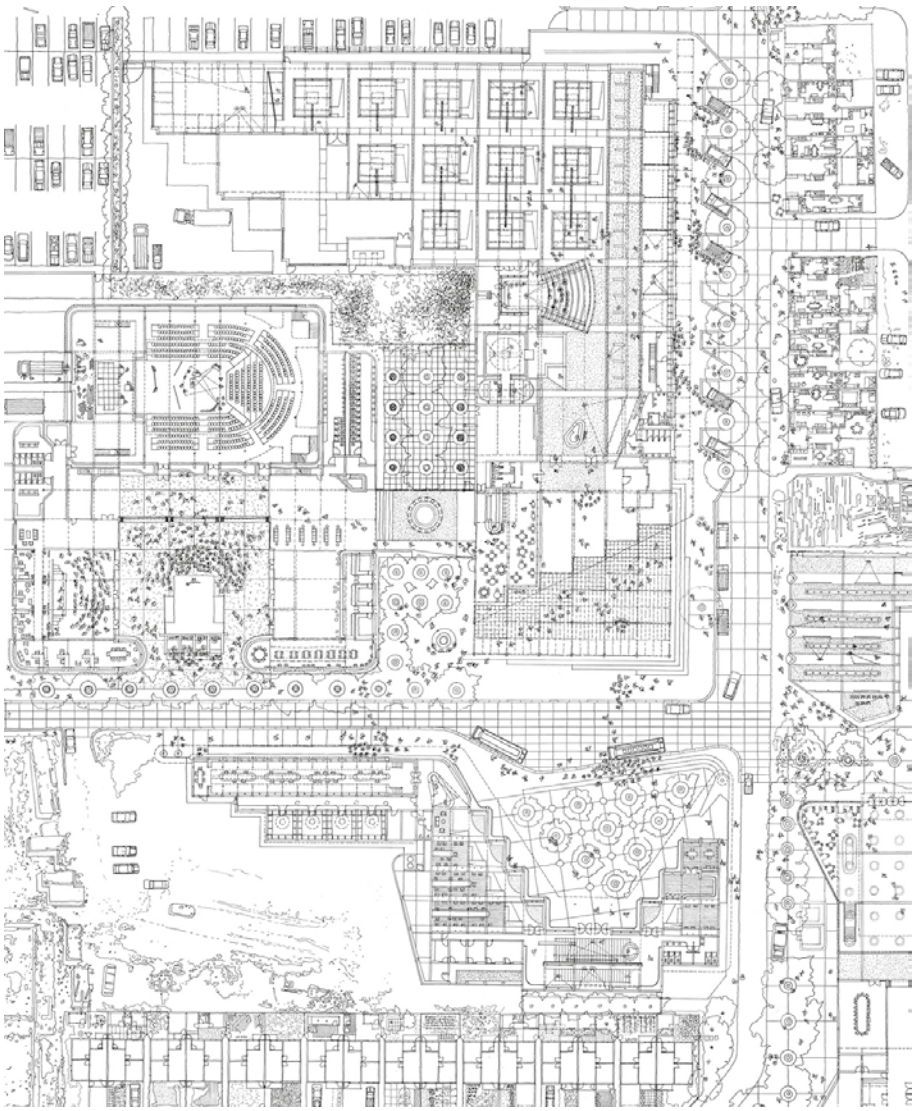


Fig. 3
Dettaglio: in alto Museum of Struggle, e nel margine inferiore l'Archivio e la biblioteca in "Transformation of Red Location".
© Noeroarchitects Archives, courtesy of Jo Noero.

l'economia dei materiali e i significati del costruire, muovono il suo interesse verso la diretta esperienza dell'ordinario e del quotidiano. Questa idea di trasformare l'oggetto quotidiano come soggetto da cui imparare rappresenta una sorta di rivoluzione dell'idea di architettura. Mettere in discussione la mera conservazione dello stile architettonico coloniale in Sud Africa è la riscoperta per Jo Noero di una sorta di linea di coerenza tra funzione ed espressione.

Un cospicuo repertorio progressivo di progetti disegnati a mano da Jo Noero, tracciano il percorso alla ricerca dell'architettura nel contesto del Sud Africa. Il disegno a mano libera che per Noero è il luogo della conoscenza del reale, è il dispositivo in cui lui fa abitare il quotidiano. I suoi disegni di architettura sono pensieri tridimensionali, nuclei elementari, sono i referenti del proprio lavoro e delle origini formali e simboliche di fronte alla controversa storia del Sud Africa.

Attraverso l'introspezione e le ragioni profonde da cui l'idea iniziale di un progetto si origina, i concetti di Cultura, Storia e Spazio pubblico, altrove discussi o semplicemente rivisitati, nel Sudafrica *post-apartheid* sono centrali alla visione del quotidiano.

Lo studio di Noero a Cape Town è composto da un gruppo di giovani, con cui Noero lavora a stretto contatto. Il disegno iniziale di ciascun progetto per Noero non è uno schizzo, ma piuttosto un disegno a mano di grande precisione (Chipperfield 2020), molto dettagliato, prodotto dalla sequenza

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/876

Fig. 4
"Keiskamma After Guernica"; Biennale di Venezia 2012: Common ground/ Different worlds; the Keiskamma Women's Project; 7.8×3.5m Tapestry, mixed media, various hand stitched textiles.
© Noeroarchitects Archives, courtesy of Jo Noero.

di tracce che si stratificano su venti, trenta livelli di fogli lucidi trasparenti, il suo disegno domina gli strumenti ed è frutto ovviamente, di una abilità singolare. É diretto dall'idea, è uno strumento indispensabile per comunicare e per dare vita allo spazio di condivisione dell'idea. Per Noero, disegnare è un modo di elaborare valutazioni e azioni, perché la pratica del disegno di architettura include consapevolmente consuetudini provenienti da luoghi e culture diverse, ma soprattutto perché attraverso la solidità delle informazioni che ripercorre e la sicurezza con cui le trasferisce l'ideazione diventa sempre più un percorso univoco.

Trovo che questi mondi siano straordinariamente eccitanti e pieni di promesse: gran parte del mio lavoro è stato orientato alla ricerca di modi per sbloccare queste potenzialità.

Il lavoro che svolgo è plasmato da questo senso dell'origine dell'architettura. Il nostro lavoro si basa su due idee principali: la prima è l'impegno con il quotidiano e la seconda è il rispetto e l'impegno nei confronti del contesto fisico e sociale in cui si colloca l'opera.

Le idee che seguono forniscono una linea guida per descrivere il modo in cui utilizziamo l'idea di quotidianità nel nostro lavoro, alcune delle quali provengono da Deborah Berke e altre da Noeroarchitects.
1. Un'architettura del quotidiano può essere grezza
2. Un'architettura del quotidiano può essere banale o comune.
3. Un'architettura del quotidiano può essere del tutto ordinaria.
4. Un'architettura del quotidiano riconosce la vita di tutti i giorni
5. Un'architettura del quotidiano risponde a un programma ed è funzionale.
6. Un'architettura del quotidiano è in grado di adattarsi nel tempo.
7. Un'architettura del quotidiano è in grado di adattarsi e di adattarsi nel tempo.
8. Un'architettura del quotidiano è costruibile.
9. Un'architettura del quotidiano è plasmata da un'attenta considerazione di quelle attività ordinarie che fanno parte dei rituali e delle attività domestiche delle persone[3].

Nei suoi disegni si ritrova il ruolo dell'architetto.
Attraverso la stratificazione dei segni è possibile operare uno sguardo critico verso una visione del quotidiano, verso un bisogno di trascendere le radici, verso una straordinaria espressione di ogni uomo e donna.

Ogni disegno racconta una storia.
Per me il piano è simile a un testo scritto, in quanto racconta la comprensione dell'architetto del programma incorporato nell'organizzazione dello spazio nel piano. Inoltre, il piano rappresenta la visione del mondo e il sistema di valori dell'architetto. In questo senso è autobiografico e come tale si avvicina di più a raccontare una storia dell'architetto e del suo rapporto con il mondo all'interno del quale si trova il progetto […] I disegni rappresentano probabilmente nella loro forma astratta la perfezione delle idee architettoniche[4].

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/876

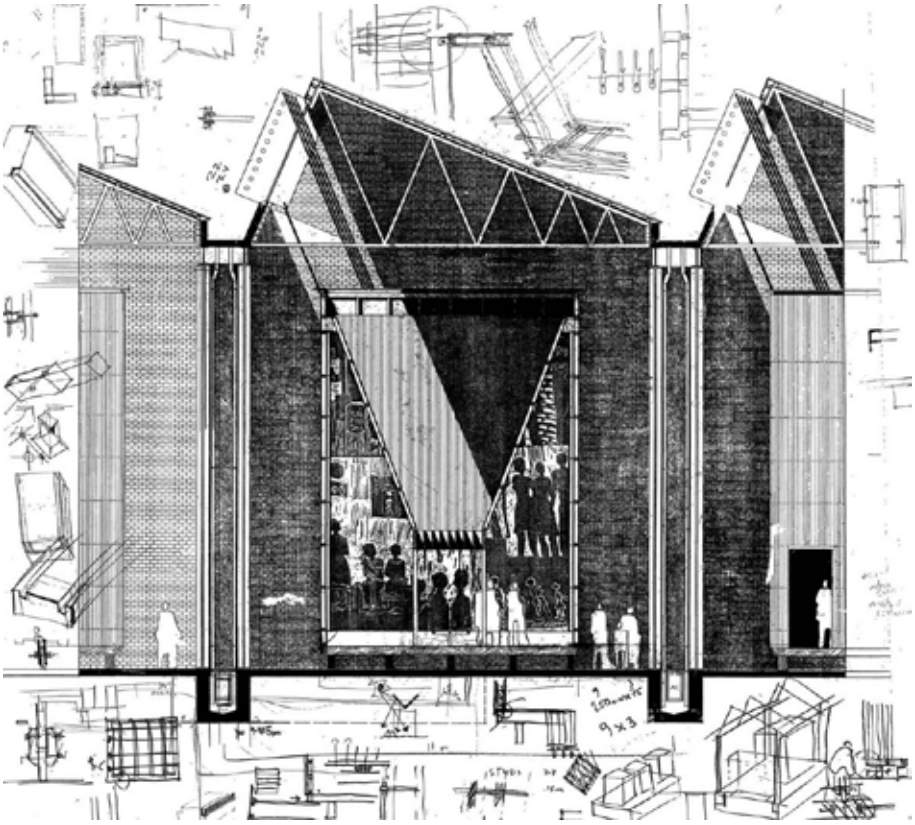


Fig. 5
Disegno di studio dello spazio delle Memory boxes nel Museum of Struggle, in Red Location Cultural Precinct.
© Noeroarchitects Archives, courtesy of Jo Noero.

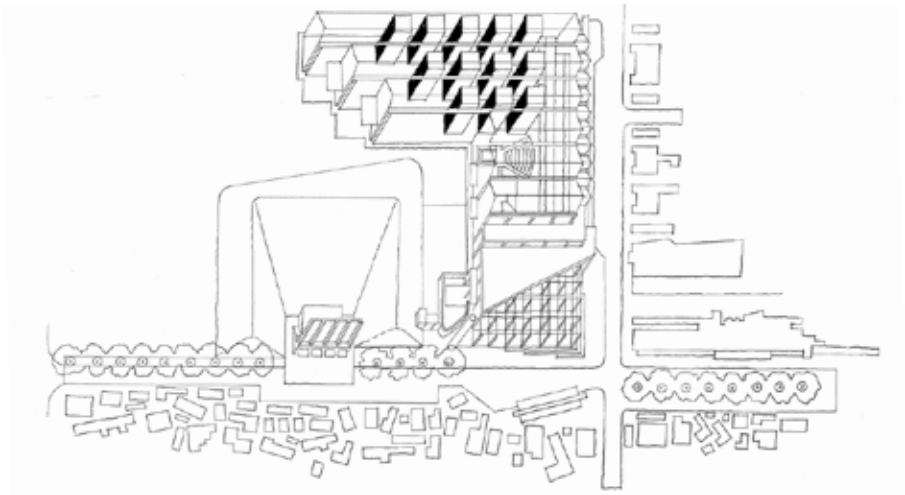


Fig. 6
Assonometria di studio dello spazio del Museum of Struggle, in Red Location Cultural Precinct.
© Noeroarchitects Archives, courtesy of Jo Noero.

Noero è consapevole dell'*infedeltà* di una mappa e del racconto selettivo che essa può far rivivere; ma l'opera *Trasformation of Red Location*, che nel 2012 espone alla tredicesima Biennale di architettura di Venezia, spiega volontariamente con il progetto d'architettura la necessità operare nel doppio senso del tempo quello che A. Rossi chiamava *cronologico e atmosferico*. Non conosciamo il mondo rappresentandolo, ma piuttosto possiamo progettarlo considerando sullo sfondo la duplice natura del tempo che presiede ogni costruzione; l'architettura che combatte il tempo e l'architettura come forma di sopravvivenza. Così, dunque, la molteplicità indivisibile di materiali di una mappa, si convertono in strumenti operativi nel terreno comune fra architettura e quotidiano[5].
Jo Noero espone un'opera combinata dalla natura doppia, due arazzi 9,4mx3,m affiancati. Il primo è un grande arazzo realizzato a mano da una cooperativa di 50 donne di Hamburg, nell'Eastern Cape. Il suo titolo *Keiskamma After Guernica* richiama il quadro di Picasso tramite esplicite ci-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/876

Fig. 7
Red Location Cultural Percinct e New Brighton; sullo sfondo il Museum of Struggle, sulla destra l'Art Gallery e in basso l'Archivio e la Biblioteca.
© Noeroarchitects Archives, courtesy of Jo Noero.

tazioni figurative e dimensionali. Il tema rappresentato è sì, uno scenario di morte e sofferenza, ma soprattutto fa riferimento all'impatto devastante che l'HIV ha sulla popolazione ma in particolare sulle donne del Sud Africa. Il secondo arazzo, delle stesse dimensioni del primo, è una grande mappa in scala 1:100 del progetto per *Red Location Cultural Precint* che è frutto di un processo progettuale in atto da più di venti anni. Il disegno, realizzato interamente a mano da Noero, è una stratificazione delle componenti esistenti, costruite e in previsione per la *township* di Red location in New Brighton, Port Elizabeth[6]. Esso interroga i rapporti spaziali tra gli elementi, tra gli spazi pubblici, il *Museum of Struggle*, l'*art gallery*, l'archivio, la biblioteca e lo spazio abitativo; è una «sorta di trama informativa, è il punto di partenza di una serie molteplice di letture, interpretazioni e manipolazioni differenti» (Tagliagambe 2005) traccia i movimenti degli abitanti in un giorno qualsiasi e la loro spazializzazione prodotta nel tempo.
La mappa è volontariamente sovra-scritta, ri-scritta, stratificata e ritessuta fra gli i luoghi pubblici e abitativi, è tracciata dal traffico urbano, dalle azioni nei playground e nei luoghi del commercio. Il disegno rappresenta la complessità e la correlazione fra le parti; *shack dwellers*, case, alloggi sociali, musei, biblioteche, archivi, gallerie d'arte, teatri, spazi per spettacoli, spazi per riunioni e conferenze, campi da calcio e una scuola d'arte e artigianato.

Per Noero il luogo del disegno non è l'ultimo atto interlocutorio per il progetto, piuttosto conserva al suo interno l'invenzione.
La sua necessità di ridisegnare ex-novo i progetti, anche se in parte conclusi, costituisce uno spazio meditativo che per *Transformation of Red Location* è durato sei mesi di lavoro quotidiano.
La prassi del ridisegno a posteriori è un impegno teorico intorno al proprio pensiero sull'architettura alla ricerca dei codici, dei principi della forma e della struttura. In questo lavoro Noero rende esplicito il ruolo dell'architetto come agente per il cambiamento, l'opera invita ad una strategia dello sguardo, «una sorta di sesto senso che è in grado di anticipare ciò che sta per accadere nella realtà dello spazio circostante» (Berthoz 1997). Si tratta di un cambio di prospettiva che sostituisce l'atto della rappresentazione con una azione o meglio un'interazione al confine tra noi ed il mondo.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/876

Note

[1] Per approfondimenti si veda Moschini F. (2002) – D*isegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini AAM Architettura arte moderna*. Edizioni Centro Di, Firenze.

[2] Jo Noero ha fondato Noeroarchitects a Johannesburg nel 1984. Noero ha ottenuto premi locali e internazionali, tra cui il Premio Lubetkin del Royal Institute of British Architects nel 2006, il Ralph Erskine Prize della Nordic Association of Architects nel 1993 e la Medaglia d'oro per l'Architettura dal South African Institute of Architects nel 2010. Le opere di Noero sono state esposte al MoMA di New York, alla Biennale di Venezia, alla Biennale di San Paolo, alla Biennale di Singapore e alla National Gallery of Art di Città del Capo, al MAXXI di Roma.

[3] Questa posizione che si chiarisce nelle affermazioni riportate è stata riscritta e riformulata da JO Noero dopo diversi anni da un suo primo testo critico e trova uno spazio esteso nella sezione "Generating housing, Architecture of the everyday"; del libro S. Bartocci, M. Faiferri (2021) – *Drawing and Building. Noeroarchitects*. List Lab, Barcellona.

[4] Un frammento della conversazione avvenuta con Jo Noero intorno ai progetti degli ultimi anni nell'ufficio di Noeroarchitects a Cape Town, Sud Africa (2018).

[5] Per maggiori approfondimenti si veda S. Bartocci (2018) – *Red Location Cultural Percinct, Noeroarchitects.* List Lab, Barcellona.

[6] Il progetto di Red Location Cultural Precinct è frutto di un processo progettuale iniziato nel 1998 con il concorso di architettura per lo sviluppo di Red Location Cultural Precinct. Nella prima fase del progetto si realizza il Museum of Struggle, il lavoro ha coinvolto Noero Wolff Architects (Jo Noero [Principal] and Heinrich Wolff) in associazione con John Blair; nelle fasi successive sviluppate e seguite da Noeroarchitects, si realizzano l'Art Gallery, l'Archivio e la Biblioteca. Le difficoltà finanziaria e sociali, hanno fermato i lavori in diverse occasioni, mettendo a dura prova quelle parti degli edifici già realizzati (la seconda fase di costruzione è terminata nel 2011). Tuttavia, esiste la previsione di una terza fase di costruzione che Noero disegna in quest'opera *Transformation of Red Location* nel 2012.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/876

Bibliografia

BARTOCCI S. (2018) – *Red Location Cultural Percinct. Noeroarchitects*. List Lab, Barcellona.

BARTOCCI S., FAIFERRI M. (2021) – *Drawing and Building. Noeroarchitects*. List Lab, Barcellona.

BERKE D. (2001) – "Exceptionally Ordinary". Architecture Magazine, 91-92 (giugno).

BERKE D. (1997) – *Thoughts on the everyday*. Princeton Architecture Press, New York.

BERTHOZ A. (1997) – *Le sens du mouvement*. Odile Jacob, Paris (trad. it. *Il senso del movimento,* McGraw-Hill, Milano (1998).

CHIPPERFIELD D. (2020) – "La buona pratica / Good practice, Jo Noero". Domus, 1046 (maggio).

TAGLIAGAMBE S. (2005) – *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*. FrancoAngeli, Milano.

TAGLIAGAMBE S. (2014) – Epistemologia del progetto. [online] Disponibile a: <https://silvanotagliagambe.wordpress.com/epistemologia-del-progetto/> [Ultimo accesso 06 luglio 2022]

MOSCHINI F. (2002) – *Disegni di architettura italiana dal dopoguerra ad oggi dalla collezione Francesco Moschini AAM Architettura arte moderna.* Edizioni Centro Di, Firenze.

NOERO J. (2011) – "Red Location Precinct Phase". Digest of South African Architecture, n. 16.

NOERO J. (2018) – "Limits to Freedom". Architecture and Freedom: searching for agency in a changing world, the review, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, West Sussex, UK.

Samanta Bartocci (Matelica, 1974), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno, UNICAM. Svolge attività didattica e di ricerca dal 2004 ad Alghero, Dipartimento di Architettura Design e Urbanistica dell'Università degli Studi di Sassari. È Dottore di Ricerca in "*Conoscenza e progetto delle forme dell'insediamento*" - ciclo XVII con una tesi che ripercorre "*l'Anatomia del condominio borghese: Milano, Roma, Napoli, l'architettura della residenza multipiano"* presso alla Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno conseguendo il titolo nel 2005. Attualmente è assegnista di ricerca, presso il Dipartimento di Architettura Design e Urbanistica dell'Università degli Studi di Sassari. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Red Location Cultural Percinct; Noeroarchitects.* vol. 03 (LIStLab 2018); Faiferri M., Fabrizio P. ILS_Innovative Learning Space. (LIStLab 2020); e con Faiferri M., Cabras L., Pusceddu F., "Communicating scientific knowledge". In: O., Carpenzano, A., Capanna, A.I., Del Monaco, F., Menegatti, T., Monestiroli, D., Nencini (a cura di), *Creativity and reality - The art of building future cities.* vol. I, (Edizioni Nuova Cultura 2020)

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/884

Caterina Lisini

L'invenzione della felicità. Il disegno in Lina Bo Bardi

Abstract
Il disegno nella Bo Bardi sembra vivere di una doppia anima che si muove incessantemente tra concisione espressiva e furia inventiva. Non solo, o non tanto, disegni di architettura, disegni tecnici funzionali al progetto, all'esecutivo, al cantiere. Ma neppure disegni semplicemente ideativi, schizzi di studio, disegni di ricerca teorica o d'espressione, né, ancora, disegni di viaggio, di impressione, di fantasia. I suoi disegni, dal tratto a volte un po' naïf, altre volte invece precisi e costruttivi, variati in numerose tecniche, nel loro insieme sembrano tutti segnati dall'apparente, dichiarato ossimoro della «fantasia del reale» preso in prestito, secondo le stesse parole della Bo Bardi, da Majakowskij. Una visione architettonica tenacemente aderente alla realtà, una creatività spontanea e impetuosa, inseparabile dalla esperienza del corpo e dalla fisicità del reale, che appare sempre contaminata, quasi cifra personale, da una festosa e ironica invenzione della felicità.

Parole Chiave
Lina Bo Bardi — Disegno e realtà — Autobiografia — *Todos juntos*

«Lo scrivere non mi interessa», dice con sobria franchezza Lina Bo Bardi a Francesco Tentori, «so perfettamente di saper scrivere bene. I miei maestri sono Stendhal e Majakowskij. Il primo mi ha insegnato la concisione, quando annotò di aver imparato a scrivere dai direttori del catasto edilizio francese e dagli estensori degli articoli del Codice Civile. Il secondo, invece, mi ha insegnato il ritmo, la fantasia del reale» (Tentori 2004, p. 151).
Anche il disegno, nella Bo Bardi, sembra vivere di una analoga doppia anima, fino a una multiformità di valenze straordinariamente feconde. Non solo, o non tanto, disegni di architettura, disegni tecnici funzionali al progetto, all'esecutivo, al cantiere. Ma neppure disegni semplicemente ideativi, schizzi di studio, disegni di ricerca teorica o d'espressione. E neppure, ancora, disegni di viaggio, di impressione, di fantasia. I suoi disegni, dal tratto a volte di impronta un po' naïf, altre volte minuziosamente precisi e costruttivi, variati in tante tecniche, dallo schizzo a matita, alla *gouache*, all'acquerello, al disegno a china, al collage, e spazianti su temi e scale estremamente variegati, semplici oggetti d'uso, mobili, gioielli, vestiti, singole case d'abitazione, complessi di residenza popolare, edifici pubblici di grande scala e complessità e poi ancora scenografie teatrali e allestimenti museali ed espositivi, nel loro insieme sembrano tutti segnati dall'apparente, dichiarato ossimoro: «la fantasia del reale».
In piena guerra, nell'agosto 1942, la rivista "Domus", allora passata sotto la direzione d'emergenza composta da Melchiorre Bega, Massimo Bontempelli e Giuseppe Pagano, chiede «ad alcuni architetti di raccontare […] con intima confidenza, l'ideale progetto di una loro casa di sogno», un tema sfuggente, quasi «a disegnare l'impossibile» (Redaz. Domus 1942, p. 312), tanto da poter essere declinato, nelle molte 'confessioni' che seguono

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/884

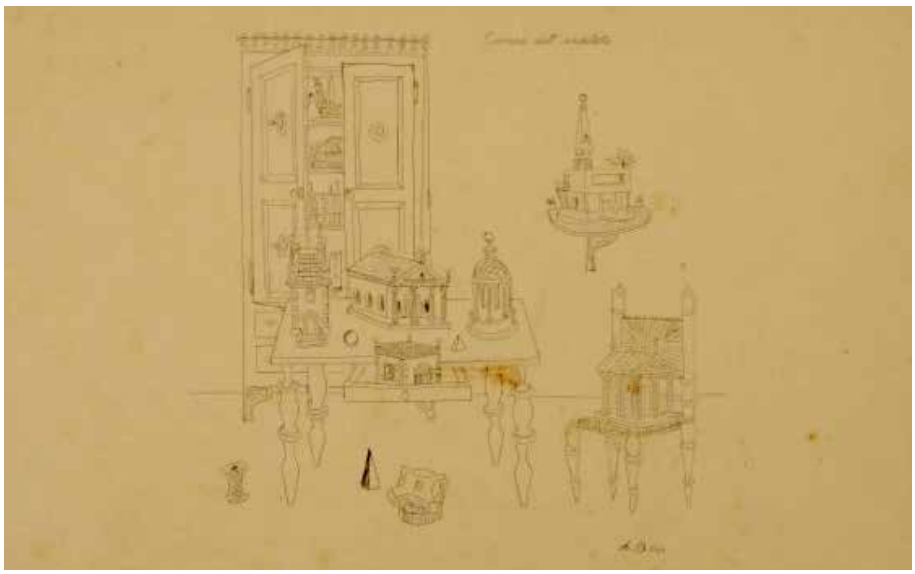


Fig. 1
Lina Bo Bardi, litografia "Camera dell'architetto".

(Banfi, Belgiojoso, Zanuso, Cattaneo, Diotallevi e Marescotti, Cocchia, Bianchetti e Pea, Mollino, Pica e altri) come simbolica casa razionalista, come spirituale casa astratta, come argomento di pura evasione, come fantasticheria autobiografica. Tra i molti disegni conservati da Lina Bo Bardi del suo periodo di formazione prima a Roma e poi a Milano, una litografia su carta del 1943, dal titolo *Camera dell'architetto* sembra poter appartenere a questa galleria di riflessioni, offrendo l'autoritratto, ironico e meditativo, di un periodo della sua vita che sta per concludersi e rivelando già *in nuce* una costante della sua opera, l'intrecciarsi profondo tra disegno e autobiografia. Su di una parete appena accennata un armadio in stile, con le ante semiaperte, fa da sfondo borghese ad un tavolino dalle gambe tornite a cui è affiancata una tradizionale sedia impagliata: l'intero spazio domestico è affollato da una moltitudine di modelli di architettura, per lo più di fantasia, dove si incontrano, in primo piano, un tempio classico e un tempietto rinascimentale, un frammento di villa palladiana ed elementi di abitazioni storiciste mentre a terra un capitello ionico è accostato ad astratti solidi geometrici. Dall'armadio affiorano sagome di architetture più connotate: obelischi, una torre medievale, la torre di Pisa, il Colosseo, e su di un lato, isolato sopra una piccola mensola, trova posto il modello di un'architettura moderna, connotata da *pilotis* e *fenêtre en longueur*, che cela parzialmente un alto obelisco. Più che un'allegoria, il tratto continuo del disegno, da illustrazione, che non fa sfoggio di alcun virtuosismo tecnico, sembra rappresentare un allegro coacervo, stemperando in un'immagine lieve la molteplicità di riferimenti del bagaglio culturale dell'architetto, messi tutti insieme, senza gerarchie, piuttosto in muto dialogo tra di loro. Evidente è il segno di indirizzo culturale lasciato dalla collaborazione svolta, assieme a Carlo Pagani, alle imprese editoriali di Gio Ponti negli anni 1940-1943, che la vedono quasi abituale presenza nell'ultima annata di "Domus", e con continuità su "Stile", dove si occupa di arredamento, architettura d'interni, illustrazione e grafica, arrivando a disegnare molte copertine della rivista, e persino sporadicamente su altre riviste della galassia pontiana, quali "Aria d'Italia", "Bellezza", "Vetrina e negozio". Tuttavia nel 1943 nuove inquietudini stanno attraversando la vita della Bo Bardi e sembrano trapelare dal senso di sospensione del disegno: le vicende drammatiche della guerra, l'*impasse* del razionalismo e i nascenti dibattiti in seno ai gruppi dei giovani architetti, l'incontro con Pietro Maria Bardi, il crescente bisogno di affermare le proprie convinzioni personali le rendono angusto

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/884

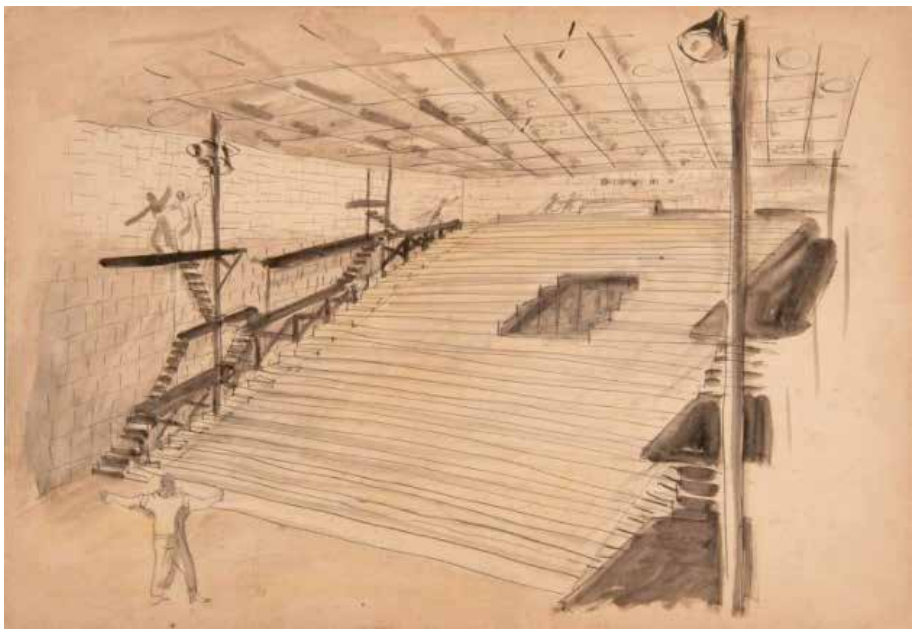


Fig. 2
Lina Bo Bardi, MAMB prospettiva del Teatro.

l'orizzonte classico e idilliaco del *milieu* di Gio Ponti.
Irrompono l'urgenza della realtà e nuove consapevolezze: «Vedevo il mondo intorno a me, scriverà la Bo Bardi qualche anno più tardi, solo come realtà immediata, e non come esercitazione letteraria astratta» (Carvalho Ferraz 1994, p. 10).
Prende corpo così una visione architettonica e delle opere umane sempre tenacemente aderente alla realtà, una realtà che per la Bo Bardi, da quando approda nel 1946 a Rio de Janeiro, città principe dello spirito brasiliano, è intrisa di speranza e di vitalità, a cui Lina risponde con una creatività spontanea e impetuosa, – «furiosa» la definisce Semerani (2012, p. 8) –, inseparabile dalla esperienza del corpo e dalla fisicità del reale, esercitata nel plasmare progetti rigorosi subito contaminati con festose e ironiche evocazioni.
«Architettura come spazio abitato, umano, scrive la Bo Bardi nei primi anni Cinquanta, è una realtà potente, responsabile del comportamento dell'uomo, responsabile perfino della sua felicità. E in questo senso il Movimento Moderno continua» (Carvalho Ferraz 1994, p. 86).
Tra i disegni elaborati per il Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), nati all'interno della complessa rifondazione culturale maturata negli anni dell'esperienza di Bahia e dell'esplorazione del *Nordeste* brasiliano[1], spiccano quelli elaborati per la realizzazione del teatro «uno dei mezzi più diretti di propaganda culturale, dato che sintetizza tutte le altre arti» (Carvalho Ferraz 1994, p. 144). Su di una carta è tratteggiata, con pochi tratti di grafite e inchiostro, rimarcati dalle consuete pennellate ad acquarello, la prospettiva della cavea del pubblico, costruita con semplici impalcati di tavole di legno e racchiusa da un intrico di tralicci e scale percorribili, praticabili anche per l'azione scenica, nella forma quasi di ramificazioni vegetali. Nessuna aggettivazione formale o scenografie superflue, nessuna divisione funzionale tra spazio del pubblico e spazi tecnici, abolizione della meccanizzazione scenica, contiguità tra azione della rappresentazione e spettatori data dalla prossimità dell'improvvisato palcoscenico e come sfondo la nudità della grande struttura del Teatro Castro Alves ancora parzialmente distrutta dall'incendio del 1958. Un teatro popolare moderno, semplice, «povero ma violentemente emotivo» (Carvalho Ferraz 1994, p. 144). Gli schizzi di studio della Bo Bardi sembrano appropriarsi della

Fig. 3
Lina Bo Bardi, schizzo di studio per il costume di scena per *Caligola*.

profonda lezione di semplificazione[2] mutuata dall'esperienza popolare di Bahia: nei loro tratti non è presente alcuna originalità o gratuita invenzione ma anzi la costante ricerca di essenzialità e la propensione per un'architettura 'povera' e spoglia e per materiali grezzi e non rifiniti sembra scaturire direttamente dalla traduzione dello stretto legame tra necessità umane e il loro soddisfacimento, tra utilità e bellezza. In questo caso il disegno per la Bo Bardi non è solo un momento di approccio al progetto ma diventa riflessione esistenziale e sociale, espressione *tout court* della sua poetica, riassumibile, secondo le sue stesse parole, in quella tenace «ricerca antropologica nel campo delle arti contro la ricerca estetica» (Carvalho Ferraz 1994, p. 216). E quando i suoi disegni si popolano e si colorano di figure e di forme, sono la realtà dell'ambiente umano brasiliano e la specificità della comunità di destinazione che agiscono, 'sporcando' il foglio con innesti e contaminazioni. Così nel suo lavoro la memoria, il rapporto con le manifestazioni culturali e la tradizione popolare non è mai nostalgia, una mera rivisitazione del passato per amore del passato, non è neppure un atto critico, un'interrogazione del tempo per comprendere l'arte o la disciplina, è piuttosto un moto di continua meraviglia, esperito quasi con gli occhi di un bambino, uno stupore per un giacimento di forme, per un groviglio di espressioni ed esperienze, tutte umane, indispensabili ad alimentare l'immaginario della sua arte.

Moltissimi, e distribuiti in un arco temporale che va dal 1957 al 1966, sono gli studi per la soluzione dei tamponamenti di facciata del grande portale del Museu de Arte de São Paulo (MASP), sospeso iconicamente ad un'estremità dell'Avenida 9 de Juhlio. La versione più cara alla Bo Bardi, e da lei tenacemente esplorata per molto tempo, vede il corpo sopraelevato del Museo come un unico possente monolite in cemento, illuminato dall'alto, densamente materico e completamente cieco, ad eccezione di una lunga feritoia orizzontale in corrispondenza del livello delle esposizioni temporanee, e interamente ricoperto di incrostazioni vegetali, che disegnano una trama irregolare di piante tropicali affiorate «tra gli interstizi del cemento bruto, come fra le pietre di una vecchia cattedrale» (Lima 2021, p. 259). Nella stessa serie, una prospettiva insolita del Belvedere, tratteggiata proprio sotto l'imponente impalcato del museo e in asse con questo, tanto da sembrare allungata quasi all'infinito, raffigura tra le efflorescenze della vegetazione schizzate a matita, un collage di grandi sculture tribali, disposte libere nel vasto spazio e circondate dalla popolazione dei visitatori, quasi a saggiare la visione di una nuova società capace di immaginare una sovrapposizione senza soluzione di continuità di arcaiche manifestazioni d'arte e creatività contemporanea.

Lina Bo Bardi disegna ciò che sta pensando e progettando, anzi pensa disegnando e contemporaneamente pensa guardando il mondo. A guidare la sua mano, come in ogni autentico artista, sembra esserci «la testa quadrioculare» indagata da un contemporaneo come Tullio Pericoli (2021, pp. 43, 41), «con la sua doppia coppia di occhi, una sulla fronte e una nel cervello», la vista materiale e la vista dell'intelletto che non possono fare a meno l'una dell'altra così come «non è possibile guardare senza coinvolgere il cuore e la mente». Anche i suoi disegni più specificamente architettonici raramente hanno qualcosa di concettuale, lontani dall'essere levigati, hanno un che di immediato, di spontaneo, di vitalistico, una specie di corrente continua tra arte e vita, quasi fatti per se stessa – la Bo Bardi ha confessato: «Lavoro di notte, quando tutti dormono, […] e intorno è silenzio» (Dos Santos 1993, p. 17) –, per la urgenza di mettere in carta il pensiero mentre si forma.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/884

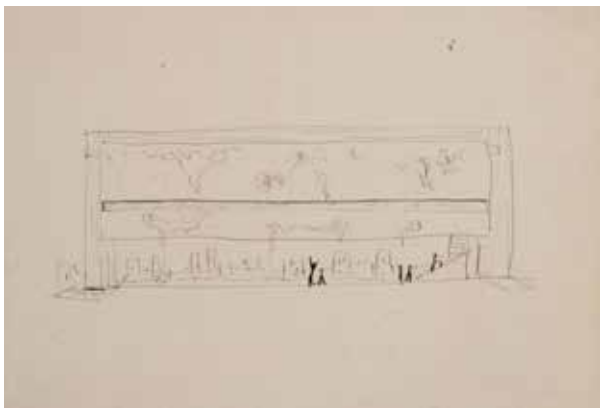


Fig. 4
Lina Bo Bardi, MASP, schizzo di studio per la facciata.

Fig. 5
Lina Bo Bardi, MASP, prospettiva del Belvedere.

C'è nei disegni di Lina (così, col solo nome, è chiamata affettuosamente ancora oggi quasi dovunque in Latinoamerica) una conflittualità, o meglio una fruttuosa compresenza, tra una propensione razionale da un lato, che ben si sposa con la sua formazione eurocentrica, e una vena surrealista dall'altro, che si fonde con l'adesione istintiva alla cultura popolare, ai miti, ai riti ancestrali della tradizione locale: quell'«incanto», come dirà, provato immediatamente al suo arrivo a Rio, «una speranza reale quasi quotidiana, non metafisica, nella semplicità delle soluzioni architettoniche, nei ciao umani, cose sconosciute per una generazione che arrivava da molto lontano» (Carvalho Ferraz 1994, p. 12).
Il surrealismo sembra conquistare interamente i disegni del Centro per il tempo libero SESC Fábrica da Pompéia, ricavato nella periferia industriale di San Paolo con la riconversione di un'antica fabbrica di fusti metallici, che dimostrano, nell'ingente numero di schizzi e prove, la straordinaria capacità con cui la Bo Bardi riesce a tenere insieme le diversissime scale del progetto, dalle alte 'torri' in cemento degli impianti sportivi fino al disegno minuto degli arredi, delle divise dei lavoratori e persino delle indicazioni pubblicitarie. «Come in ogni ricerca surrealista, da Savinio a Picasso, da Breton a Buñuel o Jarry, sono le immagini e i materiali che generano la composizione per cui il meccanico e l'organico, il puro e l'impuro, il desiderio e il caso, attraversano le frontiere che li separano» (Semerani e Gallo 2012, p. 29). Ma nel caso della Bo Bardi vi si aggiunge in più una capacità ermeneutica: si tratta di un'attitudine a disegnare e mettere in scena «il frusciare inavvertibile della vita» che sembra apparentare il suo percorso artistico a quello di una scrittrice come Natalia Ginzburg, un'altra straordinaria figura femminile del Novecento, a lei coeva. «È il piacere di adoperare la mente come le viscere, di fare camminare la mente nell'oscurità, non essendo il viaggio e la peripezia della conoscenza intellettuale altro che lo specchio appena un po' annerito dove si riflette ciò che in quelle profondità […] è buio ma leggibile» (Garboli 1989, p. 116 e 106). Probabilmente

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/884

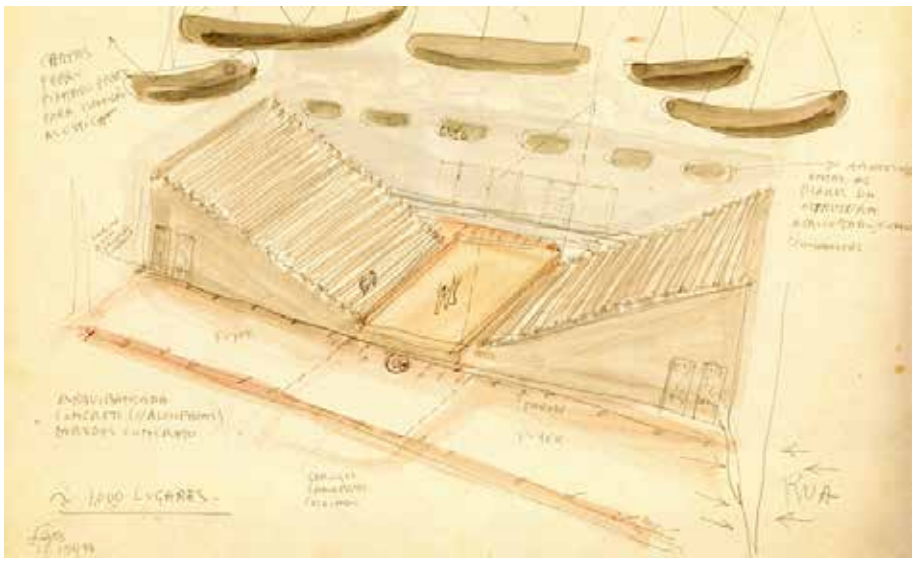


Fig. 6
Lina Bo Bardi, SESC da Pompéia, studio planimetrico.

Fig. 7
Lina Bo Bardi, SESC da Pompéia, prospettiva del Teatro.

per entrambe una facoltà tutta *feminina* di inclusione e appropriazione del mondo che sembra guidare la mano sicura con cui la Bo Bardi delinea le sue creazioni.

Fin dai primi elaborati planimetrici nell'intersezione a croce dei lunghi percorsi pubblici esterni che distribuiscono il centro è posto un teatro, simbolo della vita e della partecipazione. Un significativo schizzo prospettico mostra, nel rettangolo allungato dell'ex capannone, lo schema compiuto di un moderno teatro a scena centrale interamente in cemento, con il blocco monolitico delle due gradonate a cavea contrapposte circondato da gallerie lineari in quota, che ospitano ulteriori spazi per il pubblico, alla maniera di balconate con vista di lato e dall'alto sulla scena, e animato dalle presenze scultoree di grandi piastre in acciaio color argento, come i *Mobiles* di Calder, appese in alto in funzione acustica. Tutto intorno, nei capannoni liberati dalle tamponature interne le attività ludiche e culturali, come la biblioteca, gli ateliers, gli spazi per la lettura e per il gioco dei bambini, le aree per la sosta e per le esposizioni, il vasto *living* con l'intaglio evocativo di un corso d'acqua e la *foguiera* – il grande focolare –: tutti luoghi per la socializzazione intrecciati e intercomunicanti in una ricercata 'accidentalità' che è l'accidentalità della vita. Tutti i disegni della Bo Bardi, pieni di voci e colori, sembrano spargersi in mille rivoli di accesa creatività che investe persino gli arredi, come le sedute del teatro, austere, interamente in legno massiccio, non imbottite né rivestite in velluto come nei teatri di corte del Settecento e nel comfort contemporaneo, pensate per «restituire al teatro la sua proprietà di distanziare e coinvolgere». I disegni, anche quelli più compiutamente architettonici, non hanno mai il fine di presentare un'o-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/884

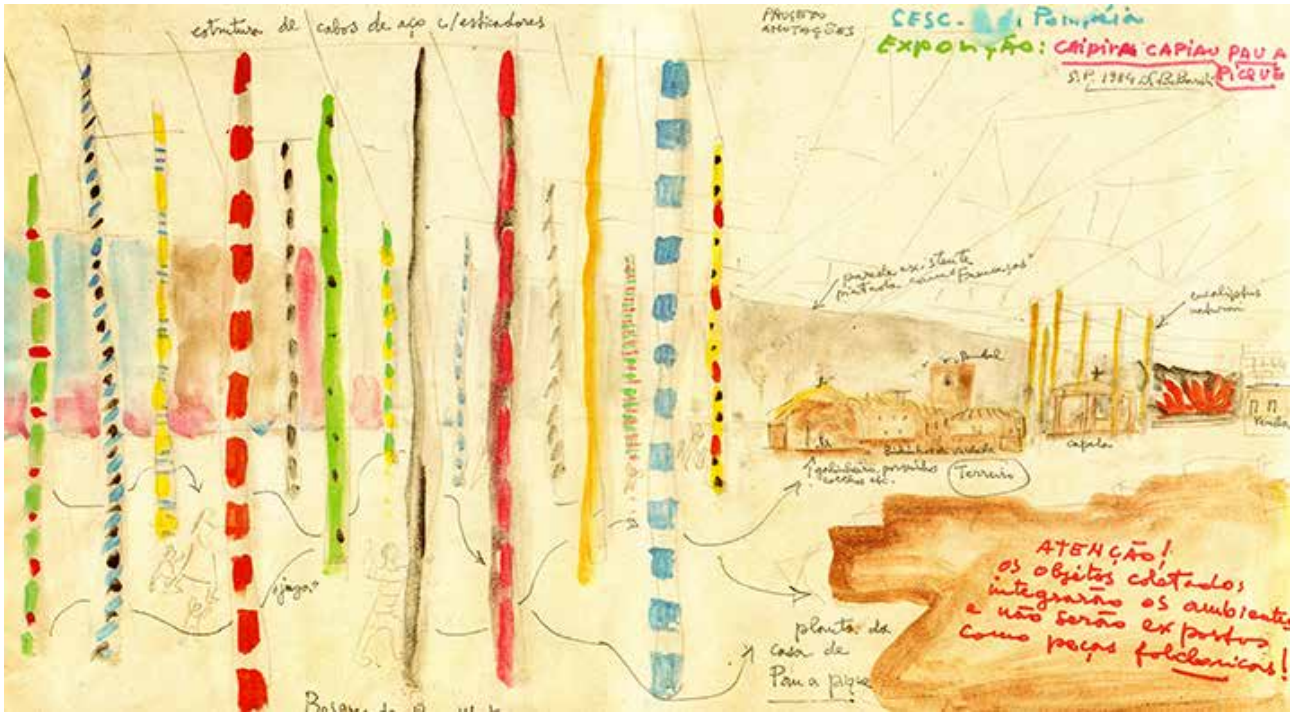


Fig. 8
Lina Bo Bardi, SESC da Pompéia, schizzo di studio per la mostra "Caipiras, capiaus: pau-a-pique".

pera o una creazione, un intento di proposta professionale, sono piuttosto strumenti di ricerca e di conoscenza. Su di essi aleggia ininterrottamente un'atmosfera festosa, un'ironica ilarità, che è inscindibile nella Bo Bardi da una forma di comprensione o di saggezza della vita, e che sembra riassumere la sua peculiare e particolarissima invenzione della felicità. «*Todos juntos*», vuole Lina i destinatari del suo Sesc Pompéia, «giovani, bambini, terza età, tutti uniti nel piacere di ritrovarsi insieme, nel danzare, nel cantare» (Bo Bardi 1992, p. 225).

Note

[1] Lina Bo Bardi si reca a Salvador de Bahia per la prima volta nel febbraio del 1958. Vi ritorna nel 1959 e vi rimane fino all'agosto del 1964, pochi mesi dopo il colpo di stato militare. Su questa esperienza pubblica nel 1967 un articolo dal titolo *Cinco anos entre os brancos* ("Mirantes das artes etc", 6, novembre – dicembre) poi tradotto in *Cinque anni tra i bianchi* (Carvalho Ferraz 1994, 161-162).

[2] Sul significato di 'semplificazione' per Lina Bo Bardi si vedano le sue parole negli scritti *Museu de Arte de São Paulo e Mostra Nordest* (Carvalho Ferraz 1994, 100 e 158).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/884

Bibliografia

BO BARDI L. (1953) – "Museo sulla sponda dell'oceano". Domus, 286, 15.

BO BARDI L. (1974) – "Sulla linguistica architettonica". L'Architettura, 226.

BO BARDI L. (1987) – "Centre Socio-Culturel SESC Pompéia". L'Architecture d'Aujordhuj, 251, 6-9.

BO BARDI L. (1992) – "Centro de Lazer SESC "Fábrica da Pompéia, São Paulo, Brasil, 1981-89". Zodiac, 8, 224-229.

CARVALHO FERRAZ M. (a cura di) (1994) – *Lina Bo Bardi*. Charta-ILBPMB, Milano-São Paulo.

CRICONIA A. (a cura di) (2017) – *Lina Bo Bardi. Un'architettura tra Italia e Brasile*. Franco Angeli, Milano.

DE OLIVEIRA O. (2000) – "Lina Bo Bradi, architetture senza età e senza tempo". Casabella, 681, 36-55.

DOS SANTOS R. C. (1993) – "Lina Bo Bardi: l'ultima lezione", intervista. Domus, 753, 17-24.

GALLO A. (a cura di) (2004) – *Lina Bo Bardi architetto*. Marsilio, Venezia.

GARBOLI C. (1989) – *Scritti servili*. Einaudi, Torino.

LIMA ZEULER R. M. DE A. (2019) – *Lina Bo Bardi, Drawings*. Princeton University Press, New Jersey, USA.

LIMA ZEULER R. M. DE A. (2021) – *La dea stanca. Vita di Lina Bo Bardi*. Johan & Levi Editore, Milano.

MAGNAGO LAMPUGNANI V. (1990) – "Centro sociale e sportivo «Fabbrica Pompéia», San Paolo". Domus, 717, 50-57.

PERICOLI T. (2021) – *Arte a parte*. Adelphi, Milano.

PONTI G. (1953) – "Casa de Vidro". Domus, 279, 19-26.

REDAZ. DOMUS (1942) – "La casa e l'ideale". Domus, 176, 312.

SEMERANI L. e GALLO A. (2012) – *Lina Bo Bardi. Il diritto al brutto e il SESC-fàbrica da Pompéia*. Clean, Napoli.

TENTORI F. (2004) – "Ricordo della Signora Lina". In: Gallo A., (a cura di), *Lina Bo Bardi architetto*. Marsilio, Venezia.

Caterina Lisini (Firenze 1969), si laurea con lode con G. F. di Pietro e G. Canella alla Facoltà di Architettura di Firenze, dove dal 2006 è Dottore di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana e svolge attività didattica e di ricerca. Attualmente è Professore a contratto di Progettazione dell'Architettura I presso la Facoltà di Firenze e Professore incaricato di Progettazione dell'Architettura I presso l'Università Cattolica "Nostra Signora del Buon Consiglio" di Tirana. Tra le pubblicazioni: *Lezione di sguardi. Edoardo Detti fotografo* (FUP, Firenze 2017); "Olivettian cultural suasions in the Francoist Spain" (in *Arquitectura importada y exportada en España y Portugal* (1925-1975), T6, Pamplona 2016); *Edoardo Detti architetto e urbanista 1913-1984*, 2 voll., con F. Mugnai (Diabasi, Parma 2013).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/872

Tiziano De Venuto

Disegnare, pensare: l'esperienza di Livio Vacchini

Abstract
L'esperienza di Livio Vacchini assume una prospettiva radicale e particolarmente problematica, soprattutto se riferita al rapporto tra disegno e ricerca delle forme dell'architettura. Vacchini rifuggiva dallo schizzo come luogo di formazione delle idee. Considerando il progetto come costruzione del pensiero, tra domande e temi posti, il suo tavolo di lavoro era "abitato" piuttosto da schemi, segni, parole. I suoi disegni invece – quegli ideogrammi iconici che descrivono i concetti espressi nelle sue architetture – sono ben noti. A volte Vacchini ricorreva allo schizzo per descrivere la "struttura" compositiva di alcune sue opere. Lo faceva durante le sue lezioni. Qui, fluendo dalla mente e attraverso la mano, i suoi segni non costruiscono immagini compiute o dotate di una qualche iconicità. Piuttosto, ci permettono di ripercorrere con stupore le traiettorie del suo pensiero.

Parole Chiave
Idea — Segno — Costruzione — Disegno — Progetto

Superando la soglia dell'ufficio di Locarno, in un paesaggio fortemente misurato dalla luce e dalla ruvida materialità del *béton*, ci si imbatte nei quadri che Livio Bernasconi – pittore ticinese, la cui esperienza è forse riferibile al mondo dell'astrattismo geometrico – aveva donato all'amico Livio Vacchini: acrilici su tela, segni netti, precisi; una sequenza ragionata di figure e colori in geometrie "spaziali" complesse. Per uno di questi quadri – quello esposto sulla parete del suo ufficio personale – Vacchini aveva anche progettato la cornice in legno. Un listello piatto, di grandi dimensioni; una sorta di *passepartout* che partecipa alla costruzione stessa dell'immagine, con una intenzionalità figurativa paragonabile ad alcuni degli *Omaggi al quadrato* di Josef Albers, dove la cornice è inscritta nella sequenza omologica delle figure della composizione. All'interno della stessa stanza, lungo la parete in *béton* che divide lo studio dallo spazio di lavoro destinato ai collaboratori, sono appesi alcuni disegni di Vacchini. Sono quelle figure astratte e ben note che raffigurano in maniera icastica le sue opere: la casa a Costa e lo studio di una sua variazione per un progetto a Locarno-Monti, in questo caso. Sono quei disegni fortemente iconici che la critica ha più volte discusso, collocandoli in una prospettiva di progresso, quando Vacchini aveva deciso di liberarsi dello schizzo – e più in generale dal disegno prodotto dalla mano – come luogo di ricerca e costruzione del pensiero. Sono i suoi disegni digitali, quelli prodotti «al e dal computer» (Masiero 2013, p. 24). Figure realizzate per campiture "solide". Eppure Vacchini era stato un "felice" disegnatore. Lo ricorda Eloisa Vacchini (2018, p. 161) quando racconta delle giornate trascorse da Livio – suo padre – con il nonno panettiere, a ritrarre cavalli «con il carbone del forno del pane». Un giorno addirittura «un orientatore professionale,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/872

vedendolo disegnare espresse un parere deciso ed invitante: 'ma tu devi fare l'architetto!» (*Ibidem*). Un'affermazione rivelatoria e allo stesso tempo particolarmente problematica, se collocata rispetto agli esiti più maturi della ricerca dell'architetto ticinese. Una tale idea, infatti, sembrerebbe riconoscere nell'abilità al disegno, nel virtuosismo del segno prodotto dalla propria mano, una sorta di propensione per la disciplina e il mestiere dell'architettura. Allo stesso tempo, sembrerebbe aprire a una riflessione più profonda sul valore del disegno, come strumento e come linguaggio del mestiere. Costruire un'immagine, tracciare un segno sulla carta con la propria mano, è un lavoro che impegna la mente e che può sostenere, o addirittura coincidere, con la formulazione stessa del pensiero. Questo però non sembra essere del tutto vero per Vacchini, che, al contrario, affermava di progettare in «orizzontale» (Masiero 2013, p. 8), stando sdraiato sul proprio divano, senza usare la mano[1].

> Non ho mai visto Vacchini fare uno schizzo. Quando iniziava un lavoro si metteva di fronte a un foglio bianco, sul quale annotava una serie di domande, 15-20 domande che sorgevano pensando al progetto che dovevamo affrontare. Poi, passava a considerare quali erano meno rilevanti, […] riducendo progressivamente l'elenco fino ad arrivare a una o due domande. E sulla risposta a queste domande impostava il progetto[2]. (Babyn, Navone, Zaluska 2019, p. 2)

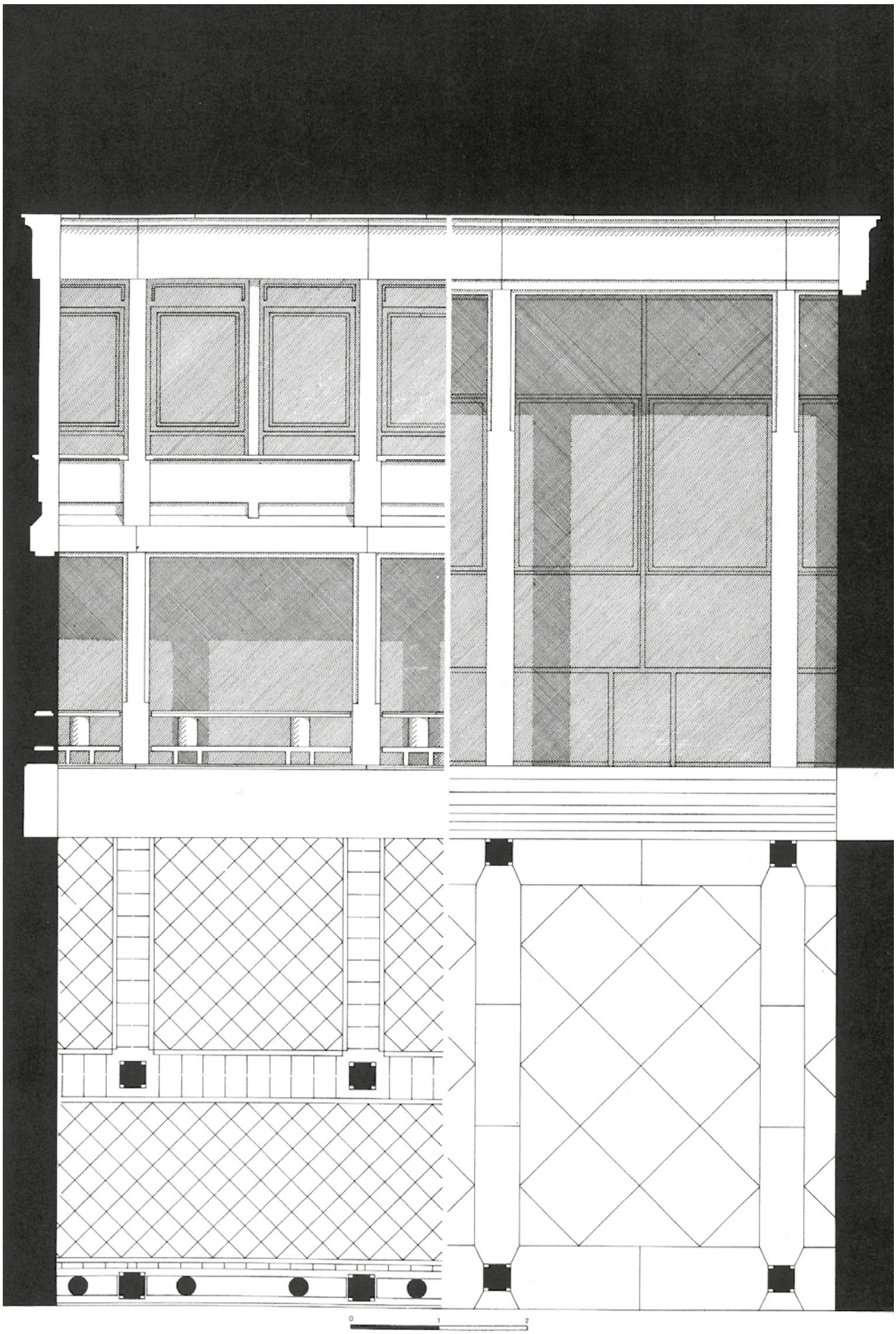
Vacchini rifuggiva dallo schizzo (o almeno così affermava) come luogo di formazione del pensiero. Una rinuncia apparentemente inspiegabile, valutata talvolta come dolorosa[3], ma che sembra coincidere con la costruzione della sua stessa idea di architettura. Alcuni dei disegni che Vacchini elaborava agli inizi del processo ideativo di ogni progetto sembrano assumere un carattere prossimo a quello di alcuni schemi logici, tra segni e parole, domande e temi posti. Questi "schizzi" propongono un utilizzo del disegno e della mano ben lontano dall'idea di produrre immagini compiute o dotate di una qualche valore di prefigurazione della realtà. Le domande "disegnate" di Vacchini – quelle di cui parla Snozzi – e gli schemi che spesso accompagnano le sue riflessioni sembrano piuttosto esprimere la logica, il pensiero razionale che sostiene l'esperienza del progetto, che per Vacchini sembra costantemente coincidere con la «costruzione di un concetto» (Moccia 2019, p.40).

I disegni astratti – quegli ideogrammi esatti esposti lungo le pareti del suo studio – esprimono tutta la loro potenza nel costruire e mettere in forma i concetti contenuti nelle sue architetture. In questi, Vacchini affida alle sole proiezioni mongiane la rappresentazione dei suoi edifici, riconducendo lo spazio e la prefigurazione del suo carattere all'esattezza delle sue figure costruttive. Questo tipo di disegno sembra assumere valore nel comunicare il pensiero del progetto, verificandolo attraverso un esercizio di riduzione alle sue figure elementari e per questo essenziali. Roberto Masiero, che ha dedicato molte importanti e profonde riflessioni al lavoro del maestro ticinese, descrive questi disegni attraverso una «valenza quasi cultuale, liturgica, metafisica» (Masiero 2013, p. 10) che avrebbe anche a che fare con il nutrimento che Vacchini traeva dall'esperienza della *Minimal Art*. Un'esperienza dell'arte che «procede togliendo e semplificando per arrivare alla stessa imperscrutabilità della cosa in sé» (*Ibidem*).

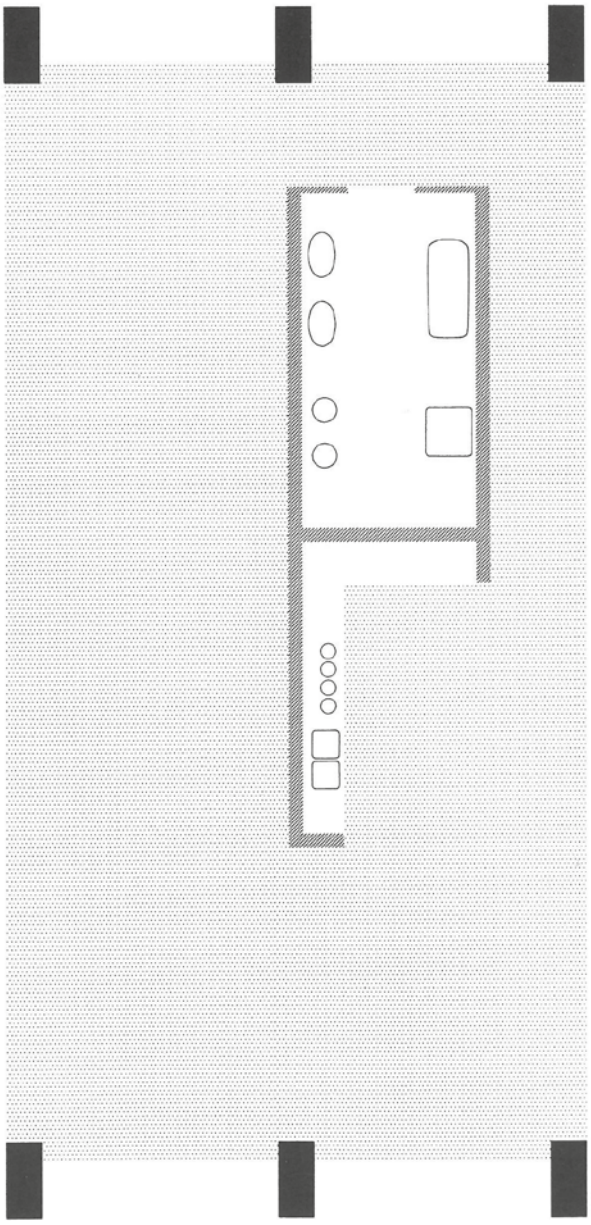
Ma rivedendo i disegni che accompagnano alcuni dei progetti "giovanili"[4] di Vacchini, emerge uno stile della rappresentazione – ancora redatto al tecnigrafo, con la mano – significativamente diverso. Qui, piante, prospet-

Fig.1
Nella pagina successiva, Livio Vacchini, Scuola elementare Ai Saleggi, Locarno, 1979-78 (tratto da Norberg-Schulz C. e Vigato J.-C. (1987) – *Livio Vacchini*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 27).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/872



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/872



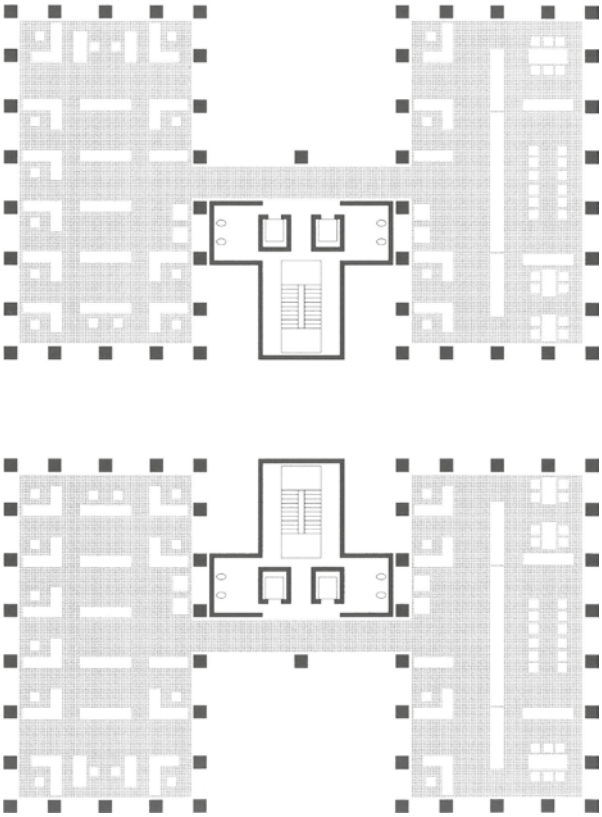


Fig. 2
Livio Vacchini, Casa a Costa-Tenero, 1990-92, pianta (tratto da P. Disch (a cura di) (1994) – *Livio Vacchini architetto*. ADV, Lugano, 68).

Fig. 3
Livio Vacchini, Progetto per l'edificio amministrativo Fiori-Pelosi 1990-92, Via della Posta, Locarno, pianta tipo (tratto da P. Disch (a cura di) (1994) – *Livio Vacchini architetto*. ADV, Lugano, 60)

ti e sezioni sono descritti attraverso un disegno di tipo tecnico, inscritto all'interno di un canone "oggettivo" della rappresentazione. Vacchini delinea le forme delle sue architetture con tratti precisi, astratti, neutri. I suoi disegni non rivelano nulla della materia che costruisce lo spazio. Sono solo le ombre – anch'esse al tratto, a 45°– a rivelare le profondità spaziali delle forme che si staccano, per una sorta di giustapposizione, dal profondo nero di fondo della "tela" (fig. 1).

I suoi disegni "maturi", invece, sono profondamente diversi. Curiosamente, le linee sono quasi del tutto assenti: figure nette, esatte, ottenute unicamente attraverso un "gioco" di superfici vettoriali, in bianco e nero (fig. 2). Nessuna imperfezione è imputabile all'uso della mano. A cambiare è il rapporto con il "quadro", tra l'oggetto rappresentato e lo sfondo della "tela" che adesso non ha più colore, è bianco. In pianta, gli elementi della struttura – che danno forma allo spazio – si mostrano con un retino solido nero. Con una tensione paragonabile ai modelli spaziali di Luigi Moretti, è il vuoto a prendere forma. È la forma dello spazio a prendere figura attraverso alcune superfici campite, divenendo il vero soggetto della rappresentazione. Non è casuale che Vacchini non disegni più gli arredi mobili che occupano

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/872

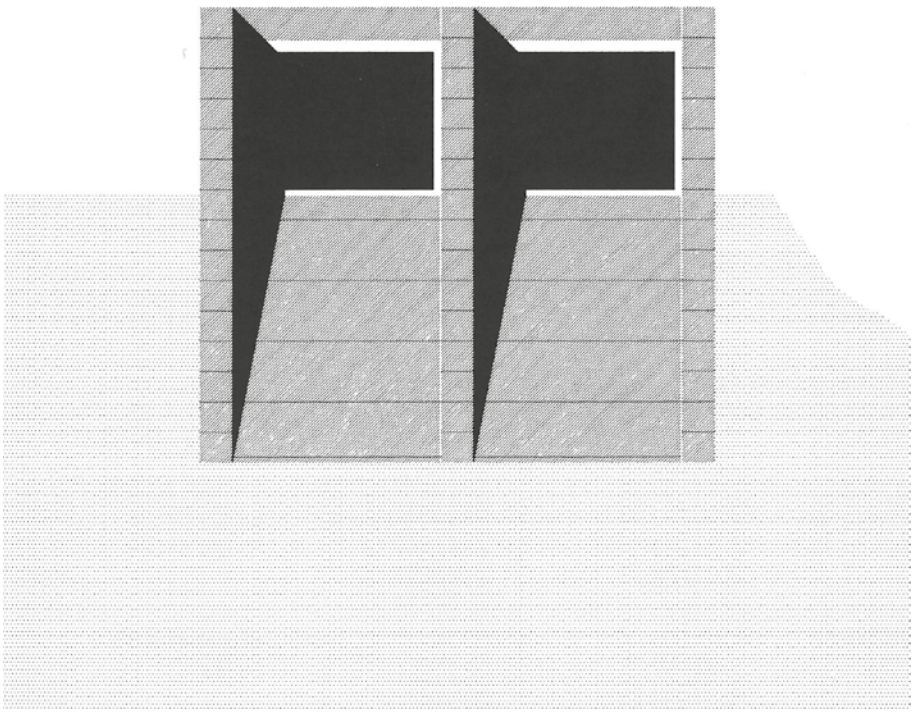


Fig. 4
Livio Vacchini, Casa a Costa-Tenero, 1990-92, prospetto da valle (tratto da P. Disch (a cura di) (1994) – *Livio Vacchini architetto*. ADV, Lugano, 71).

lo spazio, lasciandone traccia attraverso una superficie bianca al "negativo" (fig. 3). Le linee, quando ci sono, appaiono come tracce puntinate che segnano, in proiezione, alcuni punti cospicui della struttura nello spazio. Prospetti e sezioni rafforzano questa interpretazione; Vacchini sembra rappresentare lo spazio che prende forma attraverso la materia. Qui, la rappresentazione dei corpi è fortemente connotata da ombre solide nere che sembrano "scolpire" lo spazio in «rapporti ragionati di luce e materia» (Le Corbusier 2003, p. 171). In proiezione, le forme costruttive dell'edificio (quasi sempre in *béton*) sono rappresentate ancora attraverso superfici al tratto: non raccontano nulla della fisicità tattile della materia, se non per qualche raro riferimento alle commettiture tra i casseri in controforma per il getto del calcestruzzo. È una condizione che desta senz'altro curiosità: percorrendo le valli del Ticino si resta colpiti, talvolta, dagli stemmi del Cantone scolpiti nella dura roccia granitica. Il rosso è rappresentato, in astratto, attraverso una sequenze di incisioni verticali, il blu, al contrario, attraverso linee orizzontali, seguendo il linguaggio simbolico dell'*araldica*. Allo stesso modo, Vacchini rappresenta le sue forme con retini fatti di linee, esprimendo probabilmente una sorta di metafora della materia. Ma questi segni, al contrario, non hanno alcun valore simbolico, svelando piuttosto un "suono" interiore che appartiene alla mente del suo autore (fig. 4). Tutti questi disegni sono il prodotto digitale di una «macchina esatta» (Trentin e Vacchini 1999), il cui valore, almeno per Vacchini, sembra essere tutto contenuto nel carattere *anti-impressionistico* del segno. Una tale prospettiva, unitamente alla dimensione concettuale della sua ricerca, potrebbe addirittura richiamare alcuni dei principi della *Concrete Art* contenuti nel manifesto pubblicato da Theo Van Doesburg nel 1930[5]. Ma il disegno, in Vacchini, è sempre subordinato alla costruzione dell'opera, non ha valore in sé. Rispetto a una tale prospettiva critica sarebbe utile ricordare una riflessione di Jacques Lucan (1994, p. 25) che, descrivendo la casa a Costa, sosteneva che se «[…] se non vi fosse il cemento grezzo, la cui rusticità e le cui imperfezioni dovute a una costruzione troppo "artigianale" dispiacciono all'architetto, la casa a Costa-Tenero sarebbe come un diagramma». Per Vacchini la materia è costruzione. In questo orizzonte

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/872

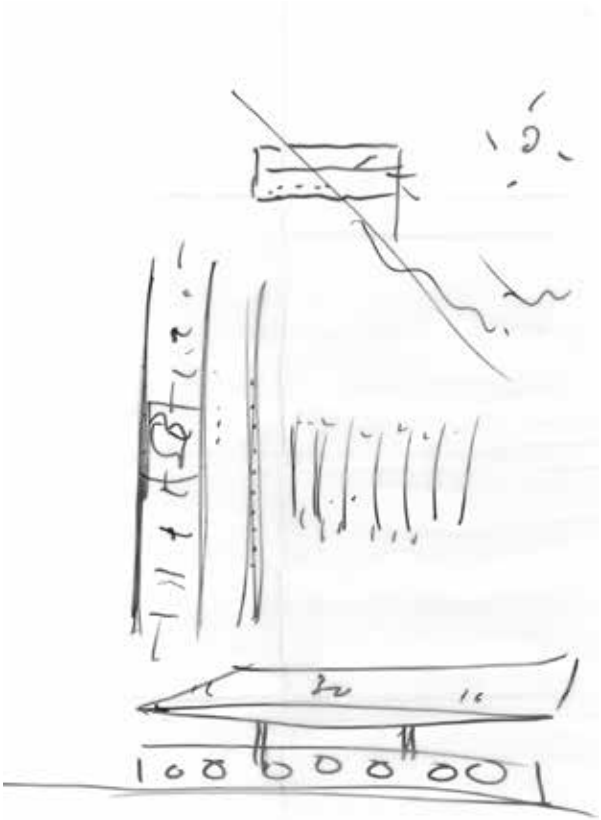


Fig. 5
Livio Vacchini, Schizzi di una lezione tenuta a Bari il 13 giugno 1996: schemi di pianta e sezione del Kimbell Art Museum di Luois I. Kahn, sezione assonometrica dello Studio di via Bramantino, Locarno.
(Archivio privato V. Ardito).

Fig. 6
Livio Vacchini, Schizzi di una lezione tenuta a Bari il 13 giugno 1996: la casa a Costa, pianta e schizzo assonometrico del Lido di Ascona.
(Archivio privato V. Ardito).

problematico, è evidente come anche i suoi disegni sembrino affermare che non è il segno, o il "linguaggio" della materia, il tema della sua ricerca architettonica. Guardando al rigore geometrico-costruttivo delle sue opere, verrebbe piuttosto da chiedersi se non siano loro stesse a esprimere un'analogia con alcune esperienze dell'*Arte Concreta,* ma è un tema che ci allontanerebbe dalle questioni ben più "elementari" di questo saggio.

In alcune disegni inediti – come testimonianza di una lezione che l'architetto ticinese tenne a Bari nel giugno 1996 – Vacchini sembra ricorrere allo schizzo per descrivere la "struttura" compositiva di alcune sue opere, inscrivendole nella traiettoria della sua ricerca e ponendole in analogia ad alcuni dei suoi "inediti" *Capolavori* (Vacchini 2017). Qui, piante, sezioni, assonometrie non riproducono verosimilmente le forme del progetto, ma indagano in una maniera fortemente ideogrammatica le sue relazioni e le sue analogie "strutturali". I contenuti della lezione non sono noti, ma la precisa sequenza dei disegni si rivela come una preziosa traccia attraverso cui poter ricostruire il senso delle sue riflessioni. Nel 1996 Vacchini aveva da poco costruito la sua casa a Costa e stava per completare la palestra di Losone, senz'altro riconosciuta come una delle sue opere più rappresentative. In sequenza, si susseguono, veloci, i racconti di alcuni suoi progetti: l'ufficio di Locarno, il potente riparo per il Lido di Ascona e la casa a Costa. È una sequenza anche cronologica, che racconta molto delle traiettorie del suo pensiero. Tra questi disegni (figg. 5-6) spiccano alcuni schizzi del *Kimbell Art Museum* di Louis I. Kahn, l'opera che per il maestro di Locarno aveva compiuto una sorta di rivoluzione: Kahn aveva «liberato l'architettura dal giogo dei muri portanti laterali che l'aveva dominata per cinquemila anni» (Falasca 2007, p. 87). Non sorprende, allora, che la sequenza di questi disegni si articoli attraverso una tensione "strutturale", costruendo

un confronto critico con le sue opere, nella relazione consustanziale che lega il pensiero sullo spazio con quello della invenzione della sua struttura, tra principi di composizione e sistemi di costruzione. Vacchini sembra descrivere alcune delle sue opere riflettendo sul significato spaziale della campata, a partire dalla sua accezione di luogo "confinato". Nello spaccato assonometrico del suo ufficio di Locarno, infatti, Vacchini descrive i diversi spazi di lavoro dell'edificio in riferimento alla composizione di due diversi sistemi strutturali. Il tetto, che copre lo spazio dello studio, è definito da una trave-parete che costruisce la metafora di uno spazio "cavo" e abitato. Lo spazio "aperto" di lavoro è così definito nel rapporto tra la piastra su *pilotis* del pavimento e il suo tetto sospeso, all'interno del quale trova posto l'archivio. È l'inizio della sua ricerca su sistemi strutturali complessi, precompressi e post-tesi, orientata verso le "nuove" spazialità della struttura. Nel disegno della casa a Costa e con ancor più evidenza nell'assonometria per il Lido di Ascona, Vacchini evidenzia come sia il tetto a delimitare il luogo dell'edificio, declinando caratteri e condizioni diverse dello spazio. Qui, attraverso pochi segni decisi, è l'arcaismo delle sue figure a essere potentemente rivelato.
Al di là di ogni dimensione *autografa*, questi disegni sembrano esprimere con chiarezza un punto di vista più generale sull'architettura e sulla ricerca delle sue forme. Non è forse del tutto vero, allora, affermare che Vacchini non disegnasse: «non è che non […] faccia degli schizzi, ma non li uso come comunicazione verso l'esterno: ho pudore del mio lavoro» (Trentin e Vacchini 1999, p. 48). Questi schizzi non costruiscono immagini iconiche da inquadrare in una cornice o con un *passepartout*; piuttosto sembrano indagare le strutture della com-posizione/costruzione attraverso una tensione "anatomica", rifuggendo da ogni esercizio di prefigurazione della realtà.

Ripercorrendo con lo sguardo la sequenza di questi segni, che fluiscono dalla mente e attraverso la mano[6], la bellezza che appare non è quella dell'occhio appagato dal virtuosismo dell'immagine, è quella che scaturisce nella mente stupita dinanzi al pensiero. Del resto, era questa l'idea di Vacchini: «progettare significa abbandonarsi al piacere di costruire il pensiero». (Vacchini 2017, p. 93)

Note

[1] «Come mai tutti questi disegni eseguiti con le macchine? La mano, il tratto, non contano più? Si, la mano conta proprio poco o nulla nel mio mestiere. […] Le macchine mi aiutano a far sì che il sentimento personale non traspaia più come tale». Lucan J. (1994) – "Livio Vacchini. L'implacabile necessità del tutto". In: P. Disch (a cura di), *Livio Vacchini architetto*, ADV, Lugano, 28-29.
[2] Si veda Babyn E., Navone N., Zaluska M., (2019) – *Luigi Snozzi su Livio Vacchini, l'architettura e la città*, https://www.ticino4580.ch/interviste/Luigi-Snozzi.
[3] Natalini A. (2003) – "Per Livio Vacchini. Una lettera". Anfione e Zeto, 16, 75-76.
[4] Jacques Lucan offre una precisa lettura storico-critica del lavoro dell'architetto ticinese, collocando il suo punto di vista all'interno di un percorso di formazione che, da una fase di «apprendimento», guadagnerà la sua maturazione con la costruzione della sua casa a Costa, all'inizio degli anni Novanta. Si veda Lucan J. (2002) – "Livio Vacchini et l'intemporel". Werk, Bauen + Wohnen 89, 68-73.
[5] Disponibile a https://www.espacedelartconcret.fr/en/histoire-et-contenu/concrete-art [Ultimo accesso 01 novembre 2021].
[6] Focillon H. (2002) – "Elogio della mano". In: H. Focillon, *Vita delle forme. Elogio della mano*. Giulio Einaudi, Torino.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/872

Bibliografia

BABYN E., NAVONE N., ZALUSKA M., (2019) – *Luigi Snozzi su Livio Vacchini, l'architettura e la città*. https://www.ticino4580.ch/interviste/Luigi-Snozzi.

FALASCA C. C. (2007) – *Incontro con Livio Vacchini su tecnologie e cultura del progetto.* FrancoAngeli, Milano.

FOCILLON H. (2002) – *Vita delle forme. Elogio della mano.* Giulio Einaudi, Torino.

GOODMAN N. (1976) – *I linguaggi dell'arte.* Il Saggiatore, Milano.

LE CORBUSIER (2003) – *Verso una architettura*. Longanesi, Milano.

LUCAN J. (1994) – "Livio Vacchini. L'implacabile necessità del tutto". In: P. Disch (a cura di), *Livio Vacchini architetto*. ADV, Lugano.

LUCAN J. (2002) – "Livio Vacchini et l'intemporel". Werk, Bauen + Wohnen 89, 68-73.

MARTÍ ARÍS C. (1994) – *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Città Studi, Torino.

MARTÍ ARÍS C. (2007) – "Vacchini o la búsqueda de la unidad". DPA, 23, 16-21.

MASIERO R. (1999) – *Livio Vacchini. Opere e progetti.* Electa, Milano.

MASIERO R. (2013) – *Nel – il +. Livio Vacchini Disegni 1964-2007*. Libria, Melfi.

MOCCIA C. (2019) – "Costruire concetti in forma di edifici". In: F. Guarrera (a cura di), *Livio Vacchini. La struttura come testo costruttivo*. Letteraventidue, Siracusa.

NATALINI A. (2003) – "Per Livio Vacchini. Una lettera". Anfione e Zeto, 16, 75-76.

NORBERG-SCHULZ C. e VIGATO J.-C. (1987) – *Livio Vacchini*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

ORTELLI L. (2017) – "Architettura nel Cantone Ticino. Da Tendenzen alla condizione contemporanea". Archi, 3, 25-29.

TRENTIN L. e VACCHINI L. (1999) – "La macchina esatta: conversazione con Livio Vacchini". Archi 6, 48-49.

VACCHINI E. (2018) – "Livio, la tribù, il vessillo". In: M. A. Perletti, *Architettura come amicizia. Conversazioni con Mario Botta, Aurelio Galfetti, Luigi Snozzi, Livio Vacchini.* Morcelliana, Brescia.

VACCHINI L. (2003) – "Costruire è conoscere, mai sapere: a Luigi Snozzi". Archi, 5, 10-11.

VACCHINI L. (2017) – *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi*. Libria, Melfi.

Tiziano De Venuto (Bari, 1990), architetto e Dottore di Ricerca in *Conoscenza e innovazione nel progetto per il patrimonio* presso il dipartimento dICAR del Politecnico di Bari con la tesi "Forme e caratteri della Costruzione nell'architettura di Livio Vacchini" (relatore prof. Carlo Moccia). Co-fondatore dell'*atelier* di progettazione *studio.MONADE* (Bari). Nell'anno accademico 2021-22 è professore a contratto presso il dipartimento dICAR del Politecnico di Bari. Dal 2020 è membro del gruppo di ricerca *dh – Design for Heritage*. Dal 2013 al 2015 ha partecipato a numerose ricerche sull'architettura antica in diversi contesti del bacino mediterraneo. Ha partecipato, per selezione ed invito, a numerose mostre di architettura. È vincitore, con il progetto *Gravitazioni. Di-stanze di pietra*, del Premio di Architettura *Federico Maggia* 2019, con una giuria presieduta dal prof. arch. Mario Botta. Le sue riflessioni teoriche si stanno orientando verso il rapporto tra architettura e costruzione, adottando un punto di vista che riconosce nella ideazione della struttura un valore espressivo per lo spazio e le forme dell'architettura.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/866

Vincenzo Moschetti

Peter Märkli: Things Around Us

Abstract
Peter Märkli nel definire la sua idea di mondo ha più volte indicato la presenza della lettera A come verosimile fenomenologia del progetto: «Ricordo molto chiaramente [racconta nel 2012 a Samuel Penn] di essere un ragazzino in classe e di sentirmi dire dalla mia maestra di non scrivere la lettera A in quel modo, che va sempre scritta così, dritta». Il testo è costruito partendo da questo simbolo, dalla lettera A come principio di una genealogia orchestrata su tre temi che incrocia *alfabeti* e *avventure* per spiegare, attraverso la pratica del disegno, quella del progetto, ovvero quella dell'*architettura*, la terza A. I passaggi sono manifestazioni di eventi che entrano nel circuito di un mondo possibile dove la rappresentazione segnala eredità, esplorazioni e presenze d'autore lavorando dentro la *noia* per fondare nuove geografie partendo da *cose* che sono presenti intorno a noi.

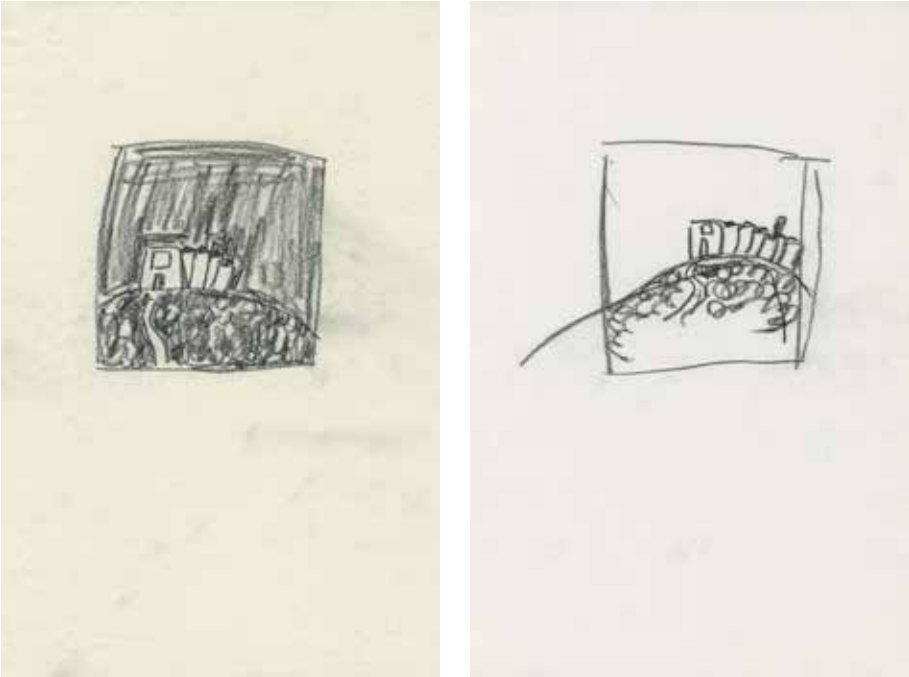
Parole Chiave
Peter Märkli — Alfabeto — Geografia — Grammatica — Noia

Alfabeti

Questi disegni rimandano alla grammatica di base degli elementi. (Märkli 2021)

Le architetture di Peter Märkli si posizionano nell'increspatura delle Alpi svizzere secondo un principio di *noia* moraviana[1] modificando puntualmente la geografia che le accoglie, ovvero restituendo al lettore un alfabeto aggiornato nella sua sintassi dove cose scomparse, a volte, ritornano. Il processo di selezione dei corpi è lento, una sorta di affabulazione verso le lettere della composizione espletate secondo un percorso di anamnesi ereditato e trattenuto in continui disegni, in un'ansia verso la fissazione di pochi elementi che si riformano. Quelli di Märkli sono flussi di una sequenza che egli cerca di possedere, di ricostruire e osservare nei progetti all'interno di un sistema aperto ma fissato da pochi segni, al fine di strutturare una sorta di collezione risolta in immaginarie topografie. In questo senso afferma di essersi «reso conto che non solo queste parole potevano essere usate per descrivere cose […] ma anche che avevano, in letteratura, il potere di descrivere sentimenti e visioni del mondo. […] Ho guardato al profano e alle arti visive e ho iniziato a osservare e a imparare lentamente la lingua. Ho semplicemente iniziato osservando la grammatica della nostra disciplina» (Penn 2012).
Nella rielaborazione del linguaggio Märkli utilizza il paradigma delle lettere come costruzione di un alfabeto le cui frasi, molto complesse a volte, intercettabili nella sovrapposizione di più focali, introducono a un ribaltamento. Questa conseguenza può essere ribadita all'interno di una macchina autoriale dove, riconducendo l'espressione a quella etimologica, si

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/866



Figg. 1-2
Peter Märkli, *Disegni 1053 e 1050*, matita su carta, 210x297mm, 1980-1999.
Courtesy: Studio Märkli.

ritrova come l'autore sia un *accrescitore* (Marini e Mengoni 2020) facendo in modo che questo aumentare diventi materia di sperimentazione ai fini della *ricerca di un linguaggio* (Azzariti 2019) per riscrivere porzioni geografiche attraverso la pratica professionale. Quella dell'autore è una sorta di riduzione proveniente da un approccio programmatico che consente di affermare come «per poter comunicare, dobbiamo conoscere le regole del linguaggio» (Märkli 2008 (2006), p. 10).
L'esistenza di un codice alfabetico è la traccia dentro la quale l'autore si muove, un sistema di armamenti propri della disciplina che messi insieme nella forma di disegno o nel progetto "cantierizzato", configurano frasi capaci di costruire traiettorie che aumentino distanze stabilite dai confini territoriali per aggiornare posizioni e lavorare per prefigurazioni. Come per l'uso del nero da parte di Ad Reinhardt (Viray 2008) anche per Märkli – sulla scorta di Max Raphael – i disegni spesso sperimentano le possibilità attraverso l'opposizione dei due campi, da un lato il segno pieno «l'indeterminato, l'illimitato, l'immateriale» (Bronfen 1992, p. 9) dall'altro il bianco, una costante. Questo uso del segno stabilisce pertanto non limiti ma movimenti profondi, lontani, che il progetto potrà sperimentare come oggetto di discussione e di commento a un dato luogo che il bianco del foglio, al momento, non sempre specifica.

Avventure

> Questi disegni devono essere piccoli – non possono essere grandi perché non riguardano i dettagli. Sono esplorazioni di principi. Catturano l'essenza delle cose in poche righe, racchiudendo molte possibilità. (Märkli 2021)

Questa ricerca definisce un immaginario che dagli anni all'ETH di Zurigo lavora per mezzo dei termini dell'avventura. L'insistenza sulla manifestazione di una «vicenda singolare […] caso inaspettato»[2] costituisce il territorio entro il quale osservare la produzione e collocare le lettere per fissare l'aggiornamento disciplinare che egli propone rispetto a un territorio dalle ombre severe. L'idea fondamentale alla base delle operazioni tra disegno e progetto è quella del «tout ce qu'on invente est vrai» (Flaubert 1998) dove la

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/866

Fig. 3
Peter Märkli, *Disegno 1115*, matita colorata e penna a sfera su carta, 1980-1999.
Courtesy: Studio Märkli.

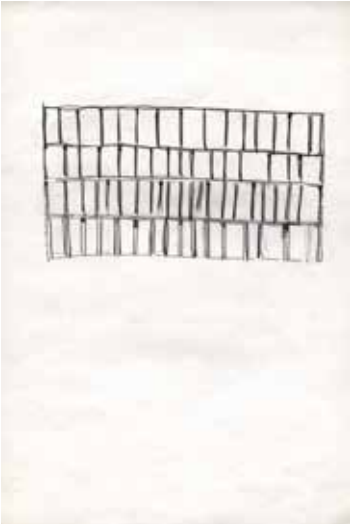
rappresentazione soprattutto in forma di "schizzo", prima ancora del cantiere, stabilisce un processo di riscrittura e di programmazione, di spoliazioni apparentemente provenienti da altri mondi. La relazione tra disegno e progetto sembra essere già in partenza un programma dove può essere riconosciuta l'espressione secondo la quale «i nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine» (Boullée 1967, p. 55).
I disegni di Märkli conducono un programma basilare di anatomia comparata, come si insegna nei corsi ai primi anni di scienze veterinarie, dove il confronto tra le strutture dei vari gruppi fissa una risignificazione possibile di contenuti da applicare tra rappresentazione e progetto d'architettura. Lo sguardo dell'architetto entra nelle stanze del disegno, quindi corpi restituiti in doppia dimensione, spazi che solo apparentemente sono chiusi dalla squadratura del foglio dove linee nere evidenziano connessioni in cui l'architettura si presenta come atto. La figura della stanza è una strategia illusiva grazie alla quale è possibile rendere concreto e visibile il mondo immaginario; il disegno consente di produrre tensioni da abitare, dove il gioco di specchi tra diverse geografie e mondi costruisce complessità a più livelli. «Collegando il regolare e l'irregolare, Peter Märkli ha potuto creare ordine, forme organizzate e spazio immersivo. All'interno dell'opera, attraverso l'occhio di Peter Märkli, potevo muovermi e sentire la mia presenza nel mondo, in silenzio o con un piacevole sussurro. L''occhio' di Peter Märkli coincide con me stesso» (Viray 2015, p. 114). Questo essere *dentro* è la lente per attivare il processo di ricostruzione, non qualcosa che abbia a che fare con le macerie, quanto un programma che in realtà osserva una genealogia per *fare* architettura. Il disegno con le sue "stanze" anticipa il cantiere con la possibilità di non dover osservare leggi statiche se non quelle richieste dalla rappresentazione stessa.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/866

Figg. 4-5
Peter Märkli, *Disegno 1147*, matita colorata e penna a sfera su carta, 1980-1999.
(A destra), Casa Hobi, Sargans, 1983-2014.
Courtesy: Studio Märkli.

Ognuno di questi disegni non vedrà sempre la sua realizzazione, sono in parte *exempla*, sperimentazioni di un cantiere aperto che risente ancora della necessità dell'esercizio figurativo per rendere il progetto attuativo. Ordinati insieme essi rappresentano, appunto, avventure, stabilite per segni che altro non sono che pratiche narrative dove l'inversione fra luci e ombre, la prova di colori e materiali, così come di griglie e proporzioni connette le parti dei mondi dai quali essi provengono. Sono interrogativi che allontanano la prova progettuale da distanze predefinite rendendo verificabile la dichiarazione secondo la quale Märkli congiuntamente a «Shakespeare approssima quel remoto, e familiarizza con il meraviglioso, l'evento che rappresenta non accadrà ma se fosse possibile, i suoi effetti sarebbero probabilmente quelli che ha assegnato; e si può dire che non solo ha mostrato la natura umana come agisce nelle reali esigenze, ma come si troverebbe nelle prove, alle quali non può essere esposta» (Johnson 1765, pp. XI-XII).
Il disegno in Peter Märkli non può pertanto essere considerato esclusivamente come strumento di indagine, quanto come fatto progettuale in sé dove il processo degli *spolia in re* viene sostituito nel territorio del foglio da quello degli *spolia in se,* traducendo di fatto un principio di *auctoritas* nel campo dell'architettura[3]. La composizione subisce allora ribaltamenti dove la continuità dell'antico viene assunta dalla ricomparsa del colore, superando la lettura del Winckelmann, per dar corpo al ritorno di uno strumento reale che si sovrapponeva alla pietra dei templi prima della sua scomparsa. Il colore è l'evento singolare e inaspettato dell'avventura dentro la quale l'autore trasporta chi osserva, dove immersi in una collezione vengono riposizionati cause ed effetti di un tempo – che è quello dell'architettura – che non vede pause, ma ritorni.
Se i biologi, basandosi sull'idea che le strutture animali di oggi derivino da chi li ha preceduti utilizzando bisturi e microscopi per accedere al mondo concreto dei vertebrati, Märkli si serve di fogli A4 e matite colorate per costruire lo spazio dell'architettura in un processo di verifica analogo e curioso a quello degli scienziati veterinari ma figlio di un'esperienza che affonda le mani nell'insegnamento dell'architettura.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/866



Figg. 6-7
Peter Märkli, *Disegno 1249*, matita su carta, 1980-1999.
(A destra), Mehrfamiliernhaus, Sargans, 1986.
Courtesy: Studio Märkli.

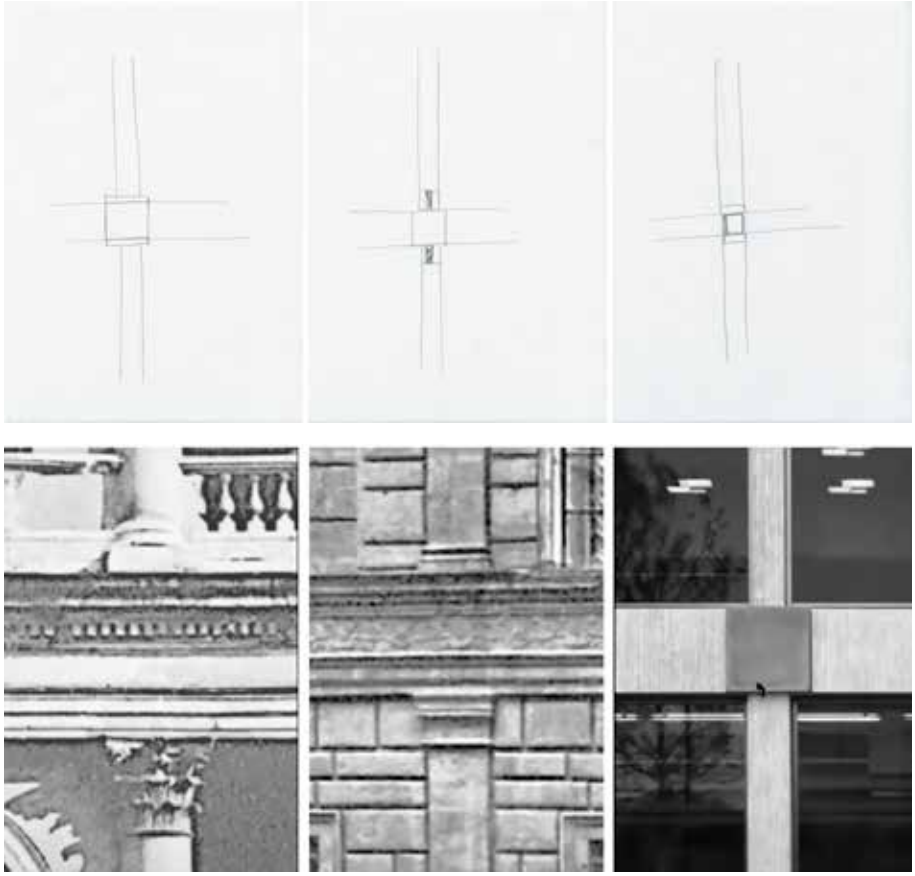
Architetture

I meccanismi percorsi segnano l'esistenza di elenchi dove il posizionamento degli elementi dell'architettura, assunti come lettere, scoprono attraverso la pratica del disegno l'esistenza di una sintassi grammaticale aggiornabile. Come in una vertiginosa lista di cose (Eco 2009) entrando nello studio professionale di Zurigo «il *modus operandi* di Märkli è reso esplicito dalla presenza di un tecnigrafo […] sul pavimento, libri aperti, schizzi, e disegni fissati alle pareti» (Chipperfield 2020, p. 18). L'atelier esprime l'esigenza di star dentro, come in uno spessore entro il quale «i disegni diventano il luogo dove trovare e formulare le idee» (Chipperfield 2020, p. 20) definendone una centralità operativa. Il territorio della rappresentazione diventa per l'autore il campo sul quale far scorrere e prefigurare la fisicità dell'architettura e il suo fare.

Le architetture di carta, prima di approdare sul terreno, negoziano quindi con la geografia e con il tempo una possibilità inventiva dove il rapporto con la storia si traduce in quello con più "storie" e dove il disegno diviene esso stesso progetto. Märkli, perciò, ha il merito di lavorare su un doppio binario, quello della carta e quello del cantiere; per mezzo di queste architetture egli compone dispositivi (Deleuze 1989) secondo una identificazione con quelle che saranno le "strutture" del progetto compiuto e dello spazio abitato.

L'Headquarters Building for Synthes a Solothurn, completato nel 2011, interroga la storia attraverso il disegno. Linee e superfici si susseguono per affondare nella carta e armare, ancor prima del getto di calcestruzzo, l'intero spazio di lavoro. Le domande che l'autore pone a se stesso attraversano nell'esecuzione grafica gran parte della vicenda dell'architettura, riassunta in un insieme di immagini che sovrappongono il livello della facciata di Palazzo Rucellai dell'Alberti a quella di Palazzo Thiene del Palladio per arrivare a definire una soluzione traducibile nel termine di *nodo*. L'esattezza esecutiva è pertanto figlia di un crocevia in cui «l'unione dell'orizzontale e del verticale è diventata una preoccupazione» (Johnston 2017, p. 120) e dove la cantierizzazione dell'opera, così come le soluzioni strutturali, sono discusse nella bidimensionalità del foglio. Territori orizzontali, privi di spessore, anticipano la verticalità del progetto dove la presenza del segno nero nel campo dell'A4 raccoglie interrogativi pratici privandosi della regolarità delle misure. L'assenza di una squadratura non porta all'abbandono di una regola geometrica, di una costruzione logica e proporzionale, ma dimostra la conoscenza della professione negli statuti disciplinari che

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/866



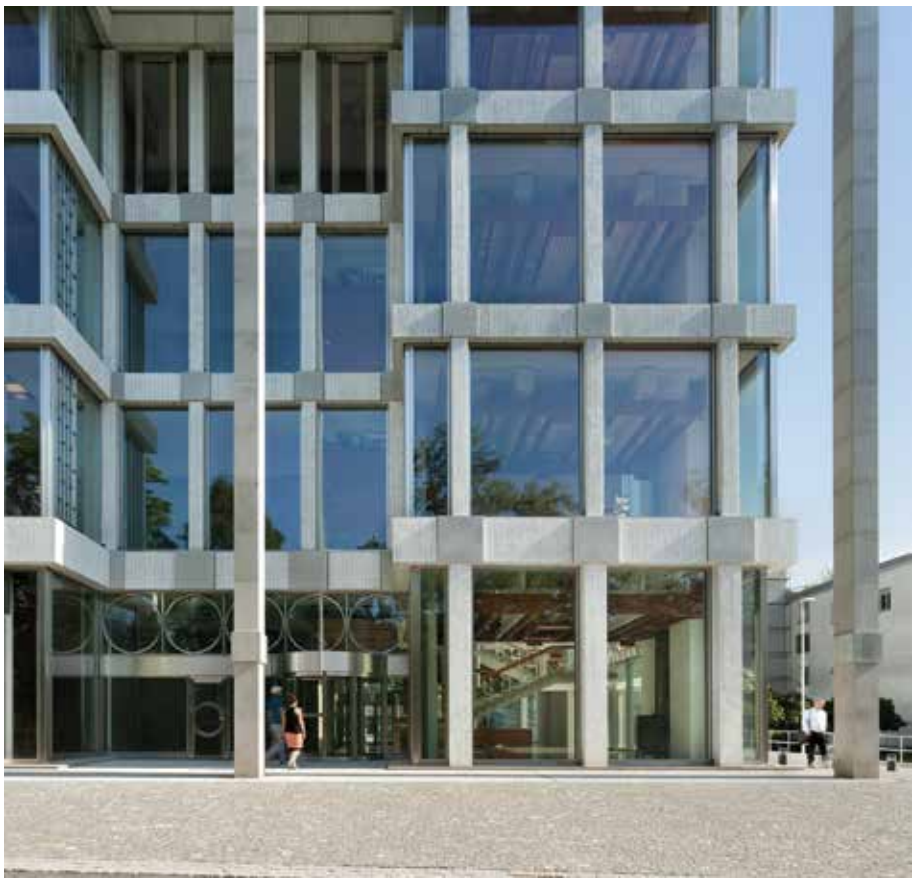
Figg. 8-9
Peter Märkli, *Disegni 2066*, 2072 e 2083, "Nodi", matita su carta, 2000-2019.
Courtesy: Studio Märkli.
(In basso), Andrea Palladio, Palazzo Thiene (dettaglio), Vicenza 1542; Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai (dettaglio), Firenze 1446, Peter Märkli, Synthes Headquarters (dettaglio), Solothurn 2011.
Courtesy: Studio Märkli.

emergono nella veste di oggetti ed elementi, colori, punti a risolvere l'intera composizione. In questo senso il Synthes si aggiunge alla successione logica che l'autore ha riportato sul foglio dove a partire dal Rinascimento le cose riemergono nella riproposizione di una lettera A capace, tuttavia, di aggiornare le posizioni, ovvero riunendo le sperimentazioni in un destino in grado di produrre figure nuove da oggetti copiati.

La giunzione tra il sistema verticale e quello orizzontale è evidenziata dalla presenza di un elemento quadrato in calcestruzzo a vista: il nodo, sintesi importante a cui Märkli giunge finalmente dopo molte ricerche e dopo un'approfondita indagine sulla capacità di ricostruire un'intera rete di relazioni basata su una semplice allusione a parziali indizi formali. Questa ricerca trova la sua origine nelle colonne della casa Radulff di Olgiati, nei disegni di modanatura di Palladio, e si fa strada attraverso le sue prime case con i rilievi di Josephsohn sopra i pilastri, raggiungendo infine la massima astrazione nella giunzione/nodo della Picassohaus di Basilea. Una delle immagini utilizzate per illustrare il progetto presentava due diversi riferimenti architettonici: Palazzo Thiene – in cui è piuttosto canonica la distinzione tra elementi verticali (colonne), orizzontali (trabeazione) e di transizione (capitelli) – e Palazzo Rucellai – dove invece questa distinzione tende a diminuire. (Azzariti 2019, p. 111)

La facciata è un processo di risignificazione di questo programma progettuale dove l'architettura si pone domande alle quali il cantiere cerca di rispondere per verificare l'esistenza di un disegno che non sia solo visibile ma anche, soprattutto, attraversabile. Il nodo – un accurato avanzamento delle pratiche scultoree apprese nell'atelier di Josephsohn[4] – annuncia il lavoro che il progetto fa in sezione tra piano orizzontale, determinato da una scansione puntiforme, e quello verticale dove i pilastri incontrano i solai sui quali gli ambienti trovano posto. La presenza dell'ordine architettonico

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/866



Figg. 10-11-12
(In alto), Peter Märkli, Synthes Headquarters, Solothurn 2011.
Foto: Caroline Palla.
(A destra), Peter Märkli, Synthes Headquarters, Solothurn 2011.
Foto: Alexander Gempeler, Berna.

segnala l'intervento di un doppio registro rivolto a più dimensioni scalari: il primo, quello "gigante" alto 22 metri sembra volersi collocare in un paradigma territoriale, al contrario, il secondo ordine, quello interno, si rivolge alla vita dell'uomo. Tale distinzione è la discussione di un palinsesto esecutivo di prove grafiche dove griglie geometriche e ortogonali tra loro, verificano la grammatica tra oggetti primari e secondari che emergono o vengono sommersi dalla sintassi scelta.
Se il pilastro appare autonomo, alla luce di questo, si può indicare come i disegni dimostrino che esso sia "vittima" di un'eteronomia che già a partire dalle residenze di Sargans (1986) rifletteva su un doppio binario di considerazioni. A Sargans la massa dell'edifico – primitiva nella dimensione – si posizionava come commento alle montagne circostanti entrando in una narrazione di oscurità e cavità; a Solothurn, tuttavia, i commenti continuano per rispondere alla geografia nei termini di una contemporaneità che non ha rinunciato all'arcaismo del 1986 ma che ne ha visto una possibilità di progresso procedendo verso nuove dimensioni delle cose.

> Anche il disegno è una cosa. Una volta che la mano ha tracciato sulla carta, il disegno ha una presenza fisica, una presenza propria. Ha una "Gestalt" e si fa avanti verso lo spettatore. Questa forma propria è anche accanto all'immagine, all'impulso, all'idea, alla ricerca o al contesto originari. È un segno. Esso fa un segno. (Hatz 2015, p. 146)

Il sistema di disegni che hanno preceduto il progetto, e che precorrono ogni architettura dell'autore, manifesta la presenza di un metodo che ricerca l'esistenza di un linguaggio che va a costituirsi come prova e riprova nell'esecuzione grafica per divenire materia costruita. All'interno delle linee prodotte dagli spostamenti, Märkli elabora oscillazioni[5] in grado di chiarire che quei segni neri sono profondi, presenze dai contorni non an-

cora definiti ma chiari rispetto a una filologia dell'architettura. Gli oggetti che affiorano sono figli di un esodo che raccoglie indizi riportati su carta dove il progetto, in questo caso Synthes, ma ancor prima a Sargans, è la soluzione a un enigma dove l'uso di elementi fondamentali come basamenti, colonne, pilastri…, ovvero le lettere del linguaggio compositivo, come una lettera A, gli permette di fondare nuove geografie attraverso la costruzione e rielaborazione di *cose* collocate intorno a noi dove il rimando è *spazio*.

L'autore desidera ringraziare Peter Märkli e Theresa Hacker per la loro collaborazione e disponibilità alla "costruzione" di questo testo. Si ringraziano Alexander Gempeler e Caroline Palla per le immagini.

Note

[1] «Märkli's working procedures, however, are self-induced and are in part a deliberate reaction to the prevalent notion of the architect's studio as an office machine. Among the writings of Alberto Moravia, one of a host of influential twentieth-century Italian writers well known to Märkli, is a novel published in 1960, entitled *La noia*. Moravia defines through his protagonist the concept of *noia*, boredom: 'The feeling of boredom originates for me in a senso of absurdity of a reality which is insufficient, or anyhow unable, to convince me of its own effective existence… For me, therefore, boredom is not only the inability to escape from myself but is also the consciousness that theoretically I might be able to disengage myself from it thanks to a miracle of some sort.' Most people think of boredom as the opposite of amusement, but for Moravia this is not the case. In fact, for him boredom comes to resemble amusement […]. In the same way that the interruption of the electric current highlights the artefacts of Moravia's fictional house, distraction leads to a closer reading of things» (Mostafavi 2002, p. 8).

[2] *Avventura*, voce in Devoto G., Oli G. C. (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 193.

[3] «*Spolia in re* (mediante il trasporto fisico di oggetti antichi – sculture, elementi architettonici e gemme – e la loro inclusione in un nuovo contesto) e *spolia in se* (oggetti creati *ex novo,* ma sulla base di modelli antichi) sono dunque le due facce di una stessa medaglia: l'antichità vi appare non più percepibile nella sua totalità, eppure fortemente caratterizzata e dotata di senso. Questo senso s'incarna e si traduce nel principio di *auctoritas,* che avvolge come un'aura le tramandate antichità, ed è definito da un lato dalla loro presenza, visibilità e accessibilità, e dall'altro dal vuoto (relativo) di conoscenze e abilità tecniche corrispondenti, e più ancora dalla coscienza, o dal senso, di quel vuoto», S. Settis, *Continuità dell'antico*, voce in Aa.Vv. (1994), *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 256.

[4] È come se questi nodi abbiano assunto un'ulteriore precisione o precisazione rispetto a ciò che li ha preceduti. Märkli ha più volte evidenziato – citando gli studi di Kubelik – come anche gli elementi di Palladio fossero già presenti nell'architettura veneta e di come questi abbiano assunto nei progetti delle ville, ad esempio, una precisione superiore. Si veda Kubelik M. (1986) – "Palladio's Villas in the Tradition of the Veneto Farm". Assemblage, 1, 90-115.

[5] «Che cosa accade se le immagini [cioè le mappe] cominciano a oscillare?», Wittgenstein L. (1971) – *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*. Einaudi, Torino, 183; ed. or. (1956) – *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*. Blackwell, Oxford.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/866

Bibliografia

AGAMBEN G. (1977) – *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Einaudi, Torino.

AZZARITI G. (2019) – *In search of a language. A journey into Peter Märkli's imaginary / À la recherche d'un langage. Voyage dans l'imaginaire de Peter Märkli.* CosaMentale, Marseille.

BOULLÉE E. L. (1967) – *Architettura. Saggio sull'arte*, introduzione di A. Rossi. Marsilio, Padova.

BRONFEN E. (1992) – *Over Her Dead Body: Death, Feminity and the Aesthetic*. University of Manchester Press, Manchester.

CHIPPERFIELD D. (2020) – "La buona pratica / Good Practice. Peter Märkli". Domus, 1043, 18-25.

ECO U. (2009) – *Vertigine della lista*. Bompiani, Milano.

FLAUBERT G. (1998) – *Correspondances* (ed. or. 1853). Èdition établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Gallimard, Paris.

HATZ E. (2015) – "*Making a mark / Zeichen setzen"*. In: DON F., MION C. (a cura di), *Peter Märkli: Drawings / Zeichnungen.* Quart Verlag, Luzern, 146-151.

IMOBERDORF C. (2016) – *Märkli. Professur für Architektur an der ETH Zürich | Chair of Architecture at the ETH Zurich. Themen / Semesterarbeiten | Topics / Semester Works. 2002-2015*. gta Verlag, Zürich.

JOHNSON S. (1765) – *Preface to his Edition of Shakespear's Plays*. J. & R. Tonson, H. Woodfall, J. Rivington, R. Baldwin, L. Hawes, Clark and Collins, T. Longman, W. Johnston, T. Caslon, C. Corbet, T. Lownds, and the executors of B. Dodd, London.

JOHNSTON P. (a cura di) (2017) – *Everything one invents is true. The Architecture of Peter Märkli*. Quart Verlag, Luzern.

MARINI S., MENGONI A. (2020) – "Materia-autore / Author-Matter". Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria / Journal of Architecture, Arts & Theory, 2, 8-11.

MÄRKLI P. (2008) – "On Ancient Architecture. Fragment of a lecture at London Metropolitan University, November 2006 by Peter Märkli". A+U. Architecture and Urbanism, Peter Märkli: Craft of Architecture, 448, 10-15.

MÄRKLI P. (2021) – *Mein Stoff für Fassaden / My Facade Materiale*. [online] Disponibile a: <https://www.youtube.com/watch?v=b2g5581w8Js> [Ultimo accesso 22 ottobre 2021].

MOSTAFAVI M. (a cura di) (2002) – *Approximations: the Architecture of Peter Märkli*. Architectural Association Publications, London.

PENN S. (2012) – *Interview to Peter Märkli for the AE Foundation for Architecture + Education*. [online] Disponibile a: <https://aefoundation.co.uk/Peter-Markli> [Ultimo accesso 16 ottobre 2021].

PORTOGHESI P. (2016) – "Combinando cose lontane / Combining distant things". Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment, 12, 40-42.

VIRAY E. (2008) – "Peter Märkli, Structure Form Emotion". A+U. Architecture and Urbanism, Peter Märkli: Craft of Architecture, 448, 60-67.

VIRAY E. (2015) – "*Peter Märkli's eye / Peter Märkli Auge"*. In: DON F., MION C. (a cura di), *Peter Märkli: Drawings / Zeichnungen.* Quart Verlag, Luzern, 112-115.

Vincenzo Moschetti è architetto, dottore di ricerca e attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia. I suoi principali interessi di ricerca riguardano i campi della teoria e della composizione architettonica, in particolare il rapporto tra il progetto, il mondo dell'acqua e i sistemi vegetali. In questo senso si confrontano le osservazioni scientifiche e le partecipazioni a gruppi di ricerca e convegni dal carattere nazionale e internazionale. È membro dell'unità di ricerca *TEDEA. Teorie dell'architettura* e di quella del *Prin Sylva. Ripensare la "selva"*, coordinate entrambe dalla prof.ssa Sara Marini presso la stessa università. Tra le principali pubblicazioni si segnalano i saggi *Questo amore azzurro. Aldo Rossi a Samos, lo stupore nella scena di fine Estate* (2017), *Quell'oscuro oggetto del desiderio. La casa a Ghiffa di Aldo Rossi, una collezione di promesse* (2019) e la monografia *Camere azzurre. Costruzione di un'antologia mediterranea: da Palladio a Peter Märkli* (2020).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/878

Giovanna Ramaccini

Minimum drawing, maximum dwelling. Forme di *existenzminimum* tra disegno e progetto

Abstract
La difficoltà del passaggio dall'immediatezza del disegno ideativo all'esattezza del disegno esecutivo risulta particolarmente evidente nei casi in cui la realizzazione del progetto prevede la definizione di standard, possibilmente da riprodurre in serie. In questo senso, con specifico riferimento al progetto di architettura, assume particolare rilievo il tema dell'*existenzminimum*. I bisogni della persona vengono scomposti in limitate funzioni principali, distinguendo "parti-tipo" riconosciute mediante precisi codici di rappresentazione e ricomponibili in varie configurazioni spaziali che rispondono alle esigenze di economicità, modularità e flessibilità. In questo quadro il disegno assume un ruolo centrale quale strumento di verifica del raggiungimento delle prestazioni ottimali.

Parole Chiave
Interno domestico — *Existenzminimum* — Flessibilità — Architettura Rappresentazione

Introduzione

«Aldo Rossi aveva un modo di rapportarsi con i tecnici totalmente diverso da quanto avevamo sperimentato fino ad allora: faceva degli schizzi, poi li presentava e aspettava che i tecnici facessero tutte le osservazioni e correzioni […] tanto che un giorno lo zio glielo disse, con il suo modo burbero: 'Ma architetto, non può portarci dei disegni esecutivi invece di questi schizzi da cui non si capisce niente?' Fu quella l'unica volta che vidi Rossi arrabbiato» (Alessi 2016, p. 76). L'aneddoto, che ha per oggetto il burrascoso incipit di quello che poi si rivelerà essere il fortunato sodalizio tra Aldo Rossi e l'azienda Alessi, è esemplificativo della necessità di adottare un linguaggio codificato nella comunicazione dell'idea, persino quando l'interlocutore interessato è notoriamente esperto. La difficoltà del passaggio dall'immediatezza del disegno ideativo all'esattezza del disegno esecutivo risulta particolarmente evidente nei casi in cui la realizzazione del progetto prevede la definizione di standard, possibilmente da riprodurre in serie. In questo senso, con specifico riferimento al progetto di architettura, assume particolare rilievo il tema dell'*existenzminimum*, laddove l'alloggio, inteso come il luogo privilegiato volto a garantire standard qualitativi elevati e a rispondere ai bisogni dei suoi abitanti, viene concepito come una *machine à habiter* in cui le ridotte dimensioni degli spazi si combinano alle elevate caratteristiche di funzionalità. Come noto, il concetto di *existenzminimum* viene sancito a livello internazionale dal *II Congrès International d'Architecture Moderne* – CIAM – tenutosi tra il 24 e il 27 ottobre 1929 a Francoforte sul Meno (*Die wohnung fur das existenzminimum* 1979). Curato da Ernst May insieme a Mart Stam, il congresso vede partecipare al dibattito teorico, volto alla definizione di uno standard abi-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/878

tativo minimo per la popolazione urbana, alcuni dei principali protagonisti del panorama dell'architettura moderna europea.

> Al Professor Dottor Water Gropius di Berlino è stato affidato il riassunto generale «I presupposti sociologici dell'alloggio minimo». Victor Bourgeois, di Bruxelles e Pierre Jeanneret di Parigi hanno trattato nei particolari la questione dell'abitazione per il livello minimo di vita. Bourgeois è partito dai fondamenti fisici e Pierre Jeanneret – in sostituzione di Le Corbusier che si trovava in America – ha indicato soprattutto le possibilità di realizzazione. Hans Schmidt, di Basilea, infine, ha tenuto una relazione sull'importante tema «Alloggio minimo e norme edilizie» in cui ha dimostrato come le attuali norme edilizie, con le loro rigide caratteristiche, non impediscono affatto di giungere a una soluzione efficace dell'abitazione per il livello minimo di vita.
> (Aymonino 1976, p. 96)

A partire dai principi illustrati da Ernst May nel suo contributo introduttivo, lo standard abitativo minimo è interpretato sia in termini quantitativi sia in termini qualitativi, tenendo in considerazione le condizioni biologiche e sociologiche volte al soddisfacimento delle esigenze materiali e spirituali degli abitanti, con specifico riferimento all'edilizia di massa (Aymonino 1976, p. 100). Tra le diverse tipologie di casa studiate negli anni Venti, infatti, quella destinata al ceto popolare è la più indagata dagli architetti, in quanto permette di esprimere con maggiore forza le idee di razionalità applicate agli interni, quali l'ordine, la semplicità, l'economia (Savorra 2019). Nell'ambito dello stesso CIAM, oltre ai contributi teorici assume altrettanta importanza la mostra *Die Wohnun für das Existenzminimum*, coordinata dallo stesso May, in occasione della quale vengono esposti e successivamente pubblicati numerosi esempi di case minime. Si tratta di una serie di immagini in pianta che accomunano appartamenti localizzati in svariate parti del mondo e che, così come intenzionalmente espresso dai protagonisti del dibattito, è mossa dall'intento di codificare le diverse misure dell'attrezzatura con una convenzione internazionale, secondo i criteri dell'industrializzazione e della taylorizzazione – così come descritto da Le Corbusier e Pierre Janneret (Aymonino 1976, pp. 113-123) – e auspicando il raggiungimento di una standardizzazione tipologica. D'altronde, il concetto di tipo viene continuamente ricercato da parte del Movimento Moderno: «dall'urbanistica 'prefabbricata' del Bauhaus […] alle numerose esperienze legate alla costruzione delle *Siedlungen*» (Belloni 2014, p. 33). In particolare, per le finalità specifiche del presente contributo, si pensi agli studi e alle sperimentazioni condotti da Alexander Klein e all'importanza da essi assunta per lo sviluppo della teoria sull'*existenzminimum*.

Minimum drawing, maximum dwelling[1]

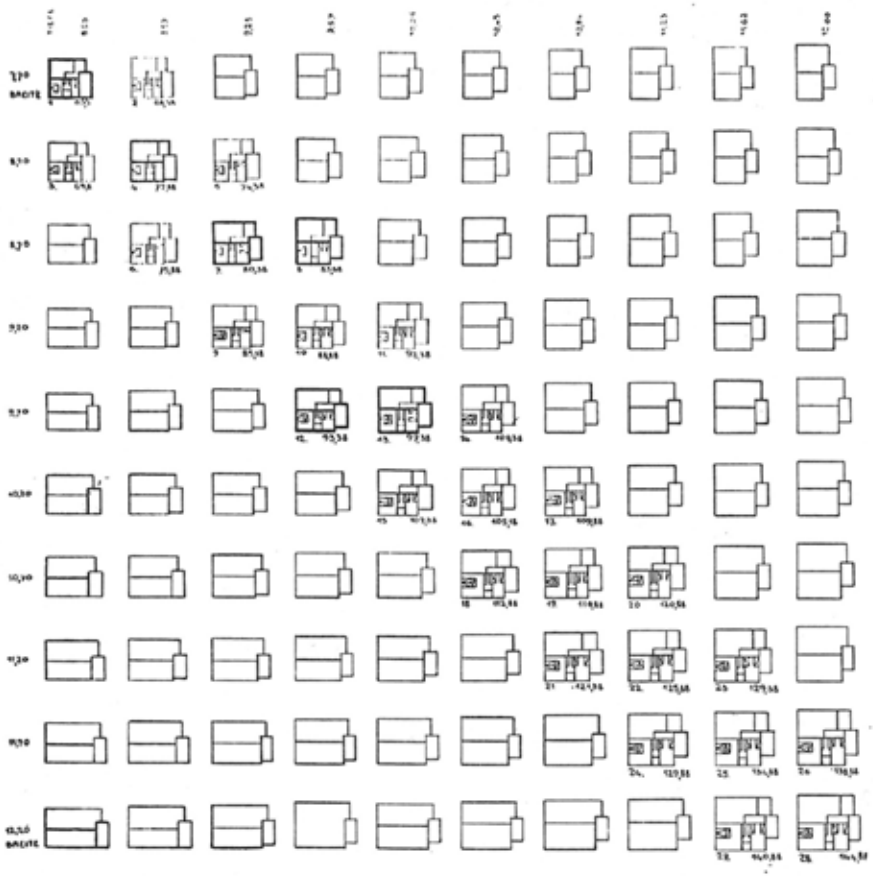
In relazione alle finalità specifiche del presente contributo, in questa parte del testo preme sottolineare il valore attribuito al disegno nelle ricerche dedicate all'*existenzminimum*, evidenziandone le ricadute dal punto di vista progettuale, a partire dagli studi condotti da Alexander Klein sin dal 1906 (Baffa Rivolta, Rossari 1975). Con l'obiettivo di fornire strumenti di misurazione e di verifica delle prestazioni ottimali in termini di organizzazione dello spazio dell'alloggio, funzionali alla messa a punto uno standard abitativo minimo, Klein sviluppa un metodo comparativo, interamente attuabile all'interno del processo del disegno, perché fondato sul confronto tra piante diagrammatiche uniformate graficamente, proponendo così una classificazione tassonomica che affonda le proprie radici nella trattatistica ottocentesca, in cui la trasmissione del sapere è funzionale alla sua ap-

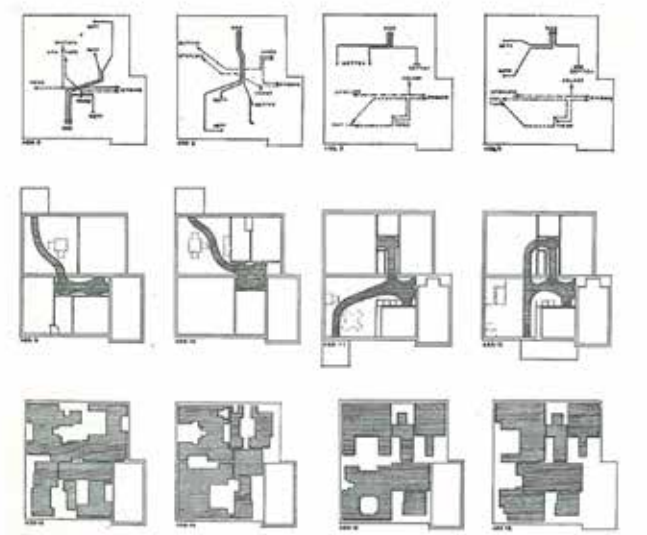
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/878

Fig. 1
Alexander Klein, Confronto e valutazione di progetti diversi ridotti alla medesima scala (Baffa Rivolta, Rossari 1975, p. 90).

Fig. 2
Alexander Klein, Analisi dei percorsi e delle superfici libere (Baffa Rivolta, Rossari 1975, p. 94).

Fig. 3
Alexander Klein, Analisi dei prospetti interni (Baffa Rivolta, Rossari 1975, p. 98).





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/878

plicazione pratica – si pensi alle tavole del *Précis* in cui, individuando nella *Convenance* e nell'*Économie* i due criteri fondamentali per la pratica progettuale, Durand propone un vero e proprio «prontuario ragionato di prototipi architettonici facilmente impiegabili in relazione alle necessità funzionali» (Belloni 2014, p. 30) – e che sarà adottata dai successivi manuali di progettazione (Strappa 1995, p. 110) –dal *Manuale dell'architetto* a cura di Mario Ridolfi (1946) all'*Architettura pratica* a cura di Pasquale Carbonara (1954). L'esperienza funzionalista, che trova in Klein uno dei suoi massimi esponenti, lavora sulla «messa a punto di parti-tipo degli organismi edilizi (scala, ufficio, bagno-cucina, stanza, aula, ecc.) che [possono] tornare ad essere strumenti di una più vasta composizione architettonica» (Aymonino, Aldegheri, Sabini 1985, p. 11). L'alloggio è progettato a partire dall'individuazione di tre momenti principali dello svolgimento dell'attività quotidiana nell'ambiente domestico, segnatamente cucina-re-mangiare, abitare-riposare, lavarsi-dormire, collegati da passaggi brevi e privi di interferenze reciproche. Il metodo di indagine elaborato da Klein risulta articolato in tre fasi: procedendo dall'analisi statistica per mezzo di questionari, passando per la riduzione dei progetti alla stessa scala, fino a giungere al metodo grafico mediante cui «perfezionare un progetto cioè aumentare l'efficienza dell'alloggio mantenendo la medesima superficie oppure diminuire la superficie mantenendo l'efficienza dell'alloggio» (Baffa Rivolta, Rossari 1975, p. 93). Eppure, sebbene evidentemente orientata all'individuazione dei caratteri funzionali e distributivi degli edifici, la classificazione di Klein non può essere interpretata come un mero metodo oggettivo di valutazione dello spazio abitativo. Pur trattandosi di rappresentazioni schematiche, è ormai assodato il valore di mediazione che queste assumono tra l'elaborazione teorica e la concretizzazione progettuale «[combinando] una straordinaria capacità di sintesi descrittiva ad una grande potenzialità di proiezione poetico-ideativa, istituendo nel contempo la possibilità di un autentico dialogo scientifico fra le parole della teoria e le cose dell'edificazione» (Ugo 1986, p. 23). Se da un lato il metodo grafico si pone come strumento analitico, dall'altro assume un ruolo operativo nel processo creativo laddove, per comparazione, attribuisce una componente genetica e inventiva allo schema in pianta (Ugo 1986, p. 27; Purini 2000, pp. 155-156; Belloni 2014, pp. XXIII-XXV). D'altronde ciò avviene coerentemente al contesto del pensiero moderno che attribuisce alla pianta un valore centrale nel progetto alle diverse scale, dall'architettura alla città, fino a coinvolgere tematiche sociali (Carones 2017, pp. 37-59). Basti pensare all'esclamazione di Le Corbusier (1973/2010, p. 35): «È la pianta l'elemento generatore. Tanto peggio per chi è privo d'immaginazione!». Rispetto alla definizione scientifica dello standard, Klein introduce un obiettivo di tipo psicologico.

> A tutti noi è noto l'influsso dannoso del tabacco, dell'alcol, delle spezie ecc. e ci interessiamo di questi problemi; tuttavia solo pochi di noi si interessano al fatto, dimostrato scientificamente, che un ambiente favorevole può esercitare un effetto salutare sulle nostre condizioni psichiche […]. L'alloggio che ci costruiamo deve essere in relazione attiva ed organica con le condizioni di vita ed i bisogni culturali della nostra epoca, inoltre deve soddisfare le necessarie richieste di maggiore economia e semplicità; in una parola deve aiutarci in ogni sua parte e sotto ogni punto di vista a renderci più facile la vita e nel contempo a mantenere le nostre energie fisiche e spirituali.
> (Baffa Rivolta, Rossari 1975, p. 77)

Accanto a chiare logiche di distribuzione, infatti, l'adozione di forme sem-

plici nella costruzione, nella disposizione e nell'arredamento sono considerate fondamentali per garantire la tranquillità, il riposo e il recupero delle forze impiegate durante lo svolgersi dell'attività lavorativa. Da questo punto di vista è interessante notare come l'attenzione riposta verso la dimensione intima dell'abitare trovi conferma in rappresentazioni esclusivamente rivolte agli spazi interni. Gli schemi in pianta degli alloggi sono associati ai relativi prospetti interni al fine di valutare la qualità spaziale percepita dagli abitanti. Vengono così messe in evidenza le superfici delle finestre – fonti di illuminazione e di ventilazione – la disposizione dei mobili lungo le pareti, le parti in ombra nonché le superfici libere. Così, per garantire spazi di circolazione il più possibile liberi e scongiurare «uno spreco di forze fisiche inutile, generato dalla continua necessità di dover accelerare e rallentare il passo e ruotare ripetutamente il corpo» (p. 95), la nuova abitazione richiama alla necessità di contenitori incassati alle pareti piuttosto che mobili ingombranti addossati ai muri, portando all'integrazione dell'arredo nello spazio architettonico e quindi a una normalizzazione dell'arredamento basata sui criteri quali la modularità, la versatilità e la componibilità (Forino 2019, pp. 193-195; Nys 2020). Così come intuito da Le Corbusier e Pierre Jeannert nel progetto dei *casiers standard* del 1924 o da Adolf Loos nel suo scritto programmaticamente titolato *L'eliminazione dei mobili*, datato proprio 1924, laddove l'autore sottolinea il futuro dissolversi degli arredi mobili, previsti fagocitati dal muro.

> All'architetto appartengono i muri della casa. Qui egli può fare ciò che vuole. E come i muri gli appartengono i mobili che non si possono spostare. Essi non possono fungere da mobili: fanno parte del muro e non hanno una vita propria come gli antimoderni armadi di lusso. (Loos 1972/2014, p. 324)

Avviandosi a introdurre l'evoluzione dell'*existenzminimum* nell'epoca contemporanea (Irace 2008), è proprio a partire dal riferimento all'elemento del muro, per definizione limite tra spazio interno e spazio esterno, che appare necessario soffermarsi su un aspetto finora trattato solo implicitamente. Sebbene associata a un aumento del livello delle attrezzature e delle prestazioni, la riduzione delle superfici nello spazio abitativo comporta una concezione articolata e complessa dell'alloggio, che tiene inevitabilmente conto di una relazione con l'esterno (Baffa Rivolta, Rossari 1975, pp. 36-37), tanto dal punto di vista funzionale quanto dal punto di vista emozionale. Si pensi alla lungimirante *Casa telematica* di Ugo La Pietra (1972), concepita come una micro-architettura a sezione triangolare, in cui la comunicazione con l'esterno avviene attraverso collegamenti virtuali mediati da apparecchiature quali il "Ciceronelettronico" e il "Videocomunicatore". O ancora, si pensi al più recente progetto *Diogene*, dello studio RPBW (2011-2013), concepito come una perfetta *machine à habiter*, standardizzabile e all'avanguardia tecnologica, in cui il rapporto con l'esterno viene garantito mediato da un taglio verticale, di umanistica memoria, "a contatto" con il cielo (Ottolini 2010, pp. 17-31).

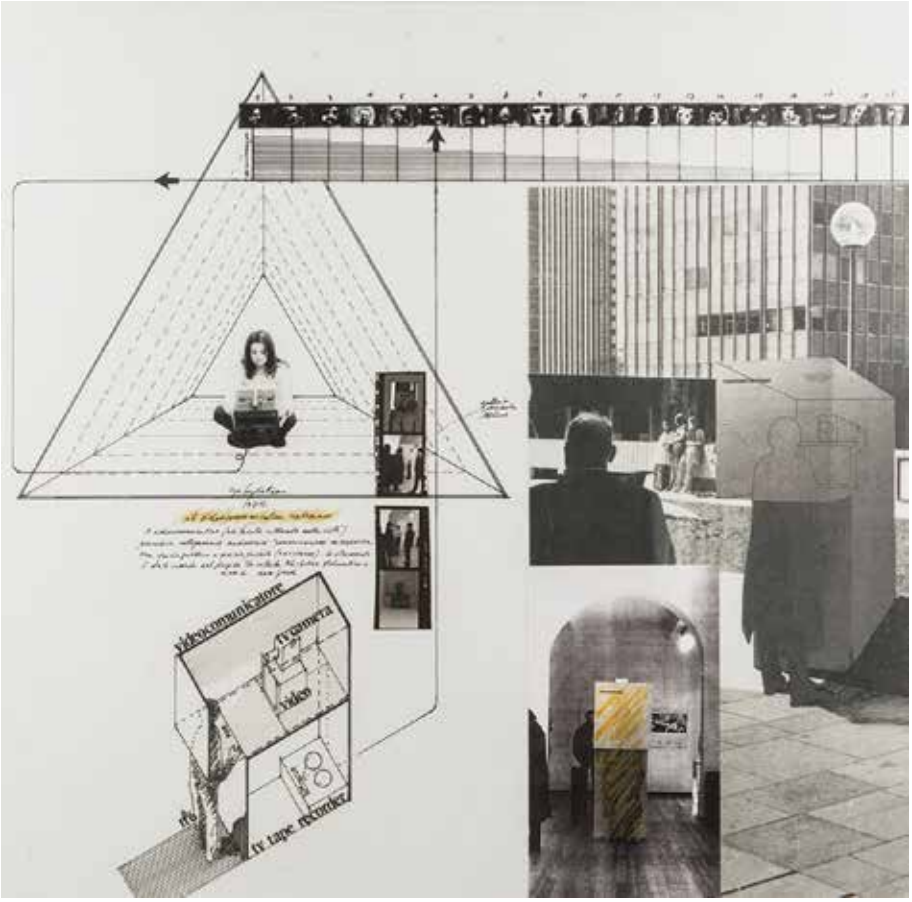
Considerazioni conclusive

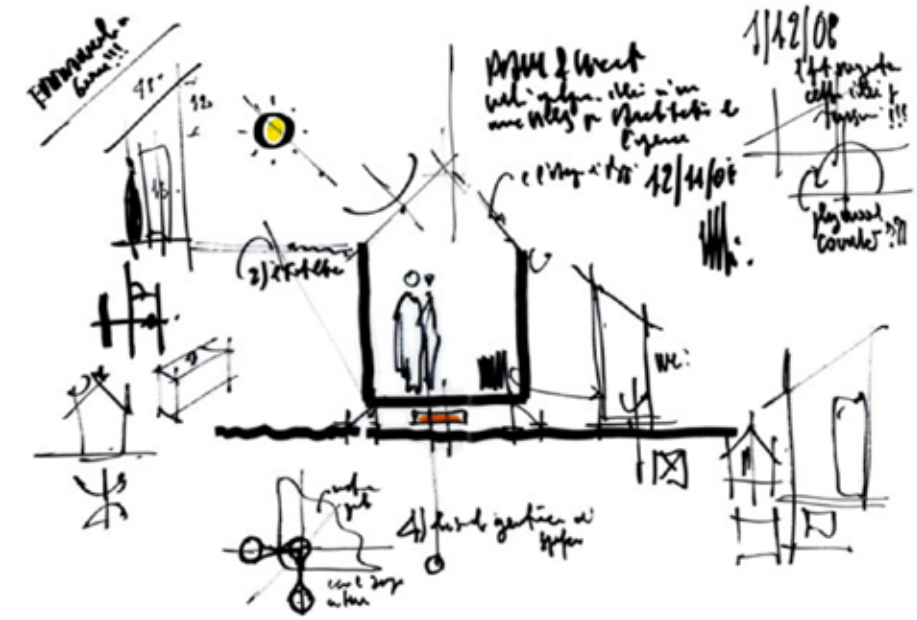
Volgendo alle conclusioni, è doveroso soffermarsi su come l'avvento della pandemia di Covid-19 abbia evidenziato l'esigenza di abitare in case adattabili e flessibili, i cui interni possano essere modificati e riconfigurati agilmente e con interventi leggeri (Bassanelli 2020; Molinari 2020). Una necessità ancor più esasperata in condizioni di spazi di vita minimi. In

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/878

Fig. 4
Ugo La Pietra, «Casa telematica», 1975.

Fig. 5
RPBW, «Diogene», 2008.





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/878

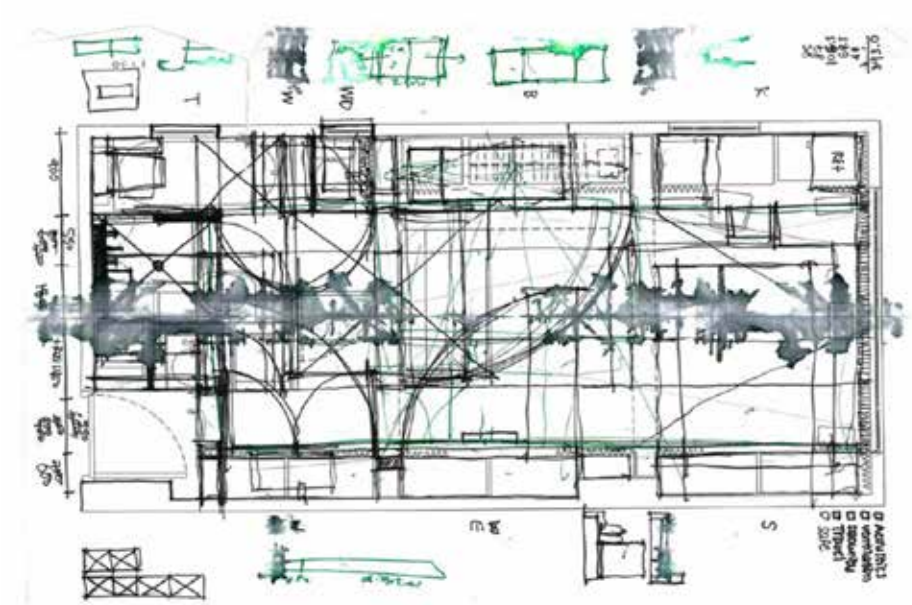


Fig. 6
Gary Chang, «32 m2 Apartment», studi di progetto.

Fig. 7
Gary Chang, «32 m2 Apartment», progetto.

questo senso, sebbene precedente al manifestarsi dell'emergenza sanitaria, risulta esemplificativa l'esperienza condotta dall'architetto giapponese Gary Chang (Chang 2012). Nell'arco di trent'anni, dal 1976 al 2006, il progettista ha trasformato i 32 mq della sua abitazione in ventiquattro differenti soluzioni distributive, di volta in volta variate in risposta al mutare delle condizioni personali, concependo l'architettura come un dispositivo in grado di adattarsi ai cambiamenti. Se da un lato l'idea viene rappresentata attraverso schizzi in pianta in cui si stratificano annotazioni e ripensamenti, certamente funzionali allo sviluppo del pensiero e probabilmente sufficienti alla relativa comunicazione – data la specifica coincidenza tra progettista e committente – dall'altro l'autore sviluppa schemi in pianta, rivolti a un pubblico esterno, affidando al disegno un gesto di registrazione e di documentazione volto a testimoniare una situazione progettata ma mutevole, perché in continua evoluzione. Ancora una volta, come nel caso delle rappresentazioni diagrammatiche di Klein, l'abaco delle piante redatto da Chang non è uno schema astratto, ma piuttosto lo strumento per la lenta e progressiva definizione di forme minime, massimamente adeguate alla vita.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/878

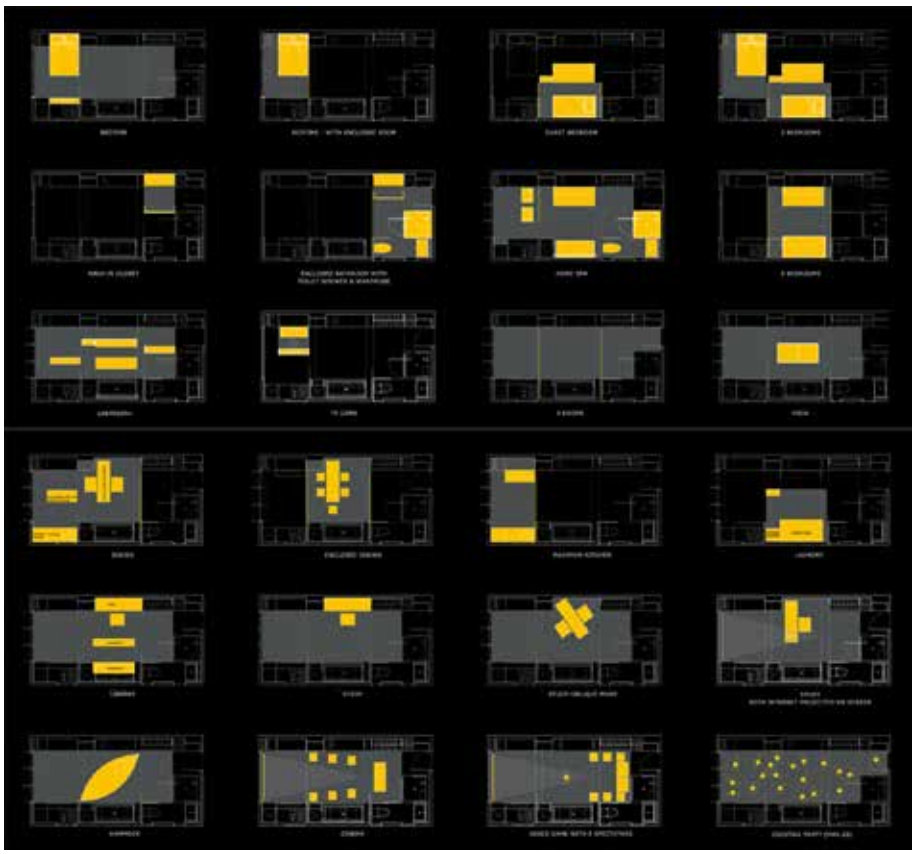


Fig. 8
Gary Chang, «32 m2 Apartment», schemi delle diverse configurazioni spaziali.

Note

[1] Il titolo del paragrafo, così come quello dell'intero articolo, è volontariamente riferito all'opera *The minimum dwelling* (1932/2002) di Karel Teige. Il testo, pur differenziandosi per trattazione dagli argomenti oggetto del presente contributo, è un riferimento imprescindibile per la letteratura relativa alla riflessione intorno al tema dell'alloggio minimo che interessa il dibattito internazionale dei primi del Novecento.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/878

Bibliografia

ALESSI A. (2016) – *La fabbrica dei sogni. Alessi dal 1921*. Rizzoli, Milano.

AYMONINO C. (a cura di) (1976) – *L'abitazione razionale*. Marsilio, Padova.

AYMONINO C., ALDEGHERI C., SABINI M. (1985) – *Per un'idea di città la ricerca del Gruppo architettura a Venezia (1968-1974)*. Cluva, Venezia.

BAFFA RIVOLTA M., ROSSARI A. (a cura di) (1975) – *Alexander Klein. Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*. Gabriele Mazzotta, Milano.

BASSANELLI M. (a cura di) (2020) – *Covid-Home. Luoghi e modi dell'abitare, dalla pandemia in poi*. LetteraVentidue, Siracusa.

BELLONI F. (2014) – *Ora questo tipo è perduto. Tipo architettura città*. Accademia University Press, Torino.

IRACE F. (a cura di) (2008) – *Casa per tutti. Abitare la città globale*. Triennale Electa, Milano.

CHANG G. (2012) – *My 32 m2 apartment. A 30-year transformation*. MCCM creations, Hong-Kong.

Die Wohnung fur das Existenzminimum: Chateau de La Sarraz, 25-29 Juni, 1928. C.I.A.M.: congrès internationaux d'architecture moderne (1979). Kraus, Nendeln

FORINO I. (2019) – *La cucina. Storia culturale di un luogo domestico*. Einaudi, Torino.

LE CORBUSIER, CERRI P., NICOLIN P. (a cura di) (1973/2010) – *Verso un'architettura*. Longanesi, Milano.

LOOS A. (1972/2014) – *Parole nel vuoto*. Adelphi, Milano.

MOLINARI L. (2020) – *Le case che saremo*. Nottetempo, Milano.

NYS R. (2020) – "Fare architettura. La prefabbricazioni / Making architecture. Prefabrication". Domus, 1047, 66-73.

OTTOLINI G. (a cura di) (2010) – *La Stanza*. Silvana Editoriale, Milano.

PURINI F. (2000) – *Comporre l'architettura*. Laterza, Bari.

SAVORRA M. (2019) – "La casa razionale". In: F. Irace (a cura di), *Storie d'interni. L'architettura dello spazio domestico moderno*. Carocci, Roma.

STRAPPA G. (1995) – *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici*. Dedalo, Bari.

TEIGE K. (2002) – *The minimum dwelling*. MIT Press, Cambridge. (Prima edizione 1932).

UGO V. (1986) – "Schema". XY, Dimensioni del disegno, 321/86, 21-32.

Giovanna Ramaccini (Spoleto 1987) è architetto. Laureata in Ingegneria edile-Architettura presso l'Università degli Studi di Perugia, ha frequentato il programma di dottorato internazionale in Civil and Environmental Engineering e nel maggio 2018 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca. Attualmente è ricercatore di "Architettura degli interni e allestimento" nel Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università degli Studi di Perugia, dove insegna "Residenze protette" nell'ambito del corso di laurea magistrale in Planet Life Design e "Food visual merchandising" nell'ambito del corso di laurea in Design. I suoi principali interessi di ricerca riguardano il tema dell'abitare, con particolare riferimento ai soggetti fragili.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/873

Luigi Savio Margagliotta

Il disegno della forma del territorio

Abstract
Il termine *costruzione* indica alla dimensione territoriale e geografica una pratica che non riguarda esclusivamente l'edificazione, ma il senso ed il valore di un processo di reinterpretazione e ristrutturazione formale dell'esistente. In relazione allo *spazio da rappresentare* cambia pertanto il tipo di *rappresentazione dello spazio*, che deve descrivere non solo scale differenti ma anche gli elementi e le relazioni che lo definiscono, nonché comunicare, anche alla grande scala, una forma spaziale e un'idea di spazio. I disegni canonici e le rappresentazioni di tipo urbanistico lasciano il posto all'invenzione di una scrittura quasi biografa, volta a descrivere intenzioni, interpretazioni e relazioni tra forme mediante l'utilizzo di un codice espressivo che si pone a metà strada tra concetto e immagine.

Parole Chiave
Architettura — Territorio — Forma — Disegno — Espressione

La questione del disegno qui affrontata è legata al passaggio di scala del progetto di architettura: sulla capacità e sulla consistenza del Disegno nel rappresentare e comunicare una forma spaziale e un'idea di spazio anche alla grande dimensione, territoriale e geografica.
Lo sviluppo della *rappresentazione del territorio* procede di pari passo con il susseguirsi e l'evolversi delle *visioni di territorio* che si modificano nel tempo, motivo per cui si vogliono qui inizialmente proporre le vicende che nell'arco della seconda metà del Novecento hanno condotto alle più recenti teorie, nonché alle relative forme di scrittura progettuale.
A partire dallo scorso secolo la relazione fra spazio e tempo è radicalmente cambiata, sia per quanto riguarda l'avanzamento tecnologico che ha aumentato la rapidità e l'espansione dei processi insediativo-infrastrutturali, sia per la crescente velocità degli spostamenti e la possibilità di raggiungere ogni parte del globo in tempi sempre più ridotti. Mutando i raggi d'azione dell'uomo e l'estensione dei suoi interventi variano di conseguenza le dinamiche di mutazione del territorio e con esse le scale del progetto, che deve confrontarsi con dimensioni più ampie e nuove questioni che non riguardano più solo la scala della città e del suo intorno ma quella più vasta del territorio in cui la prima è inclusa.
L'insieme e l'espansione di questi fenomeni di accelerazione ha tuttavia reso evidente l'inadeguatezza degli usuali strumenti di progettazione e l'assenza di tecniche di intervento a grande scala in grado di controllare gli effetti o di provocarli. Ciò apre a livello sia pratico che teorico a delle riflessioni che non riguardano solo la ricerca di un'aggiornata metodologia progettuale, ma anche l'esigenza di un mezzo espressivo adeguato a rappresentarne gli intenti.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/873

Il progetto nel territorio

Il progetto alla scala territoriale è stato fino allo scorso sessantennio legato al tema della città; solo dopo una serie di vicende assunse una propria autonomia tematica. Fu infatti l'insorgere dei problemi connessi alla conurbazione e all'espansione incontrollata della città a spostare via via il piano del dibattito architettonico oltre i limiti urbani.

Nel 1930 il geografo Walter Christaller pubblicava la sua teoria sulle *localizzazioni centrali*, in cui la città era considerata in una visione integrata come il polo fisico del sistema territoriale circostante. Da quel momento, come afferma Emilio Battisti, la città viene riconosciuta strutturalmente collegata al suo intorno territoriale; connessione a partire dalla quale non sarà più «concettualmente ammissibile parlare di città isolatamente dal territorio» (Battisti 1975, p. 224).

Era evidente che qualcosa stava cambiando: nuove e rilevanti questioni imponevano l'allargamento del punto di vista verso dimensioni più ampie e nuove criticità annunciavano l'esigenza di rinnovati strumenti per spingersi oltre il disegno e il funzionamento della *forma urbis*. L'irrisolto apparente dissidio tra città e campagna[1] da un lato, i problemi relativi alle relazioni dislocative di produzione-servizi-residenze dall'altro e infine il mutamento della fisionomia della città in metropoli, o megalopoli, che, avanzava incontrollata fagocitando disordinatamente il suolo circostante, davano conto di una indiscutibile verità: per disinnescare alcuni degli effetti prodotti dalle pratiche urbanistiche moderne non bastava far ricorso alle logiche previsionali e allo *zoning* ma bisognava interrogarsi su nuove figure spaziali in grado di trovar risposta alle nascenti problematicità[2].

Tali furono le premesse del Convegno di Stresa del 1962 che ebbe come tema centrale quello della *città-territorio*, una nuova entità dimensionale che avrebbe adesso dovuto basarsi sul decentramento delle funzioni portanti della città e sul loro ri-dislocamento più esteso e omogeneo. «Qual è la dimensione fondamentale cui far riferimento nelle nostre ipotesi di sviluppo urbanistico? Qual è, anche, la struttura che inquadra la nostra ricerca formale?» (Piccinato et al. 1962, p. 16). Queste sono le fondamentali domande che Giorgio Piccinato, Vieri Quilici e Manfredo Tafuri si pongono in merito alla situazione corrente: ossia il termine di *città-territorio* indica solo un cambiamento di scala o anche una diversa angolazione visuale nell'affrontare i rapidi mutamenti allora in atto?

Il progetto di territorio

Parallelamente alle ipotesi per contrastare la periferizzazione e lo *sprawl* urbano che ancora individuano nel sistema-città l'unico *focus* da risolvere, si afferma un differente punto di vista che estende i concetti di spazio e forma architettonica all'intero ambito territoriale. Viene abbandonata la concezione urbanocentrica a favore di una visione che riconosce la struttura e la materialità dell'intero territorio, in quanto spazio concreto operabile mediante lo strumento del progetto: contesto morfologico di cui la città, al pari delle emergenze naturali e degli altri segni antropici, rappresenta solo uno degli elementi in esso contenuti; nonché sistema autonomo e risorsa esauribile, da comprendere, risignificare e tutelare attraverso operazioni architettoniche. Allo stesso modo il territorio rappresenta il risultato dello stratificarsi di azioni successive. E ciò non significa solo ambiente fisico più o meno modificato, ma anche attitudini comportamentali che ad esso si riferiscono (Olivieri 1978, p. 14).

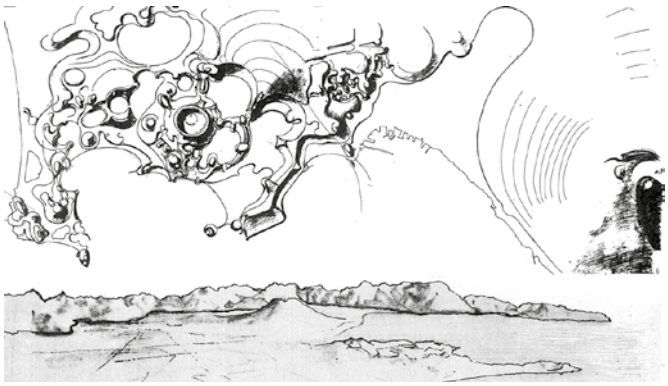
«Il territorio non è un dato, ma il risultato di diversi processi», scrive a

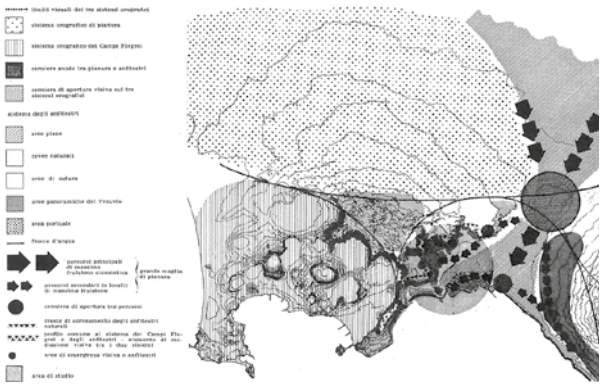
proposito André Corboz (1985, pp. 23-24). «In altri termini – prosegue lo stesso –, il territorio è oggetto di costruzione. È una sorta di artefatto. E da allora costituisce anche un *prodotto*. [...] Di conseguenza, il territorio è un *progetto*. [...] Queste diverse traduzioni del territorio in figure rinviano ad una realtà incontestabile: che il territorio ha una *forma*. Anzi, che è una *forma*. La quale, ovviamente, non è detto debba esser geometrica».
Alla luce delle attuali condizioni, la questione territoriale è oggi più che mai centrale in quanto si vanno a sommare alle precedenti rimaste irrisolte nuove e diverse problematicità legate all'avanzare di un conflitto che coinvolge sia i territori marginali che quelli più estesi, nei quali si estinguono forme, pratiche e culture che agiscono attraverso relazioni complesse e antichi equilibri (Falzetti 2015, pp. 10-11). Ragionare sulle capacità del progetto di architettura quale strumento in grado di produrre visioni e sul processo di *costruzione della forma*, che non ha dimensioni ma regole e principi, diventa quindi necessario per analizzare e comprendere i fenomeni del mondo e poter intervenire nei processi di trasformazione che riguardano tutte le scale del manufatto: dall'edificio, alla città, al territorio.

Il disegno del territorio

Il termine *costruzione* indica alla dimensione territoriale e geografica una pratica che non riguarda esclusivamente l'edificazione, ma il senso ed il valore di un processo di reinterpretazione e ristrutturazione formale dell'esistente. Nel progetto di architettura alla grande scala, che concorre alla costruzione di un *insieme formale*, mutano non solo le dimensioni ma anche la composizione dello spazio, determinato dalle relazioni spaziali tra elementi distinti, anche distanti. In rapporto allo *spazio da rappresentare* cambia pertanto il tipo di *rappresentazione dello spazio*, che deve descrivere non solo scale differenti, nonché comunicare, anche a questa scala, una forma spaziale e un'idea di spazio. I disegni canonici quali piante, sezioni e prospetti, spesso riferibili a manufatti dalle più ridotte dimensioni, vengono così sostituti da viste planimetriche e prospettiche adatte a restituire nella sua interezza il campo in esame. Analogamente le illustrazioni di tipo urbanistico lasciano il posto all'invenzione di una scrittura quasi biografa volta a descrivere intenzioni e interpretazioni mediante l'utilizzo di un codice espressivo «che si pone a metà strada tra concetto e immagine» (Pellegrini 1966, p. 103)[3].
Una data molto importante per lo sviluppo storico e tematico della questione è quella del 1963-64, anno della tesi di laurea di Salvatore Bisogni e Agostino Renna appunto titolata *Introduzioni ai problemi di disegno urbano dell'area napoletana*[4]. Non è un caso che tale punto di svolta avviene proprio a Napoli, un territorio in cui le emergenze naturali, *in primis* quella del Vesuvio da sempre punto di riferimento fisico e simbolico dell'ambiente partenopeo, si impongono con notevole impatto formale ed evocativo.
Lo studio si interroga sui problemi morfologici a grande scala di fronte alla ricerca di una metodologia progettuale che cerca di superare l'impasse operativa, motivo per cui viene applicato un punto di vista non descrittivo ma più specificatamente progettuale. Inizialmente i due autori compiono una scomposizione del campo analizzando isolatamente i caratteri presenti, per proporre infine un modello urbano senza gerarchia di livelli, in cui struttura orografica e tessuti edilizi, preesistenze naturali e impianto antropico, costituiscono una continuità formale ed inscindibile: un complesso «[…] "Disegno" da non intendersi come un insieme visualmente ben ordinato, ma come un *"campo" di relazioni formali tra gli elementi costitutivi*» (Bisogni e Renna 1966, p. 131).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/873





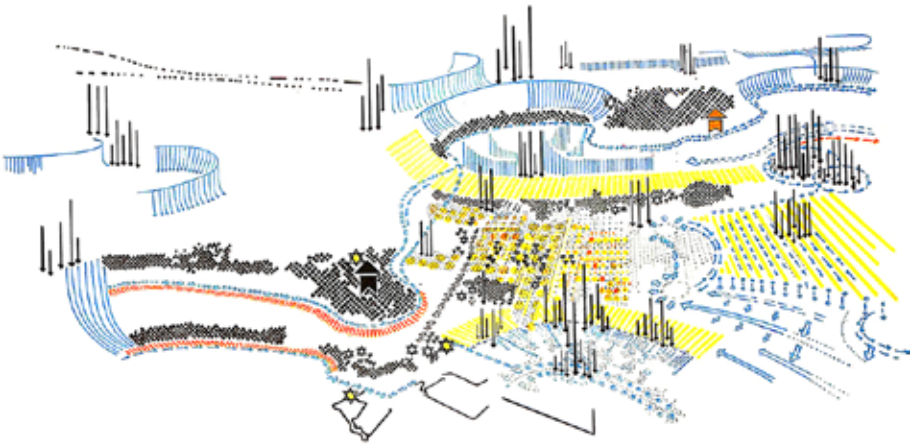


Fig. 1
Salvatore Bisogni e Agostino Renna, Introduzione ai problemi di disegno urbano dell'area napoletana. Interpretazione spaziale della condizione orografica dell'area, 1963-64.

Fig. 2
Salvatore Bisogni e Agostino Renna, Introduzione ai problemi di disegno urbano dell'area napoletana. Ambiti visuali e di fruizione cinestetica del sistema degli anfiteatro, 1963-64.

Fig. 3
Salvatore Bisogni e Agostino Renna, Introduzione ai problemi di disegno urbano dell'area napoletana. Modello espressivo per zone di emergenza, linee e tessuti, 1963-64.

Il temine *Disegno* assume qui infatti il doppio significato di strumento e di composizione; è sia mezzo di rappresentazione che oggetto della rappresentazione stessa. Ciò è importante per cogliere che il tema del lavoro di Bisogni e Renna sia duplice, poiché indaga nella sua interezza la questione progettuale della grande scala ma anche i problemi relativi alla sua rappresentazione. «L'insieme dei loro disegni, sospesi in una produttiva ambiguità tra immagine simbolica e proiezione obbiettiva, è […] capace di restituire tutta la complessità materica, geografica, tipologica e storica di un insieme urbano e territoriale», scrive infatti Vittorio Gregotti (1974, p. 7). All'inizio si è operato in modo consueto, affermano Bisogni e Renna, servendosi di disegni planimetrici per rappresentare le organizzazioni dell'area; poi, attraverso diagrammi e viste a volo d'uccello (Figg. 1, 2), «figura il tentativo di sostituire a dirette annotazioni di tipo *realistico* dei simboli tendenti a rappresentare *relazioni tra forme* più che *forme*» (1966, p. 129). La rappresentazione del territorio fino ad allora limitata ad una visione urbanistica viene definitivamente superata da una un disegno capare di illustrare in maniera autografa e interpretativa quanto analizzato ma anche quanto desunto e proposto: vengono trasportate sul piano del simbolismo e dell'evocazione formale le immagini delle forme concrete, mettendo in luce le relazioni formali fra queste attraverso l'approntamento di *modelli espressivi* (Fig. 3), elaborati sintetici ed evocativi in cui anche le suggestioni e le proprie interpretazioni sono tradotte in un disegno.
Prendono avvio in quegli anni diverse ricerche progettuali che si concentrano adesso sulla forma e sulla struttura del territorio. Carlo Doglio e Leonardo Urbani costituiscono due figure particolarmente rilevanti e, per ragioni accademiche, anche per certi versi due ponti tra Napoli e Palermo per quanto riguarda la metodologia applicata. Alla base delle loro teorie progettuali si evincono un certo grado di *astrazione* che svincola la dinamica forma-strut-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/873

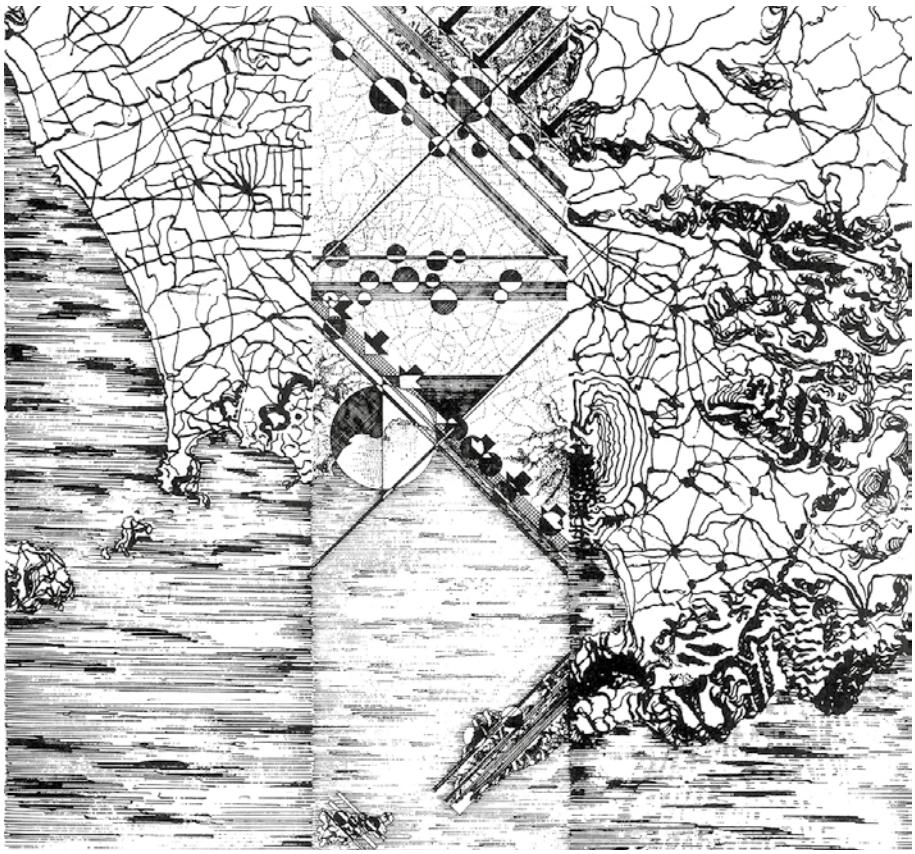


Fig. 4
Carlo Doglio e Leonardo Urbani, Area napoletana. Struttura del territorio e liquefazione (liquidazione?) del manufatto, 1970.

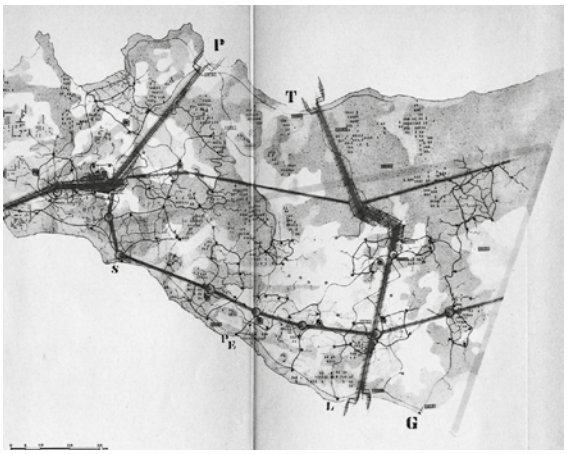
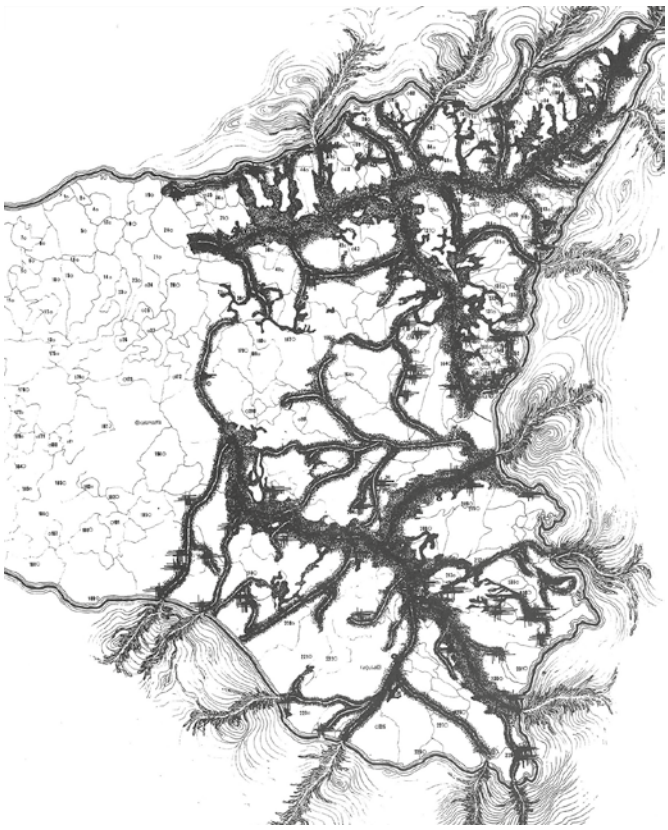


Fig. 5
(In basso a sinistra), Carlo Doglio e Leonardo Urbani, La fionda sicula. Piano della autonomia siciliana. Testo e contesto: individuazione delle presenze formali corrispondenti a valle del Belice, fascia centro-meridionale, corleonese e palermitano, Etna, 1972.

Fig. 6
(In basso a destra), Carlo Doglio e Leonardo Urbani, La fionda sicula. Piano della autonomia siciliana. I polidotti e l'uso della terra, 1972.

tura del territorio al sistema che la identifica in un determinato periodo, e l'utilizzo di un linguaggio espressivo in grado di offrire interpretazioni culturali del territorio (Doglio e Urbani 1970, p. 35). Tali assunti sono perfettamente corrisposti dalle visioni che i due architetti propongono per Napoli (Fig. 4) ma soprattutto per la Sicilia. Nello specifico, i disegni che corredano *La fionda Sicula. Piano della autonomia siciliana*[5] (Figg. 5, 6) e *Braccio di bosco e l'organigramma*[6] (Figg. 7, 8, 9) mostrano appieno la complessità di illustrare un discorso che tiene assieme il dato naturale e quello immateriale sia esso economico o amministrativo. Ed è proprio la ricerca di una *matematicamente impossibile somma tra elementi diversi* a condurre ad una forma di disegno che deve in certi momenti necessariamente abbandonare l'oggettività per riuscire a comunicare un'idea. Ne derivano dei disegni che in parte raffigurano la struttura del territorio attraverso l'analisi dell'orografia, in parte invece degli elaborati (sia per l'invenzione creativa che per l'esecuzione tecnica di notevole contenuto estetico) alla cui interpretazione formale è affidato il senso dell'intenzione progettuale.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/873



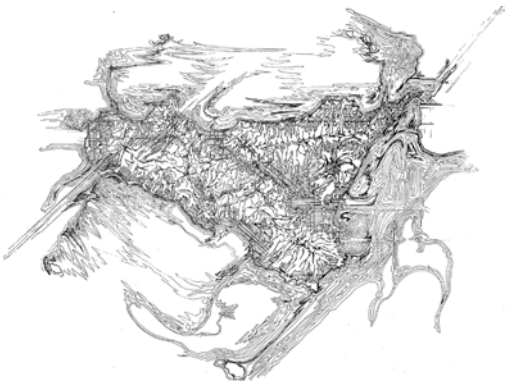


Fig. 7
Michele Procida, Braccio di bosco e l'organigramma. Bracci di Bosco, 1984.

Fig. 8
(In alto a destra), Leonardo Urbani, Braccio di bosco e l'organigramma. La nascita del disegno, 1984.

Fig. 9
(In basso a destra), Nicola Giuliano Leone, Braccio di bosco e l'organigramma. Le tre Sicilie: ionica, tirrenica, e del canale d'Africa, 1984.

Uno dei principali disegnatori delle opere di Doglio e Urbani fu Nicola Giuliano Leone, architetto e urbanista, autore di numerosi progetti e piani regolatori e territoriali in Italia e all'estero. Le sue rappresentazioni costituiscono la cifra distintiva dei suoi progetti, veri e propri «endo-prodotti capaci di comunicare immediatamente l'idea di città e di territorio in una virtuosa simbiosi di segno e pensiero» (Gabellini 2020, p. 10). Si tratta di un lavoro paziente e meticoloso a cui difficilmente i mezzi di rappresentazione digitali potranno sostituire la forza comunicativa di un tratto a mano dalla grande valenza artistica ed espressiva. Un'esperienza in particolare riassume l'importanza del disegno quale strumento di ricerca nell'opera di Leone. Nel 1979 fu incaricato di curare una prospettiva che servisse da icona per il lancio turistico del monte Amiata e di costruire un marchio per la produzione di insaccati di maiale avviata sullo stesso monte (Fig. 10). Il disegno, assunto quale mezzo figurativo attraverso cui comprendere, razionalizzare e dar forma all'esistente, diviene qui anche strumento per rafforzare la coesione sociale di un territorio fisicamente unitario ma suddiviso in undici amministrazioni comunali e due provincie. Al pari del Vesuvio per il capoluogo partenopeo, dell'Etna per la Sicilia orientale e oltre, delle costruzioni figurative del monte Fujiyama di Hokusai e della montagna di Sainte-Victoire di Cézanne, il monte Amiata è eletto a riferimento territoriale e paesaggistico per la costruzione di un'idea di territorio, in cui l'elemento fisico acquista artificiosamente significato sociale e diventa icona culturale.
«Rappresentare il territorio è già impadronirsene – scrive infatti Corboz. Ora, questa rappresentazione non è un calco, ma una costruzione. Si fa una mappa prima per conoscere, poi per agire» (Corboz 1985, p. 25).
Attraverso il disegno il territorio viene scomposto in forme che tentano di essere conosciute attraverso la sua geometrizzazione grafica. Allo stesso modo per progettare bisognerà intervenire ricomponendo la materia di cui lo stesso è costituito, cioè forme assemblate nello spazio. Le semplici

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/873

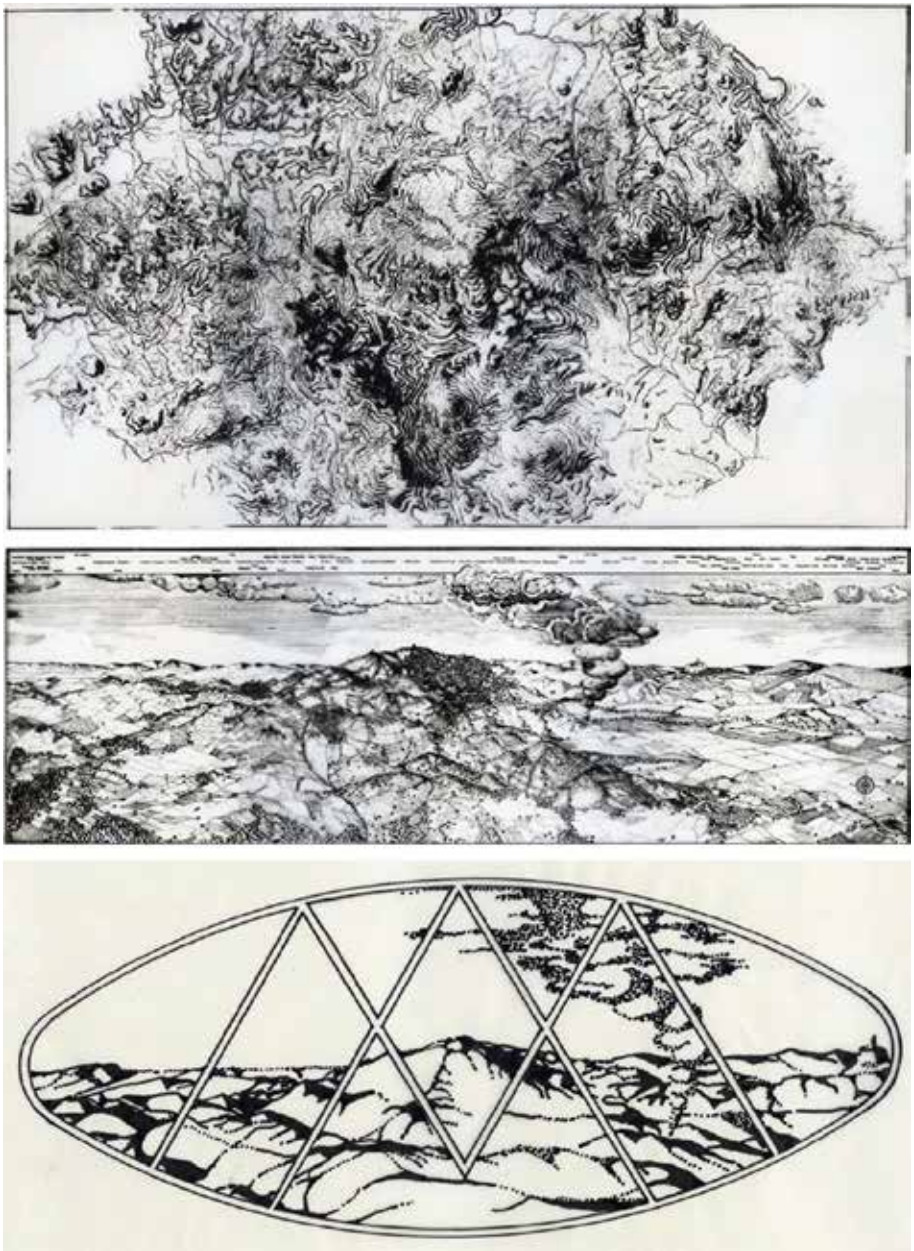


Fig. 10
Nicola Giuliano Leone, Una "prospettiva" per il Progetto Amiata: disegno preparatorio (planimetria generale del territorio della comunità montana del Monte Amiata, china e pastello su lucido) e prospettiva (versione finale, con i nomi dei centri urbani e i soffioni boraciferi, china su lucido), 1979-1981; Logo per le cooperative produttrici del Monte Amiata, china su lucido, 1981.

proiezioni ortogonali non riescono tuttavia ad esibire le complessità fisiche, antropologiche ed immateriali presenti nel territorio. Si passa così ad una forma di scrittura meno oggettivante, talvolta pittorica, ma capace di interpretare i fenomeni spaziali del territorio, culturali e formali, nonché comunicare attraverso uno stesso segno un'idea di progetto. Il Disegno di Architettura, anche alla scala territoriale, costituisce pertanto parte inestricabile di tutte le sue fasi. Oltre che strumento di analisi e di rappresentazione ad esso è affidato anche il canale espressivo: collaborando con gli aspetti formali è infatti in grado sottolinearne il tema e gli accenti; e attraverso l'utilizzo di un codice stilistico specifico permette di comprendere, assieme all'opera, costruita o solamente immaginata, anche l'autore.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/873

Note

[1] A tal proposito Giuseppe Samonà propone nel 1976 la sua teoria su *La città in estensione*, la cui sempre attuale chiave di lettura risiede sulla possibile «dialettica assai viva tra gli equilibri delle nuove relazioni spaziali che si creeranno tra il territorio agricolo diventato città in estensione e il grande territorio naturale non permanentemente abitato».
In: Samonà G. (1976) – *La città in estensione*. Atti della conferenza tenuta presso la Facoltà di Architettura di Palermo il 25 maggio 1976. STASS Stampatori Tipolitografi Associati, Palermo.

[2] Si collocano in quest'ambito le ricerche spaziali e figurative di Ludovico Quaroni, le sperimentazioni sul tema dell'*unicum* dei centri direzionali o dei parchi territoriali, o ancora quelle sulla *continuous city* in qualche modo già introdotta a cavallo degli anni Trenta da Le Corbusier che conia il termine di *geo-architetture*: piani di città che si sviluppano sulla grande scala proponendo nello stesso segno un sistema abitativo e un modello di mobilità.

[3] Le proposte progettuali di Cesare Pellegrini pubblicate nel 1966 nel numero 87-88 *La Forma del Territorio* di «Edilizia Moderna», una sorta di esercizi compositivi definiti dallo stesso con i termini di *interventi di qualificazione figurativa*, dimostrano in tal senso un impiego del disegno non come strumento di rappresentazione ma come mezzo del comporre. Pellegrini opera con il preciso intento di riorganizzare la struttura (*ristrutturare* appunto) di una parte di territorio attraverso l'inserimento di segni, spesso astratti e dall'incerta entità ma carichi di *intenzione formale*, che introducono potenziale di immagine nel circostante.

[4] Il lavoro relativo alla tesi di laurea (Relatori proff. Giulio De Luca e Francesco Campagna) fu pubblicato inizialmente nel 1966 nel numero monografico curato da Vittorio Gregotti *La Forma del Territorio* di «Edilizia Moderna» n. 87-88 e, successivamente, nel 1974, nel volume *Il disegno della città di Napoli* dagli stessi autori Salvatore Bisogni e Agostino Renna con introduzione di Gregotti.

[5] Il progetto de *La fionda sicula* riguarda innanzitutto la visione di una Sicilia come punto centrale e ponte di scambio all'interno del Mediterraneo, che propone un nuovo quadro di infrastrutture territoriali (i *polidotti*) per rendere agevole l'attraversamento e i trasporti interni; poi anche un *Piano per l'autonomia* di una regione attenta alle proprie risorse, che punta sui propri *talenti territoriali* per intraprendere attività di produzioni e un nuovo sviluppo economico.
In: Doglio C. e Urbani L. (1972) – *La fionda sicula. Piano della autonomia siciliana*. Il Mulino, Bologna.

[6] In *Braccio di bosco e l'organigramma* i due architetti presentano un possibile modello per lo sviluppo amministrativo e produttivo della regione, in cui geometrie naturali e geometrie ideali si sovrappongono generando un nuovo disegno territoriale governato da un'impostazione a *duplice normativa*. Nei Bracci di Bosco prevalgono le *vocazioni naturali*: questi si dipartono dalle linee di forza storico-naturali dell'isola costruendo un tessuto territoriale per il quale è previsto una normativa a *vincolo rigido*, finalizzata alla salvaguardia e alla conservazione dei suoi caratteri originali. Per le restanti zone, nelle quali prevale invece l'*indifferenza territoriale*, la normativa sarà a *vincolo agile*, cioè di volta in volta indirizzata alle emergenti esigenze dei singoli comprensori produttivi ed al loro potenziamento.
In: Doglio C. e Urbani L. (1984) – *Braccio di bosco e l'organigramma*. Flaccovio Editore, Palermo.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/873

Bibliografia

BATTISTI E. (1975) – *Struttura urbana e trasformazioni territoriali*. In: V. GREGOTTI (a cura di), *Architettura e urbanistica. Forma-spazio habitat*. Fabbri, Milano.

BISOGNI S. e RENNA A. (1966) – "Introduzione ai problemi di disegno urbano dell'area napoletana". Edilizia Moderna. La forma del territorio, 87-88.

CORBOZ A. (1985) – "Il territorio come palinsesto". Casabella, 516 (settembre).

DOGLIO C. e URBANI L. (1970) – "Da Napoli e Palermo". Parametro, 2 (luglio-agosto).

DOGLIO C. e URBANI L. (1972) – *La fionda sicula. Piano della autonomia siciliana*. Il Mulino, Bologna.

DOGLIO C. e URBANI L. (1984) – *Braccio di bosco e l'organigramma*. Flaccovio Editore, Palermo.

FALZETTI A. (2015) – "I limiti della ricerca nel progetto della continuità". In: Id. (a cura di), *La città in estensione*. Gangemi Editore, Roma.

GABELLINI P. (2020) – *Un disegno a più dimensioni*. In: N. G. LEONE, *Il progetto urbanistico*. Planum Publisher, Roma-Milano.

GREGOTTI V. (1974) – *Introduzione*. In: Bisogni S. e Renna A., *Il disegno della città Napoli*. Cooperativa editrice di economia e commercio, Napoli.

GREGOTTI V. (1987) – *Il territorio dell'architettura*. Feltrinelli, Milano.

MURATORI S. (1967) – *Civiltà e territorio*. Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma.

OLIVIERI M. (1978) – *Come leggere il territorio*. La nuova Italia, Firenze.

PELLEGRINI C. (1966) – "Note per un'architettura del paesaggio: mitologia e specializzazione". Edilizia Moderna. La forma del territorio, 87-88.

PICCINATO G., QUILICI V. e TAFURI M. (1962) – "La città territorio. Verso una nuova dimensione". Casabella-Continuità, 270 (dicembre).

Luigi Savio Margagliotta è dottorando del XXXIV ciclo del Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione de "La Sapienza" Università di Roma. Consegue la laurea magistrale in Architettura presso l'Università degli Studi di Palermo nel 2017 con 110/110, lode e menzione della tesi. Nel 2019 ha condotto presso l'Universitat Politècnica de València una ricerca sul rapporto tra l'attacco a terra dell'edificio alto e lo spazio urbano della città contemporanea. Ha partecipato a concorsi di progettazione, seminari e convegni nazionali ed internazionali e pubblicato saggi in volumi e riviste. Collabora alla didattica dei corsi di Progettazione architettonica presso la Facoltà di Architettura di Sapienza e attualmente si occupa del tema di ricerca relativo alle operazioni di Composizione architettonica nel progetto a scala territoriale.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/877

Lino Cabras

Le borgate ETFAS: architetture rurali in Sardegna nei disegni d'archivio

Abstract
L'Ente per la Trasformazione Fondiaria e Agraria in Sardegna (ETFAS) nasce nel 1951 con la finalità di riformare l'attività agricola nella regione e attuare interventi volti alla realizzazione di infrastrutture, borgate e centri di servizio per la vita sociale degli assegnatari. Le ricerche relative alla documentazione progettuale prodotta dall'ente, svolte presso l'Archivio dell'Agenzia Laore Sardegna di Cagliari e l'Archivio del Moderno di Mendrisio, hanno restituito un importante numero di elaborati grafici redatti principalmente nelle forme canoniche di pianta, prospetto e sezione. Particolare attenzione emerge per le architetture collettive, qui presentate attraverso disegni inediti di Figini e Pollini per il borgo di Porto Conte nel territorio di Alghero, e di Zanuso e Crescini per il centro di Monte Cadelanu nel Sulcis.

Parole Chiave
ETFAS Sardegna — Architetture rurali — Disegni d'archivio — Figini e Pollini — Zanuso e Crescini

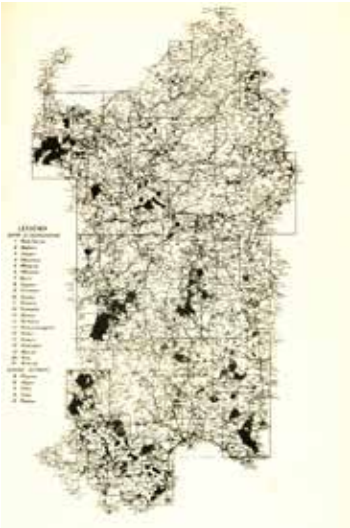
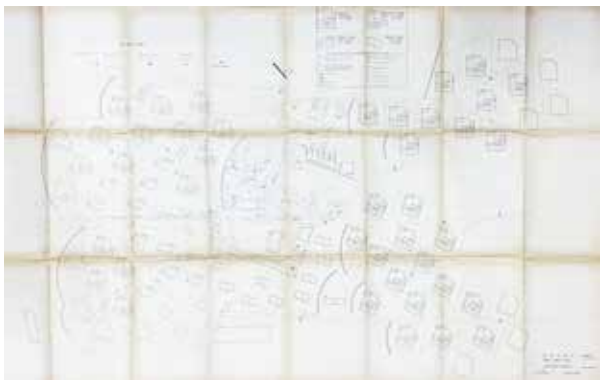


Fig. 1
Mappa dei centri di Colonizzazione e delle aziende autonome ETFAS.
[Fonte: ETFAS 1962, p. 4]

Gli studi fino ad oggi pubblicati sul tema dei borghi e dei centri di servizio dell'ETFAS sono limitati a un numero esiguo di contributi riguardanti principalmente gli aspetti urbanistici e di pianificazione territoriale[1]; manca invece un apporto critico relativo ai progetti architettonici, in particolare agli spazi per l'educazione e per la vita sociale, che costituiscono un'importante testimonianza di singole sperimentazioni nell'ambito di un'iniziativa programmatica attuata in Sardegna nel secondo dopoguerra.
L'analisi del patrimonio archivistico dell'ente[2] ha permesso di rilevare attraverso i disegni di progetto delle inattese qualità spaziali e tipologiche che il presente contributo intende approfondire.
L'ETFAS[3] nasce con la finalità di attuare opere di bonifica e realizzare infrastrutture, case coloniche, borgate e centri di servizio per l'insediamento degli agricoltori assegnatari, ma principalmente mira a riformare l'attività agricola nella regione mediante una vera e propria opera di «trasformazione umana» (ETFAS 1958, p. 6).
I progetti per i centri pubblici sono caratterizzati da una dotazione comune di infrastrutture e di servizi diversamente declinati in base alla «peculiare situazione geografica ed ambientale della Sardegna, ricca di diversità zonali assai marcate, con dissimiglianze profonde tra zone anche contigue, createsi per motivi geologici storici ed economici» (ETFAS 1962, p. 2).
In un frammentato mosaico di circa 92 ettari di territorio (fig.1) si realizzano cinque aziende autonome e ventuno centri di colonizzazione[4], per i quali era stato predisposto un piano generale dei servizi che contemplava la realizzazione di sette borghi residenziali, trentatré centri di servizio[5], cinquanta scuole rurali isolate e quindici cappelle. I borghi residenziali costituivano tuttavia un'eccezione rispetto agli insediamenti rurali previsti

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/877



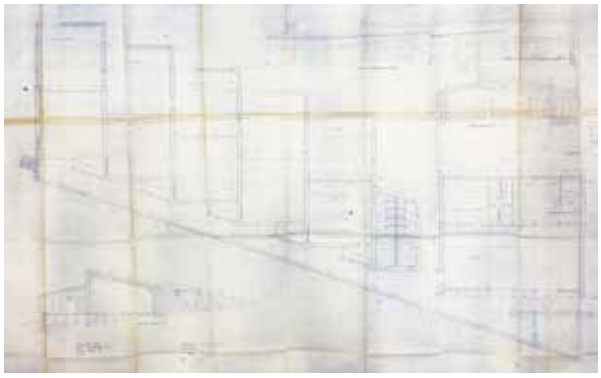


Fig. 2
Masterplan del borgo di Porto Conte, L. Figini e G. Pollini (1952). [Fonte: Archivio Agenzia LAORE, fondo ETFAS].

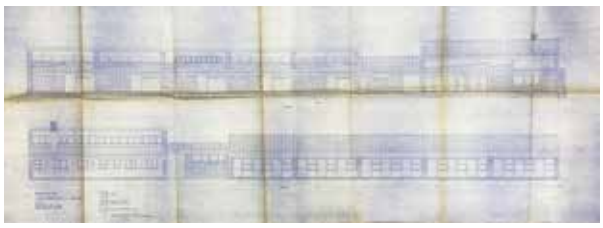
Fig. 3
Pianta e sezioni della scuola elementare del borgo di Porto Conte, L. Figini e G. Pollini (1952). [Fonte: Archivio Agenzia LAORE, fondo ETFAS].

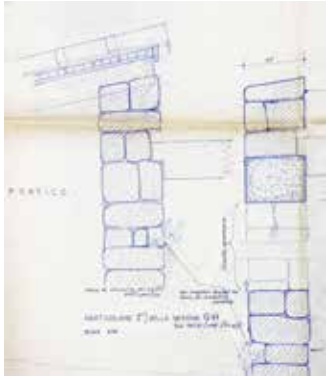
dall'ente, che di norma erano del tipo "a case sparse"; si rese quindi necessario dotare il territorio di centri di servizio per gli abitanti dell'agro, da dislocare in posizione baricentrica rispetto alle aziende. L'approccio al contesto, inteso come un insieme di fattori complessi legati alla natura del territorio e alle interazioni di tipo sociale ed economico, è il fondamento sul quale i progetti per i nuovi insediamenti vengono sviluppati, a partire dai primi studi condotti dall'organizzazione delle Nazioni Unite dell'UNRRA CASAS per l'area della Nurra, nell'attuazione del piano di ripopolamento della Sardegna in cui opera il gruppo interdisciplinare a cui appartengono l'architetto Fernando Clemente[6] e Oreste Noto, ingegnere dell'UNRRA.
Nonostante i presupposti progettuali fossero informati da alti standard, in particolar modo riscontrabili nelle architetture scolastiche ispirate alle contemporanee esperienze internazionali (Roth 1950), il sistema delle borgate andò incontro a un progressivo abbandono generalizzato da parte degli assegnatari, come nota Di Felice (2005): «già durante gli anni Cinquanta, prima che si facesse sentire il richiamo delle grandi fabbriche del Nord, numerose famiglie coloniche preferirono abbandonare le terre della riforma, mentre altre furono disdettate dallo stesso ente».
Nel dibattito architettonico dell'epoca, le criticità dei nuovi nuclei rurali sardi emergono chiare nelle parole di Giuseppina Marcialis[7] (1957):

> I centri abitati sorgono a distanze notevoli, separati da immense distese di terreni deserti e incolti che non offrono per ora possibilità dirette di collegamento; inoltre i contadini sardi vivono per tradizione in centri alla cui vita di comunità partecipano attivamente […]. I centri sociali sono situati nel baricentro geometrico di un insediamento, ma spesso a eccessiva distanza dalle case […].

Per contro, le ricerche d'archivio hanno portato alla luce dei casi studio che mostrano tutto il loro potenziale espressivo nell'eccedenza di significato degli elaborati redatti come documenti tecnici nelle forme istituzionali della rappresentazione architettonica (piante, prospetti e sezioni).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/877





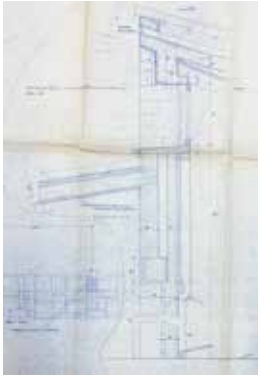


Fig. 4
Prospetti longitudinali della scuola elementare del borgo di Porto Conte, L. Figini e G. Pollini (1952). [Fonte: Archivio Agenzia LAORE, fondo ETFAS].

Fig. 5
Particolare costruttivo della scuola elementare del borgo di Porto Conte, L. Figini e G. Pollini (1952). [Fonte: Archivio Agenzia LAORE, fondo ETFAS].

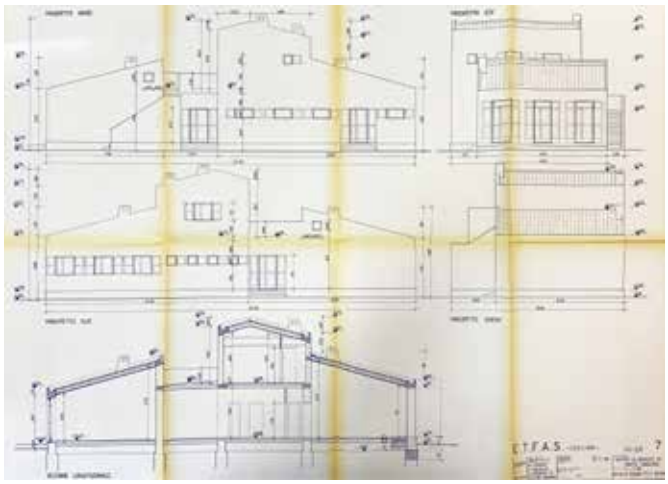
Fig. 6
Particolare costruttivo della scuola elementare del borgo di Porto Conte, L. Figini e G. Pollini (1952). [Fonte: Archivio Agenzia LAORE, fondo ETFAS].

Il progetto – non realizzato[8] – per il borgo di Porto Conte a firma di Luigi Figini e Gino Pollini è redatto per conto dell'ETFAS nei primi anni della sua attività. Gli elaborati grafici esecutivi degli edifici pubblici denotano l'estrema cura per i dettagli, sia grafici che testuali. La natura del luogo e le ragioni del progetto sono così descritte nella relazione illustrativa[9] del progetto:

> Tra il mare e i dossi collinosi di bonifica si è cercato di inserire le linee e i volumi del piano entro le linee ondulate del paesaggio nel modo più naturale, così che ne venisse quasi a far parte, in tutta unità e senza sopraffarlo; a completarlo quasi, se possibile […].

Il *masterplan*[10] del borgo, datato dicembre 1952 (fig.2), rappresenta in scala 1:500 il centro abitato con gli edifici collettivi localizzati nel fulcro del villaggio, le cui gerarchie sono dettate dall'orografia del sito. Alla quota più bassa, è collocata la piazza su cui si attesta un edificio porticato per le attività commerciali e il fabbricato per l'assistenza agricola, sociale e culturale; un asse viario centrale si sviluppa a salire per incontrare la chiesa, posizionata sul punto più alto. Sul livello intermedio si trovano l'asilo, il nido d'infanzia e la scuola elementare. I progetti per gli edifici educativi sono accomunati da impianti planimetrici che integrano spazi interni e paesaggio, declinando il tema dell'aula all'aperto secondo modalità differenti: nell'asilo un unico spazio in testata, delimitato da una copertura e setti murari, eredita la medesima soluzione adottata nell'asilo Olivetti di Ivrea[11], mentre nella scuola elementare le cellule minime per l'apprendimento sono concepite come l'aggregazione di singoli corpi sfalsati costituiti da uno spazio interno e un patio, prospicienti un portico longitudinale a segnare il limite dell'edificio sul fronte nord-ovest (fig. 3).
Elemento comune alle architetture pubbliche è l'impiego delle murature in pietra ad opera incerta alternate a pareti finite ad intonaco rustico (fig. 4), così come le coperture a falda che articolano i volumi architettonici. Dai disegni di dettaglio si evince come le variazioni dovute alle inclinazioni differenti delle falde divengano occasione per gestire l'ingresso della luce naturale e il ricircolo dell'aria dall'alto, attraverso diversi sistemi di apertura degli infissi ed elementi frangisole (fig. 5). Ancora dagli elaborati esecutivi sono fornite alcune preziose indicazioni sulla realizzazione di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/877



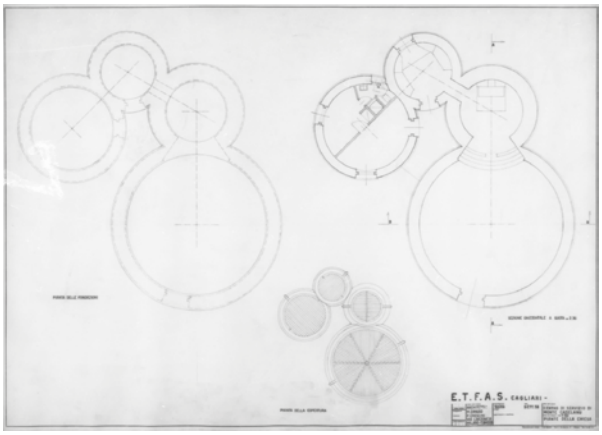


Fig. 7
Planimetria del centro di Monte Cadelanu con la versione non realizzata della chiesa (a sinistra), M. Zanuso e P. Crescini (1958). [Fonte: Archivio del Moderno, fondo Zanuso].

Fig. 8
Prospetti e sezione della scuola del centro di Monte Cadelanu, M. Zanuso e P. Crescini (1959). [Fonte: Archivio Agenzia LAORE, fondo ETFAS].

Fig. 9
Piante della versione non realizzata della chiesa del centro di Monte Cadelanu, M. Zanuso e P. Crescini (1958). [Fonte: Archivio del Moderno, fondo Zanuso].

«vani irregolari lasciati nel muro per le piantine pendule» e «finestre sul paesaggio»[12] (fig. 6) per ibridare architettura e natura[13].
Le stesse indagini archivistiche hanno fatto emergere gli elaborati di un altro progetto[14] – realizzato – per il centro di servizio di Monte Cadelanu[15] nel centro di colonizzazione del Cixerri (fig. 7), a firma di Marco Zanuso e Pietro Crescini[16]. Nel fondo ETFAS si trova il fascicolo del progetto esecutivo contenente le copie eliografiche degli elaborati relazionali e grafici, realizzati tra il gennaio e il dicembre del 1959, mentre nel fondo Zanuso[17], depositato presso l'Archivio del Moderno dell'Accademia di Architettura di Mendrisio, sono contenuti nove elaborati grafici riversati su microfilm[18] con passe-partout in cartoncino, datati tra il settembre del 1958 e il maggio 1959. Il progetto, completato dopo il 1962, appartiene all'ultima fase di attività dei cantieri dell'ETFAS e viene realizzato su un'area pianeggiante delimitata da filari di alberi frangivento in direzione del Maestrale. Il centro di servizio comprende una piccola scuola a sezione unica con biblioteca e alloggio per l'insegnante, lo spaccio alimentare e la chiesa. La scuola[19] (fig. 8) si contraddistingue per la sua dimensione domestica e anche in questo caso, come si è riscontrato nella quasi totalità delle scuole ETFAS, privilegia la continuità con il contesto circostante:

> […] Nelle due testate sono state ricavate a sud-est l'aula di insegnamento prospiciente su di un ampio piazzale sopraelevato per l'insegnamento all'aperto, a nord ovest la biblioteca e la sala riunioni con ingresso separato […] attorno alla costruzione un ampio spazio di forma trapezoidale a disposizione di giochi ed esercitazioni pratiche di giardinaggio[20].

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/877

Fig. 10
Disegno della versione non realizzata della chiesa del centro di Monte Cadelanu, M. Zanuso e P. Crescini (s.d.). [Fonte: Archivio del Moderno, fondo Zanuso].

Appare anomalo rispetto al resto dei fabbricati in progetto l'edificio della chiesa, per la quale era stata precedentemente elaborata una variante impostata su più corpi a pianta circolare[21] (fig. 9) a evocare probabilmente un archetipo del villaggio nuragico[22]. Quattro volumi troncoconici secanti tra loro ad altezza variabile sono composti a coppie: lo spazio per i fedeli è connesso in asse all'area dell'altare, mentre il secondo raggruppamento, ruotato rispetto primo sul lato sud est, ospita rispettivamente la sacrestia e l'alloggio del prete, dotato di accesso indipendente dall'esterno. Un ampio portale, decentrato rispetto alla facciata del corpo principale, segna l'ingresso alla chiesa, a cercare una relazione con il lato del sagrato prospiciente gli altri edifici per la comunità. L'elaborato grafico più rappresentativo di questa versione della chiesa è la vista in elevato realizzata a grafite (fig. 10), in cui la forza evocativa del disegno lascia immaginare scorci di vita impersonati dalle due figure – presumibilmente femminili – che si dirigono verso l'ingresso segnato da un arco acuto innestato con un rosone circolare. Nell'ambientazione metafisica del disegno è tuttavia possibile contestualizzare l'opera nel territorio sardo, seppure in una dimensione astratta, attraverso quelle che paiono essere due piante di fico d'india.
I progetti per Porto Conte e Monte Cadelanu testimoniano le diverse espressioni del Moderno del secondo dopoguerra che ha inglobato nel suo linguaggio elementi tipologici rurali, alla ricerca di un dialogo con il contesto regionale: significative le suggestioni narrative comunicate dagli autori attraverso i segni grafici che si aprono a una lettura parallela rispetto alla necessità di rispondere alla pratica costruttiva per la quale essi erano stati prodotti; un vasto immaginario di visioni per le comunità che di lì a poco avrebbero abitato quei luoghi.

Note

[1] Per un approfondimento sulle vicende urbanistiche dell'ETFAS si veda Casu 2001a, e Casu 2001b. Per un quadro storico più ampio della riforma agraria in Sardegna si veda Di Felice 2005.
[2] Il fondo ETFAS, depositato presso l'Agenzia LAORE di Cagliari, è attualmente disponibile per la consultazione. Il fondo non presenta un ordine cronologico; unico strumento di corredo prodotto in fase di censimento è un elenco di consistenza dell'archivio generale in cui sono indicati estremi cronologici e titolo relativi all'unità di conservazione originaria. Non è stata effettuata una digitalizzazione del materiale documentario, a eccezione di alcune tavole di architetture religiose pubblicate nell'ambito del censimento *Architetture del secondo 900* del Ministero della Cultura sulla piattaforma <http://architetturecontemporanee.beniculturali.it/architetture/> [Ultimo accesso 21 agosto 2022].
L'archivio non è inserito nella banca dati del SIUSA.
[3] Istituito con il DPR n. 265 del 27.04.1951, nel quadro della riforma fondiaria nazionale approvata dal parlamento italiano con la L. 21.10.1950 n. 841, nota come Legge Stralcio o Legge Segni.
[4] Nella mappa redatta dall'ente si evince la distribuzione disomogenea dei terreni acquisiti – campiti in nero – in cui ricadono i centri di colonizzazione, contraddistinti da numeri progressivi richiamati in legenda e da perimetri geometrici che ne indicano l'area di influenza. Le aziende autonome sono invece contrassegnate da lettere dell'alfabeto.
[5] Per le borgate e i centri di servizio effettivamente realizzati si veda ETFAS 1962, p. 41.
[6] Clemente (1917-1998), allievo di G. Michelucci, riprende nei progetti realizzati per l'ETFAS i principi delle "unità di vicinato" di Lewis Mumford e le istanze del Movimento Comunità fondato da Adriano Olivetti. Assieme a Oreste Noto Clemente realizza la borgata di Tottubella (1953-56) nel centro di colonizzazione di Sassari. Cfr. Casu 2001a, p. 65.

[7] Giuseppina Marcialis (1933-2018) si laurea in architettura lo stesso anno al Politecnico di Milano. All'attività di architetto e urbanista affianca quella dell'insegnamento, dapprima a Roma come assistente di Piccinato e Benevolo, poi a Firenze come docente esterna e dal 1976 presso lo IUAV di Venezia, dove entra a far parte nel 1975 ricoprendo la carica di vicerettore.
[8] Il progetto, redatto per conto dell'UNRRA CASAS, avrebbe dovuto soddisfare le necessità di insediamento dei profughi giuliani nell'isola, lasciando all'ETFAS la realizzazione degli edifici pubblici, come si apprende dalla Deliberazione n°208 21.09.1952, (Archivio LAORE, fondo ETFAS, rip. E, fald. n°27). Sul progetto di Porto Conte di Figini e Pollini cfr. Blasi 1963. Circa le motivazioni della mancata realizzazione del borgo si veda Casu 2001a.
[9] L'estratto della relazione illustrativa è tratto da Gregotti e Marzari 1996, pp. 364-365.
[10] (Archivio LAORE, fondo ETFAS, rip. E, fald. n°27, dis. 394). La versione del *masterplan* è quella presentata al IX CIAM del 1953 nella sessione dedicata all'area del Mediterraneo.
[11] Realizzato tra il 1939 e il 1942. Cfr. Savi 1980.
[12] (Archivio LAORE, fondo ETFAS, rip. E, fald. n°27, dis. 51).
[13] Cfr. Figini 1950.
[14] Inserito nel regesto delle opere di Zanuso in De Giorgi 1999.
[15] Dimensionato per una comunità di centocinquanta abitanti, suddivisi in diciassette famiglie assegnatarie.
[16] L'architetto Pietro Crescini (1921-2007), collaboratore stabile di Marco Zanuso dal 1956 e suo socio dal 1977 al 1999, nel 1957 redige per conto dell'ETFAS il progetto per il centro di servizio di Baratz nel centro di colonizzazione di Sassari, attuale frazione di Villassunta. Per una nota biografica di Crescini si veda Triunveri 2020.
[17]<https://www.archiviodelmoderno.org/fondi-archivistici/schede-dei-fondi/fondo-marco-zanuso-1960-1998> [Ultimo accesso 21 agosto 2022].
[18] Secondo la classificazione attribuita dallo studio Zanuso che aveva operato negli anni un trasferimento su quel tipo di supporto dei progetti meno recenti, sostituendo gli elaborati cartacei originali.
[19] Nella versione del progetto esecutivo (Archivio LAORE, fondo ETFAS, rip. A, fald. n°48, tav. 7).
[20] Estratto dalla relazione generale del progetto esecutivo (Archivio LAORE, fondo ETFAS, rip. A, fald. n°48).
[21] La versione della chiesa con i volumi a pianta circolare è rappresentata nel *masterplan* di progetto (Archivio del Moderno, fondo Zanuso, coll. MZ Arch Micr 25). Nei disegni esecutivi, compare invece la versione della chiesa realizzata su pianta a L e copertura a falde (Archivio LAORE, fondo ETFAS, rip. A, fald. n°48, tav. 11).
[22] Il progetto mostra diversi punti in comune con quello che Zanuso e Crescini elaborano nel gennaio dello stesso anno nell'ambito del concorso a inviti – vinto da Mario Salvadè – bandito per la chiesa e il complesso parrocchiale a Campione d'Italia (Archivio del Moderno, fondo Zanuso, coll. MZ Arch Micr 22).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/877

Bibliografia

BLASI C. (1963) – *Figini e Pollini (1950-1962).* Edizioni di Comunità, Milano.

CASU A. (2001a) – "Le campagne e la riforma agraria: piani per nuove comunità". In: A. Casu, A. Lino e A. Sanna (a cura di), *La città ricostruita: le vicende urbanistiche in Sardegna del secondo dopoguerra*. CUEC, Cagliari.

CASU A. (2001b) – "Le campagne tra continuità ed elementi di rottura". Parametro, 235, 45-50.

DE GIORGI M. (a cura di) (1999) – *Marco Zanuso Architetto*. Skira, Milano.

DI FELICE M. L. (2005) – *Terra e Lavoro: uomini e istituzioni nell'esperienza della riforma agraria in Sardegna (1950-1962).* Carocci, Roma.

ETFAS (1958) – *Servizio sociale*. Electa, Milano.

ETFAS (1962) – *Case rurali e borghi*. Centro Sardo di documentazione, Cagliari.

FIGINI L. (1950) – *L'elemento verde e l'abitazione.* Editoriale Domus, Milano.

GREGOTTI V. e MARZARI G. (a cura di) (1996) – *Luigi Figini e Gino Pollini. Opera completa*. Electa, Milano.

MARCIALIS G. (1957) – "Considerazioni sulle nuove borgate rurali in Sardegna". Casabella Continuità, 216, 87-90.

ROTH A. (1950) – *The New School, Das Neue Schulhaus, La Nouvelle Ecole*. Girsberger, Zurich.

SAVI V. (1980) – *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989.* Electa, Milano.

TRIUNVERI E. (2020) – "Il mestiere di architetto secondo Marco Zanuso: viaggio attraverso le carte del suo archivio". In: L. Crespi, L. Tedeschi e A. Viati Navone (a cura di), *Marco Zanuso. Architettura e Design*. Officina libraria, Milano.

Lino Cabras (Cagliari, 1983), Architetto laureato alla Facoltà di Architettura di Alghero (UNISS 2007) e Dottore di Ricerca in Architettura (UNICA 2017), è ricercatore tdA in composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università degli studi di Sassari, dove è responsabile laboratorio di ricerca LabSAM e membro del collegio della scuola di Dottorato in Architettura e Ambiente. Dal 2016 svolge attività di docenza, coordinamento scientifico e organizzativo nell'ambito dell'International Scientific School ILS - Innovative Learning Spaces; è membro del laboratorio ecourbanlab diretto da Massimo Faiferri e del comitato editoriale della collana ILS (ed. LIStLab). Nel 2021 è stato Ricercatore ospite presso l'Archivio del Moderno dell'Università della Svizzera Italiana.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/881

Graziana D'Agostino

La poetica progettuale di Francesco Fichera, tra rappresentazione tradizionale e comunicazione digitale.

Abstract
Il contributo illustra l'importante relazione tra il disegno di progetto di architettura e gli strumenti digitali di rappresentazione e comunicazione oggi in uso. L'integrazione tra l'approccio tradizionale al progetto e quello digitale volto alla sua comunicazione viene indagata attraverso il progetto dell'I.T.C. "G. De Felice" (1926) dell'architetto catanese F. Fichera. La natura del materiale documentario, esposto e conservato presso il MuRa di Catania, sollecita la rilettura analitica della poetica progettuale del periodo e del luogo ed il bisogno di nuovi linguaggi digitali per documentare e comunicare il prezioso patrimonio archivistico, tramite lo stretto confronto tra architettura realizzata e pensiero progettuale.

Parole Chiave
Archivi — Disegno di Progetto — Rappresentazione Digitale — Comunicazione — Esperienze Culturali Digitali

L'identità di un luogo può essere compresa, vissuta e raccontata attraverso l'architettura, le soluzioni planimetriche e la spazialità degli edifici che conferiscono carattere alla città. Ciò avviene, anche, grazie alla percezione visiva di chi vive quei luoghi e quella analitica di chi ne fa oggetto di studio, ricercando i rapporti tra pieni e vuoti, le geometrie sottese ai singoli progetti ed il riconoscimento degli stili architettonici. Il contributo esplora ed illustra l'importante relazione tra il disegno di progetto custodito negli archivi e gli strumenti digitali oggi in uso a supporto della sua rappresentazione, conoscenza, fruizione e comunicazione in ambito culturale. Lo studio si inquadra all'interno di un progetto di ricerca che mira a conoscere e valorizzare le architetture dei primi anni del '900 che arricchiscono la città di Catania, donandole un'identità stilistico-formale di alto valore culturale. Gli archivi di architettura risultano oggi essere una fonte unica e significativa utile a comprendere e a tramandare il pensiero progettuale del periodo storico e dell'architetto, oltre a sottolineare l'importanza del valore figurativo del disegno di progetto di architettura (Palestini 2016, 2017, 2019). L'integrazione tra l'insostituibile approccio tradizionale all'espressione progettuale e quello digitale volto alla sua comunicazione viene indagata attraverso l'approfondimento di uno dei progetti del fondo dell'architetto catanese Francesco Fichera[1] (1881-1950), che progettò nel 1926 l'Istituto Tecnico Commerciale "G. De Felice". Lo studio rientra all'interno delle attività di ricerca, didattica e divulgazione condotte presso il Museo della Rappresentazione[2] (MuRa) di Catania (Galizia et al. 2019). Il museo espone e conserva i progetti originali dell'architetto che ha contribuito a disegnare e formare l'identità architettonico-urbanistica del territorio. È proprio la natura di tale documentazione a sollecitare la necessità di stu-

diare ed analizzare la poetica progettuale del periodo e del luogo, oltre il bisogno di dotarsi di nuovi linguaggi e strumenti digitali per raccogliere e raccontare il prezioso patrimonio documentale, mettendo in relazione architettura esistente e pensiero progettuale.
L'approccio metodologico adottato si articola, principalmente, in due fasi:
– indagine storico-archivistica: comprensione ed analisi dei disegni di progetto, al fine di evidenziare l'importanza del disegno tradizionale nelle fasi ideative e definitive del progetto;
– rappresentazione e comunicazione digitale: arricchimento grafico della documentazione e narrazione del patrimonio, attraverso esplorazioni virtuali, immersive ed interattive.
Grazie alla possibilità di confronto tra la documentazione d'archivio (foto d'epoca, eidotipi, elaborati tecnici) e lo stato attuale dell'architettura realizzata emerge l'esigenza di comunicare e rendere comprensibile l'idea progettuale, attraverso un'esperienza di simulazione virtuale basata sull'uso di immagini panoramiche a 360°. Si propone, quindi, un'esperienza immersiva di fruizione e di conoscenza di uno degli edifici pubblici più emblematici e caratteristici progettati dall'architetto catanese.

Catania nei primi anni del XX secolo: l'assetto urbano e la figura di Francesco Fichera

L'ambiente urbano di Catania è il risultato del legame con i due elementi naturali che caratterizzano e arricchiscono il territorio di fondali scenici, ad est il mare e a nord il vulcano Etna, che nel 1669 invase con una colata lavica la parte ad ovest della città. Nel 1833 Sebastiano Ittar rappresenta l'ampliamento verso nord della città, attraverso l'asse nord-sud della attuale via Etnea, evidenziando l'espansione del centro storico fuori dalle mura. Verso la fine del XIX secolo, l'assetto urbano muta e la via Etnea viene attraversata da due assi di espansione, ortogonali ad essa, situati a nord delle antiche mura, la via Umberto e l'Asse dei Viali. Nel 1888 il nuovo piano regolatore della città[3], mira a creare una città moderna in aderenza alla città settecentesca, da cui traeva ispirazione. Proprio sul nuovo Asse dei Viali, nei primi anni del '900, iniziano a fiorire i primi edifici pubblici a carattere sociale, tra cui l'Istituto "De Felice". Situato come fondale scenico della trapezoidale piazza Roma, viene inserito all'interno di un contesto caratterizzato da grandi spazi verdi e da architetture neoclassiche e moderne (Fig.1). Il progetto viene affidato all'architetto Francesco Fichera, grande protagonista della cultura architettonica siciliana della prima metà del Novecento, che realizzò numerose opere in ambito residenziale e pubblico. La sua poetica progettuale è caratterizzata dal continuo rapporto tra funzionalità ed estetica, spaziando dal Razionalismo all'Eclettismo, al Liberty ed al Déco. Soprattutto nelle architetture di carattere pubblico da lui progettate[4], egli riesce a coniugare presente e passato e mediare l'esigenza di un ruolo rappresentativo e simbolico con la nuova cultura del periodo. Ciò avviene attraverso il contemporaneo ricorso a stilemi classici e alla ricerca di soluzioni progettuali significative che conferiscono plasticità e spazialità tridimensionale agli edifici, nel rispetto della continuità linguistica tra tradizione e modernità (Galizia 2002; Guarrera 2017).

Il fondo Fichera e i disegni d'archivio di progetto dell'Istituto "G. De Felice" (1926): rilettura analitica e genesi progettuale

Il MuRa espone, archivia e conserva il fondo dell'Archivio progetti Francesco Fichera, donato al DAU[5] dagli eredi nel 1976. La mole di lavoro

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/881

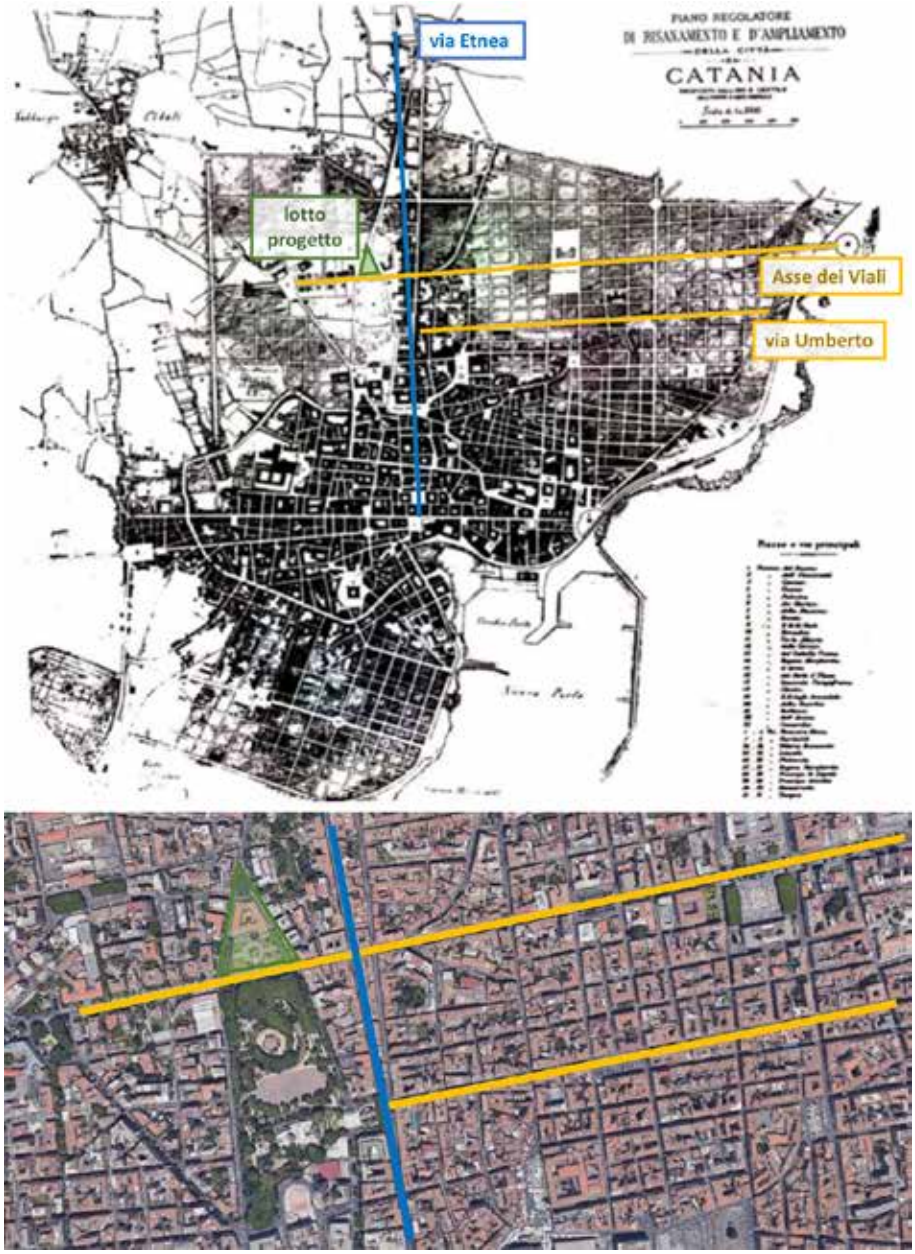
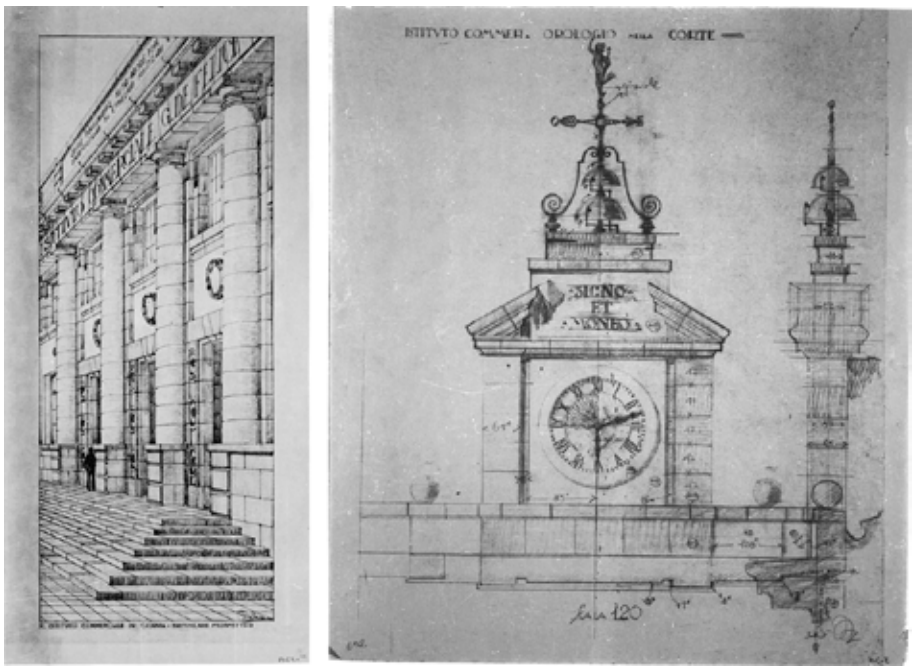


Fig. 1
(In alto), Piano Regolatore per il Risanamento e per l'Ampliamento della Città di Catania di Bernardo Gentile Cusa (1988).
In basso, attuale vista dall'alto.

dell'architetto nel territorio siciliano è stata molto ampia e il patrimonio dei documenti originali contenuti nell'archivio è composto da circa 1600 disegni realizzati con tecniche diverse o in copia eliografica. Tra questi disegni è possibile ammirare schizzi preliminari al progetto, bozze di diverse fasi ideative ed elaborati grafici definitivi. Queste sono tutte rappresentazioni, ortogonali o prospettiche, che spaziano dalla scala di dettaglio all'inserimento nel contesto urbano, evidenziando l'importante ruolo del disegno in fase ideativa. Come mostrato nelle figure 2 e 3 il Fichera, attraverso il ricorso ai codici di rappresentazione grafica tradizionale, sottolinea l'importanza del disegno sia in fase ideativa che di resa finale del progetto, arricchendo le rappresentazioni con dettagli grafici ed appunti che rendono la sua opera maggiormente comprensibile. L'uso integrato di differenti scale di rappresentazione, delle proiezioni prospettiche e delle ombre, permette al progettista una migliore comunicazione dell'articolazione tridimensionale che sta alla base della sua opera. La prevalenza dell'elaborato tecnico basato sulle regole delle proiezioni mongiane, di indiscussa importanza ancora oggi, viene integrata con rappresentazioni tridimensionali 2D che, oltre l'aspetto geometrico, restituiscono anche in-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/881



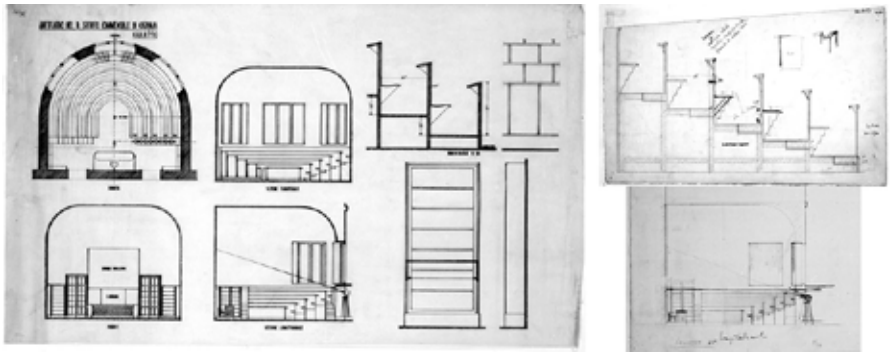


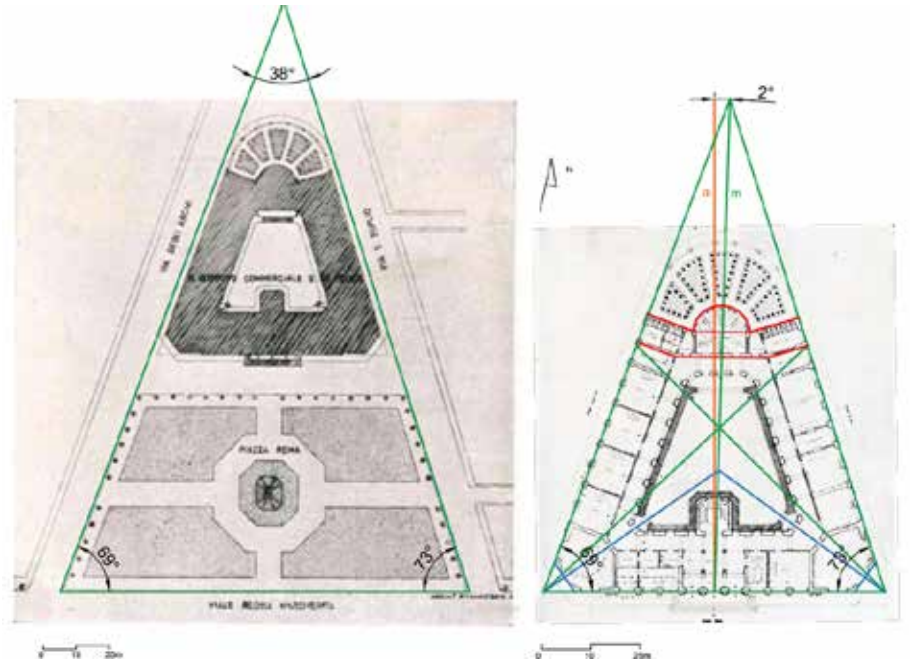
Fig. 2
Francesco Fichera, Istituto De Felice. A sinistra, prospettiva dell'ingresso, a destra, disegno di progetto dell'orologio del cortile. (Fondo F. Fichera – MuRa)

Fig. 3
Francesco Fichera, Istituto De Felice. Disegni di progetto, preliminari e definitivi, dell'aula magna. (Fondo F. Fichera – MuRa)

formazioni sull'uso dei materiali previsti per il progetto. Ciò ha permesso all'architetto, di ampliare il linguaggio grafico codificato utilizzato nella comunicazione del progetto, in un periodo in cui il segno grafico non è ancora influenzato dalle nuove forme di rappresentazione digitale.
Le scelte architettoniche adottate nell'Istituto riassumono bene il *modus operandi* dell'architetto ed il periodo storico in cui operava. Qui, più che in altri progetti, il Fichera si ritrova a far uso dell'estro progettuale che lo contraddistingue soprattutto nelle soluzioni d'angolo, trovandosi a progettare l'edificio all'interno di un lotto triangolare non regolare. «L'irregolarità non è d'altra parte così sentita che possa vantaggiosamente sfruttarsi per trarne un motivo pittoresco» (Fichera 1928) e per tale ragione, egli decide di mascherare tale dissimmetria realizzando un retroprospetto absidato. Tale accorgimento viene abilmente utilizzato per nascondere lo sfalsamento tra l'asse di simmetria *a* dell'edificio e la mediana *m* del triangolo irregolare del lotto, come si evince dall'analisi delle geometrie sottese effettuata sul disegno di progetto della pianta del piano terra (Fig.4).

Nonostante ciò, l'architetto non rinuncia a definire il progetto attraverso rapporti proporzionali e dona ulteriore plasticità e movimento al prospetto nord, realizzando un gioco di volumetrie definite dalla sovrapposizione di piani/superficie di diverso spessore che scardinano la massa muraria. Il Fichera, inoltre, smussa le due ali laterali dell'impianto planimetrico con due tagli ortogonali alle bisettrici del triangolo, conferendo continuità percettiva alla lettura dell'involucro murario. Con chiaro riferimento alla cultura

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/881



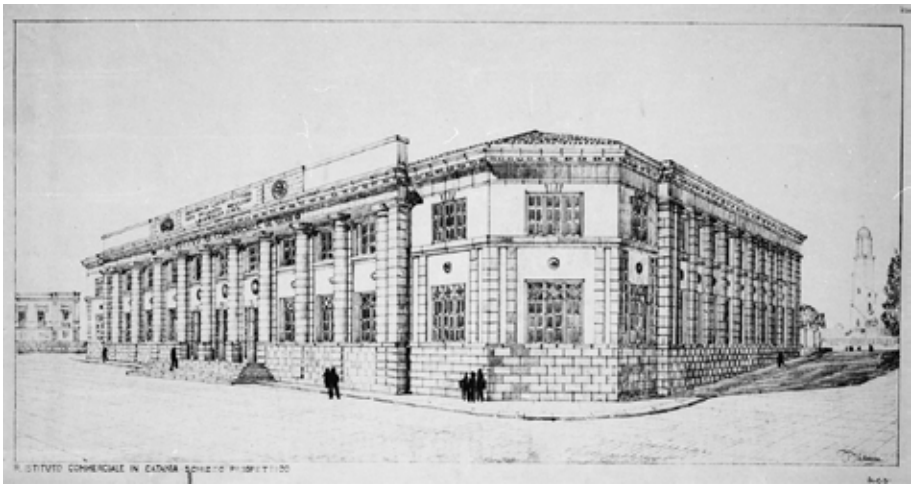
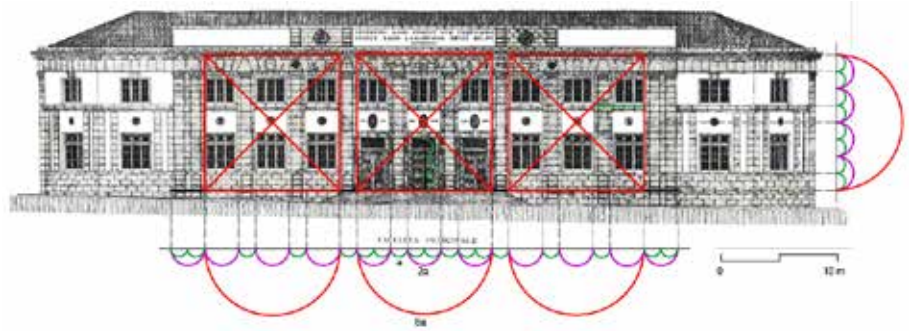


Fig. 4
(A sinistra), Planimetria generale; a destra, pianta del piano terreno e genesi compositiva di massima (in verde, lotto triangolare ed individuazione delle mediane; in arancione, asse di simmetria dell'edificio; in blu, individuazione delle bisettrici e degli smussi degli angoli alla base; in rosso, individuazione degli elementi che delimitano il confine vuoto/pieno.

Fig. 5
Francesco Fichera, Istituto De Felice. Prospettiva della soluzione d'angolo tra i prospetti sud ed est. (Fondo F. Fichera – MuRa)

viennese di Otto Wagner, l'architetto riesce a relazionarsi armonicamente col lotto triangolare ed organizza il sistema di aule su due piani, lungo un corridoio che si affaccia sul cortile trapezoidale, concentrico al perimetro dell'edificio. L'abside del prospetto posteriore, il sistema distributivo anulare e gli ambienti poligonali posti ai due angoli del prospetto principale sono, di fatto, un evidente riferimento alla planimetria del Postparkasse del progettista austriaco. Questi accorgimenti, insieme alla bicromica dell'apparato decorativo in pietra lavica su sfondo bianco dei prospetti ed alle superfici sovrapposte che li compongono, esaltano i valori percettivi della voluta rottura della compattezza volumetrica, come riesce bene ad evidenziare nella vista prospettica in figura 5 (Guarrera 2020; Messina 2020).
Nel tentativo di ricostruire la genesi compositiva dell'edificio in pianta ed in alzato attraverso gli elaborati tradizionali, non si può non sottolineare anche l'evidente riferimento al Palazzo di Giustizia di Messina di Marcello Piacentini. Le aperture tripartite dei prospetti ricordano, sicuramente, le composizioni degli architetti della secessione viennese e l'uso di semicolonne e semiparaste doriche richiama, invece, la tradizione neoclassica italiana. Fichera affida il ruolo rappresentativo al prospetto principale, dotandolo dello stesso numero di colonne e schema tripartito delle aperture del prospetto del Palazzo di Giustizia, ma, a differenza di questo, interrompe il ritmo dell'ordine gigante che prosegue nei due prospetti laterali, confe-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/881



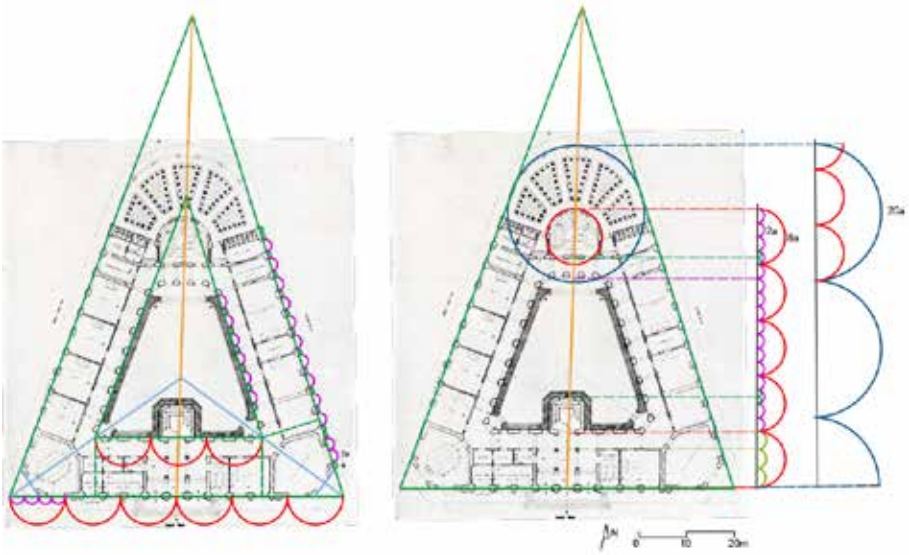


Fig. 6
Analisi geometrica del prospetto sud.

Fig. 7
Analisi geometrica pianta piano terra.

rendo alle soluzioni d'angolo una geometria più semplice ed arretrandole leggermente rispetto ai piani dei prospetti (Rocca 1988).
L'analisi grafica, effettuata a posteriori sui disegni tradizionali di progetto del Fichera, evidenzia ancora una volta l'importanza del ruolo del disegno nella fase ideativa e di controllo del progetto (Vernizzi 2018). La ricerca della genesi geometrica mette in luce la volontà di un'armonia progettuale tra le parti, ottenuta attraverso l'utilizzo di tracciati regolatori sottesi alla forma compositiva (Figg. 6-7). Il posizionamento degli elementi strutturali e decorativi è definito da una griglia modulare che marca il rapporto tra pieno e vuoto. Il modulo regolatore è dato dalla larghezza delle colonne doriche e del telaio sovrapposto all'opera muraria (a), che definiscono la parte piena e conferiscono ritmo alla composizione architettonica. Le aperture tripartite d'ingresso sono definite dallo stesso modulo (2a x 3a), così come l'altezza dell'edificio (8a) ed il proporzionamento delle altre aperture e degli elementi che compongono l'impaginato di facciata (Fig. 6). Si trova riscontro della stessa modularità nella definizione compositiva dell'impianto planimetrico. Come si evince dalla figura 7, la profondità del corridoio, del vano scala, del cortile, i diametri dell'abside del prospetto nord (8a) e della circonferenza di chiusura del lotto (20a), si impostano tutti sulla medesima genesi modulare, analogamente alle aperture dei prospetti laterali e del cortile interno.
Il vantaggio di analizzare i progetti originali d'archivio, le pubblicazioni su riviste di architettura dell'epoca, insieme alle rappresentazioni digitali ottenute dal rilievo dell'opera realizzata come si presenta allo stato attuale, rappresenta, oggi, un'opportunità di arricchimento grafico per una migliore comprensione del percorso ideativo dell'architetto e dell'importanza degli strumenti grafici utilizzati.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/881

Fig. 8
Disegno digitale del prospetto sud, sovrapposto all'ortofoto ricavata dal rilievo fotogrammetrico. (restituzione di Di Salvo C., Murabito R., Russo E., Spampinato M.)

Nuove forme di comunicazione digitale: il ruolo del disegno, del rilievo e della modellazione 3D per la comprensione e la fruizione del progetto di architettura.

L'acquisizione dei disegni dei primi anni del '900 e delle foto d'epoca che testimoniano la realizzazione del progetto in quegli anni, insieme allo studio della poetica espressiva del progettista, stimolano un'ampia riflessione sul ruolo che oggi ha il disegno digitale nella documentazione di architetture storiche di pregio. La conoscenza e divulgazione attraverso le diverse forme di rappresentazione di un progetto d'archivio ha interessato, negli ultimi anni, anche il settore delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ICT), nell'ambito della digitalizzazione e conservazione del patrimonio archivistico e della divulgazione ed accessibilità ad un maggior numero di utenti (Galizia et al. 2020; Guccione 2009b; Santagati et al. 2020).

Con l'obiettivo di documentare la poetica compositiva del Fichera e rendere chiaro e accessibile in maniera interattiva l'importante mole delle rappresentazioni grafiche di progetto dell'Istituto scolastico, è stata attuata una campagna di acquisizione fotografica avente un duplice ruolo:

– rilievo fotogrammetrico multimmagine, a supporto della comprensione della spazialità tridimensionale dell'edificio e delle possibili varianti tra progetto e stato di fatto;

– acquisizione di foto panoramiche a 360°, rivolta alla realizzazione di un tour virtuale arricchito di elementi multimediali per visualizzare, in maniera interattiva, i disegni d'archivio e le foto d'epoca, fruendo virtualmente l'opera architettonica anche a distanza.

La figura 8 mostra il ridisegno digitale del prospetto principale dell'Istituto, visualizzato attraverso l'ortofoto ottenuta da rilievo fotogrammetrico e la rappresentazione CAD 2D dell'alzato. Dal confronto con l'elaborato di progetto in figura 6 è evidente la perdita della bicromia di facciata pensata e realizzata dall'architetto, pur rimanendo invariata l'armonia progettuale architettonica. La relazione tra le due rappresentazioni risulta di fondamentale importanza nella fase di conoscenza dell'edificio storico, nell'ottica anche di prevedere interventi di restauro e restituire alla città l'architettura così come era stata pensata dal suo progettista.

Trattandosi di uno degli edifici più importanti progettati dal Fichera, i quali disegni sono esposti presso il MuRa di Catania, si è deciso di seguire un percorso di valorizzazione e divulgazione che possa entrare a far parte dei contenuti digitali dell'allestimento museale. Il virtual tour è stato pensato e progettato con lo scopo di visitare le zone più significative dell'edificio - il rapporto col contesto, il cortile, l'atrio d'ingresso, la scala monumentale, l'aula magna, la biblioteca – e far interagire il fruitore con gli elementi multimediali che raccontano l'opera esistente (Fig. 9). L'interazione con l'architettura avviene dagli stessi punti di ripresa fotografica delle fotografie d'epoca e dei disegni di progetto elaborati dal Fichera, in un conti-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/881

Fig. 9
Virtual tour. In alto, vista esterna da p.zza Roma, in basso, atrio d'ingresso.

Fig. 10
In alto, modello fotogrammetrico, ortofoto e modello 3D del prospetto del cortile (modellazione di Di Gaetano F., Pirrello G., Miceli D.); in basso, sezione longitudinale del cortile (Fichera 1928).

nuo confronto tra opera realizzata e documenti d'archivio. Questo pone il visitatore e lo studioso al centro del percorso compiuto tra il progetto di architettura e la sua realizzazione, cogliendo le varianti tra opera allo stato attuale, opera realizzata e disegno di progetto. Tra gli elementi multimediali visibili durante la fruizione trovano luogo modelli fotogrammetrici, ortofoto, disegni di progetto d'archivio e ricostruzioni 3D (Fig. 10) (Vernizzi 2017). La realizzazione del modello 3D *renderizzato* della facciata del cortile ha permesso, ad esempio, la lettura e la comprensione delle scelte progettuali del Fichera, della sua attenzione per le leggi percettive applicate attraverso l'utilizzo della bicromia oggi nascosta da interventi di restauro inappropriati.

Il ricorso a rappresentazioni digitali e strumenti di supporto innovativi permette di raccogliere i dati acquisiti e le informazioni elaborate, essenziali per la valorizzazione e comunicazione del patrimonio esistente, all'interno di un unico ambiente virtuale. In quest'ottica, il rilievo e la rappresentazione 2D e 3D digitale diventano strumenti interpretativi e comunicativi del patrimonio architettonico, all'interno di un percorso di comprensione della spazialità architettonica e educazione all'importanza dei documenti d'archivio. I disegni di progetto, attraverso l'uso delle tecniche VR, vengono proiettati al di fuori della mera esposizione museale, connettendosi alle architetture che compongono la città. Le tecnologie di rappresentazione digitale forniscono, oggi, un prezioso contributo nella comunicazione della poetica del Fichera e nel rendere fruibili, in maniera innovativa ed alternativa le preziose collezioni dei disegni di progetto, attraverso un percorso che inizia dal disegno tradizionale che connota i documenti originali e si evolve verso rappresentazioni digitali, che superano la planarità del foglio da disegno.

Note

[1] Nato a Catania nel 1881, si laurea alla Regia Scuola di Applicazione di Roma nel 1905 e, nel 1909, consegue il Diploma in Architettura all'Accademia delle Belle Arti di Palermo. Dal 1913 è titolare della cattedra di "Disegno d'ornato e di Architettura elementare", presso la prima unità della Facoltà di Ingegneria di Catania.

[2] Il Museo della Rappresentazione è una struttura appartenente dal 2015 al Sistema Museale dell'Ateneo di Catania e di pertinenza del Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura dell'Università di Catania. Responsabile scientifico del MuRa è la prof.ssa arch. Mariateresa Galizia. La ricerca rientra nei finanziamenti del Piano PIA. CE.RI. - Progetto intradipartimentale MUARCH UNICT 2020-22 linea 2. L'autore ringrazia il Museo della Rappresentazione per aver permesso la consultazione e la pubblicazione dei disegni e delle immagini del Fondo Francesco Fichera.

[3] "Piano Regolatore per il Risanamento e l'Ampliamento della città di Catania", redatto da Bernardo Gentile Cusa.

[4] Tra le opere pubbliche progettate a Catania: la Palazzina della Società Elettria (1913), il Palazzo delle Poste (1919), l'Istituto Tecnico Industriale "Archimede" (1917), il Palazzo di Giustizia (1936).

[5] Dipartimento di Architettura e Urbanistica. Attualmente Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura dell'Università di Catania.

Bibliografia

FICHERA F. (1928) – "Progetto per il Regio Istituto Commerciale "Giuseppe De Felice" in Catania". L'Architettura Italiana, a. XXIII, 9, 97-101.

GAIANI M. (2018) – "La rappresentazione dell'architettura: sapere e saper fare". MeTis 8(2), 13-49.

GALIZIA M. (2002) – *L'ambiente urbano di Catania nel '900: le architetture degli "anni '20".* Gangemi, Roma.

GALIZIA M., D'AGOSTINO G., GAROZZO R., LA RUSSA F.M., SEMINARA G., SANTAGATI C. (2019) – "Novel cultural experiences for the communication of museum collections: the Francesco Fichera projects fund at Museo della Rappresentazione in Catania". DisegnareCon, volume 12, n. 23, 8.1-8.11.

GALIZIA M., D'AGOSTINO G., GAROZZO R., LA RUSSA F.M. (2020) – "Connessioni tra museo/archivi e città: strategie digitali per la valorizzazione e comunicazione del fondo Fichera del Museo della Rappresentazione". In Arena A., Arena M., Brandolino R.G., Colistra D., Ginex G., Mediati D., Nucifora S., Raffa P. (a cura di), *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*, 2224-2241. Reggio Calabria e Messina, 16-17-18 Settembre 2021. GAROFALO, V. (2014) – *Unbuilt: quattro progetti di Alberto Sartoris: ridisegno e lettura grafica*. Aracne, Roma.

GUCCIONE M. (2009a) – *Archivi e musei di architettura: atti della giornata di studio MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo*. Gangemi Editore, Roma.

GUCCIONE M. (ed) (2009b) – *Documentare il contemporaneo. Archivi e Musei di Architettura*. Gangemi Editore, Roma.

GUARRERA F. (2017) – *Francesco Fichera: la modernità nella tradizione dell'architettura*. LetteraVentidue, Siracusa.

GUARRERA F. (2021) – *Francesco Fichera. La storia come repertorio di "forme utili". Invenzione e composizione nel progetto d'architettura.* Clean, Napoli.

LEONE R. (1931) – "L'Istituto Commerciale G. De Felice in Catania". L'Architettura Italiana, a. XXVI, n. 3, 36-39.

LUIGINI A., PANCIROLI, C. (2018) – *Ambienti digitali per l'educazione all'arte e al patrimonio*. FrancoAngeli, Milano.

MESSINA B. (2020) – *Città e memoria in Fichera*. LetteraVentidue, Siracusa.

PALESTINI C. (2016) – "Le ragioni del disegno come strumento di analisi e comunicazione per gli archivi di architettura del Novecento". In: Bertocci S., Bini M. (a cura di), *Le Ragioni del disegno. Pensiero, forma e modello nella gestione della complessità*. Gangemi Editore, Roma.

PALESTINI C. (2017) – "Le frontiere del disegno per gli Archivi di Architettura". In: Di Luggo A., Giordano P., Florio R., Papa R., Rossi A., Zerlenga O., Barba S., Campi M., Cirafici A. (a cura di), *Territori e frontiere della rappresentazione*. *Atti del 39° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione,* 209-220. Napoli, 14-15-16 Settembre 2017.

PALESTINI C. (2019) – "Digital Exploration in Archival Heritage. Research for the Knowledge, Use and Communication of Architecture Archives Through Digital Representation". In: Luigini A. (a cura di), *Proceedings of the 1st International and Interdisciplinary Conference on Digital Environments for Education, Arts and Heritage*. Springer International Publishing.

PRANDI E. (2019a) – "Luigi Vietti. Prime indagini d'archivio su un Maestro dimenticato". FAMagazine, [e-journal] 48-49, 10-26.

PRANDI E. (2019b) – "Il progetto di architettura, città, paesaggio nell'esperienza di Luigi Vietti". VIII Forum ProArch. Il progetto di architettura come intersezione di saperi per una nozione rinnovata di patrimonio, Napoli, 1528-1533.

SANTAGATI C., D'AGOSTINO G., GAROZZO R., LA RUSSA F.M., GALIZIA M. (2020) – "Participatory approach for the enhancement of architectural archives funds: the experience at museo della rappresentazione in catania". Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci., XLIII-B5-2020, 99-106.

VERNIZZI C. (2005) – "Codici del disegno di progetto. Considerazioni sull'innovazione dei modi di rappresentazione determinata dalle mutate necessità operative", *Teoria e pratica del costruire: saperi, strumenti, modelli. Esperienze didattiche e di ricerca a confronto*, 371-380. Ravenna, 27-28-29 Ottobre 2005.

VERNIZZI C. (2017) – "Il disegno tridimensionale di architettura, tra tradizione e innovazione, come espressione di creatività e strumento di prefigurazione e comunicazione dell'idea progettuale". In: Di Luggo A., Giordano P., Florio R., Papa R., Rossi A., Zerlenga O., Barba S., Campi M., Cirafici A. (a cura di), *Territori e frontiere della rappresentazione*. *Atti del 39° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione,* 13-20. Napoli, 14-15-16 Settembre 2017.

VERNIZZI C. (2018) – "Lo studio geometrico". In: P. Basso (a cura di), *L'Anfiteatro di Aquileia. Ricerche d'archivio e nuove indagini di scavo.* SAP Società Archeologica srl, 197-284.

RIGAGLIA S. (2021) – *Il Visual Storytelling dell'iter progettuale del Palazzo di Giustizia di Catania*. Tesi di Laurea, Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, Università di Catania.

RIZZO C. (2021) – *Il cine-teatro Olimpia a Catania: dalla ricostruzione della memoria alla fruizione virtuale*. Tesi di Laurea, Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, Università di Catania.

ROCCA A. (1988) – *L'arte del ventennio a Catania. Il Decò, il '900, il Razionale.* Magma, La terra del sole, Catania.

Graziana D'Agostino, assegnista di ricerca e docente a contratto - Icar/17. Laureata nel 2004 in Ingegneria del Recupero Edilizio e Ambientale e nel 2008 in Ingegneria Edile-Architettura. È dottore di ricerca in Recupero e Progettazione Urbana e Ambientale dal 2013 presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Catania. Dal 2005 collabora alle attività di ricerca del Laboratorio di Fotogrammetria Architettonica e Rilievo "Luigi Andreozzi" del Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura dell'Università di Catania, relativamente le tematiche di rilievo digitale. Dal 2015 è professore a contratto del Laboratorio Disegno dell'Architettura e del corso di Disegno Automatico (ICAR 17) presso il Dicar dell'Università di Catania. Specializzata nel rilievo e nella modellazione digitale del patrimonio architettonico e archeologico, da più di un decennio è impegnata nello sviluppo e nella restituzione di modelli tridimensionali per la rappresentazione, la documentazione, la ricerca storico-geometrico-costruttiva, il monitoraggio e, negli ultimi anni, per l'ambiente VR. I risultati della ricerca sono stati pubblicati in capitoli di libro, articoli su riviste e raccolte, atti di convegni internazionali e nazionali.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/853

Szymon Mateusz Ruszczewski

Dai "soft media" al concept. L'eredità di Le Corbusier e dei suoi collaboratori nei progetti e insegnamenti di Jerzy Sołtan

Abstract
L'importanza dei "soft media" – come carboncino, lapis morbidi o argilla – è essenziale per raggiungere l'essenza dell'architettura, perlomeno secondo Le Corbusier. Assieme alla ricerca artistica e visiva, l'uso di tali tecniche ha contribuito alla poetica, al significato e alla definizione dei suoi lavori. Quest'articolo analizza progetti e insegnamenti dell'architetto moderno polacco Jerzy Sołtan attraverso il prisma dell'eredità di Le Corbusier e illustra come l'uso di strumenti e tecniche precisi potrebbe influenzare lo sviluppo di un progetto. Basandosi su dati archivistici e su una serie di interviste, si esamina la connessione tra Le Corbusier, i suoi collaboratori e i loro studenti, cercando una continuità nell'approccio al progetto nelle sue prime fasi.

Parole Chiave
Schizzo — Insegnamento di architettura — Architettura moderna — Le Corbusier — Jerzy Sołtan

«Il momento iniziale della creazione del progetto giace nella nostra anima e nella nostra mente come un pensiero fluido, un elemento che non può essere schedato all'inizio con delle linee nette e rigide» – sono parole sull'approccio di Jerzy Sołtan espresse da uno dei suoi studenti del laboratorio di progettazione alla Harvard Graduate School of Design (Guarracino 2020). Quest'idea sottolinea la rilevanza dei "soft media" – come carboncino, matite morbide e argilla – nell'ambito dell'utilità degli schizzi all'inizio del progetto. La loro importanza si ritrova sia negli insegnamenti di Sołtan che nei suoi lavori, influenzati dal suo mentore Le Corbusier per il quale lavorò negli anni 1945-1949. Jerzy Sołtan (1913-2005) è stato un architetto moderno polacco che oltre ai lavori progettuali in Polonia e negli Stati Uniti, insegnò architettura prima all'Accademia di Belle Arti di Varsavia e poi alla Harvard Graduate School of Design. Il suo caso illustra come il *modus operandi* di Le Corbusier abbia influenzato i suoi collaboratori e come successivamente sia stato trasmesso anche alle nuove generazioni di architetti.

Questo articolo è basato su un'estesa ricerca archivistica dei progetti, disegni, testi e documenti relativi alla didattica e ai lavori di Sołtan, oltre ad una serie di interviste con i suoi studenti e colleghi fra Polonia e Stati Uniti, approfondendo la riflessione sul ruolo di alcune tecniche del disegno nel processo creativo in architettura. Dopo aver esaminato l'approccio al disegno nel processo di progettazione di Le Corbusier, l'articolo si concentra sul ruolo delle esplorazioni visive iniziali nel lavoro di Sołtan. Successivamente viene illustrata la rilevanza dei "soft media" analizzando la loro applicazione nell'insegnamento di Sołtan ad Harvard e l'impatto essi hanno avuto sui suoi studenti.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/853

Fig. 1
Jerzy Sołtan, schizzo in lapis per il concorso 'Diomede' per un monumento per la fine della guerra fredda (1989).

Arte, schizzi e Le Corbusier

Grazie a Sołtan e al suo testo 'Working with Le Corbusier' (1987), scritto negli anni Ottanta e in seguito pubblicato varie volte, si capisce chiaramente la routine e l'organizzazione del lavoro progettuale da parte di Le Corbusier. Sołtan ritrae l'immagine di un uomo per il quale l'architettura e la pittura sono strettamente connesse, ma anche l'immagine di Le Corbusier che voleva utilizzare specifici strumenti mentre lavorava sulla prima idea progettuale. Secondo Sołtan, durante la mattina, Le Corbusier era spesso assente dallo studio in quanto lavorava nel suo appartamento sulle creazioni artistiche. Questi dipinti, disegni e schizzi, chiamati da Sołtan «callistenia di belle arti», erano aspetti vitali per lo sviluppo dei progetti di Le Corbusier (1995, p. 10). Secondo Sołtan, «è stato per lui un periodo di concentrazione durante il quale la sua immaginazione, nutrita dall'attività di pittura, poteva sondare più profondamente il suo subconscio. È stato probabilmente in questi momenti che Le Corbusier ha prodotto le sue più significative e poetiche metafore e associazioni» (1995, p. 11). Sołtan vedeva gli schizzi e l'esplorazione visiva come un elemento vitale, non solo per i progetti di Le Corbusier, ma anche per le sue teorie e idee. L'importanza degli schizzi e dei dipinti si colloca esattamente nella possibilità di esplorare quello che deve ancora essere scoperto. Ciò significa lavorare con delle idee grezze che solo dopo possono diventare più chiare. Questo proposito diventa evidente in un ricordo di Le Corbusier che mentre schizzava accanto a Sołtan commentò, a proposito dell'uso delle matite portamine e degli strumenti per disegni più tecnici, dicendo «*il ne faut pas immortaliser des âneries*» – non bisogna immortalare le assurdità (1995, pp. 21-22).

Con "assurdità" intendeva i tentativi, le prove e le incertezze dei primi step del progetto, quando i disegni dovrebbero ancora lasciare spazio per l'interpretazione e non dovrebbero limitare gli sviluppi futuri. «Immortalare le assurdità» significherebbe allora voler disegnare troppo presto con delle linee precise che non permettono di alterare il progetto. Infatti, gli schizzi di Le Corbusier sono chiamati da Sołtan «lo scavare nel subconscio, l'indovinare, piuttosto che una proposta compiuta» (1995, p. 18). È ugualmente importante sottolineare che Le Corbusier volesse applicare lo stesso metodo nell'atelier – ciò può essere intuito dal modo univoco con cui parlava dell'uso dei specifici strumenti da disegno. A differenza di vari progettisti più funzionalisti, più vicini all'uso del disegno tecnico, Le Corbusier voleva infatti seguire questo "pensiero pittorico" anche nell'atelier (1995, p. 20). Sołtan e gli altri collaboratori non dovevano allora solo decifrare i suoi disegni, ma dovevano anche continuare a lavorare con lo stesso spirito. Il lavoro e la ricerca indipendente di Sołtan sono una dimostrazione di come questo approccio possa essere condiviso anche con gli altri.

Da Le Corbusier al lavoro di Sołtan

A partire dal periodo di detenzione nel campo dei prigionieri di guerra a Murnau, durante la Seconda Guerra Mondiale, Sołtan aveva sempre avuto contatti stretti con altri artisti. Nel campo, grazie ad un alto numero di intellettuali e di artisti tra i prigionieri, si è avvicinato a diversi pittori polacchi con i quali ha poi collaborato negli anni Cinquanta (Bulanda 1996). Durante lo stesso periodo, ha iniziato a dipingere di più, probabilmente come terapia per contrastare le condizioni della prigionia (Sołtan 2019). L'importanza dell'arte e della ricerca visiva di Le Corbusier era allora in linea con le esperienze e gli interessi precedenti di Sołtan, e perciò tra i due risultò non

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/853

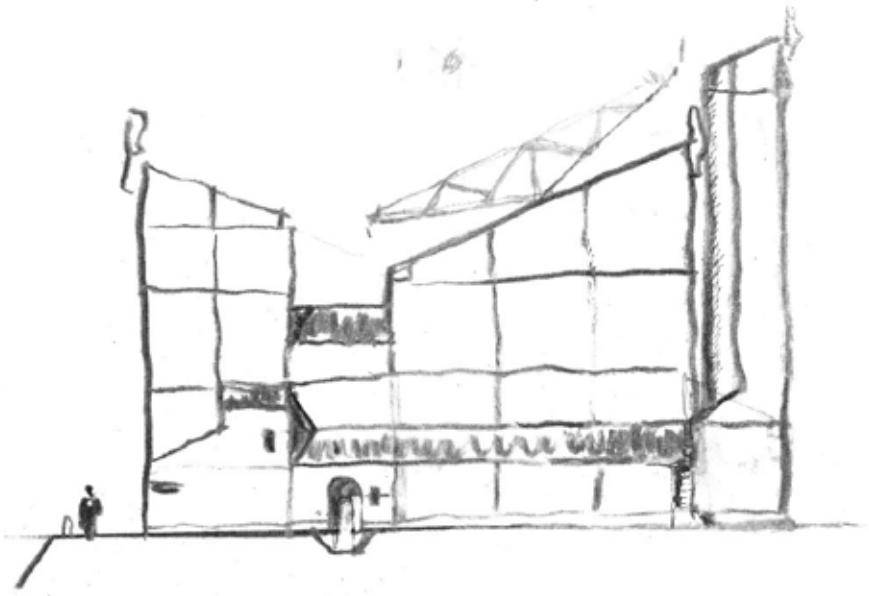
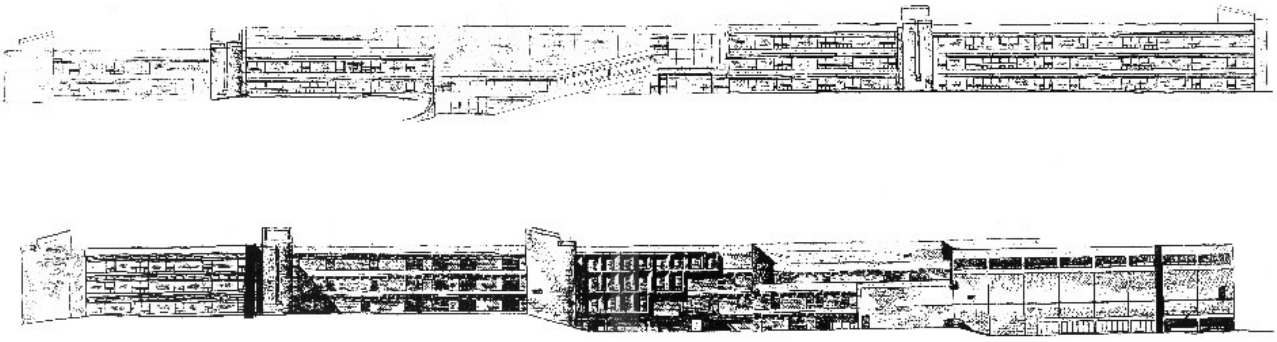


Fig. 2
Jerzy Sołtan, schizzo in lapis di una chiesa (anni 1990).

solo una stretta relazione professionale, ma anche intellettuale. Durante il soggiorno a Parigi, Sołtan ebbe maggiori contatti con altri artisti e lui stesso si avvicinò all'arte: prendeva lezioni di pittura da Fernand Léger ed entrò nel circolo degli artisti attorno a Le Corbusier (Sołtan 1995, p. 51). Gli scritti degli anni Cinquanta dello stesso Sołtan indicano che anche allora era alla ricerca di nuovi metodi e forme nell'arte, studiando l'opera di vari pittori. Un vasto archivio delle sue opere artistiche al Museo dell'Accademia di Belle Arti di Varsavia dimostra infatti una ricerca costante nell'ambito delle arti visive, in parallelo al suo lavoro professionale di architetto.

Inoltre, Sołtan disegnava spesso schizzi con carboncino, simili a quelli prodotti da Le Corbusier. Se ne possono ammirare molti in una ricerca sulla progettazione di chiese (fig. 2) che lo coinvolse per tutta la sua vita fino agli anni Novanta. Simili disegni fatti con carboncino furono prodotti anche per rappresentare altri edifici, soprattutto per le fasi concettuali di diversi progetti in Polonia e negli Stati Uniti, come il centro sportivo 'Warszawianka' a Varsavia e il Liceo di Salem in Massachusetts. Ad esempio, nei disegni per Salem, ha utilizzato il carboncino per sottolineare ombre, materiali e per accentuare alcuni aspetti del progetto (come i mattoni) senza stabilire un disegno preciso (fig. 3). Come Sołtan racconta nella sua descrizione del lavoro nell'atelier di Le Corbusier, la mancata precisione di questi disegni permetteva di lavorare al progetto per gradi, interpretando i segni grafici lasciati dal carboncino su carta in più modi rispetto al sottile e preciso tratto delle linee fatte con la matita. Rispetto a quest'approccio, uno dei collaboratori di Sołtan in America, Edward Lyons, manager allo studio dove Sołtan era il principale progettista, ricorda, «voleva sempre schizzare su carta da spolvero con del carboncino; non avrebbe mai toccato una matita o un pennarello. Voleva sempre il giallo: non potevi dargli un pezzo di carta bianca» (2019). Queste parole si rifanno direttamente al modo di lavorare che Sołtan ereditò da Le Corbusier – sia il carboncino che la fine carta gialla o quella da macellaio erano infatti spesso usati nell'atelier di Parigi. L'utilizzo di questi strumenti da parte di Sołtan si limitava però solo alla fase concettuale iniziale, mentre nelle fasi successive del processo progettuale venivano utilizzate più tecniche di disegno (fig. 4).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/853



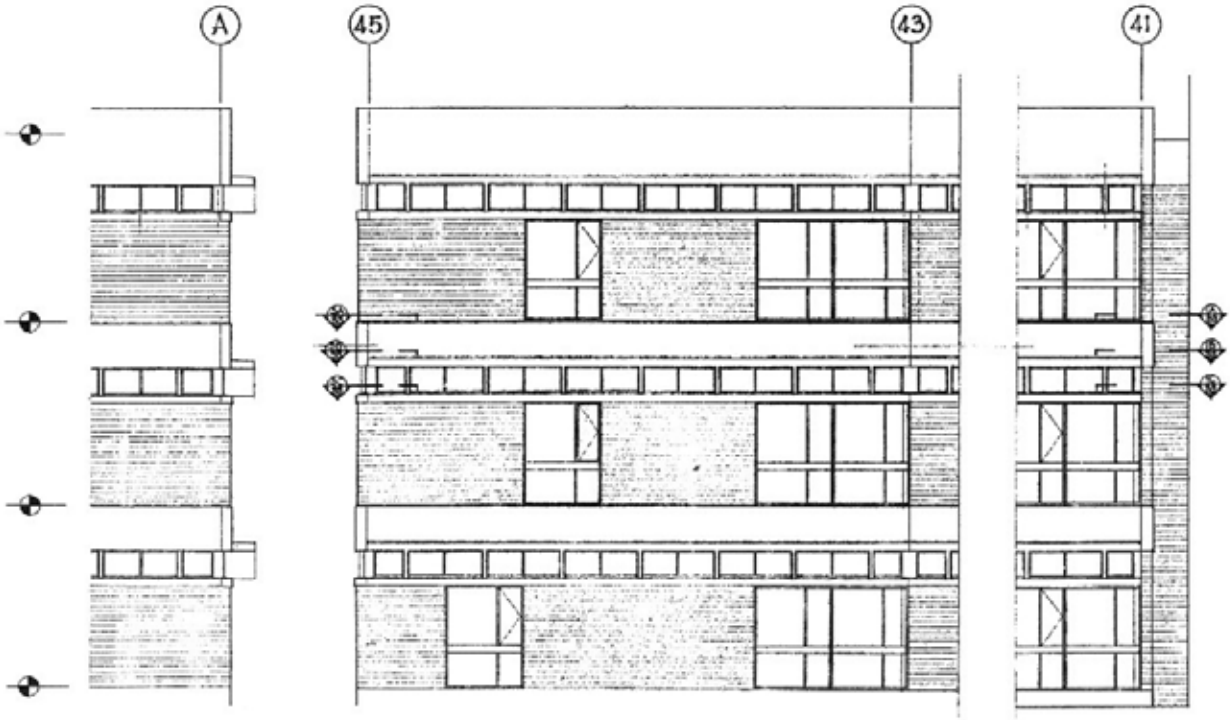


Fig. 3
Jerzy Sołtan, prospetto in carboncino della Salem High School (1970-1976).

Fig. 4
Jerzy Sołtan, disegno tecnico del prospetto della Salem High School (1970-1976).

Insegnando Le Corbusier e i "soft media"

L'influenza che Le Corbusier aveva avuto su Sołtan non era però limitata al campo della progettazione: lo stesso approccio e l'importanza della ricerca visiva si ritrovano nel suo insegnamento. Tanti dei suoi studenti lo ricordano per i suoi corsi di progettazione e alcuni tra loro collegano lo sviluppo di un interesse nel campo della produzione artistica alla diretta influenza di Sołtan (Holtz 2019). Infatti, egli era molto interessato alla produzione artistica dei suoi studenti – come dimostrato dalla lettera al suo ex-studente di Harvard, Michael Graves, dove scriveva, «in persona, voglio congratularti caldamente in particolare per i tuoi dipinti» (1974). La corrispondenza con il suo ex-studente e artista Jacek Damięcki a proposito dei lavori di quest'ultimo dimostra a pari modo l'importanza della ricerca visiva per lo sviluppo della mente dell'architetto (2019). Questo testimonia l'esistenza di un filo conduttore basato sul metodo artistico che, partendo da Le Corbusier, passa attraverso Sołtan e attraverso la sua attività didattica, arriva ai suoi studenti.

In generale, questi scambi dimostrano bene quanto la visione dell'architettura di Sołtan fosse legata al disegno e quanto il progetto stesso dipendesse dalla pittura e dalla ricerca grafica. Nei suoi corsi di progettazione ad Harvard, specifici disegni prendevano un ruolo importante nei progetti degli studenti. Infatti, in funzione delle necessità del singolo studente o

del singolo progetto, alcuni ricordano di lavorare specificatamente sulle piante, mentre altri sulle sezioni (Davis 2021, Lombard 2020, Wattenberg 2020). Quello che contava di più era però l'importanza dell'espressione artistica. Attraverso una ricerca visiva era infatti più facile definire il *parti* (piccolo disegno che negli anni Settanta era il riferimento tipico nel processo progettuale ad Harvard) e definire l'idea principale che veniva dalla sovrapposizione di diversi aspetti dello stesso problema. Inoltre, nei suoi corsi teorici ad Harvard, Sołtan illustrava agli studenti la routine di Le Corbusier e sottolineava l'importanza della pittura per l'architettura lecorbusiana, rafforzando così gli spunti per studenti con più capacità artistiche. «Voglio che capiscano per davvero, che siano capaci (se vogliono loro) di applicare [i metodi progettuali di Le Corbusier]», ha sottolineato in una nota di un suo seminario di teoria.

Oltre ad illustrare l'importanza della ricerca visiva nel processo progettuale, Sołtan suggeriva agli studenti di usare simili tecniche di disegno durante il progetto. L'utilizzo dei "soft media" – matite morbide, carboncino e argilla – era un'ovvia conseguenza dell'influenza di Le Corbusier su Sołtan e di conseguenza sui suoi studenti. Questi strumenti grafici erano intesi a rendere più facile l'esplorazione delle idee lasciando la possibilità all'immaginazione di completare un disegno meno definito. Le parole «non essere così dolorosamente preciso», come disse ad uno dei suoi studenti, illustrano bene questo approccio (Holtz 2019). Secondo Sołtan, solo successivamente, dopo aver lavorato con queste tecniche più malleabili, possono essere approcciate le questioni più pratiche, quelle relative alla funzionalità, tecnologia e metodo costruttivo, ricorrendo a disegni più dettagliati. Il suo ex-studente e architetto Karl Fender (2020) ricorda le parole del primo giorno del laboratorio di progettazione:

> Voglio che tutti […] compriate argilla, voglio che compriate carboncino e voglio che compriate carta da macellaio […]. Esploreremo idee attraverso di loro perché vi sporcherete le mani, avrete dei disegni sporchi e dei pezzi di argilla per esplorare le vostre idee – e grazie a loro, vi concentrerete sull'essenza… affronterete l'essenza nella ricerca della vera architettura. Con questi strumenti, non vi innamorerete delle vostre produzioni. Avrete dei modelli che semplicemente con onestà potranno verificare le vostre opinioni e le vostre trovate.

Sporcandosi le mani e disegnando queste linee non definite, doveva rimanere più spazio per l'esplorazione dell'essenza, dei fondamenti dell'architettura. In alcuni temi di progetto, Sołtan suggeriva agli studenti di consegnare disegni a mano libera e alcuni ricordano che la loro tendenza di disegnare in una maniera meno precisa, usando carboncino o matite molto morbide (fig. 5), era legata alla sua diretta influenza (Holtz 2019). Come si legge dai suoi racconti di Parigi: un disegno impreciso durante le prime fasi progettuali era uno strumento per trovare delle idee e per capire la poetica nel progetto. Così, gli studenti non erano concentrati sull'esecuzione di un bel disegno di qualcosa che però non era abbastanza studiato. Si creava così un legame diretto tra il lavoro progettuale, il concept (il *parti*) e il pensiero critico – tutti ricordati da studenti come un elemento costante nelle revisioni e nelle discussioni sui progetti con Sołtan (Wesley 2006). Un altro ex-studente e architetto, Christopher Benninger, spiega questo legame aggiungendo (2021), «la sua tecnica era quella di porre agli studenti una domanda che necessitava di un'analisi per avere risposta e spesso sem-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/853

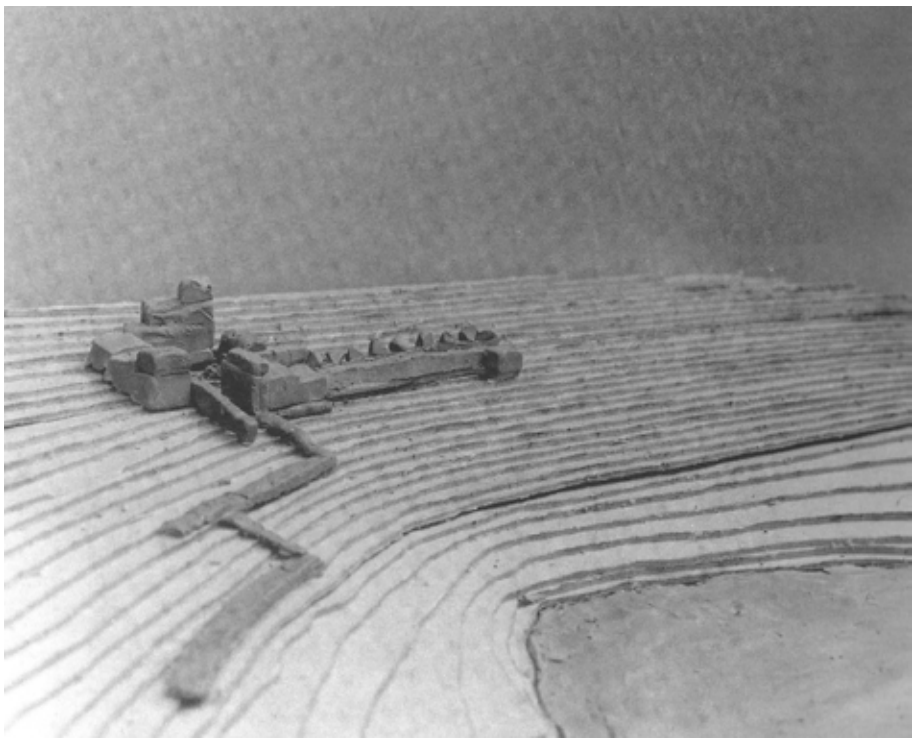


Fig. 5
Thomas Holtz, plastico in agrilla del 'luogo di ritiro spirituale' per il laboratorio di progettazione di Jerzy Sołtan (1976).

plicemente una risposta non era possibile. Il silenzio era la conclusione». Assieme ai disegni, il costante interrogarsi sulle ragioni del progetto era un altro strumento che aiutava gli studenti a riflettere sul merito delle loro decisioni progettuali e a spingere avanti le loro idee.

Eredità: tra Sołtan e Le Corbusier

L'insegnamento di Sołtan era molto spesso apprezzato dai suoi studenti. «Ho vinto alla lotteria», ha commentato David Parsons sul fatto di avere Sołtan come relatore di tesi (2016, p. 54). Tra le testimonianze dirette dei suoi studenti, tanti ricordano la passione, l'aiuto e l'intensità nell'insegnamento e solo pochi lo ricordano come meno compassionevole. Nel 2002, ventitré anni dopo aver lasciato la cattedra ad Harvard per andare in pensione, Sołtan ha ricevuto il Topaz Medallion, il più alto riconoscimento che un insegnante di architettura possa ricevere da parte dell'American Institute of Architects e dell'Association Collegiate of Architecture Schools. Anche se erano passati tanti anni da quando insegnava ad Harvard, il sostegno fu impressionante, con delle lettere di supporto da Charles Gwathmey e Michael Graves, da Kenneth Frampton e dai professori di architettura di Harvard, MIT e Berkeley. Tutti loro hanno successivamente sottolineato il contributo di Sołtan nell'educazione architettonica e nell'insegnamento del moderno: «Jerzy Sołtan ha portato ad Harvard e nelle altre scuole e forum, la sensazione che Le Corbusier, il suo mentore e amico, fosse ancora vivo per un'altra generazione» (Chermayeff 1989). Non sarebbe stato possibile mantenere Le Corbusier in vita senza l'importanza di arti visive, senza il carboncino e senza sporcarsi le mani. Per quanto riguarda la domanda sulla continua validità di questo suo approccio, si può ancora una volta fare riferimento agli ex-studenti di Sołtan che ammettono di usare l'esperienza del suo insegnamento mentre progettano e insegnano a loro volta.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/853

Bibliografia

BENNINGER C. (2021) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 29/11/2020 e 20/01/2021, vedi RUSZCZEWSKI S. (2022) – *Finding Sołtan: legacies and heritages of modernist architecture*. Tesi del dottorato, School of Architecture, University of Sheffield.

CHERMAYEFF P. (1989) – Lettera ad AIA Awards Department del 04/01/1989. Candidatura Jerzy Sołtan, Archivi AIA, Washington DC.

DAMIĘCKI J. (2019) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 28/09/2019, vedi RUSZCZEWSKI S. (2022) – *Finding Sołtan: legacies and heritages of modernist architecture*. Tesi del dottorato, School of Architecture, University of Sheffield.

DAVIS M. K. (2021) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 15/01/2021, 02/02/2021 e 13/04/2021, vedi RUSZCZEWSKI S. (2022) – *Finding Sołtan: legacies and heritages of modernist architecture*. Tesi del dottorato, School of Architecture, University of Sheffield.

FENDER K. (2020) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 19/10/2020, vedi RUSZCZEWSKI S. (2022) – *Finding Sołtan: legacies and heritages of modernist architecture*. Tesi del dottorato, School of Architecture, University of Sheffield.

GUARRACINO U. (2020) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 11/05/2020, vedi RUSZCZEWSKI S. (2022) – *Finding Sołtan: legacies and heritages of modernist architecture*. Tesi del dottorato, School of Architecture, University of Sheffield.

HOLTZ T. (2019) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 11/04/2019, vedi RUSZCZEWSKI S. (2022) – *Finding Sołtan: legacies and heritages of modernist architecture*. Tesi del dottorato, School of Architecture, University of Sheffield.

LYONS E. (2019) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 02/04/2019, vedi RUSZCZEWSKI S. (2022) – *Finding Sołtan: legacies and heritages of modernist architecture*. Tesi del dottorato, School of Architecture, University of Sheffield.

PARSONS D. (2016) – *Architecture Education at Harvard Then (1965) and Now (2015)*. Create Space.

SOŁTAN J. (1951) – Note del diario del 11/11/1951. Collezione Jerzy Sołtan, Museo dell'Accademia di Belle Arti, Varsavia.

SOŁTAN J. (1974) – Lettera a Michael Graves del 06/12/1974. Collezione Jerzy Sołtan, Museo dell'Accademia di Belle Arti, Varsavia.

SOŁTAN J. (1987) – "Working with Le Corbusier". In: H. Allen Brooks (a cura di), *Le Corbusier: the Garland essays*. Garland, New York.

SOŁTAN J. (1995) – Bozza del libro *On Architecture and Le Corbusier* del novembre 1995. Collezione Jerzy Sołtan, Museo dell'Accademia di Belle Arti, Varsavia.

SOŁTAN J. (2019) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 28/03/2019.

WATTENBERG A. (2020) – Intervista con Szymon Ruszczewski del 24/04/2020, vedi RUSZCZEWSKI S. (2022) – *Finding Sołtan: legacies and heritages of modernist architecture*. Tesi del dottorato, School of Architecture, University of Sheffield.

WESLEY R. (2006) – Lezione "All Men Are Born Fools: a Tribute to Jerzy Sołtan, 1913-2005" del 03/03/2006. Archivio privato di Richard Wesley.

Szymon Ruszczewski è architetto e teaching associate presso la University of Sheffield e il Politecnico di Milano, si laurea nel 2014 a Firenze e nel 2022 consegue il dottorato di ricerca a Sheffield. Nel 2020 apre con due colleghi uno studio di architettura a Firenze, con i quali vince anche premi in concorsi di architettura in Italia, Polonia, Israele e Ucraina. I suoi interessi si concentrano sull'architettura moderna e sul suo restauro, in particolare sull'opera di Alvar Aalto e del Team 10. Ha presentato la sua ricerca alle conferenze in Italia e all'estero collaborando con la Fondazione Alvar Aalto e ICOMOS.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/867

Marco Moro

The Auckland Drawing School. Ai margini della rappresentazione architettonica

Abstract
Agli inizi degli anni '80, la Scuola di Architettura di Auckland già conosciuta come "Drawing School" operava ai margini più periferici del dibattito e affrontava la svolta teorica nell'ambito dei suoi insegnamenti. Una delle teorie più influenti sulle possibilità di decostruzione del discorso architettonico navigò con grande successo tra i due emisferi, poco dopo che Mark Wigley lasciò la scuola alla fine del suo dottorato incentrato su questo tema. Ciò che resta inosservato, tuttavia, è il rapporto di complicità tra l'affermazione di quel pensiero teorico e la consolidata tradizione della scuola nel campo della rappresentazione. A partire da una composizione assonometrica prodotta in quegli anni, il contributo esamina la tensione tra il disegno come spazio mentale e spazio materiale, rivelando le possibilità inaspettate di insinuare una vera e propria contro-argomentazione rispetto allo stesso apparto teorico da cui quella composizione sembrava discendere.

Parole Chiave
New Zealand Auckland School — Disegno assonometrico — Teoria dell'architettura — Decostruzione — 1980s

Uno dei lavori più recenti curato da Peter Eisenman, campione indiscusso del disegno analitico applicato all'architettura e ai sui contenuti teorici, è pubblicato insieme a Elisa Iturbe sotto il titolo *Lateness* (2020). Un concetto che, come sostengono gli autori, va ben oltre i tentativi di collocazione cronologica di uno stile o della tarda produzione individuale di un artista. Assume piuttosto i tratti di una condizione unica che appare, al contrario, ambiguamente sospesa nel tempo: «a late work can break historical narratives and cause time to become discontinuous» (Eisenman e Iturbe 2020, p. 19). Nella tradizione che ha accompagnato tutti gli studi di Eisenman, anche questa capacità di resistere al tempo è esplorata attraverso il disegno assonometrico come «analytic frame devoid of function, technology, or social purpose» (*ivi*, p. 4)[1]. Applicate in questo caso al lavoro di tre autori accomunati da una presunta *subconscious lateness* – Loos, Rossi e Hejduk – le analisi assonometriche proposte rivelano le origini della teoria del frammento come struttura formale, (Fig. 1) che sfocerà nella sua versione più nota e canonizzata del discorso architettonico sulla *decostruzione* alla fine degli anni '80. Un aspetto decisamente meno noto riguarda invece la circolazione di questa teoria tra i due emisferi, con lo stesso Eisenman direttamente coinvolto come esaminatore della tesi dottorale elaborata da un giovane Mark Wigley presso la Scuola di Architettura di Auckland, Nuova Zelanda: *The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse* (1986), concepita in un luogo piuttosto decentrato rispetto al dibattito di quegli stessi anni, avrebbe presto navigato dai margini più estremi del mondo verso l'Occidente, diventando una delle teorie architettoniche più influenti della contemporaneità. A partire da questo episodio, il contributo intende soffermarsi sul ruolo complesso che assunse il disegno nell'ambito

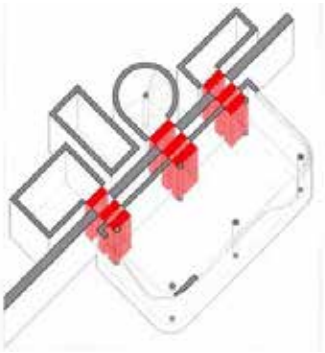


Fig. 1
Eisenman Architects, disegno analitico (da Lateness, Princeton 2020).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/867

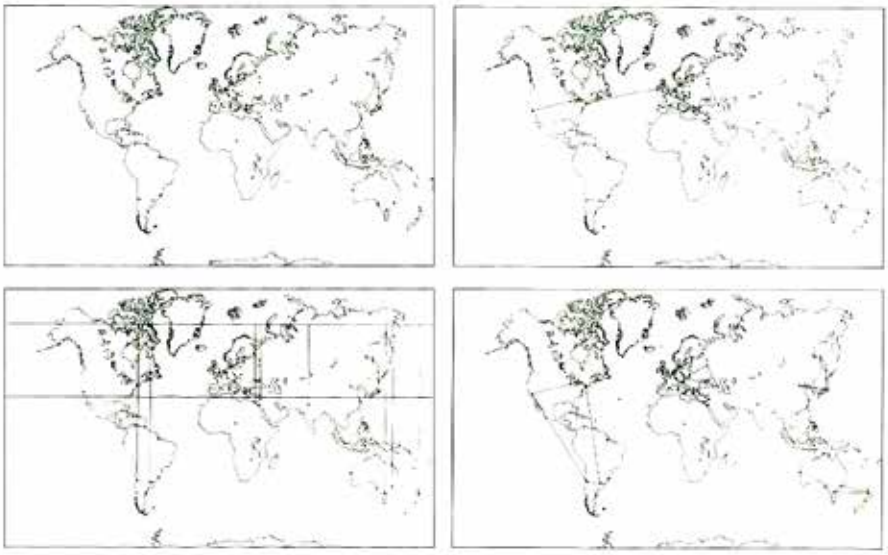


Fig. 2
Vista della mostra The Auckland School, Centenary of the University of Auckland School of Architecture and Planning, Gus Fisher Gallery, 8 September – 4 November 2017. Fotografia di Samuel Hartnett (Courtesy of the University of Auckland School of Architecture).

Fig. 3
Mappatura delle 43 scuole di architettura in gara per il Venice Prize alla Quinta Biennale di Architettura (da «Lotus International» 73, 1992).

di quella che viene considerata la *svolta teorica* degli insegnamenti impartiti presso la Scuola di Auckland, già conosciuta nell'area del Pacifico come "Drawing School".

The Drawing School. Opportunità e limiti

Il centenario celebrato nel 2017 ha rievocato in maniera eloquente l'appellativo attribuito alla scuola, con un'acclamata mostra e relativa pubblicazione (Gatley e Treep 2017) incentrate sulla straordinaria produzione di disegni recuperati dagli archivi ed esibiti, per la prima volta, come cifra distintiva progressivamente affinata nei cento anni di insegnamenti ad Auckland[2]. (Fig. 2) Tra i primi riconoscimenti in campo internazionale, spicca la vittoria del Venice Prize alla Quinta Biennale di Architettura (1991) assegnato a un gruppo di studenti della scuola che, sorprendentemente, primeggiarono con il loro lavoro sulle 43 istituzioni in gara (Purini 1992) (Fig. 3). Al contempo, non è difficile riscontrare una certa autocritica, nei racconti degli stessi ex-studenti, sull'eccessivo sbilanciamento verso gli effetti derivati dalla rappresentazione: complesse composizioni geometriche, ombreggiature marcate, trasparenze e tratteggi eseguiti così minuziosamente da oscurare il fondamento concettuale-argomentativo del progetto[3].
Tra i vari esemplari esposti che confermano questa tradizione, si distingue un

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/867

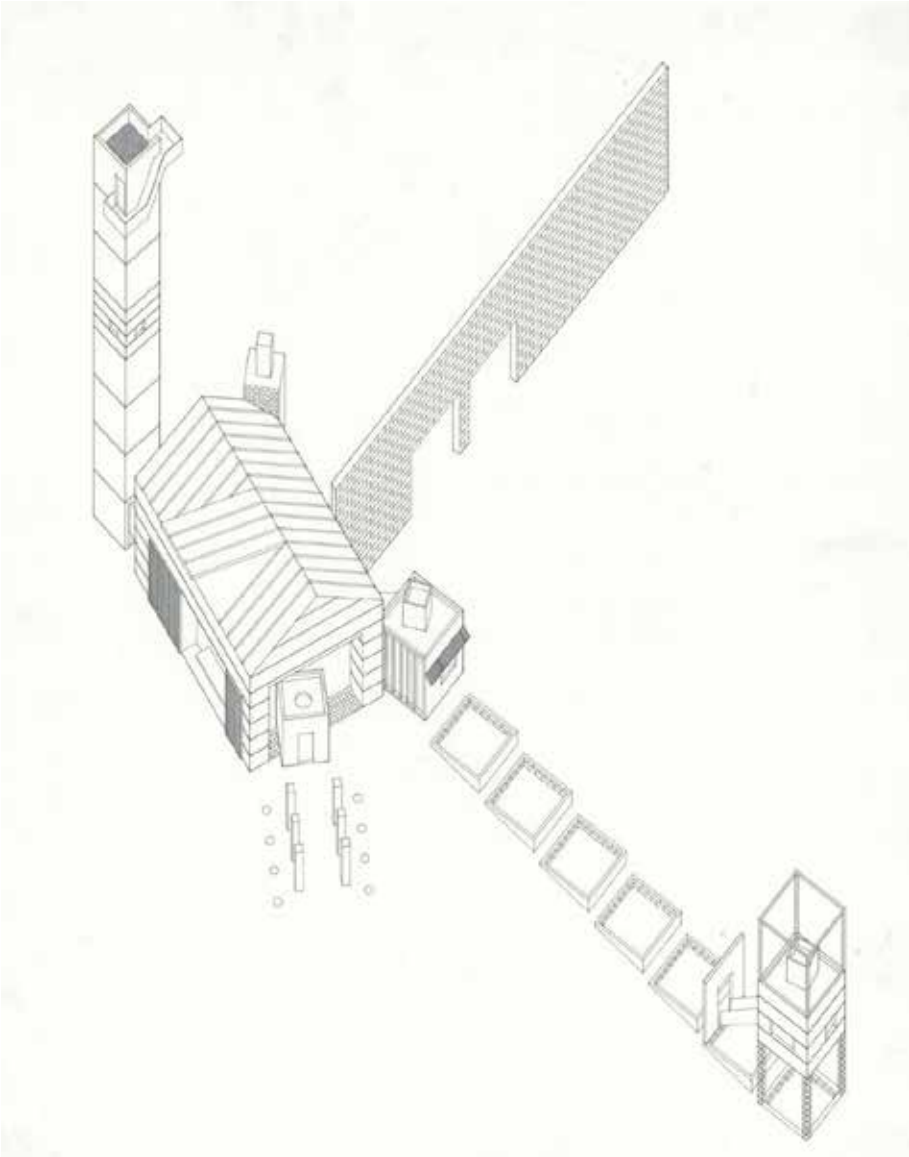


Fig. 4
Disegno assonometrico realizzato dall'architetto neozelandese Craig Moller, come studente del design studio diretto da Mark Wigley nel 1985 a Auckland, Nuova Zelanda. (Courtesy of Craig Moller).

disegno assonometrico piuttosto scarno, elaborato nel 1985 da uno studente del design studio diretto proprio da Mark Wigley durante le fasi conclusive del suo lavoro di tesi dottorale. L'autore dell'elaborato è Craig Moller – attualmente a capo dello studio Moller Architects che progettò l'iconica Sky Tower di Auckland nei primi anni '90 – al tempo coinvolto nella complessa transizione interna alla scuola che portò dall'ossessiva produzione di «disegni con pastelli Caran d'Ache al tratto affilato del disegno analitico»[4]. (Fig. 4) Il disegno assonometrico prodotto da Craig Moller si inserisce, infatti, nella cornice più ampia della corrente interna alla scuola che intendeva riaffermare l'importanza del pensiero teorico alla base del progetto, supportato ma non sovrastato dalle forme di rappresentazione che rendevano quel pensiero trasmissibile. È importante sottolineare che Mark Wigley apparteneva alla prima generazione di studenti della scuola ispirati da questa convinzione, seminata da una generazione di giovani insegnanti tra i quali spiccava non solo il nome del suo supervisore Mike Austin – o quello di altre figure già riconosciute come Ross Jenner e David Mitchell[5]. (Fig. 5) Fu infatti Sarah Treadwell, la prima donna ad essere stabilmente integrata nell'organico della scuola, a offrire un altro contributo originale nella direzione di una *svolta teorica*. Con il suo saggio-manifesto *Architecture Drawing: A statement of Position* (1986), Treadwell rivendicava le potenzialità del disegno nell'in-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/867

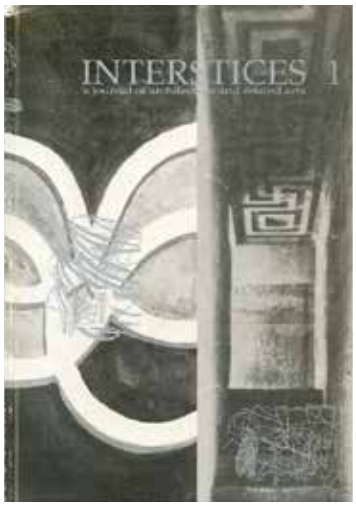


Fig. 5
The Architecture of Deconstruction (1993) e copertina del primo numero della rivista neozelandese «Interstice» (1990).

formare la dimensione più critica, speculativa e argomentativa del pensiero architettonico[6]. Tuttavia, è solo attraverso l'analisi ravvicinata di quel disegno apparentemente marginale rispetto al periodo di transizione descritto che ci si può realmente interrogare sul complesso rapporto di complicità tra l'affermazione di un pensiero teorico e il disegno come strumento per veicolare quello stesso pensiero. Pertanto, l'elaborato assonometrico di Craig Moller come studente del design studio condotto da Mark Wigley nel 1985, viene qui riconsiderato per documentare non solo le capacità argomentative del disegno nei confronti di una delle teorie più influenti del discorso architettonico contemporaneo come la *decostruzione*. Ma ancor di più, riesaminato nella sua materialità, rivela le possibilità inaspettate di insinuare una vera e propria contro-argomentazione rispetto allo stesso apparato teorico da cui quel disegno sembra discendere.

Il brief. Sulla pedagogia del disegno analitico

Il disegno di Moller è l'esito di un laboratorio di progetto piuttosto breve, al secondo anno del percorso accademico. Durò circa tre settimane, al termine delle quali era previsto uno spazio dedicato alla preparazione dei disegni da sottoporre alla critica finale. Il *brief* del laboratorio diretto da Wigley non sembrava essere particolarmente informato dalle questioni teoriche sulla *decostruzione* investigate da quest'ultimo. Anzi, come ricorda lo stesso Moller, «non c'erano seminari sul pensiero filosofico di Derrida a ispirare le nostre proposte progettuali»[7]. D'altronde, l'argomentazione principale del lavoro di Wigley era proprio quella di problematizzare il rapporto tra architettura, rappresentazione e decostruzione, resistendo all'appropriazione di concetti appartenenti ad altre discipline (*bad borrowings*) e alle traduzioni semplificate dalla teoria alla pratica (*bad translations*). Pertanto, nel tentativo di invertire i rapporti stimolando il contributo dell'architettura sul potente impianto teorico decostruzionista, quello che veniva richiesto agli studenti era un esercizio che esplorava gli effetti della collisione di due architetture selezionate da ogni studente in modo arbitrario, ovvero facendo ricorso al proprio campo di riferimenti che includeva tanto la sfera disciplinare quanto la più intima memoria personale. La coerenza della composizione finale e l'esplicitazione del processo di collisione erano affidate alla tecnica di rappresentazione: «tutto doveva essere rappresentato in vista assonometrica […] non era previsto che disegnassimo in pianta o in sezione. Per non parlare degli schizzi prospettici che all'epoca erano la cifra distintiva della scuola». L'elaborato finale era così convertito in un vero e proprio dispositivo analitico, che mirava non solo a superare l'approccio esperienziale e percettivo diffuso nella scuola. Ma lo faceva depurando il *brief* da tutte le informazioni che avrebbero ricondotto quell'esperimento a un oggetto maggiormente situato in termini di *costruzione*, *funzione* e *luogo*.

Nel contesto di lateness. Il campo di riferimenti tra Rossi, Judd e Gehry

La composizione assonometrica di Moller obbedisce, apparentemente, a tutte le indicazioni del *brief*. Bisogna inoltre riconoscere che l'adozione di un approccio analitico aveva un senso ancor più preciso nel contesto di marginalità della Nuova Zelanda. La costruzione di un campo di riferimenti sulla disciplina soffriva della distanza dai centri di distribuzione ufficiale del dibattito e della possibilità di reperire informazioni aggiornate[8]. Ma è proprio questo ritardo nel flusso di informazioni a rievocare la sospensione nel tempo, *lateness*, da cui possono trarre beneficio le più originali ricom-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/867

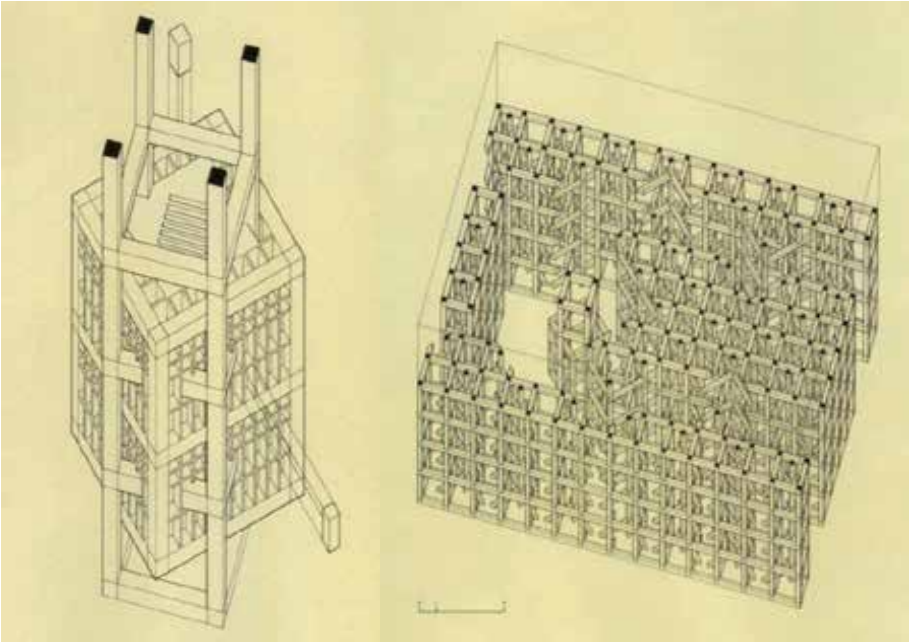


Fig. 6
Stanley Tigerman, elaborazioni assonometriche per l'azienda Formica, 1986.

binazioni formali come quella rappresentata nel disegno assonometrico in questione. In concreto, la condizione di partenza del contesto neozelandese rendeva abbastanza inutile operare le scelte sulla base di quanto fosse più o meno aggiornato un determinato linguaggio architettonico, facendo piuttosto affidamento sulle potenzialità di un approccio analitico che potesse eludere, o rendere meno rilevante, il trascorrere del tempo. (Fig. 6) In questo senso, è bene sottolineare che il processo compositivo elaborato da Moller subì, per ammissione del suo stesso autore, una certa influenza derivata dal pensiero di Aldo Rossi: «ero certamente consapevole che disporre il granaio (*hay-barn*) al centro della composizione significava riferirsi all'*archetipo* della Nuova Zelanda […] Inoltre, alle questioni tipologiche si aggiungeva la mia ammirazione per certi concetti espressi più tardi nell'*Autobiografia Scientifica*»[9]. Effettivamente, analizzando il contenuto della composizione assonometrica si riconosce il granaio tipico della cultura locale, intorno al quale navigano altri frammenti recuperati dalla memoria dell'autore – l'imponente muro in blocchi – insieme a quelli derivati dal campo disciplinare. Tra questi, Moller identifica una sequenza ordinata di elementi cubici ispirati alle sculture di Donald Judd che iniziarono a circolare tra le riviste nei primi anni '80, a cui si aggiungono frammenti di una delle case di Frank Gehry, la Norton House in Venice, California (1983-84), con l'emblematica torre di guardia riadattata a spazio studio che si intromette nell'angolo basso della composizione.
Il campo di riferimenti che ha influenzato la produzione dell'elaborato parrebbe così completato, insieme all'intento di Wigley di «esportare le qualità dell'architettura» (2002, p. 92) usando il disegno come pratica testuale e argomentativa nel campo della decostruzione. Inoltre, la configurazione paratattica derivata da Rossi mostra, nei termini espressi da Ezio Bonfanti (1970), una composizione per *pezzi* e *parti* che collocherebbe questo elaborato concepito ai margini più periferici del dibattito come esempio eccellente del suo tempo. Tuttavia, ciò che passa inosservato è il rapporto di tensione tra il disegno come spazio mentale per l'elaborazione di un pensiero architettonico, e la sua materialità servita dal metodo di rappresentazione utilizzato che ha la capacità di plasmare il processo progettuale stesso. In altre parole, questa tensione alimenta l'operatività stessa del disegno insinuando, in questo caso specifico, alcune risposte che il *brief* iniziale aveva intenzionalmente tralasciato.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/867

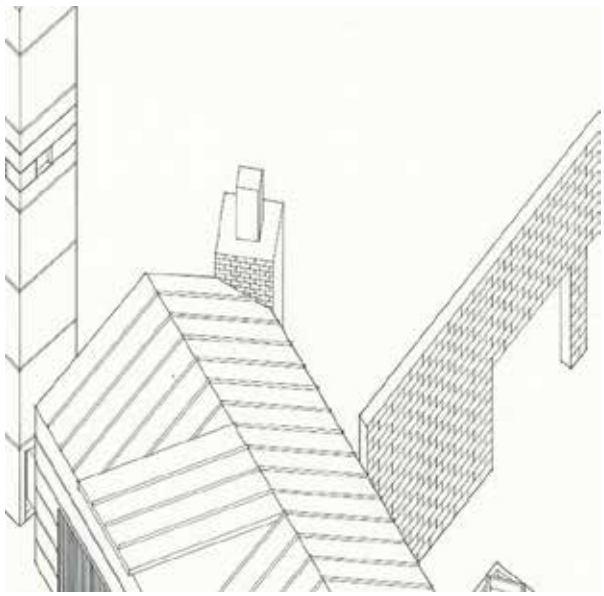


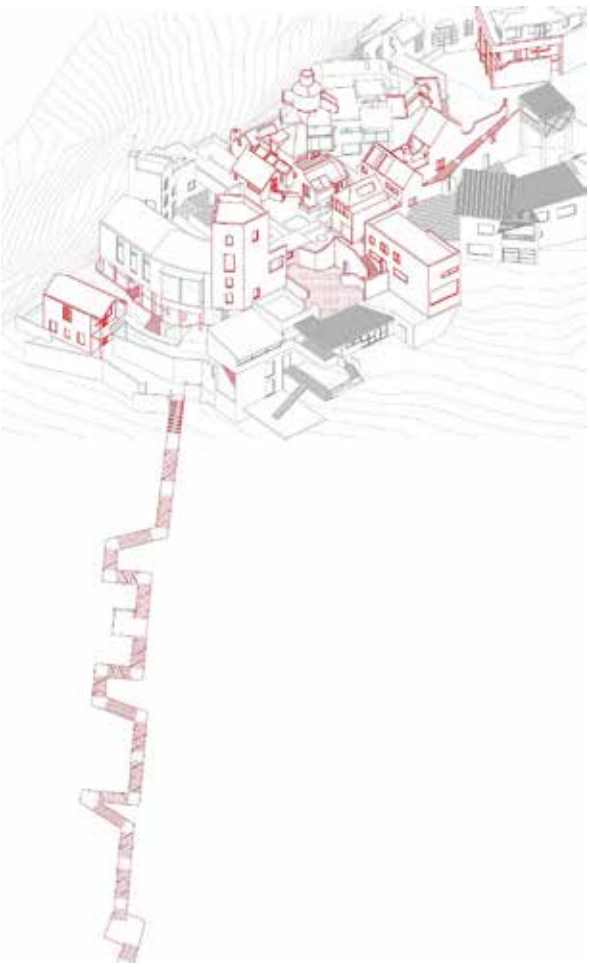
Fig. 7
Ingrandimento del disegno di Craig Moller che evidenzia le qualità materiche e il carattere domestico dei frammenti rappresentati.

Fig. 8
Manifesto del Group Architects, "On the necessity for architecture", 1949 (Courtesy of Special Collections, Libraries and Learning Services, University of Auckland).

Between lines. Costruzione, funzione e luogo

Pur ricorrendo al tratto geometrico e affilato del rapidografo per aderire all'approccio analitico richiesto, il minuzioso trattamento materico delle superfici così scrupolosamente differenziato tradisce l'intenzione di veicolare maggiori informazioni sugli aspetti costruttivi delle architetture che partecipano alla composizione. La dimensione dei blocchi è facilmente rilevabile nel muro diagonale e negli elementi cubici ispirati alle sculture di Judd, in contrapposizione alla campitura con cui si identificano gli altri rivestimenti: «Sapevo bene come rappresentare il granaio neozelandese e come riportare su carta tutti gli elementi costruttivi, ovvero struttura leggera in legno, rivestimento in metallo, e ampie aperture con portoni scorrevoli montati all'esterno […] Sono abbastanza sicuro che queste nozioni costruttive non fossero richieste. Ma facevano sicuramente parte delle architetture che scelsi per il disegno, e di tutti i frammenti che lo compongono». Questa rivendicazione è piuttosto interessante se si considera che un certo grado di ossessività per gli aspetti costruttivi, tipico della cultura architettonica Kiwi, rappresentava per Wigley il maggior ostacolo all'elaborazione di un pensiero architettonico radicale nel paese (Wigley 1986; Barrie 2013). Anche alla *funzione* era attribuito un carattere limitante, al punto da essere trascurata nel brief. Il dettaglio del camino in mattoni che scalfisce lo spigolo del granaio introduce, tuttavia, un'informazione sull'uso domestico dello spazio: l'archetipo del granaio era infatti usato per suggerire modi alternativi di residenzialità (Fig. 7). Moller ricorda che, sebbene non fosse stata assegnata alcuna funzione, «il risultato è uno spazio abitato costituito da tre elementi autonomi che definiscono tre aree/funzioni diverse»[10]. Ma anche l'espressione di una funzione come quella abitativa offriva una risposta alle contingenze del contesto neozelandese, alla costante ricerca di alternative rispetto al modello di insediamento basato sulle *detached-house*. Il dibattito risaliva al primo manifesto del Group Architects (1949)[11], (Fig. 8) approdato in seguito nella soluzione più radicale concepita dall'architetto neozelandese Ian Athfield sulle colline di Wellington. Pur non appartenente al campo di riferimenti inclusi nella composizione assonometrica di Moller, la Athfield House-and-Office (1965) stimolava forme collettive di abitazione e lavoro in un complesso costruito per *pezzi* e *parti* seguendo un processo incrementale – ancora in corso – che esplora il tema della casa ad una scala inedita[12]. (Fig. 9) La

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/867



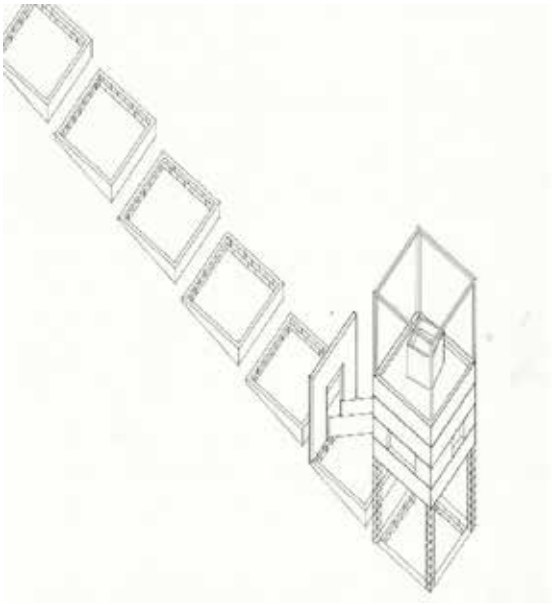


Fig. 9
Athfield House-and-Office (ridisegno dell'autore).

Fig. 10
Ingrandimento del disegno di Craig Moller che evidenzia la pendenza naturale del suolo.

scala è quella del paesaggio, terzo elemento inestricabilmente connesso alla cultura architettonica neozelandese, anch'esso insinuato nella composizione assonometrica di Moller attraverso un dettaglio minimo e impercettibile. L'approccio analitico esaltato dal disegno al tratto non impediva, infatti, di accentuare l'inclinazione delle linee che disegnano gli elementi cubici disposti in sequenza ordinata, aggiungendo con questo semplice gesto un'informazione sulla pendenza del suolo che ospita la composizione, e sulla sua collocazione in un *luogo* preciso (Fig. 10): «ricordo bene che quel tipo di indagini architettoniche non erano *site-specific*. Tuttavia, per il mio elaborato avevo selezionato un sito». La composizione diventa improvvisamente un oggetto situato nelle Isole Chatham, il luogo più a est rispetto alla Nuova Zelanda. A parte il paesaggio collinoso perlopiù incontaminato che aveva ispirato la scelta, la posizione geografica è quella di un luogo sospeso nello spazio, ma soprattutto nel tempo, con uno scarto di 45 minuti su Aukland che rende le Isole Chatham la prima terra abitata a inaugurare quotidianamente un nuovo giorno: «L'arcipelago si trova tra la Nuova Zelanda e il resto del mondo. Questo era lo stesso principio secondo il quale posizionavo la mia proposta per il design studio di Mark, ovvero tra il granaio neozelandese e le sculture di Judd, o gli altri frammenti derivati della mia memoria. E credo che lo stesso principio sia valido per il discorso teorico che sottende questo disegno: non necessariamente una teoria dell'architettura neozelandese, ma una teoria sull'architettura che aveva iniziato a includere, per la prima volta, anche la Nuova Zelanda».
In conclusione, lasciando sullo sfondo la lunga contrapposizione tra aderenza e resistenza nei confronti delle tecniche di rappresentazione e produzione di immagini, questo episodio apparentemente periferico riporta al

centro il ruolo cruciale che assume il disegno nella elaborazione di un pensiero teorico. Non solo nelle possibilità di avvalorare una teoria architettonica ma, nel caso specifico, come territorio privilegiato per la contestazione di una delle teorie più influenti che hanno navigato tra i due emisferi.

Note

[1] Eisenman non è certo l'unico esponente nell'uso del disegno assonometrico, ma è certamente tra coloro che ne hanno esaltato la funzione analitica in complicità con il pensiero teorico. Questo approccio analitico, ricorda Eisenman, risale ai tempi della sua ricerca dottorale *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963), profondamente condizionata dagli insegnamenti di Colin Rowe nel rappresentare ciò che *manca* in un'architettura, rispetto a ciò che si mostra già chiaramente visibile.
[2] La pubblicazione curata da Julia Gatley e Lucy Treep (2017) contiene una sezione dedicata ai disegni prodotti nella scuola, intitolata *100 Years of Drawings.*
[3] Andrew Barrie, attualmente professore della School of Architecture and Planning of Auckland, ricorda questo sbilanciamento nella mente degli studenti: «They would hunch obsessively over a few sheets of mylar or expansive watercolour for weeks, clutch pencils and fanatically 6H leads in hand» (Barrie 2017, p.108).
[4] Craig Moller, intervistato dall'autore in data 13/11/2020. In generale, il contributo è strutturato sulla base degli studi dell'autore effettuati sul posto, visite ricerche d'archivio e interviste con i protagonisti del dibattito locale.
[5] Ross Jenner ottenne il suo PhD sul Modernismo Italiano presso la University of Pennsylvania sotto la supervisione di Joseph Rykwert, dopo il quale avrebbe fondato la rivista neozelandese «Interstice» per promuovere il discorso teorico sull'architettura. Negli stessi anni, David Mitchell sarà co-autore di *The Elegant Shed: New Zealand Architecture since 1945* (e dell'omonima serie televisiva).
[6] Sarah Treadwell, che continua a lavorare attualmente come artista basata in Nuova Zelanda, ottenne il suo primo incarico di insegnamento nel campo del disegno e della rappresentazione nel 1981, nell'ambito dell'accesa contestazione condotta dal gruppo attivista *Woman in Architecture* formatosi nel 1979.
[7] Questo è confermato anche dallo stesso Wigley: «In my own teachings, I have never asked students to read a single text by Derrida, despite having devoted a decade of my life thinking about his work» (2002, p. 93).
[8] In una recente conversazione con Julia Gatley (*Fast Forward lecture series* – Spring 2021), Wigley riconduce le sue prime intuizioni sulla decostruzione in campo architettonico all'incontro con Stanley Tigerman che visitò occasionalmente la Nuova Zelanda su invito dell'azienda Formica (1984). In realtà, la sua visita era molto attesa, perché Tigerman era tra coloro che stavano letteralmente manomettendo il discorso architettonico del tardo modernismo (il collage *Titanic* che raffigura il naufragio di una delle architetture iconiche di Mies era già famoso), ma l'incapacità della scuola di trattenere l'ospite per un periodo ragionevole scatenò l'aspra rivolta degli studenti contro i limiti dell'isolamento. Quello stesso anno, l'isolamento fu attenuato dalla fondazione della Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand (SAHANZ).
[9] Moller avrebbe approfondito questi studi nei suoi due anni di Master a Yale, dove la traduzione in inglese della *Autobiografia Scientifica*, pubblicata da «Oppositions», circolava dal 1981.
[10] Nello specifico, si fa riferimento al granaio come *living area*, alla struttura sopraelevata come studio e al bagno posizionato nel piano terra della torre sul retro.
[11] Dal manifesto del Group Architects, prima espressione del modernismo neozelandese, si legge: «New Zealand must have its own architecture, its own sense of what is beautiful and appropriate to our climate and conditions […] We New Zealanders live in a chaos of unplanned speculative building under an unthinking, self-seeking system of land sub-division». Sul lavoro del Group si veda Gatley (2010).
[12] La Athfield House-and-Office arrivò ad ospitare 40 abitanti e 25 lavoratori.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/867

Bibliografia

BARRIE A. (2013) – "Architecture to a Fault? Deconstructivist Architecture in New Zealand". In: A. Brown e A. Leach (a cura di), *30th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, 29-40. Queensland, Australia, 2-5 luglio 2013.

BARRIE A. (2017) – "'Architecture to a Fault'. The Postmodern Years". In: J. Gatley e L. Treep (2017), *The Auckland school : 100 years of architecture and planning*. Auckland, New Zealand, 103-127.

BETH G. e SALLY F. (2020) – "Trajectories of Axonometry through Distances and Disciplines". In: V. Jackson Wyatt, A. Leach and L. Stickells (a cura di), *Distance Looks Back.* Sydney: SAHANZ, 2020, 172-83.

BONFANTI E. (1970) – "Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi". Controspazio, 10, 19-28.

EISENMAN P. e ITURBE E. (2020) – *Lateness*. Princeton University Press, Princeton.

GATLEY J. (2010) – *Group Architects: Towards a New Zealand Architecture*. Auckland University Press, Auckland.

GATLEY J. e TREEP L. (2017) – *The Auckland School: 100 Years of Architecture and Planning*. The University of Auckland, Auckland.

HARTOONIAN G. e WIGLEY M. (2002) – "An Interview With Mark Wigley". Architectural Theory Review, Vol. 7:1, 89-102.

LINZEY M. (1992) – "Architecture to a Fault". Interstices, 2, 190-194. Pubblicato in italiano come "L'architettura dell'incertezza". In: *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*. Electa, Milano, 1991.

MITCHELL D. e CHAPLIN G. (1984) – *The Elegant Shed: New Zealand Architecture since 1945*. Oxford University Press, Auckland.

PURINI F. (1992) – "Le prime quarantatré storie. Le scuole di Architettura alla Biennale di Venezia". Lotus International, 73, 6-24.

TREADWELL S. (1986) – "Architecture Drawing: A statement of Position". New Zealand Architect, 1, 33-35.

WIGLEY M. (1986) – *Jacques Derrida and Architecture: The Deconstructive Possibilities of Architectural Discourse.* Tesi di Dottorato, University of Auckland.

WIGLEY M. (1986) – "Paradise Lost and Found: The Insinuation of Architecture in New Zealand". New Zealand Architect, 5, 44-45.

WIGLEY M. (1993) – *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. MIT Press, Cambridge MA.

Marco Moro è architetto e PhD (Università degli Studi di Cagliari). Consegue il MSc post-lauream in *Urban Strategies and Territorial Planning* presso la Universität für Angewandte Kunst di Vienna, incluso un un periodo come visiting scholar in Nuova Zelanda. Nel 2016-17 è stato assegnista e collaboratore del gruppo di progettazione per la redazione del Masterplan per il Campus Sant'Ignazio dell'Università degli Studi di Cagliari. La sua ricerca si concentra sulle relazioni reciproche tra il progetto dello spazio educativo e i modelli pedagogici, con particolare interesse verso le connessioni transnazionali attivate dal modernismo nel secondo dopoguerra. Svolge attività di didattica e ricerca come visiting lecturer presso la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica del Norte (Cile).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/854

Michele Valentino

La figurazione prima della forma, diagrammi e form drawing nell'opera di Louis I. Kahn

Abstract
Attraverso l'esplorazione di alcune opere di Kahn, il saggio intende dimostrare il legame profondo fra l'uso dei disegni-diagrammi e l'opera realizzata, dove la forma si materializza attraverso la figurazione dei suoi schemi primigeni. Per chiarire questo potenziale di ascolto, il saggio affronta la dimensione del disegno nell'opera di Louis I. Kahn. Nella sua ricerca progettuale, l'architetto comprende e utilizza la forza interpretativa dei diagrammi che, nel libro *Louis I. Kahn: Conversations With Students* (1998), definisce "form drawing". Una forma-pensiero fondamentale per l'architetto estone, che dagli anni '60 in poi utilizzerà questo strumento diagrammatico come misura per l'indagine nella definizione di forme potenziali di architettura.

Parole Chiave
Louis I. Kahn — Diagramma — Form Drawing — Figurazione — Forma

Il disegno e il processo

Il disegno di architettura, prescindendo dal sistema di rappresentazione utilizzato, non potrà mai collimare completamente con l'esperienza della realtà costruita. Infatti, il disegno, sia nella dimensione espressiva – lo schizzo – sia in quella descrittiva – la rappresentazione tecnica e digitale – può esclusivamente individuare una prefigurazione del possibile.
La materialità del disegno apre a nuove possibilità della rappresentazione per individuare le potenzialità ad essa collegate. Come ha sostenuto Tomás Maldonado nel libro *Critica della ragione informatica* (1999): bisogna superare le retoriche della 'tecnofobia' e della 'tecnofilia', cercando di far dialogare gli statuti fondativi delle discipline con le evoluzioni e le dinamiche della società, costruendo un ambiente vivo e aperto in grado di co-evolvere costruttivamente.
Di fatto, per individuare lo strumento più appropriato a rappresentare il progetto di architettura non si può operare in maniera predeterminata, ma optare per una scelta aperta alle molteplici variazioni che di volta in volta si presentano. In questo quadro, il disegno, oltre a essere un linguaggio collettivo e simbolico, esprime anche una dimensione soggettiva.
Come ricorda Francesco Cervellini (2016, p. 759) il disegno costituisce il luogo primario di formazione del progetto, «il luogo insostituibile di formazione del progetto» che offre una risposta alle questioni che l'architettura pone. Qualche anno prima anche Roberto de Rubertis (1992, p. 2) ci rammenta che il disegno è: «qualcosa di più che uno strumento esterno al progettista, qualcosa di diverso da un 'utensile' autonomo. Diventa al contrario una sua 'periferica' integrata […] Diventa un archivio temporaneo della memoria».

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/854

Fig. 1
Louis I. Kahn, *Basilica di San Marco*, Venezia, 1951, pastello su carta, 31,7 x 39,4 cm. Sue Ann Kahn / Art Resource, NY. (Mansilla 2001, p. 30).

Fig. 2
Louis I. Kahn, *Interno del Partenone*, Atene, 1951, pastello su carta, 28,6 x 35,6 cm. Architectural Archives dell' University of Pennsylvania - Stuart Weitzman School of Design.
(Mansilla 2001, p. 83).

Continuando con le parole di Paolo Giandebiaggi (2019, p. 99) che definisce il disegno come una «intersezione di riflessione e memoria [che] si esplica nel percorso dell'ideazione in quattro fasi: preparazione, incubazione, illuminazione e verifica». Un'incubazione (lo schizzo) che precede le fasi più puramente descrittive del progetto (disegno preliminare, definitivo ed esecutivo) e segue spesso il momento della preparazione (il rilievo). Un momento, quello dello schizzo, che raccoglie in modo intuitivo le informazioni e gli stimoli che il progetto potenzialmente svilupperà.

Il disegno per Louis I. Kahn

Come è facile immaginare, per Louis Isadore Kahn (1901-1974) tutte le fasi che si svolgono nel disegno come processo progettuale sono ben de-

finite e presenti nella sua opera. Se si trascurano gli stadi più operativi e descrittivi del disegno progettuale, si può affermare che il rapporto che l'architetto estone ha instaurato con il disegno è un rapporto intimo e, allo stesso tempo, di ricerca potenziale.
Così come testimoniato dal catalogo di Jan Hochstim (1991), che raccoglie la maggior parte dei dipinti e dei disegni di Kahn, le dimensioni indagatrici del disegno kahniano sono molteplici. Ne sono un esempio le influenze che esercitarono le litografie degli anni '30 del Novecento di Louis Lozowick nel determinare un suo primo stile di rappresentazione della realtà. Questa sua fase di formazione evidenzia l'irrequietezza che caratterizza i primi anni della sua formazione e che lo costringono ad attingere a diverse fonti di ispirazione (Montes Serrano e Galván Desvaux 2016). Di notevole interesse risultano anche i suoi *carnet de voyage* e i suoi vari disegni su tavola che testimoniano il viaggio in Europa dal 1928 al 1929 e quello in Italia, Grecia ed Egitto da 1950 al 1951 (Mansilla 2001) (Figg. 1, 2).
Questi quaderni i disegni ad acquerello, a pastello e a matita rivelano rapidi cambiamenti di stile, che testimoniano il processo simultaneo fra un modo di disegnare in evoluzione e la comprensione della forma architettonica dei singoli oggetti rappresentati. Riflessioni poi riformulate nelle successive architetture di Kahn, e che mostrano come il lavoro sugli schizzi sia servito per realizzare una sintesi estrema fra il modernismo e la forma storica che contraddistingue il suo lavoro (Johnson et al. 1996).
Questa sua seconda fase, legata al disegno di viaggio, ci fornisce un corpo di lavoro sorprendente. Lontano dal rigore dei suoi edifici, questi schizzi sono velati da un'aria di romanticismo che ricorda molto da vicino il lavoro di artisti che lo hanno fortemente ispirato, quali Henri Matisse (1869-1954) e Pablo Picasso (1881-1973).
Con queste esperienze-disegnate Louis Kahn pone le fondamenta per quella che sarà una stretta connessione per la sua esperienza progettuale. Un potenziale di ascolto, fra disegno e progetto, continuamente alimentato dalla pratica, nel tentativo, da una parte, di definire uno stile proprio in divenire e, dall'altra, di individuare una modalità di ricercare quello che sarà nuova architettura.
Solo dagli anni '60 in poi, la ricerca della 'forma' dell'architettura per Kahn diviene un'esigenza. Nel testo *Beginnings: Louis I. Kahn's philosophy of architecture* (1984) di Alexandra Tyng – figlia dell'architetto – viene illustrato in modo cronologico lo sviluppo del pensiero di Kahn anche in relazione a dei carteggi e degli appunti non ancora pubblicati fino ad allora.
A tal proposito un diagramma-schema (Fig. 3) spiega molto bene la posizione dell'architetto a riguardo. Questa si manifesta come il risultato di due desideri opposti il 'Sentire' [Feeling] e il Pensare [Tought]. La sua realizzazione, come unione fra 'Realismo' e 'Filosofia', porta alla 'Forma', in quanto 'Progetto Misurabile'. Un sogno che diventa realtà che ha necessità di tradurre tutte le immagini mentali dell'ispirazione in realtà tangibile (Desvaux e Tordesillas 2017).
Proprio in relazione alla ricerca della forma la dimensione del disegno assume un ruolo chiave per interpretare il suo lavoro. Da una parte i disegni per 'Sentire' [Feeling], come quelli illustrati precedentemente fatti nella prima fase di formazione e nei suoi viaggi. Dall'altra i disegni per Pensare [Tought]. Un pensiero che si manifesta attraverso il disegno, o come ci ricorda Franco Purini (2007, p. 33): «il disegno è pensiero esso stesso, anzi è la forma-pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare, e nella sua essenza più pura e durevole».

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/854

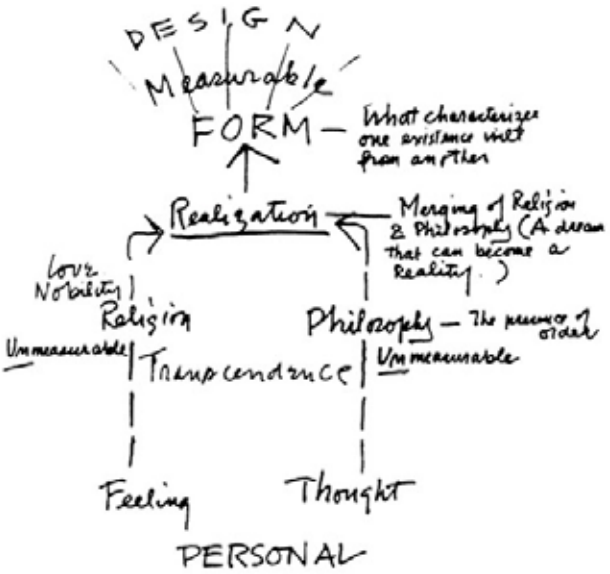


Fig. 3
Louis I. Kahn, *Sulla realizzazione della Forma*, 1960. (Tyng 1984, p. 30).

Le parole scelte nel suo diagramma non sono usate simbolicamente, ma quasi come costrutti teorici che intendono rappresentare. La 'Forma' non è strettamente legata alla configurazione fisica dell'oggetto rappresentato, ma indica uno strumento guida all'interno del quale il progetto può dispiegarsi. Allo stesso modo, la 'Realizzazione', che precede il 'Progetto Misurabile', non indica la restituzione fisica di qualcosa nel mondo del reale; ma viene limitato al significato che permette di trasformare un disegno in qualcosa che si avvicina a un concetto illuminato. La definizione che Kahn dà a 'Realizzazione' è più prossima al senso di rivelare qualcosa che era prima nascosto e sconosciuto.
Kahn chiarisce la relazione fra la 'Forma', in quanto concetto guida operato tramite il disegno, e il 'Progetto' che emerge con maggiore chiarezza nei primi anni Sessanta del secolo scorso. Infatti, solo nel secondo periodo della sua ricerca progettuale, Kahn comprende e utilizza la forza interpretativa dei diagrammi che, nel libro *Louis I. Kahn: Conversations With Students* (1998), definisce "form drawing".
La 'Forma' diviene impersonale, una fonte inesprimibile, che sottende all'ordine subalterno che nel progetto si trasfigura nella determinazione di voler essere ciò che l'architettura richiede.
La consuetudine dell'architetto di ricorrere a diagrammi come 'disegno di forme', o con forma-pensiero, chiarisce la sua volontà di giungere alla figurazione attraverso una serie di passaggi, non consequenziali, che accolgono, di volta in volta, una serie di problematiche interne al progetto. Con questi diagrammi egli interroga l'architettura, chiedendole cosa desidera diventare.

'Form drawing' come forma-pensiero

Chiarificatori rispetto all'uso dei *Form drawing* risultano i due esempi citati in un'intervista pubblicata nel 1961 sul numero sette della rivista *Perspecta* edito dalla Yale School of Architecture. Da una parte un progetto mai realizzato, la *Goldberg House* (1959) a Rydal in Pennsylvania, dall'altra le vicende della *First Unitarian Church* (1959-1969) a Rochester nello stato di New York.

L'esempio degli schemi della casa appare emblematico per lo sviluppo del progetto, che prefigurano la natura dello spazio prima ancora di fissarne la

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/854

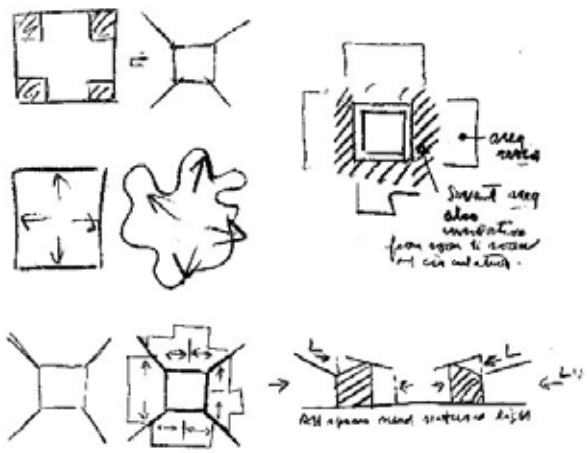


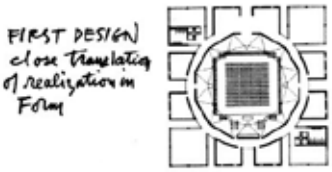
Fig. 4
Louis I. Kahn, *Form drawing della Goldberg House*, 1959, Matita su carta. Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission. (Kahn 1961, p. 13).

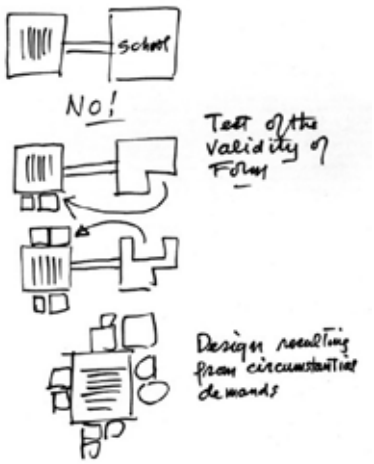
forma. L'uso di semplici forme geometriche accompagnate da annotazioni testuali, gli permette di esplorare la disposizione dei vari ambienti. Il confronto tra il quadrato e la tensione dinamica della diagonale mette in crisi il sistema ordinato della forma regolare.
Allo stesso modo al primo incontro con la congregazione, Kahn presentò il suo famoso diagramma *Form drawing* che illustrava il concetto elaborato per la configurazione spaziale e il diagramma funzionale dell'edificio. Impressionò talmente tanto la congregazione che, data la sua forza espressiva e persuasiva, riuscì a realizzare il concept iniziale.

Come è evidente anche nei disegni il progetto della First Unitarian Church ha avuto diversi stadi evolutivi. Il primo, che ebbe inizio nel luglio 1959 momento dell'incarico e terminò nel dicembre 1959 quando Kahn presentò il suo primo diagramma-disegno, intitolato dallo stesso architetto "First Design" (Fig. 5). Lo stesso architetto nell'atto di descriverlo cerca di fornire le ragioni che ne hanno portato alla sua concezione e alla sua prima stesura: «Un quadrato, il santuario, e un cerchio intorno al quadrato, che era la delimitazione di un deambulatorio. Il deambulatorio, mi sembrava necessario, perché la Chiesa Unitaria è composta da persone che hanno avuto precedenti credenze»[1] (Kahn 1961, pp. 14, 15).
Nella seconda fase, dopo il rifiuto del primo progetto, durante la quale Kahn prese in considerazione la possibilità di separare gli edifici scolastici e dalla chiesa (Fig. 6). La terza fase iniziò dalla primavera del 1960 fino al giugno del 1961 (Fig. 7), quando la congregazione approvò la soluzione finale di Kahn (Dogan & Zimring 2002).
Nonostante le diverse soluzioni spaziali individuate, appare sconcertante quanto il progetto finale (Fig. 8) sia fedele a quel concetto individuato all'inizio.

Entrambi i casi esaminati mostrano la capacità sintetica di prefigurare la forma prima di individuare la forma finale dell'edificio.
Come afferma László Mérö nel suo saggio *I limiti della razionalità. Intuizione, logica e trance-logica*: «nella cultura occidentale, una forma puramente razionale dell'intelligenza, basata sulla logica, ha conquistato un ruolo dominante […] questo tipo di pensiero […] ha senza dubbio dimostrato la sua ragion d'essere e la sua potenza» (Mérö 2005, p. 8). Allo stesso modo, però, si può affermare che esistono altre forme di conoscenza.
Nel disegno, la dimensione descrittiva e prescrittiva, come qualità privilegiata, ha predominato nella nostra società. Mentre, l'indagine delle caratteristiche di indeterminatezza della forma, che ci permettono di muoverci

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/854





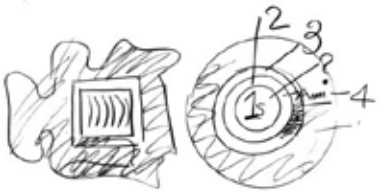


Fig. 5
Louis I. Kahn, *Realization or Form drawing and FIRST DESIGN*, 1959. Matita su carta. Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission. (Dogan & Zimring, 2002, p.50).

Fig. 6
Louis I. Kahn, *Alternative spaziali*, 1959. Matita su carta. Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission. (Dogan & Zimring, 2002, p.50).

Fig. 7
Louis I. Kahn, *Diagramma esplicativo della relazione tra gli spazi*, 1961. Matita su carta. Louis I. Kahn Collection, University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission.

nella lettura di realtà oscillanti fra quello che è e quello che potrebbe essere e che non è governabile solo tramite regole prefissate o prescrizioni date, è stata spesso messa da parte.
Se associato alle qualità dell'indeterminatezza, il disegno – o meglio lo schizzo per il progetto – permette di rendersi partecipe di quella astrazione della forma che mostra il potenziale dell'architettura che sarà o che potrà essere (Valentino 2020).

Il valore e lo scopo dello schizzo per il progetto

Come illustrato in precedenza, nel primo periodo di ricerca e di formazione, dal 1931 al 1960, Kahn si concentra sulle potenzialità del disegno in quanto forma-pensiero che rende tangibile la ontologia dell'architettura; nella seconda fase, dal 1960 al 1974, indaga l'aspetto più spirituale del disegno per il progetto.
Lo stesso autore nel testo *The Value and Aim in Sketching* (Kahn 1931) ricorda l'importanza degli schizzi nell'affrontare i problemi progettuali. Essi non costituiscono una cristallizzazione dei pensieri su carta, ma sono da intendere come quesiti, in attesa di risposte, per l'azione progettuale.
Nell'ultima fase Louis I. Kahn fa un uso strumentale dello schizzo, ossia lo traduce in un dispositivo di indagine. Uno strumento che parte da quello che si potrebbe definire un processo progettuale e procede per diagrammi.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/854

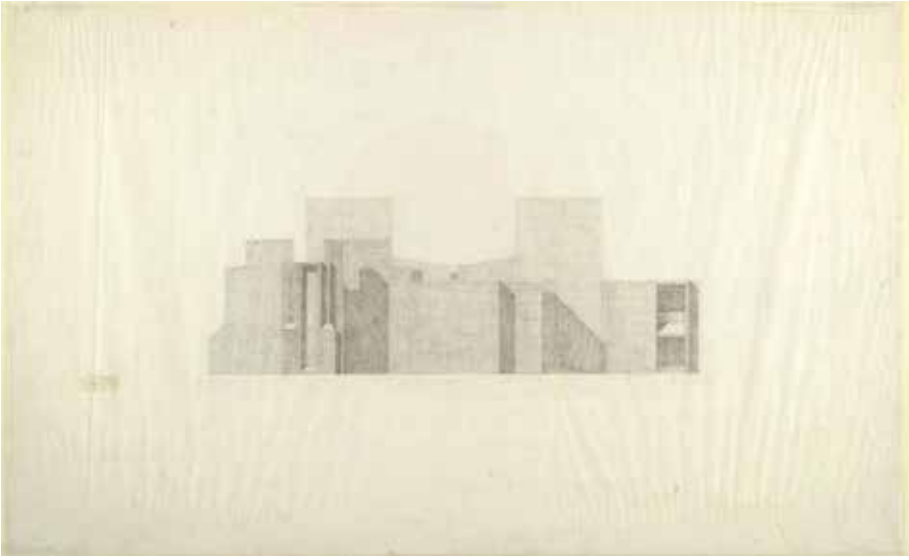


Fig. 8
Louis I. Kahn, *First Unitarian Church and School*, *Versione Finale: prospetto*, 1961, matita su carta, 41 x 69.9 cm. MoMa New York (407.1964). Visualizzato il 20 ottobre 2021 <https://www.moma.org/collection/works/565>.

Disegni diagrammatici molto lontani dalla teoria dei grafici che appartengono da sempre alla cultura del Movimento Moderno, dove il progetto dello spazio si risolve attraverso schemi funzionali. Piuttosto, i diagrammi kahaniani – i *Form drawing* – diventano una procedura per graficizzare le relazioni spaziali fra le parti. Un'interrogazione continua del potenziale dell'architettura.
La lettura attraverso gli schizzi delle due opere dell'architetto – la Goldberg House (1959) e la First Unitarian Church (1959-1969) – permettono di dimostrare il legame profondo fra l'uso dei disegni-diagrammi e l'opera realizzata, dove la forma si materializza attraverso la figurazione dei suoi schemi primigeni.
Il *Form drawing* è a tutti gli effetti una forma-pensiero fondamentale per l'architetto estone che assume la dimensione operativa per l'indagine nella definizione di forme potenziali di architettura. Una condizione primigenia che da subito porta con sé una figurazione, che nelle fasi successive del disegno, permette una graduale avvicinamento alla forma finale.
Oggi, in un'epoca fortemente influenzata dalla rappresentazione dell'architettura tramite gli strumenti informatici, il dispositivo dello schizzo apre ancora possibilità d'indagini. Occasioni che, come ci mostra la lezione di Kahn, andrebbero ricercate al fine di aumentare lo spettro con cui il potenziale delle dimensioni del disegno si dispiega.

Note

[1] Il testo è una traduzione dell'autore, quello originale in inglese è la seguente: «A square, the sanctuary, and a circle around the square which was the containment of an ambulatory. The ambulatory I felt necessary because the Unitarian Church is made up of people who have had previous beliefs» (Kahn 1961, pp. 14-15).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n59-2022/854

Bibliografia

CERVELLINI F. (2016) – "Il disegno come luogo del progetto". In: S. Bertocci e M. Bini (a cura di), *Le ragioni del disegno*. Gangemi Editore, Roma, 759-766.

DE RUBERTIS R. (1992) – "Editoriale - Il disegno: cooprocessore della mente". XY, 16, 2-3.

DESVAUX N. G. e TORDESILLAS A. A. (2017) – "Louis Kahn, the Beginning of Architecture. Notes on Silence and Light". Diségno, 1, 083-092. doi: 10.26375/disegno.1.2017.10.

DOGAN F. e ZIMRING C. M. (2002) – "Interaction of programming and design: the first unitarian congregation of Rochester and Louis I. Kahn". Journal of Architectural Education, 56(1), 47-56.

GIANDEBIAGGI P. (2019) – "Disegno: espressione creative". XY, 1(1), 98-109. doi: 10.15168/xy.v1i1.20.

HOCHSTIM J. (1991) – *The paintings and sketches of Louis I. Kahn*. Rizzoli, New York.

JOHNSON E. J., LEWIS M. J. e LIEBERMAN R. (1996) – *Drawn from the source: The travel sketches of Louis I. Kahn*. MIT Press, Cambridge.

KAHN L. I. (1931) – "The Value and Aim in Sketching". T-Square Club Journal, 1(6), 19.

KAHN L. I. (1961) – "Louis Kahn". Perspecta, 7, 9–28. doi.org/10.2307/1566863.

KAHN L. I. (1998) – *Louis I. Khan: Conversations with Students*. Architecture at Rice, Houston.

MALDONADO T. (1999) – *Critica della ragione informatica*. Feltrinelli, Milano.

MANSILLA L. M. (2001) – *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.

MONTES SERRANO C. e GALVÁN DESVAUX N. (2016) – "Las litografías de Louis Lozowick y su influencia en Louis Kahn". EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica, 21(28), 92-99.

PURINI F. (2007) – *Una lezione sul disegno*. Gangemi, Roma.

TYNG A. (1984) – *Beginnings: Louis I. Kahn' s philosophy of architecture*. J. Wiley & Sons, New York.

VALENTINO M. (2020) – "Disegno ambiguo e sagace |Ambigous and Sagace Drawing". In: A. Arena, M. Arena, R.G. Brandolino, D. Colistra, G. Ginex, D. Mediati, S. Nucifora E P. Raffa (a cura di), UID 2020 - CONNETTERE. *Un disegno per annodare e tessere*. FrancoAngeli, Milano, 1434-1449

Michele Valentino, laureato in Architettura nel 2006 presso l'Università IUAV di Venezia. Nel 2012 è stato Visiting Researcher presso la University of Edinburgh. Nel febbraio del 2013 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca presso la Scuola di Dottorato in "Architettura e Pianificazione" del DADU dell'Università degli Studi di Sassari. Attualmente, presso lo stesso Dipartimento, è Ricercatore tdB in Disegno (SSD ICAR/17) dove è docente dei corsi di *Rappresentazione del Progetto, di Modellazione Digitale e Parametrica* e di *Tecniche di Rappresentazione del Territorio*. Svolge attività di ricerca nell'ambito del disegno dell'architettura e della rappresentazione urbana e territoriale ed è membro del Gra·Vis Lab (Graphic and Visual Science Laboratory). È autore e curatore di numerose pubblicazioni tra cui: il volume *Linguaggi Grafici*. MAPPE (PUBLICA, 2021) curato con E. Cicalò e V. Menchetelli ed è autore delle monografie *Territori del Disegno* (Aracne Editrice, 2020) e *Diségno della Terra* (PUBLICA, 2020).

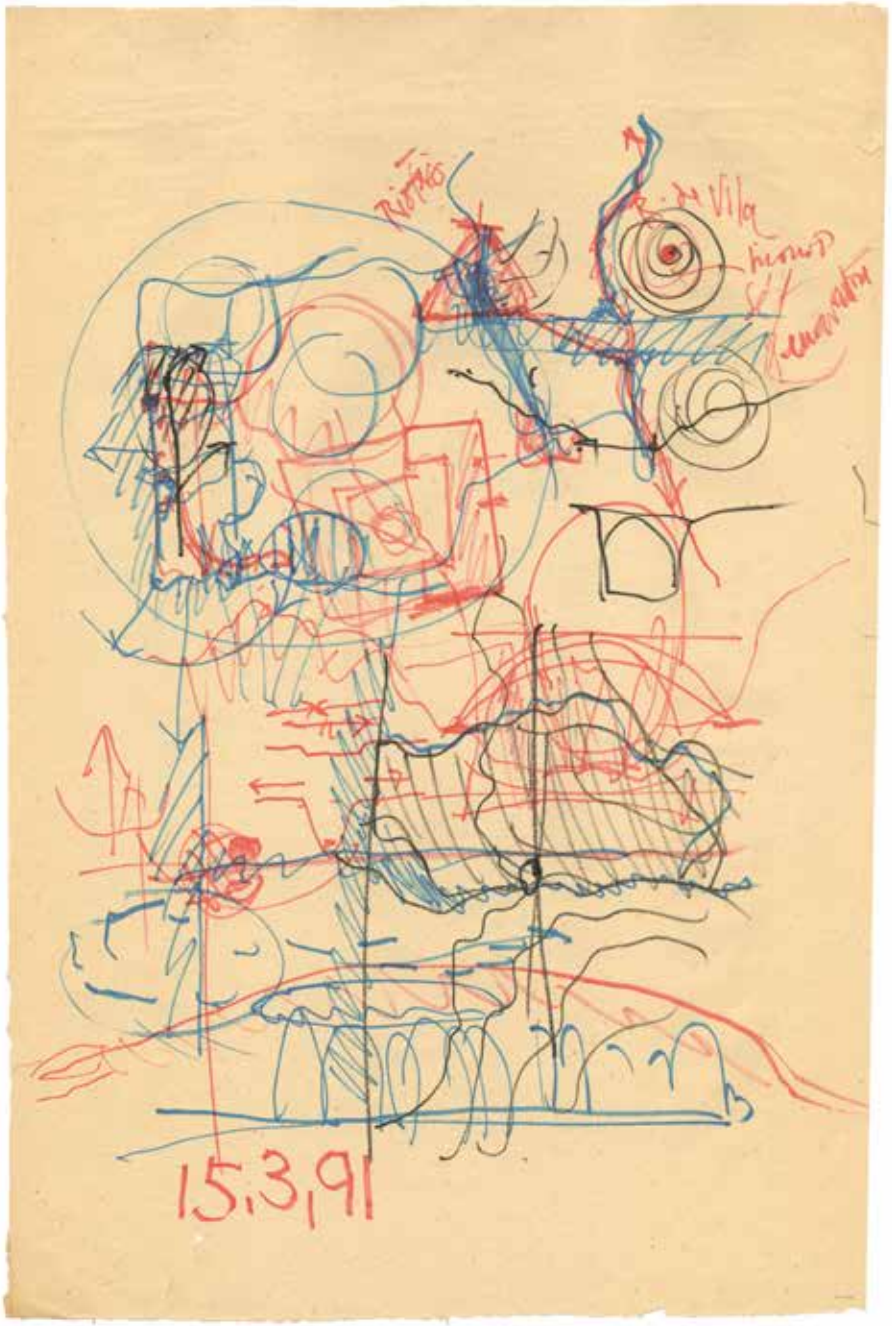
Giuseppe Di Benedetto

Spazio, forma, materia, contesto. La lezione perpetua di Távora

Autore: *Fernando Távora*
A cura di: *Carlotta Torricelli*
Titolo: *Dell'organizzazione dello spazio*
Lingua del testo: *italiano*
Editore: *nottetempo srl, Milano*
Caratteristiche: *24x14 cm, 192 pagine, brossura, bianco e nero*
ISBN: *978-88-7452-915-5*
Anno: *2021*

Fernando Távora è certamente l'iniziatore, il fondatore e l'ideatore di ciò che è riconosciuta come la Scuola di Architettura di Porto. Una Scuola espressione, oggi, di una palingenesi dell'architettura portoghese contemporanea e, forse, senza esagerazione, di un neo-rinascimento architettonico mondiale a cavallo tra il XX e il XXI secolo. Il *magister* per eccellenza, colui che traccia il primo solco della strada che sarà, in seguito, percorsa dai Discenti - Alvaro Siza Vieira ed Eduardo Souto de Moura - ma con la visione duplice e antitetica di chi sa che la meta si raggiunge volgendo costantemente lo sguardo in avanti e, nel contempo, indietro, al proprio vissuto formativo e al lascito della lezione perpetua del Maestro.
Tutto ciò rende di particolare interesse la curatela di Carlotta Torricelli che consente, per la prima volta in Italia, la traduzione (opera della stessa Torricelli) e la pubblicazione dello scritto del 1962 di Fernando Távora *Dell'organizzazione dello spazio* (*Da Organização di Espaço*) nella versione della prima edizione a stampa del 1982. E nonostante l'avvertimento espresso al lettore da Nuno Portas, nella sua prefazione proprio all'edizione del 1982, nel non considerare il saggio di Távora, come l'espressione dell'esito di «un lavoro di ricerca» o «la sistematizzazione di una modalità didattica» o, a maggior ragione, «il momento di maturazione degli aspetti teorici e pratici della professione», esso non può essere certamente ridotto ad un testo «di circostanza» legato alla mera contingenza di un concorso accademico, ossia la «prova di dissertazione per il concorso di professore associato nella Scuola Superiore di Belle Arti di Porto»[1].
Non a caso, sin dal titolo scelto nella sua introduzione al libro di Távora, "L'incontro tra la vita e le forme in architettura. Attualità del pensiero di Távora", Carlotta Torricelli intuisce il ruolo "maiuteico" dell'opera del maestro portoghese. Una maiuetica, quella di Távora, che, tuttavia, più che socratica e unidirezionale appare segnata da quell'approccio di reciprocità in seguito definito da Danilo Dolci[2]. Un porre questioni generate dalla conoscenza di se stessi e dalla realtà contestuale che attornia e pervade l'individuo. Il valore pedagogico dello scritto di Távora, appare, come più volte sottolineato da Carlotta Torricelli, evidente e finalizzato alla trasmissione delle logiche del fare architettura secondo una concezione della stessa architettura nella sua unica dimensione possibile: quella di una espressione "umanistica", in senso lato, e "olistica". In tale accezione, l'azione educa-

tiva di Távora sembra essere finalizzata ad incoraggiare un atteggiamento attivo nei confronti della conoscenza secondo un metodo che non impone il suo pensiero, ma predispone gli altri a pensare in modo autonomo e, soprattutto, a ricercare le risposte in se stessi.
Come Carlotta Torricelli evidenzia nel suo scritto introduttivo, l'opera di Távora, sin dalla sua strutturazione in quattro parti - 1. *Dimensioni, relazioni e caratteristiche dello spazio organizzato*; 2. *L'uomo contemporaneo e l'organizzazione del suo spazio*; 3. *L'organizzazione dello spazio portoghese contemporaneo*; 4. *Intorno al ruolo dell'architetto* - è profondamente marcata dall'idea di una riflessione teorica che da una visione d'insieme finisce per entrare nel merito della cultura architettonica che quella riflessione, in termini induttivi, genera. E ciò anche nell'intento dello scardinare l'isolamento, rispetto allo scenario internazionale, che la condizione del regime dittatoriale del Portogallo di quegli anni imponeva. Távora evidenzia, mediante l'assunzione di un ruolo valutativo, propositivo e connettivo, la sua capacità di penetrazione in senso critico, analitico ed operativo delle relazioni intercorrenti tra i diversi aspetti della riflessione teorica e l'azione dell'edificare attraverso "l'organizzazione dello spazio". E, in questo, non tralasciando mai il ruolo di influenza esercitato sul presente dalla storia e dai contesti fisici, culturali e sociali d'intervento. Non a caso Souto de Moura ha affermato come Távora, precursore, a suo modo, del "regionalismo critico" di framptoniana memoria, riesca a fondare «una scuola portoghese basata sui fondamenti dell'architettura moderna, ma usando elementi del passato»[3].
Vi sono poi altri due aspetti centrali trattati da Távora nel suo scritto - quasi in termini di preveggenza 'oracolare' - in rapporto all'organizzazione dello spazio: la dimensione del tempo e l'emergere, già negli anni Sessanta del Novecento, della «barbarie dello specialismo», come lo stesso Távora definisce, prendendo in prestito le parole di Ortega y Gasset[4], l'affiorare, nel progetto di architettura, di una tendenza ai settorialismi e agli specialismi disciplinari che di fatto impediscono che «si proceda all'organizzazione dello spazio, quanto piuttosto alla sua pura e semplice occupazione»[5].
E «poiché lo spazio è continuo e il tempo è una delle sue dimensioni, anche lo spazio risulta essere irreversibile. Ragione per cui […], uno spazio



organizzato non può tornare mai ad essere ciò che è già stato e dunque possiamo affermare che lo spazio si trova in costante divenire»[6].
Il "tempo", cui fa riferimento Távora, è il "tempo" che in architettura non è affatto innato, ma oggetto di processi di apprendimento e di elaborazione che avvengono in parallelo con quelli dello spazio. E per analogia - sia pure con tutta la prudenza che l'analogia richiede - si può affermare che la temporalità dell'architettura, non coincide con la condizione del darsi dell'opera stessa, ma scaturisca da essa, dalla sua forma, della quale la temporalità fa parte integrante e contribuisce a definire.
Scrive ancora Távora: «lo spazio stesso è a sua volta forma, perché anche ciò che chiamiamo spazio è costituito di materia […]. Questa nozione spesso dimenticata […] è una nozione fondamentale, poiché ci consente di prendere piena coscienza di come non si diano forme isolate e di come esista una relazione, o tra le forme che vediamo occupare lo spazio o tra di esse e lo spazio stesso»[7].
Questa riflessione sulla "genesi" della forma e la sua organizzazione de-

scritta da Távora è quella che traccia, come direbbe Vittorio Ugo, il «rapporto tra storia e βιοσ costituendo un *principium individuationis*»[8]. Ma per comprendere sino in fondo l'importanza fondamentale di questa imprescindibile relazione, Távora ci ricorda come, il termine "forma", designa l'elemento fondamentale che, unito alla materia, determina l'esistenza organizzativa dello spazio. Ma "forma" è anche "figura" o "aspetto esteriore" di qualcosa, è modo particolare di esprimersi in un'attività artistica come l'architettura, è modo esteriore di essere e di apparire della stessa architettura "in relazione all'esistenza umana" che ne costituisce la finalità principale. In ogni caso denota una modalità tangibile del sussistere, cioè esprime una "proprietà" nel senso di ciò che è proprio, specifico, appropriato. In termini ancora più profondi, "forma" può anche non riguardare l'immagine di una cosa, bensì può essere "idea" (*eidos*), struttura, modalità. La stessa architettura, come afferma Távora, consisterà, allora, nell'essere "forma" e il compito dell'architetto dovrà essere la capacità di dare "forma" alla materia in relazione alla complessità dei processi ontologici delle relazioni che si istituiscono tra eventi fisici, storici e sociali.
Sarà forse questa sovente attuale frequente incapacità di "essere forma" dello spazio e di "dare forma" allo spazio a connotare l'*impasse* culturale dei nostri tempi? La risposta a tale quesito - di valore esistenziale per la contemporaneità dell'architettura - la fornisce, indirettamente, Carlotta Torricelli proprio a conclusione della sua introduzione al libro di Távora quando afferma come la lettura del saggio dell'architetto di Porto «ci esorta all'etica del prendere posizione, a riconoscere i valori che caratterizzano l'organizzazione dello spazio e a impegnarci collettivamente - come uomini, e non solo come architetti - per la loro sopravvivenza e piena affermazione»[9].

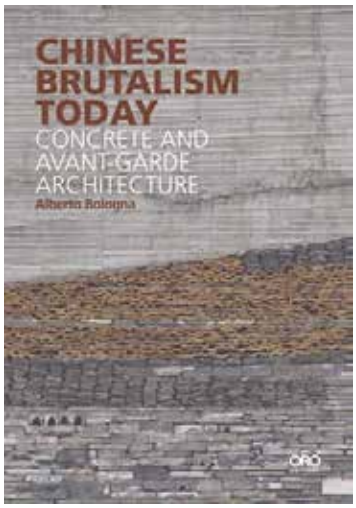
Note

[1] Távora F. (2021) – *Dell'Organizzazione dello spazio* (tit. orig. *Da Organização di Espaço,* 1962) a cura di Torricelli C., nottetempo, Milano, p. 47.
[2] Danilo D. (1996) – *La struttura maieutica e l'evolverci*. La Nuova Italia, Scandicci.
[3] Esposito A., Leoni G. (2005) – *Fernando Távora. Opera completa*. Mondadori Electa, Milano.
[4] Távora F. (2021) – *Op. cit.,* p. 96.
[5] *Ibidem*, p. 93.
[6] *Ibidem*, p. 94.
[7] *Ibidem*, p. 81.
[8] Ugo V. (1991), *I luoghi di Dedalo. Elementi Teorici dell'architettura*. Dedalo, Bari, p. 37.
[9] Torricelli C. (2021) – "L'incontro tra la vita e le forme in architettura. Attualità del pensiero di Távora". In: Távora F. (2021) – *Op. cit.*, p. 37.

Marco Marino

Un modo giusto di guardare alle cose.

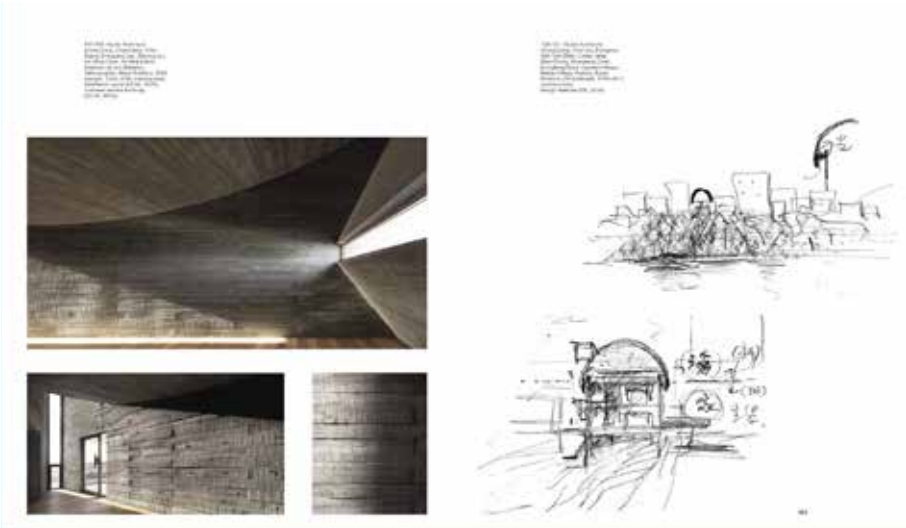
Autore: *Alberto Bologna*
Titolo: *Chinese Brutalism Today*
Sottotitolo: *Concrete and Avant-Garde Architecture*
Lingua: *Inglese*
Editore: *ORO Editions*
Caratteristiche: *formato 21x30 cm, 298 pagine, brossura, colori*
ISBN: *978-1-943532-38-4*
Anno: *2019*



Dal 2016 Alberto Bologna tiene monitorata la situazione su un gruppo di nuovi edifici costruiti in Cina negli ultimi 20 anni, attraverso i due principali social network Instagram e Facebook. A partire dal fascino suscitato dalle immagini che rintraccia in rete, l'autore costruisce un racconto organico, approfondito, e originale in "Chinese Brutalism today", edito da ORO Editions nel 2019.

L'indice del testo chiarisce da subito l'approccio adottato da Bologna. L'autore abbassa i toni nei confronti dei singoli studi, "atelier" di architettura, e preferisce invece valorizzare le singole realizzazioni mettendo in luce l'aspetto più originale dei progetti cinesi che poco si coglie navigando in rete, ossia l'aspetto materico. La fase di realizzazione, il cantiere, sono per Bologna l'aspetto più interessante dell'architettura cinese perché nell'esecuzione materiale si può rintracciare la vera originalità dei singoli progetti. L'abilità delle maestranze cinesi è stata quella di adattare il *Béton Brut,* il cemento a vista, una tecnica costruttiva nata e sviluppata in occidente, al mondo orientale. Il testo di Alberto Bologna propone una collezione di disegni, render e fotografie - spesso realizzate sul campo dall'autore stesso - che servono a costruire un inventario di dettagli e finiture uniche, che sarebbero impossibili da vedere, o comunque difficilmente interpretabili dalle fotografie in rete.

Il libro di Alberto Bologna mostra a tutti i suoi lettori che esiste un modo positivo di usare la rete per studiare e analizzare l'architettura. Internet e le piattaforme correlate, prime su tutte in questo momento Facebook e Instagram, rappresentano una delle forme più ampie di conoscenza delle cose. Coloro che studiano e progettano architetture possono tenere continuamente traccia dei cambiamenti di un edificio, dal progetto al cantiere, dalla realizzazione all'usura, dall'inaugurazione al cambio di destinazione d'uso. A titolo puramente esemplificativo sarà necessario aprire l'app Instagram su uno smartphone, cercare "Long Museum" dell'Atelier Deshaus (edificio a cui Bologna dedica anche una parte nel suo testo) nella sezione "luoghi", e "scrollare" sulle immagini per vedere l'edificio com'è cambiato nel tempo, quali eventi si stanno svolgendo al suo interno, in che modo cambia la luce nelle varie stagioni o come il materiale si stia usurando.



Il testo di Bologna lascia aperte moltissime strade verso la conoscenza dell'architettura cinese contemporanea, anzi motiva a osservare, studiare, analizzare i singoli progetti anche attraverso la rete.
L'architettura brutalista cinese è un fenomeno ancora in pieno svolgimento, molti cantieri devono ancora partire, e molti nuovi studi stanno adottando il cemento armato a vista come tecnologia costruttiva, e forse solamene monitorando questo fenomeno attraverso la rete sarà possibile vederne i risultati in tempo reale. La differenza rispetto al passato è che oggi aprendo uno smartphone possiamo vedere come un'architettura nasce, cresce e si trasforma in tempo reale, e per estensione come un fenomeno come l'architettura brutalista cinese si sta evolvendo.
La ricerca in rete rimane comunque una conoscenza virtuale, bidimensionale e astratta, e lo stesso testo di Alberto Bologna sarebbe impensabile e irrealizzabile senza lunghi periodi di confronto e di osservazione dal vero.

Alberto Bologna pare suggerire un nuovo approccio alla ricerca e allo studio. I siti internet, i due social network più importanti del momento, Instagram, Facebook, e le piattaforme Pinterest e Flickr, assumono oggi non solo la funzione di archivio dove rintracciare riferimenti progettuali, ma servono come nuove fonti di conoscenza e riflessione complementare a quelle tradizionali.

Nicoletta Faccitondo

Ventiquattro pensieri costruiti
Uno strumentario di indagine dello spazio tra forma e struttura

Autore: *Tiziano De Venuto, Giuseppe Tupputi*
Titolo: *Il modello come sineddoche*
Sottotitolo: *Spazio, Struttura, Forma per un'idea di architettura collettiva*
Collana: *Mosaico*
Lingua del testo: *italiano/inglese*
Editore: *Libria*
Caratteristiche: *formato 15 x 21cm, 228 pagine, brossura, a colori*
ISBN: *978-88-6764-262-5*
Anno: *2022*

Il modello come sineddoche è un libro che parte dalla raccolta degli esiti sviluppati in quattro anni di attività didattica – svolta all'interno dei Laboratori di Progettazione Architettonica del dipartimento dICAR del Politecnico di Bari, complessivamente dai docenti Anna Bruna Menghini e Carlo Moccia, con l'affiancamento di Giuseppe Resta, Tiziano De Venuto e Giuseppe Tupputi – ma che si espande oltre l'orizzonte della singola esperienza laboratoriale. Configurandosi come un momento di necessaria sintesi, portata avanti da parte degli autori Tiziano De Venuto e Giuseppe Tupputi, costruisce l'occasione per mettere a fuoco alcuni punti in un percorso di ricerca che parte ben prima della sua formazione, e, come si avverte dalla lettura del volume, ha intenzione di procedere in successive fasi di studio e critica. Esigenza non scontata, che nasce sicuramente dalla postura degli autori, giovani architetti che si trovano inoltre impegnati nella didattica, e che quindi, come ricorda Carlo Gandolfi negli *Appunti* a chiusura del libro, «studia[no] l'architettura insieme ai propri studenti»[1].

Il nodo centrale della ricerca è l'indagine attorno alcuni esempi notevoli dell'architettura moderna e contemporanea, approfondita in una chiara traiettoria di interpretazione critica, che assume come parametro la relazione tra l'ideazione dello spazio e il suo ordine costruttivo, intesa in un rapporto dialogico costante, che riferisce al confronto tra architettura e «arte delle strutture»[2].

La chiarezza della decisione presa nella prospettiva di ricerca non nasconde, anzi esplora convintamente, la problematicità sottesa al nucleo tematico scelto, alla relazione in architettura tra ideali spaziali e logiche costruttive nel «processo generativo, o potremmo dire genetico, della sua forma»[3], supportandosi nel percorso intrapreso dalle *sineddochi* prodotte negli atelier.

Il materiale prodotto negli anni di lavoro con gli studenti si definisce infatti in maniera precisa: disegni sintetici in scala 1:200, in cui viene svolto un accurato sforzo di selezione sulla rappresentazione, seguendo una costante ricerca di corrispondenza tra segno e significato. E soprattutto un panorama di plastici, tutti in stampa 3D della stessa resina, che scelgono di rappresentare l'edificio analizzato effettuando una riduzione a una *parte per il tutto*, in grado di portare alla luce, nella scarnificazione dell'opera, quelle «relazioni gerarchiche interne ad ogni singolo organismo architettonico»[4]

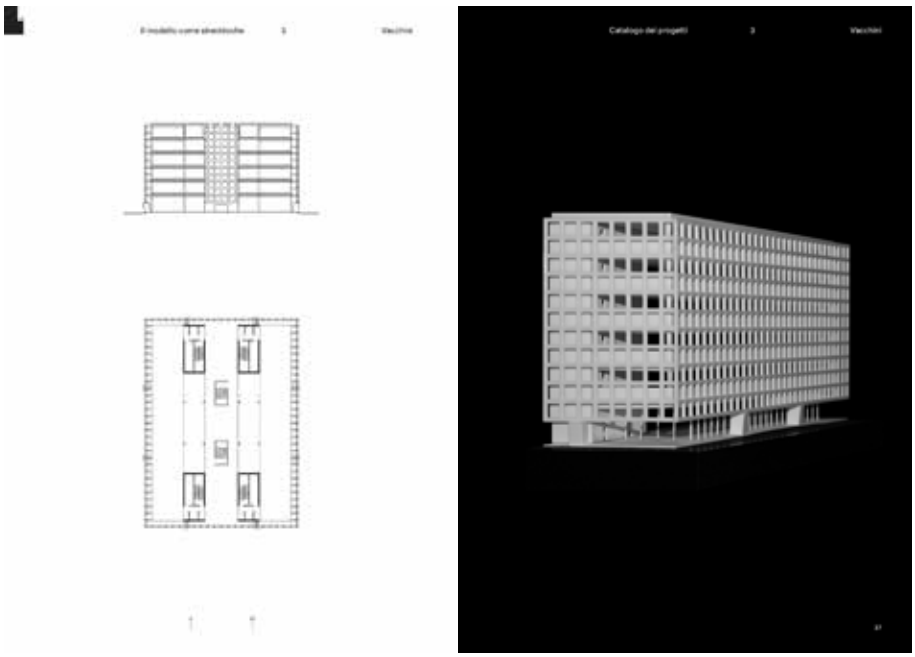


Fig. 1
Pagine tratte dal volume. La prima scheda dello strumentario, relativa alla Ferriera di Locarno di Livio Vacchini.

cruciali per la lettura del nodo critico individuato, e finalizzati a capire l'«unità sintattica dotata della complessità e dell'autonomia necessaria a rappresentare il concetto spaziale dell'intero edificio»[5]. La scelta dell'omogeneizzazione degli elaborati riporta, inoltre, tutto lo studio a un piano di lavoro ideale che costituisce una base su cui è possibile confrontare gli esempi tra loro, tramite le loro *sineddochi*.

La figura retorica sottolinea la volontà di non riprodurre le opere nella loro integrità e conclusione formale, quanto di seguire la ricerca sperimentale di espressione del «rapporto che si realizza tra organismo architettonico e organismo strutturale, tra carattere dello spazio e forme della costruzione, secondo una tensione anatomica»[6]. L'operazione di scomposizione si rivela fondamentale, se, riprendendo Martì Arìs, «ciò che caratterizza la struttura è la sua dimensione relazionale, il cui fattore essenziale non sono né gli elementi né il tutto, ma piuttosto le relazioni […] che permettono la formalizzazione del tutto»[7].

Le opere indagate presenti nel volume sono ventiquattro, tutte architetture sviluppate – non sempre realizzate – da Maestri moderni e contemporanei, in un lasso di tempo che va dal 1929 al 2015; scelte perché inserite in un processo storico di consolidamento di quella collaborazione tra discipline architettoniche e ingegneristiche fondamentale per l'esito ricercato: di forme che siano espressione di un concetto spaziale concretizzato attraverso un determinato rapporto con le tecniche costruttive. Tali da poter essere quindi racchiuse in un «pensiero costruito»[8]. E inoltre, tutte architetture che si dispiegano come variazioni sullo stesso tema funzionale, quello del grande edificio collettivo. È infatti qui che la ricerca sottesa al libro identifica la possibilità di indagare le potenzialità intrinseche della grande campata strutturale, già in sé riassuntiva del rapporto tra forma e struttura. Il metodo adottato nella didattica degli atelier ha pertanto costruito negli anni una chiara corrispondenza fra i principi teorici su cui si intendeva indagare e la prassi dell'esercizio assegnato. Gli esempi sono ordinati in un catalogo consultabile nella parte centrale del libro, entro cui ci si orienta facilmente grazie al prezioso lavoro di design editoriale che assembla il volume, e a una pratica tavola sinottica riassuntiva. Di ogni esempio viene presentata la pianta sintetica associata al prospetto, e poi successivamen-

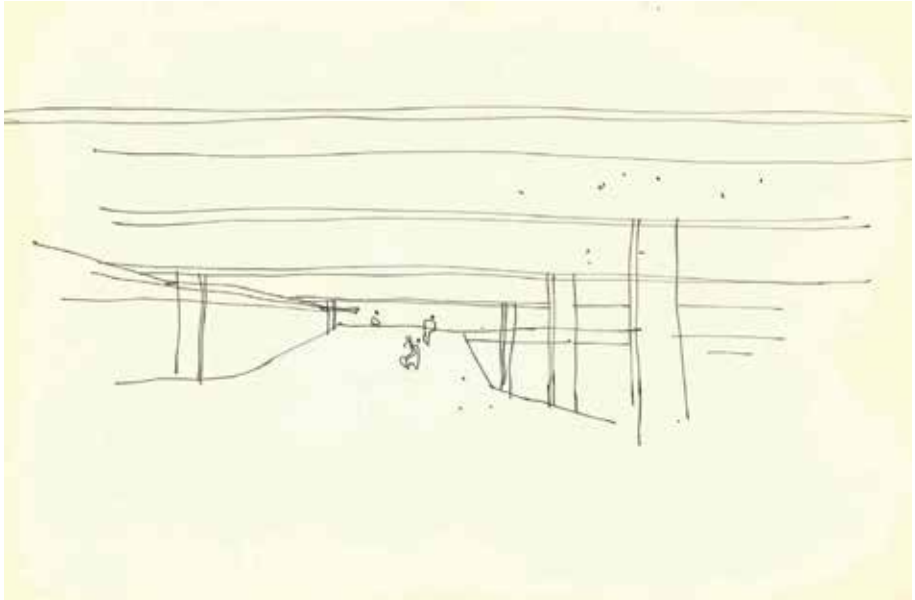


Fig. 2
Immagine tratta dal libro, prospettiva dello spazio di ingresso dell'edificio MAC USP di Paulo Mendes da Rocha, disegno dall'Archivio © Acervo Paulo Mendes da Rocha.

te una eventuale seconda pianta, e la sezione. La scheda si conclude con un'immagine fotografica, anche questa studiata come strumento di indagine, che consente all'occhio di ribaltare il disegno bidimensionale nella plasticità scultorea dell'opera costruita, e virtualmente navigare il modello fisico. In un'economia di gesti rappresentativi, di ogni opera risulta chiara l'origine e il rapporto elementare tra forma e struttura. La sequenza delle architetture studiate e presentate non procede in ordine cronologico né tantomeno classificatorio: l'itinerario proposto dagli autori è anch'esso frutto della continua interrogazione posta dal problema di fondo della relazione tra qualità formale e costruzione, e decide di disporre gli esempi incatenandoli fra loro in una successione che si crea a ogni passo, «attraverso il riconoscimento di alcune analogie *strutturali* di alcuni tipi di spazio»[9].
Il catalogo è presentato come uno *strumentario*, identificando l'intento degli autori di non cristallizzare gli esiti raccolti, ma piuttosto di rimetterli sul piano da lavoro. La posizione al centro delle pagine del libro di tale strumentario è anche forse metaforicamente un rimando alla posizione centrale rispetto al dibattito che i due autori svolgono tra le righe. La decisione di alternarsi alla scrittura dei capitoli rispecchia infatti la costante dimensione dialogica richiamata da De Venuto e Tupputi nei testi. I capitoli che precedono il "fascicolo" del catalogo degli esempi introducono i temi e il metodo, mentre quelli che lo succedono mettono in atto la metodologia e analizzano estensivamente quattro opere estrapolate dallo strumentario. Entrano a fondo della questione, inscenando un confronto serrato tra gli esempi scelti, estraendone la capacità di «non ostentare l'arditezza e lo sforzo strutturale come valore in sé»[10], ma piuttosto il loro essere scaturigine di un processo dove «anche le logiche strutturali e le tecniche costruttive sono intese in senso compositivo»[11].
Ma per arrivare alla radice della questione nella lettura delle opere, è preponderante ed efficace il ruolo che riveste il modello in questo studio, ripristinando un uso della maquette nella didattica di architettura non legato alla pre-visione del progetto, ma, al contrario, allo studio che lo segue. Riportando gli studenti verso quella esperienza sensoriale propria della pratica della maquette, fatta da «una serie infinita di differenti sguardi particolari e visioni panoramiche dello stesso oggetto fisico, che riescono a fornire una *rappresentazione* della realtà non ancorata alla *raffigurazione* fissata sul supporto»[12]. E questo avviene nella piena consapevolezza di chi

guida il percorso didattico: infatti, rispetto all'uso del modello che precede il progetto, gli autori dichiarano che «in un processo inverso, queste *sineddochi* vorrebbero piuttosto rappresentare i principi, i paradigmi contenuti nelle nostre opere maestre, costruendo una parete di strumenti e di tecniche utili all'esperienza del *fare* nella didattica del progetto»[13]. Attraverso un peculiare uso del modello che permette di intendere «perciò la costruzione come un atto poetico, attraverso cui si rende manifesto il pensiero che soggiace allo spazio»[14]. Mettendo quindi in condivisione non dei risultati trattati come dati finiti, ma piuttosto un processo in corso, parte di un necessario dibattito sui temi affrontati.

Note

[1] Gandolfi C. (2022) – "Appunti sulla didattica della costruzione in architettura". In: De Venuto T., Tupputi G., *Il modello come sineddoche. Spazio, Struttura, Forma per un'idea di architettura collettiva*. Libria, Melfi, 197.
[2] Muttoni A. (2006) – *L'arte delle strutture*. Mendrisio Academy Press, Milano.
[3] Gandolfi C. (2022) – "Appunti sulla didattica della costruzione in architettura". In: De Venuto T., Tupputi G., *Il modello come sineddoche* op. cit., 195.
[4] Tupputi G. (2022) – "Il modello e la sineddoche". In: De Venuto T., Tupputi G., *Il modello come sineddoche* op. cit., 13.
[5] *Ibidem*.
[6] De Venuto T. (2022) – "La forma dello spazio come tema per la struttura". In: De Venuto T., Tupputi G., *Il modello come sineddoche* op. cit., 24.
[7] Martì Arìs C. (1990) – *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. CittàStudi edizioni, Milano.
[8] De Venuto T. (2022) – "La forma dello spazio come tema per la struttura". In: De Venuto T., Tupputi G., *Il modello come sineddoche* op. cit., 23.
[9] *Ibidem*.
[10] Tupputi G. (2022) – "Sollevare/Sospendere". In: De Venuto T., Tupputi G., *Il modello come sineddoche* op. cit., 136.
[11] *Ibidem*.
[12] Braghieri N. (2020) – "Piccoli strumenti per grandi progetti". In: Maillard N., Veillon C. (a cura di), *Isle of Models. Architecture and Scale.* Triest Verlag, Zurigo, 57.
[13] De Venuto T. (2022) – "La forma dello spazio come tema per la struttura". In: De Venuto T., Tupputi G., *Il modello come sineddoche* op. cit., 24.
[14] Tupputi G. (2022) – "Il modello e la sineddoche". In: De Venuto T., Tupputi G., *Il modello come sineddoche* op. cit., p. 16.