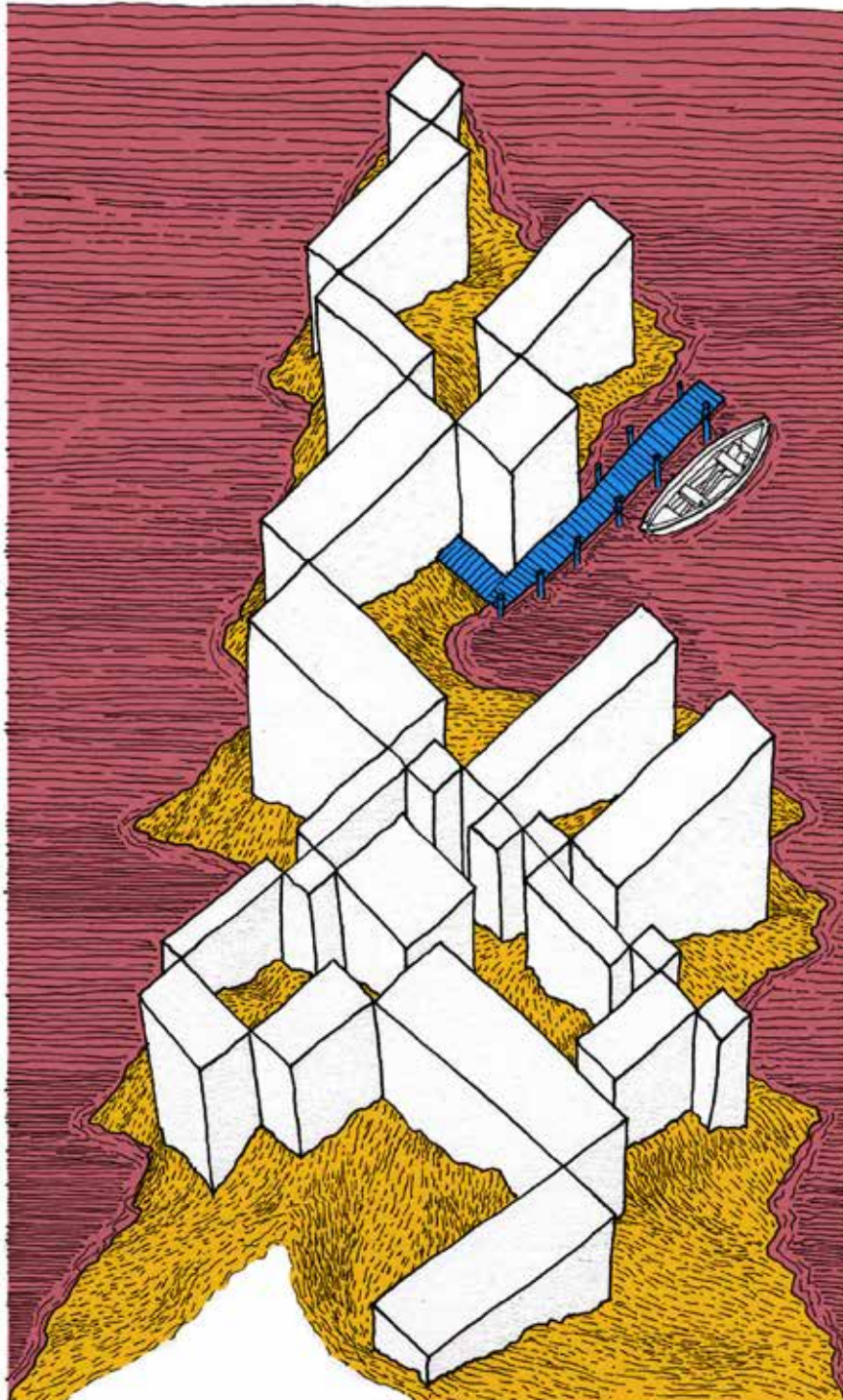


VICEVERSA

Numero 3 - Dicembre 2015



Almanacco dell'Architettura disegnata

a cura di Carmelo Baglivo e Valerio Paolo Mosco

Almanacco dell'Architettura disegnata

Editoriale p.8

Valerio Paolo Mosco

Il potere dell'aforisma p.12

Hans Ibelings

Niente tocca terra p.16

Marco Biraghi — Carmen Andriani

Perret e Petrarca p.18

Vincenzo Latina — Francesco Venezia

Guardando a lungo... p.20

Gianpiero Frassinelli — 2A+P/A

Un eden pop p.22

Arturo Demordi — Italo Rota

Il disegno è un aforisma se aleggia... p.24

Renato Rizzi — Beniamino Servino

Nilo shape meeting p.28

Beniamino Servino — Renato Rizzi

Doppio sogno p.30

Orazio Carpenzano — Carlo Aymonino

Chi è l'assassino p.32

Albero Ferlenga — Aldo Rossi

Disegni muscolari p.34

Valerio Paolo Mosco — Massimiliano Fuksas

Campo magnetico p.36

Matteo Costanzo — Paolo Portoghesi

Necessità primarie p.38

Luca Molinari — Cherubino Gambardella

La natura non fa nulla di utile p.40

Gianfranco Bombaci — Gianni Pettena

Direttore

Valerio Paolo Mosco

Vice-direttore

Giovanni La Varra

Redazione

Alberto Alessi

conrad-bercah

Federico Bilò

Giovanni Corbellini

Davide Tommaso Ferrando

Luca Galofaro

Alberto Iacovoni

Vincenzo Latina

Sara Marini

Alessandro Rocca

Valter Scelsi

Pietro Valle

Responsabili iconografia

Fosbury Architecture

Coordinamento redazione

Giacomo Ghinello

Segreteria di produzione

Silvia Codato

Editing e distribuzione

OII+

Grafica

Marta Della Giustina

ISSN 2421-2687

Motivi p.42
Giovanni Corbellini — Ma0

Utopico per nulla utopico p.44
conrad-bercah — Gabetti e Isola

Guardo gli alberi... p.46
Giancarlo De Carlo

L'architetto che disegna le montagne p.48
Alberto Iacovoni — Franz Prati

Sulle mille volte di Alessandro Anselmi p.50
Cherubino Gambardella — Alessandro Anselmi

Architettura e città contro urbanistica a due dimensioni p.52
Antonella Gallo — Luciano Semerani e Gigetta Tamaro

Architettura come menzogna p.54
Baukuh — Antonio Monestiroli

In prima persona p.56
Olaf Grawert — Ugo La Pietra

Tramare architetture p.58
Marta Magagnini — Dario Passi

Il mito del disegno p.60
Sandra Suatoni — Aldo Aymonino

Luci e ombre p.62
Alberto Alessi — Francesco Cellini

La seconda tela p.66
Franco Purini — Maurizio Sacripanti

Piatto p.68
Fabrizio Gallanti — Alessandro Mendini

Appuntamento al buio p.70
Walter Nicolino — Gianfranco Toso

Obliterare sé p.72
Valter Scelsi — Pier Vittorio Aureli

La città dei Tuttorecchi p.74
Giorgio de Finis — Ettore Sottsass

Il disegno che visse due volte p.78
Giovanni La Varra — Giorgio Grassi con Antonio Monestiroli

Affrontare un'antica rimozione p.80
Paola Ruotolo — Piero Sartogo

Sul filo di lana p.82
Valentino Anselmi e Valerio Palmieri — Laura Thermes

Tutto converge p.84
Raffaele Cutillo — Paolo Zermani

Compresenza p.86
Federico Bilò — Carmelo Baglivo

Nel labirinto p.88
Susanna Piscicella — Carlo Prati

Questionario modernista p.90
Alessandro Rocca — Franco Purini

Simultaneità pluriscalare p.92
Gundula Rakowitz — Gianugo Polesello

Il collage di famiglia p.94
Elisa Cristiana Cattaneo — Andrea Branzi

Questa non è una mappa. Sulle tracce di Stalker p.96
Peter Lang — Stalker

La griglia che tiene il mondo p.98
Luca Montuori — Costantino Dardi

Un processo Alchemico p.100
Laura Thermes — Giangiacomo D'Ardia

Questa non è una foto p.102
Davide Tommaso Ferrando — Baukuh

Consolazione0011 ovvero il sentimento del contrario p.104
Simone Capra — Lorenzo Degli Esposti

Citando Cancogni p.106
Manlio Cancogni — Fabio Alessandro Fusco

Astrazioni concrete p.108
Silvia Codato — Michele Beccu

Lo strabismo di Venere p.110
Michel Carlana — Labics

Serie di disegni di torri p.112
Mauro Marzo — Armando Dal Fabbro

La concretezza del disegno p.114
Laura Andreini - Cino Zucchi

Capriccio moderno p.116
Laura Zerella — Arduino Cantafora

Citando Agamben p.118
Arturo Demordi — Guido Canella

Le linee di costruzione della forma p.120
Orsina Simona Pierini – Umberto Riva

Codice ovvio p.124
Antonello Marotta — Bruno Munari

Architettura nuda p.126
Camillo Botticini — Giandomenico Belotti

Dissidio montato? Dissidio composto p.128
Lorenzo Degli Esposti — Valter Scelsi

Appunti cartografici p.130
Sara Marini — Piotr Barbarewicz

Vema avviluppata p.132
Antonio Lavarello — Elasticospa

Colossei p.134
Francesco Garofalo – Superstudio

Il tradimento delle parole scritte p.136
Carmelo Baglivo

EDITORIALE

Valerio Paolo Mosco

Ciò che ci ha spinto a mettere mano a questo numero di *Viceversa* è stato, innanzitutto, il voler confutare una vulgata che interpreta il disegno di architettura in Italia come un'attività accademica, vanitosa e auto-compiaciuta, che ricicla temi sempre uguali a loro stessi. Collezionando i disegni vedevamo, infatti, che ciò non era vero, che le opzioni stilistiche e concettuali del disegno italiano erano variegatissime e che le innumerevoli rappresentazioni dell'architettura italiana, ieri come oggi, rispecchiavano lo stesso eclettismo insito nella nostra architettura. Un eclettismo scomodo, pimpante, che sembra sfuggire da tutte le parti, ma che nel complesso smentisce le accuse di conformismo. Siamo andati, allora, raccogliendo gli eclettici disegni come se fossimo dei collezionisti che si divertono a acquistare e poi disporre i quadri nella loro galleria e ciò senza particolari intellettualismi, senza tanta filologia, un po' a caso, in maniera tale che le opere potessero stare una vicina all'altra per simpatia. Collezionati i disegni, abbiamo chiamato allora degli autori a commentarli con poche righe di testo: una didascalia allungata che avesse un proprio titolo, autonomo rispetto all'opera. Il disegno e il testo giustapposti ci sembravano si rafforzassero a vicenda, senza scadere nel didascalico, mantenendo quel lasco che si necessita affinché i meccanismi, avendo gioco, non si grippino. Al vernissage, poi abbiamo invitato Hans Ibelings che ci ha stupito di come conosca ciò che accade dalle nostre parti, di come comprenda ciò che sfugge anche a noi che siamo cresciuti tra questi disegni. Il tutto poi è stato recepito da *Viceversa* che ne ha fatto un almanacco un po' strano. Di solito gli almanacchi scandiscono con precisione i giorni dell'anno per individuare la posizione della luna o le feste nazionali. Nell'almanacco di *Viceversa* ciò non accade: date, festività e la posizione della luna si confondono tra di loro. Il fatto non è grave, in definitiva le opere sono più importanti dei giorni e ciò anche se Esiodo li aveva posti sullo stesso piano. Eppure ciò che si ricava da questo almanacco eclettico è un'unità a priori, quasi un assunto, su cui riflettere: lo scapestrato e brulicante eclettismo dell'architettura nazionale paradoss-

salmente si ricompatta nell'utilizzo del medium del disegno. Si potrebbe spiegare ciò asserendo che la difficoltà di portare in cantiere i progetti faccia sì che ci si rifugi nella rappresentazione, e allora la nostra galleria altro non sarebbe che una collezione di frustrazioni nobilitate ad arte, oppure che il ricorso al disegno, altro non sia che un'ennesima prova di quell'indole metà platonica, metà idealista talmente insita in noi che non riusciamo neanche a riconoscerla. O forse, a soprassedere queste ragioni, ci sono, come ci ha raccontato Arnaldo Bruschi nel suo bel libro su Bramante, gli effetti di quella rivoluzione dell'Alberti che aveva definito il fare architettura attraverso la scissione tra la *struttura* - la costruzione concreta - e il *disegno*, privilegiando in definitiva quest'ultimo in quanto segnatura di un ruolo più alto per l'architetto, ormai elevatosi da tecnico a intellettuale. Un ruolo, questo, per altro preconizzato e ben descritto nelle prime pagine del testo di Vitruvio. Il disegno, quindi, come testimonianza di afferire alle *arti liberali* e non *meccaniche*, in definitiva come segnatura umanista. E si sa gli umanisti tendono a disperdersi, nei peggiori casi sono vanitosi e vanagloriosi, ma su di loro facciamo affidamento (e li ringraziamo) perché giorno per giorno, come se dovessero compilare un almanacco, rinnovano le ragioni dell'etimologia di *poiesis*, del fare, del dar forma e significato a ciò che ci circonda attraverso l'arte liberale del rappresentare il mondo.



“Il territorio del disegno è un’isola chiusa dalla stessa natura entro confini mutabili.

È una terra circondata da un vasto oceano tempestoso, impero proprio dell’apparenza, dove nebbie grosse e ghiacci, prossimi a liquefarsi, danno a ogni istante l’illusione di nuove terre, e, incessantemente ingannando con vane speranze il navigante errabondo in cerca di nuove scoperte, lo traggono in avventure alle quali egli non sa mai sottrarsi, e delle quali non può mai venire a capo.”

Manipolazione di un brano della
Critica della ragion pura di Immanuel Kant

IL POTERE DELL'AFORISMA

Hans Ibelings

Se c'è un disegno in questo numero di *Viceversa* che tiene insieme l'ampio spettro di immagini in esso contenute è quello di Beniamino Servino dal titolo *Il disegno è un aforisma*. Questa particolare immagine apre molte prospettive che nel loro complesso si riferiscono al significato di aforisma che è per definizione, un'affermazione condensata, ma non del tutto chiusa in se stessa. È l'aforisma, il titolo simile ai titoli di giornali, che paradossalmente definisce il disegno, lasciando aperta la possibilità che non il disegno, ma il testo sia il vero aforisma, come nell'inversione linguistica di Magritte tra testo e immagine.

Ovviamente non tutti i disegni di architettura sono aforismi, ma quasi tutti i disegni contenuti in questa collezione possono essere considerati tali. Wieslaw Brudzinski (1920-1996) ha dato una convincente spiegazione di cosa sia un aforisma: "un indizio di qualcosa di più grande che rimane inalterato dai successivi indizi". La definizione di Brudzinski può essere applicata a questa collezione di disegni, che offre la sensazione di qualcosa di più grande che rimane inalterato da eventuali successivi disegni. I disegni collezionati, quindi, nel loro complesso contengono l'incompletezza. Essi offrono lampi di personalissimi mondi architettonici, ma nulla più di ciò. Con qualche eccezione, questi disegni non sono descrizioni di spazi e forme costruiti, ma prefigurazioni o promesse di quanto l'architettura eventualmente potrebbe comportare senza, pur tuttavia, evocare ciò che essa sarebbe potuta essere. Essi mostrano l'architettura non come un oggetto tangibile, ma come un concreto potenziale. Come una collezione di aforismi, questa antologia mostra certamente il potere evocativo del non compiuto, del non finito.

Questo peculiare carattere concettuale pone le immagini al di fuori della maggior parte dei disegni di architettura che si riferiscono alle convenzioni di piante, prospetti e sezioni e dettagli costruttivi. Questi disegni convenzionali sono comparabili alle note musicali. Le note non sono musica,

ma definiscono un codice per trasmettere la musica. E anche se un pezzo musicale può essere suonato in molti modi, esso rimarrà lo stesso pur nelle diverse interpretazioni. In definitiva, le informazioni sintetizzate in un disegno convenzionale di architettura possono portare a esecuzioni di poco distanti le une dalle altre. La stessa pianta, la stessa sezione e lo stesso prospetto produrranno, di fatto, lo stesso pezzo.

La relazione tra i disegni contenuti in questa antologia e l'architettura non è così lineare come potrebbe sembrare, dal momento che essi offrono, allo stesso tempo, sia più indizi sia meno di quanto l'architettura potrebbe suggerire. Di meno in quanto essi sono il più delle volte redatti senza far riferimento ad una scala, senza far intendere il materiale con cui essi dovrebbero essere costruiti, senza dare indicazioni del programma funzionale, tra l'altro alcuni di essi sembrerebbero del tutto inadatti all'architettura se prendessimo in seria considerazione quella forza di gravità a cui il costruito deve soggiacere. Allo stesso tempo offrono più indizi di quanto si dovrebbe supporre, in quanto, ognuno di questi disegni è molto più evocativo e carico di significati e invitante di quanto sia un disegno convenzionale di piante, sezioni e alzati.

Frammenti di convenzioni tecniche sono visibili in alcuni dei disegni selezionati, ma senza mai alludere ad un manuale sul come immaginare l'architettura. Al contrario, questi disegni sono strumenti che servono a stimolare e direzionare l'immaginazione dell'autore e, al contempo, anche di colui il quale li guarda. Ciò che poi è interessante notare è che, mentre, nei disegni tecnici i codici di riferimento sono utilizzati innanzitutto per escludere ambiguità di interpretazione, in questo caso abbiamo l'opposto: quasi ogni disegno è infatti deliberatamente ambiguo e ciò a prescindere dalla precisione con cui è stato redatto.

L'ambiguità dell'aforisma è parzialmente legata al luogo di provenienza di questa antologia, all'Italia e all'utilizzo della lingua in questo paese. La selezione è, infatti, all'interno di quella che potremmo definire una *semiosfera* italiana e importo il termine *semiosfera* dal linguista estone e russo Yuri Lotman. Nella lingua italiana il termine disegno riunisce in sé il significato del termine *design e drawing*. Ciò indica che per la mentalità italiana non c'è poi differenza tra l'atto di concepire e quello di ren-

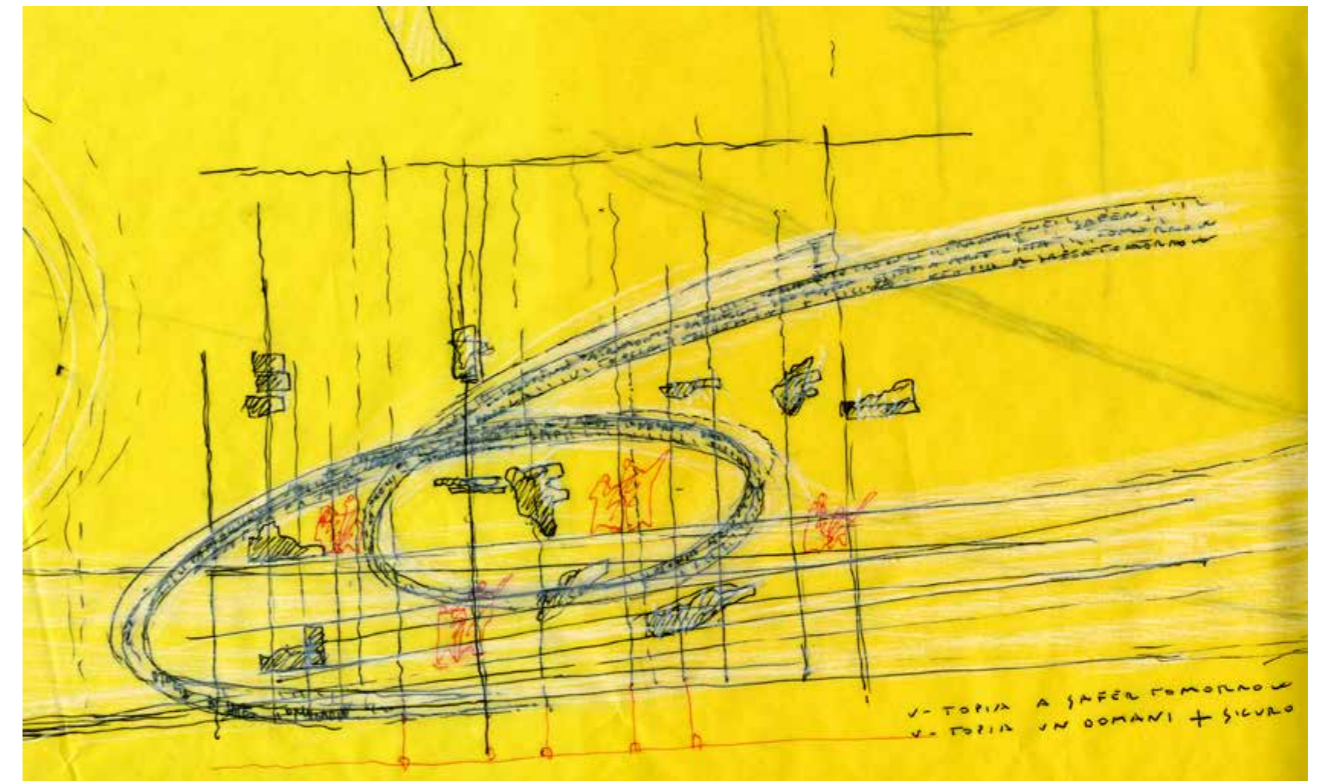
dere pratico tale concepimento, mentre nelle altre *semiosfere* ciò non accade. In Germania, in Olanda o in Inghilterra il disegno tecnico è ben altra cosa rispetto a quello concettuale. Il disegno tecnico, il *drawing*, può essere considerato come il passaggio intermedio tra la concezione (il *design*) e la costruzione ed è proprio attraverso questo passaggio che l'idea può diventare un edificio. In Italia, invece, il disegno tecnico non è un passaggio intermedio per tenere insieme idea e costruzione, bensì tende a relazionarsi al disegno d'idea. Nella *semiosfera* italiana, dunque, il disegno tecnico ha un valore concettuale e il disegno concettuale può essere tale attraverso il disegno tecnico.

Un altro semiologo, Stanislaw Jerzy Lec (1909-1966), ha osservato che ciò che è rimasto dei più importanti romanzi non è null'altro che una citazione. Ciò lo ha portato a porsi la domanda retorica: perché tutti questi autori si sono dannati perdendo tempo per scrivere un libro intero se avrebbero potuto scrivere direttamente queste frasi celebri? L'antologia del disegno italiano di *Viceversa* convalida la *boutade* di Lec e nel suo complesso dimostra come l'architettura possa offrire modi più rapidi per giungere alle idee. Non c'è dunque bisogno di un completo set di disegni o di modelli e neanche di un edificio costruito per giungere all'architettura. Ciò che è sufficiente per l'architettura sono delle immagini sintetiche, che condensano più cose in una; immagini il cui potere è riconosciuto da molti degli architetti di questa antologia e evidentemente dagli stessi curatori, la cui selezione permette a noi di vedere l'architettura italiana attraverso lenti italiane.

NIENTE TOCCA TERRA

Marco Biraghi

Anno 2008. Carmen Andriani è invitata a presentare una proposta per il Padiglione Italia alla *XI Biennale di Architettura di Venezia* diretta quell'anno da Aaron Betsky. Il concept dell'esposizione prevede l'inserimento, nello spazio allungato delle Tese delle Vergini dell'Arsenale, di quindici installazioni di altrettanti architetti e designer. Un "nastro volante" ellittico avvolge lo spazio e incrocia le installazioni che fluttuano nell'aria. Come una curva parabolica sospesa, o un acceleratore di particelle fuori controllo, il nastro volante invita gli immaginari visitatori del Padiglione a muoversi, a circolare, quasi fossero sospinti da un turbine "buono", o fossero prigionieri di un candido vortice. Il tema della sfida alla forza di gravità, del galleggiamento nello spazio, di una leggerezza che si compone con l'effimero perché il miracolo della levitazione non può durare a lungo, è ricorrente nella cultura architettonica italiana: attraversa la Sala delle Medaglie d'oro all'*Esposizione dell'Aeronautica Italiana* del 1934, al Palazzo dell'Arte di Milano, di Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, la *Mostra Internazionale della Produzione in Serie* del 1940, la *VII Triennale di Milano* di Giuseppe Pagano, gli allestimenti degli anni '60 per la *Fiera Campionaria* di Franco Albini, la mostra di Alexander Calder del 1982 al Palazzo a Vela a Torino di Renzo Piano, la mostra *Zero Gravity* alla *Triennale* del 2006, dello stesso Piano, dedicata all'opera di Albini. Nel mai nato Padiglione Italia 2008 di Carmen Andriani tutto sembra librarsi con la massima lievità: gli oggetti esposti a mezza altezza, i cavi tesi che li reggono, vibranti come corde di violino, il nastro flessuoso che li abbraccia, roteante e danzante. Un'utopia, forse. Ma proprio dall'utopia – come recita l'iscrizione in calce al disegno – scaturisce un "domani + sicuro".



PROPOSTA PER IL PADIGLIONE ITALIA
BIENNALE DI ARCHITETTURA DI VENEZIA
Carmen Andriani, 2008

PERRET E PETRARCA

Vincenzo Latina

Francesco Venezia ha costantemente conferito agli schizzi una cifra segreta e di sintetica interpretazione della propria poetica dell'architettura. *La piana dei templi* si avvale, invece, della tecnica del fotomontaggio la quale restituisce un'immaginaria visione di un progetto concettuale. Non si tratta di un vezzo o di una stramberia, né di un rendere alla moda, né di una delle tante odierne fantastiche immagini. Tutt'altro. Tale visione ci appare come una naturale conseguenza, una straordinaria fusione tra la Valle dei Templi di Paestum e la Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe a Berlino. E' un pensiero analitico in cui due entità geografiche e temporali diverse, ma analoghe fanno parte di un unico ideale programma attraverso il gioco dell'innesto prospettico e della fusione materica. La spianata assurge a luogo immaginario su cui interviene un grande basamento che conferisce unitarietà al sistema. La piattaforma della Neue Nationalgalerie contiene - e in parte assorbe - il tempio di Nettuno e la Basilica. I resti sparsi in primo piano diventano parte del programma miesiano, in cui il nuovo e l'archeologia sono complementari. Sia il nuovo sia i resti dei templi hanno eliminato il superfluo dell'architettura per esprimere l'universalità dell'essenziale. L'ordine arcaico del tempio antico di Paestum e quello moderno di Berlino sono espressione di grande bellezza e potenza; al contrario il perfezionamento dell'ordine è stato espressione di decadenza. L'immagine palesa la natura analogica dell'architettura che mette in relazione l'antica cella degli dei con la moderna cella degli uomini. Il peristilio marca l'assenza del muro e conferisce porosità ad una architettura inclusiva che accoglie e contiene il paesaggio. Come l'immagine di Venezia è costituita dal doppio, così, per gioco, anche il titolo del mio testo, è costituito da due citazioni: una di Perret e l'altra di Petrarca:

“La bella architettura fa belle rovine” (Perret)

“E tutto quel che una ruina involge”(Petrarca).



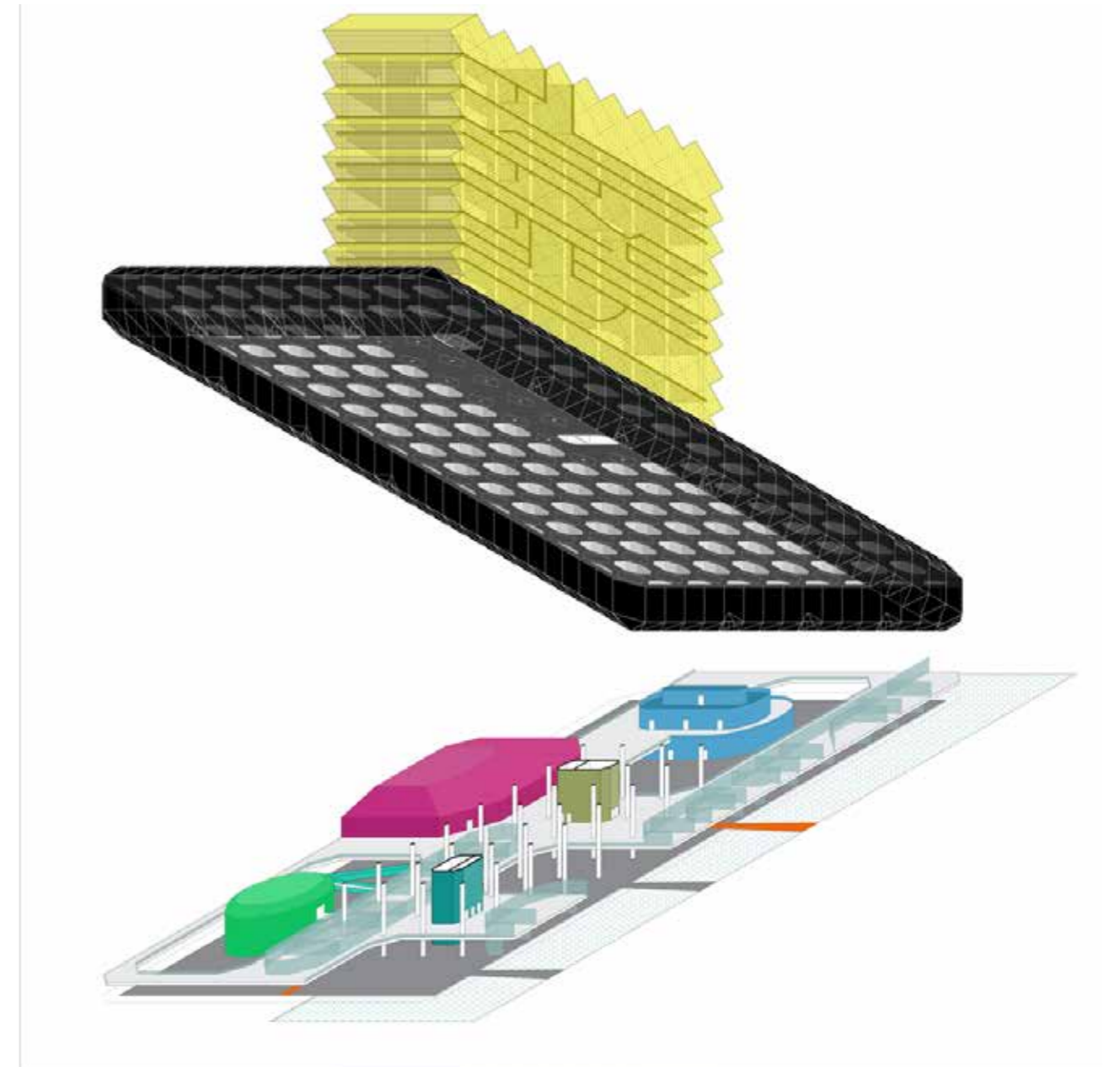
LA PIANA DEI TEMPLI

Francesco Venezia, 2010

GUARDANDO A LUNGO...

Gianpiero Frassinelli

Guardando a lungo il bel disegno dei 2A+P/A, il prisma nero di base mi ha ricordato il portagioie di mia madre (non credo abbia mai contenuto un diamante) e, subito dopo, il passaggio del Magra nel 1943. Fummo mitragliati da due aerei mentre attraversavamo il greto quasi asciutto presso il ponte ferroviario; mio padre era passato con la mia sorellina; mamma mi si buttò addosso proteggendomi col suo corpo. Mi era rimasta fuori una mano, i pezzetti di ghiaia, rotti dai proiettili, mi facevano male.



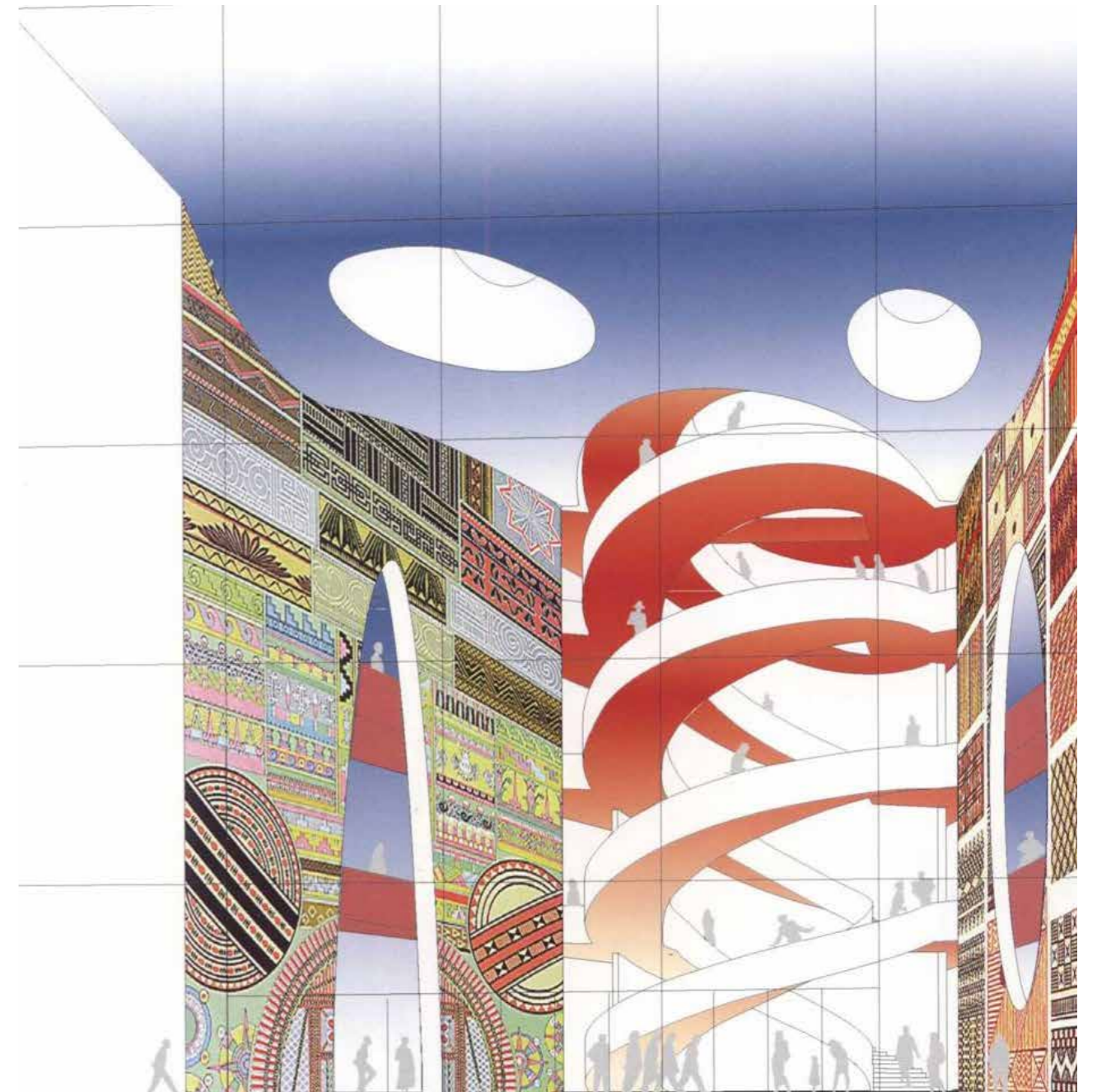
A DIAMOND IS FOREVER

2A+P/A, 2009

UN EDEN POP

Arturo Demordi

Non è difficile descrivere questo disegno di Rota. Ai lati due quinte decorate inquadrano in fondo una rampa a doppia elica che sale su fino a bucare un solaio già traforato da due lucernai. Le quinte sono anche esse bucate da grandi aperture che svelano dietro dei camminamenti che si ricollegano alle rampe. Il risultato è un'immagine che si dona immediatamente, ma a ben vedere è ambigua: le quinte sono scorciate ad imbuto in modo tale da accelerare lo spazio e non si comprende se esse sostengano un piano di copertura o un cielo azzurro; l'attacco tra le quinte e il cielo di copertura segue, poi, una irreale svasatura e non comprendiamo se i setti sorreggano lo stesso o no. Non plausibili poi gli scorci prospettici dei lucernai che ricordano delle anamorfosi manieriste. Se, poi, per un attimo ci astraiano dall'immagine generale comprendiamo che i tre elementi costituenti la scena (le quinte, le rampe e il cielo di copertura) sono oggetti autonomi, come se fossero stati disposti nell'invaso spaziale senza essere stati dovutamente scalati per rendere plausibili le leggi prospettiche. Eppure il tutto risulta non solo plausibile, ma persino equilibrato. L'omogeneità dell'immagine è data, infatti, dalla decorazione pop, di colori e pattern forti e definiti, al limite del lisergico. Proviamo, infatti, a eliminare il manto decorativo, allora gli elementi si scollegano e l'immagine evapora, entrando persino in ridondanza. Questa decorazione definisce un eden pop del tutto particolare. Non un eden completamente iperrealista, come quelli anni '60 statunitensi o inglesi, ma un eden sospeso tra l'iperrealismo (senza il quale il pop non può esistere), l'espressionismo, riscontrabile nelle deformazioni e accelerazioni spaziali velatamente grottesche e la tonalità metafisica, dove quinte, rampe e cielo di copertura configurano un enigma, un rebus, dietro il quale probabilmente si potrebbe celare un senso ulteriore. In questa scena sospesa di Rota vi sono le ragioni del migliore pop italiano, lontano dalla propaganda, scettico nei confronti degli slogan a buon mercato e nei confronti di una palingenesi dal basso, sospeso tra più tonalità: un pop blasè, capace di dar vita all'unico eden che ci è concesso, quello dei sogni infranti.



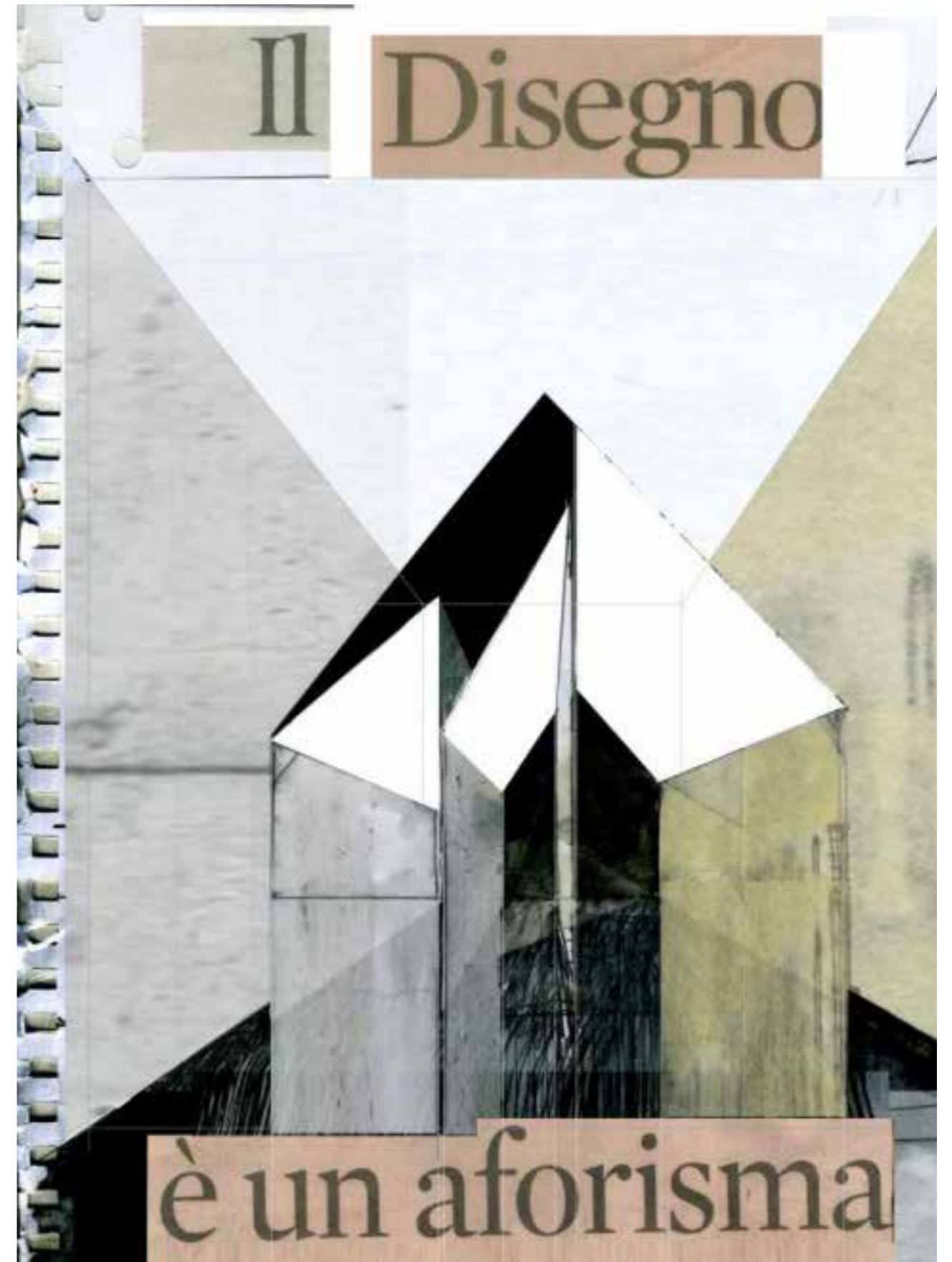
**PROGETTO PER IL CENTRO UNIVERSITARIO DI
BOULEVARD JOURDAN PARIGI**

Italo Rota, 1994

IL DISEGNO È UN AFORISMA SE ALEGGIA...

Renato Rizzi

Il disegno è un aforisma se aleggia sul suo aspetto l'immagine dello spirito.... come la parola è poesia se ci fa immaginare il suono aspro della lingua.... di Ignazio Buttitta, il cantastorie siculo, dalla voce roca, cavernosa, che esce da una gola arida di sole e tristezza, che fa dilatare i polmoni e serrare i pugni per intonare una sillaba e la melodia dei suoi passi e ascolta il mugugno dell'orfano che però vaga libero come il vento che sferza di folate la faccia e ti fa sputare sabbia dalla bocca....per ricordare che la dignità dell'uomo è la nobiltà del mondo...



IL DISEGNO È UN AFORISMA
(L'AFORISMA È UNO STRUMENTO DI
COMUNICAZIONE RAPIDA DI PENSIERI LENTI)

Beniamino Servino, 2013

Lingua e dialettu
(Ignazio Buttitta; 1899-1994)

Un populu
mittitilu a catina
spughiatilu
attuppatici a vucca
è ancora libiru.

Livatici u travagghiu
u passaportu
a tavula unnu mancia
u lettu unnu dormi,
è ancora riccu.

Un populu
diventa poviru e servu
quannu ci arrubano a lingua
addutata di patri:
è persu pi sempri.
Diventa poviru e servu
quannu i paroli non figghianu paroli
e si mancianu tra d'iddi.
Mi n'addugnu ora,
mentri accordu la chitarra du dialetto
ca perdi na corda lu jornu.

Mentre arripezzu
a tila camuluta
ca tissiru i nostri avi
cu lana di pecuri siciliani.

E sugnu poviru:
haju i dinari
e non li pozzu spènniri;
i giuielli
e non li pozzu rigalari;
u cantu

nta gaggia
cu l'ali tagghiati.

Un poviru
c'addatta nte minni strippi
da matri putativa
chi u chiama figghiu
pi nciuria.

Nuatri l'avevamu a matri,
nni l'arrubbaru;
aveva i minni a funtana di latti
e ci vèppiru tutti,
ora ci sputanu.

Nni ristò a vuci d'idda,
a cadenza,
a nota vascia
du sonu e du lamentu:
chissi no nni pò un rubari.
Non ni ponnu rubari,
ma ristamu poveri
e orfani u stissu.

NILO SHAPE MEETING

Beniamino Servino

Ci siamo incontrati sul Nilo. Lui, Livingstone, ne risale il corso alla ricerca delle sorgenti. Io, Ignazio Buttitta, sul battellone verso la foce. Foce a delta. Larga. Spersa.

Uno scopritore e un cantastorie. Aristocratico e Popolano.

Con la stessa Vuota Forma. Architettura Vuota Forma.

La Forma [Vuota] è a me contemporanea. E' viva quando io sono vivo. Vive contemporaneamente a me.

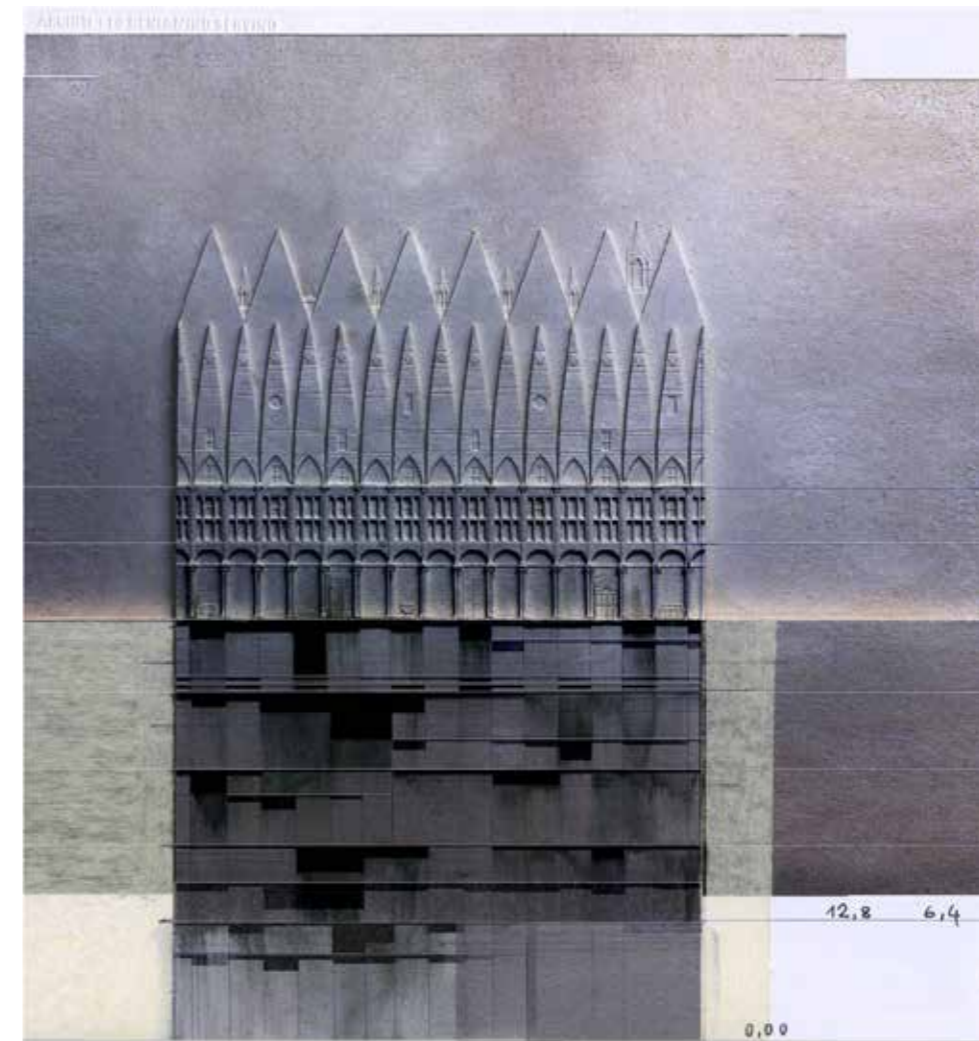
Le forme vuote sono schiacciate sul piano del mio presente. Sincroniche, bi-dimensionali. Senza la dimensione del tempo. Si dispongono all'uso. Bi-dimensionali.

L'uso della Vuota Forma passa attraverso l'adattamento a sé. Come il rapso-
do ascolta una storia e ne racconta un'altra. Trasportatore-traditore.

La scelta di un testo è generata dal bisogno di possederlo. Passando da un
corpo a un altro corpo, il testo si conserva vivo. Sempre diverso.

P. S.

Si può parlare di un altro solo se lo si confronta a sé medesimi. Dell'opera di un altro attraverso la propria. Se no è una osservazione sterile.



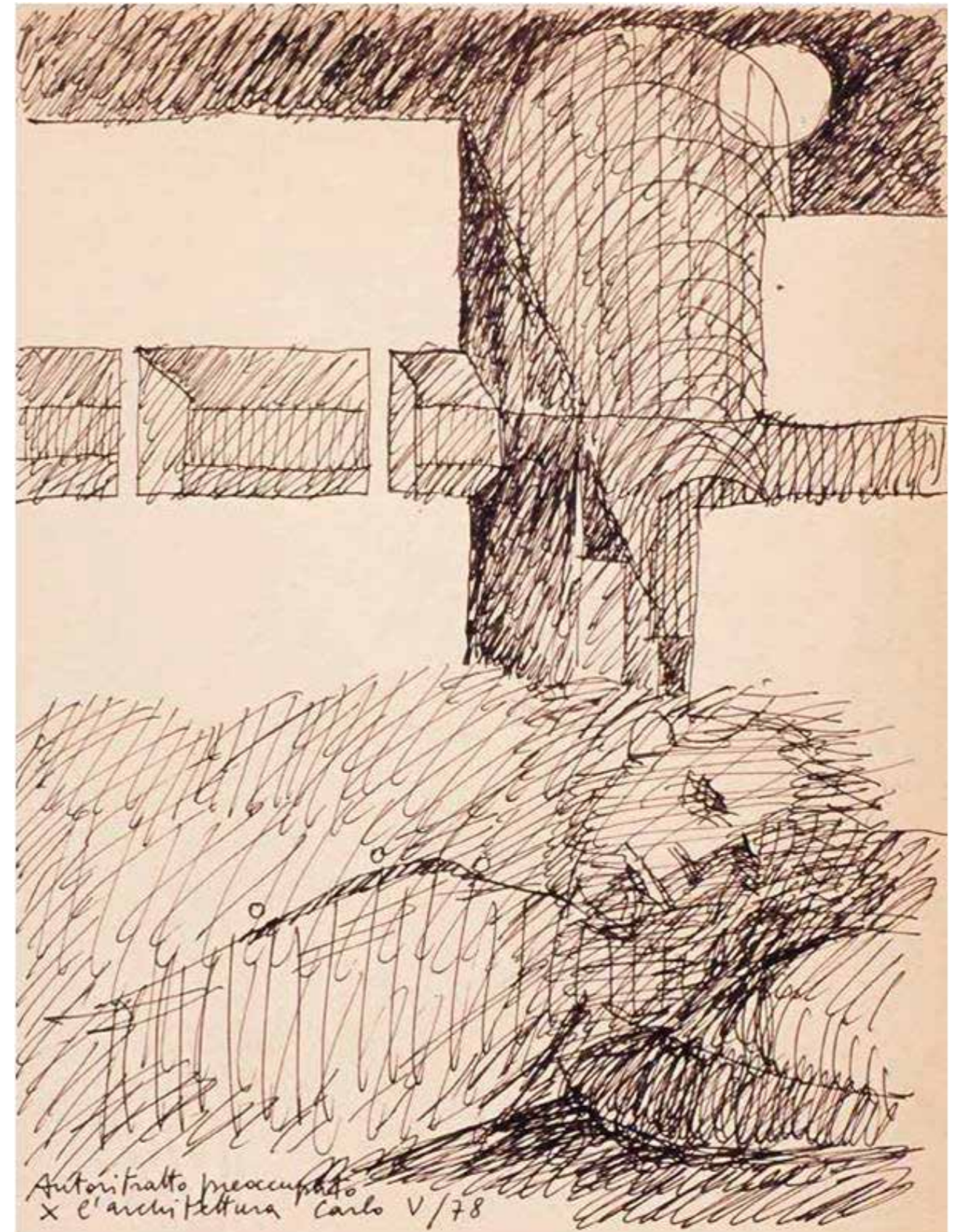
FORMA GENERATRICE DI FORMA

Beniamino Servino interviene su una immagine di un modello di Renato Rizzi del battistero di Parma dis-piegato, 2014

DOPPIO SOGNO

Orazio Carpenzano

L' *autoritratto preoccupato per l'architettura* mostra una riflessione immediata, preda di quel senso di inquietudine che Carlo aveva dopo l'invenzione di un progetto, forse anche di ansia, di falso approdo a un corpo compiuto, finito nel disegno, sottratto, dunque, ad ogni ulteriore processo. Il ritratto è introspezione all'interno del suo stesso corpo e nel corpo dell'architettura. In questo disegno si avverte e si confessa l'inquietudine dell'imminenza della realizzazione, che potremmo tradurre in una sorta di perdita nostalgica o di dubbio vitale sugli esiti a cui essa prelude, che potrei interpretare in una cinica resa. Carlo pensa sdraiato sul fianco con le mani incrociate, con alle spalle il suo palazzo di Giustizia di Ferrara. Dunque, dopo il "frammentismo dinamico e metamorfico del Gallaratese" (Conforti) segue ora una riflessione sulla permanenza morfologica dell'architettura e di ciò appare preoccupato. A Ferrara la classicità dell'impianto genera parti, germina forme che si dispongono per annientare ogni atto di univocità o absolutezza. Il dubbio e la contraddizione supportano questa volontà, questa preoccupazione che è sempre volta al molteplice. La ricerca di Carlo Aymonino è stata sempre difficile e sofferta. Egli è stato un intellettuale borghese che preferì il cinismo di colui che ha fede in ciò che fa all'auto-castrazione creativa di colui che si pone come tecnico asservito al partito. Ciò spiega la sua immersione totale nello specifico disciplinare, nel mestiere. Ricordo nell'81 che al quinto anno ci fece svolgere un esercizio sulla Tourette, che era quello di inserire il progetto di Le Corbusier in diversi contesti per verificarne la sua tenuta formale e funzionale al di là delle inevitabili smembrature, mutilazioni, riduzioni, adeguamenti che ciò avrebbe comportato. Il gusto per le intuizioni poetiche, per l'ideale urbano, per l'impegno, per l'anti formalismo, per il rifiuto di una generica modernità, per il frammentismo trovato e analizzato nella città, prelevato e tradotto in architettura era il messaggio del corso: se l'intervento non può che essere per parti, ogni edificio avrebbe richiesto allora uno specifico sforzo creativo, per essere segno plastico unico, per essere autonomo nel luogo e non dal luogo.



AUTORITRATTO PREOCCUPATO PER L'ARCHITETTURA

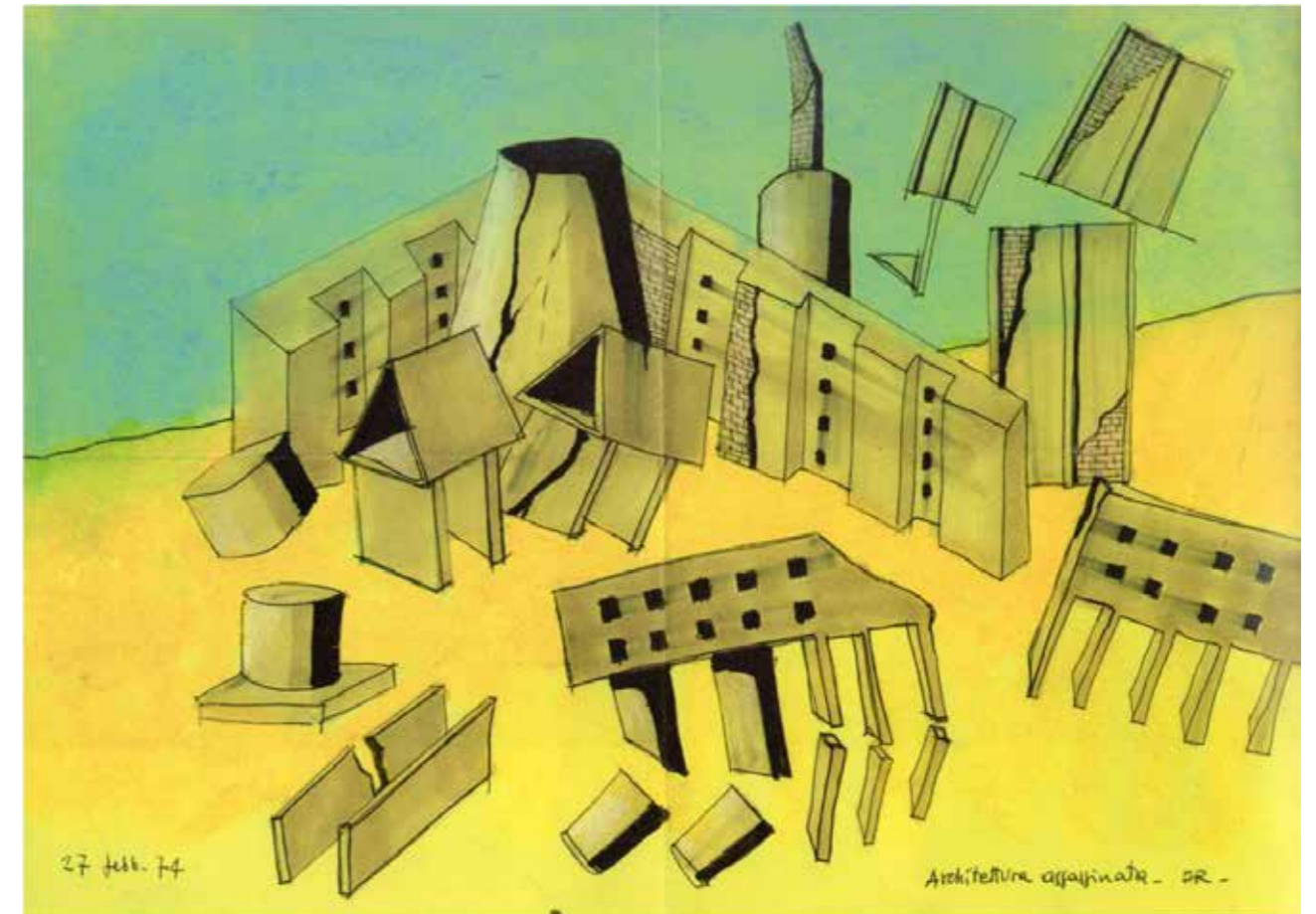
Carlo Aymonino, 1978

Disegno per gentile concessione di FFMAAM
Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

CHI È L'ASSASSINO

Alberto Ferlenga

Architetture spezzate, da *Dieses ist lange her* (1975) a *Fragments*, (1987), popolano tutta la produzione grafica di Aldo Rossi e se si assume il disegno, nell'opera complessiva dell'architetto milanese, come palestra per progetti futuri, la tensione generata dalla frattura appare come una delle ricorrenze di una produzione artistica ancora oggi difficile da interpretare. Di frammenti e fratture è fatto quello che è forse il più straordinario dei progetti rossiani, quel cimitero di Modena programmaticamente destinato alla rappresentazione dell'incompletezza e del collasso, maturato, secondo il racconto dell'autore, nei giorni di sosta obbligata successivi ad un incidente automobilistico e a una conseguente frattura ossea. *L'architettura assassinata* e altri disegni analoghi che richiamano gli enigmi dechirichiani pongono una domanda. Chi è l'assassino? Chi ha spezzato i progetti che contiene, dal Gallaratese, alla Piazza di Segrate, al municipio di Muggiò, accelerando il lavoro del tempo? Condotta l'indagine, giungeremmo probabilmente alla conclusione che si tratta dello stesso autore. Dell'architetto, che non si è mai considerato completamente tale, dell'artista, affascinato da qualunque aspetto del non finito, dai deteriorati abbandoni di case e fabbriche, alle sprezzature michelangiolesche. Dell'Aldo Rossi amante e nemico, al contempo, delle proprie opere, delittuoso attentatore della propria architettura e di se stesso, incapace di concepire muri, colonne, travi, se non come scene smontabili e deperibili del *Gran Teatro della Città*. Costruzioni che comprendono in sé distruzione e interruzione, così come ogni architettura, sempre, comprende in sé la rovina.



ARCHITETTURA ASSASSINATA

Aldo Rossi, 1974

Disegno per gentile concessione di FFMAAM

Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

DISEGNI MUSCOLARI

Valerio Paolo Mosco

Quando nei primi anni '90 apparvero le immagini della scuola di Bordeaux nell'aria si sentiva il bisogno di una *vis plastica* barbarica, che mettesse in scena senza filtri quella lotta tra materia e forma invocata da Zevi. Si sentiva la necessità di andare oltre i disegni pittoreschi postmoderni che evocavano un'atmosfera che nel tempo si era rivelata consolatoria e più che altro definitivamente distante dalla costruzione, dalla materialità dell'architettura. Fuksas è riuscito a dare forma a questa aspettativa. A Bordeaux disegno e costruzione quasi coincidono: la materia dell'acrilico, la sua densa grana è analoga al rame e al legno del costruito. Sta in questo rispecchiamento di disegno e costruito la novità che non si respira nei pur belli disegni espressionisti di Michelucci, Ricci e Savioli. Certamente i quadri rapidi e muscolari di Fuksas plagiano Schifano, ma lo plagiano comprendendolo. Si respira, infatti, in essi, come in quelli di Schifano, un furore ancestrale, indomito, commisto ad una lontana eco malinconica senza la quale il pop entra nella vuota ridondanza dell'icona. Questa lontana eco, questa risacca esistenziale, nutre le migliori opere di Fuksas. Poi c'è l'altro Fuksas, quello del design levigato, prestazionale e asettico su cui è inutile spendere parole.



MAISON DES ARTS A BORDEAUX

Massimiliano Fuksas, 1998

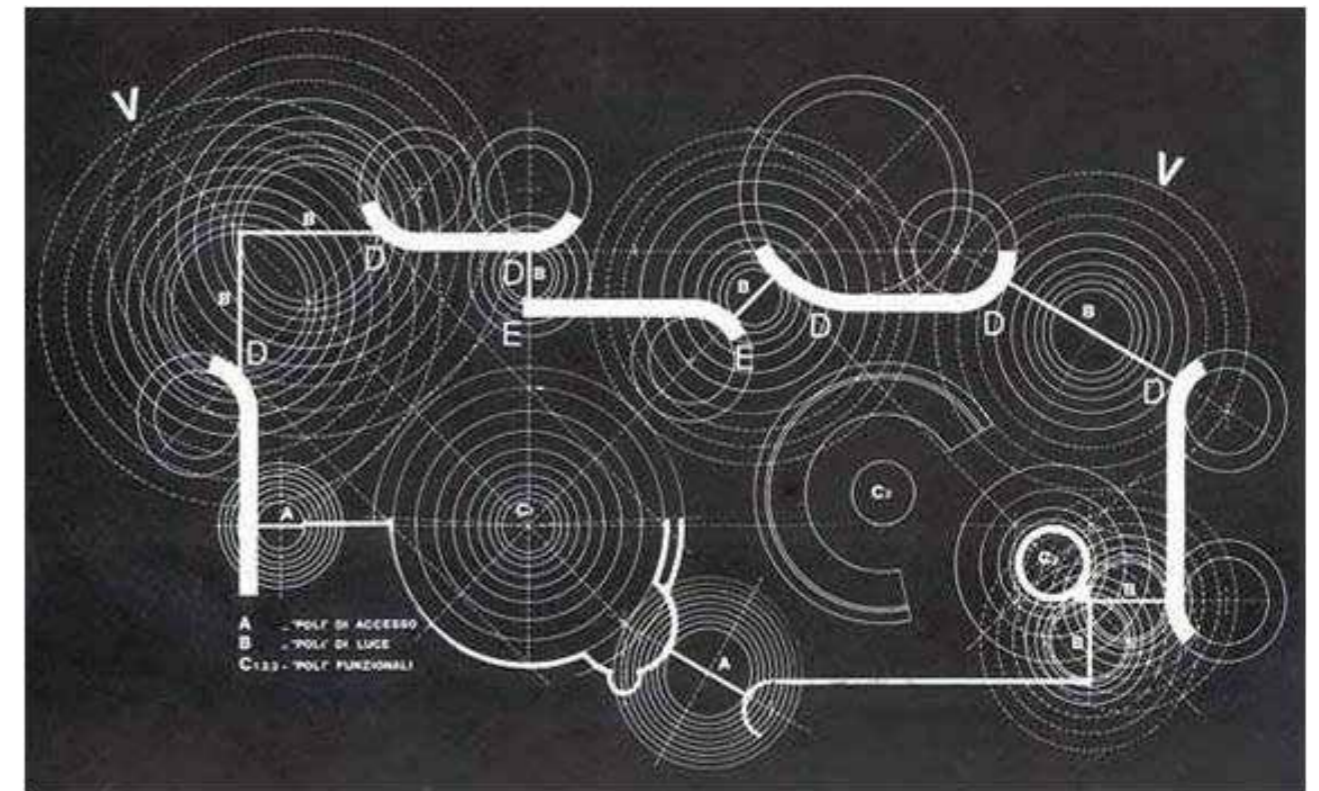
Disegno per gentile concessione di FFMAAM

Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

CAMPO MAGNETICO

Matteo Costanzo

Questo disegno rappresenta lo studio delle forme e delle geometrie alla base del progetto del villino signorile chiamato *Casa Papanice*, costruito a Roma alla fine degli anni '60 da Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti. Più che lo studio di una pianta, l'immagine suggerisce la definizione di un campo magnetico, un diagramma di energie che si respingono e attraggono in un disordine controllato. In realtà questo disegno definisce una porzione della pianta della casa, ma mostra con chiarezza le intenzioni profonde del progetto nel suo insieme. La bellezza del disegno risiede esattamente in quest'aspetto, cioè nell'essere capace di mostrare solo attraverso la definizione di un particolare la sommatoria dei significati dell'universo architettonico che Portoghesi vuole definire. In questo disegno risiedono, ancora in parte inespresi, tutti quegli elementi che costituiranno l'idea di architettura di Portoghesi e il suo evidente debito con Gian Lorenzo Bernini. La "finestra dialettica", l'interazione dinamica tra interno ed esterno, il muro inflesso, non sono altro che il tentativo di dimostrare che la storia può essere usata come fonte attiva e non solo deposito di motivi. Come, appunto, le linee di costruzione dei segni di una teoria che intende contrapporsi con determinazione al proibizionismo imperante in quegli anni, di quella che si può definire l'etica funzionalista. Con ciò Portoghesi intende aprire un discorso nuovo, dove il processo estetico possa definitivamente sostituire quello utilitario.



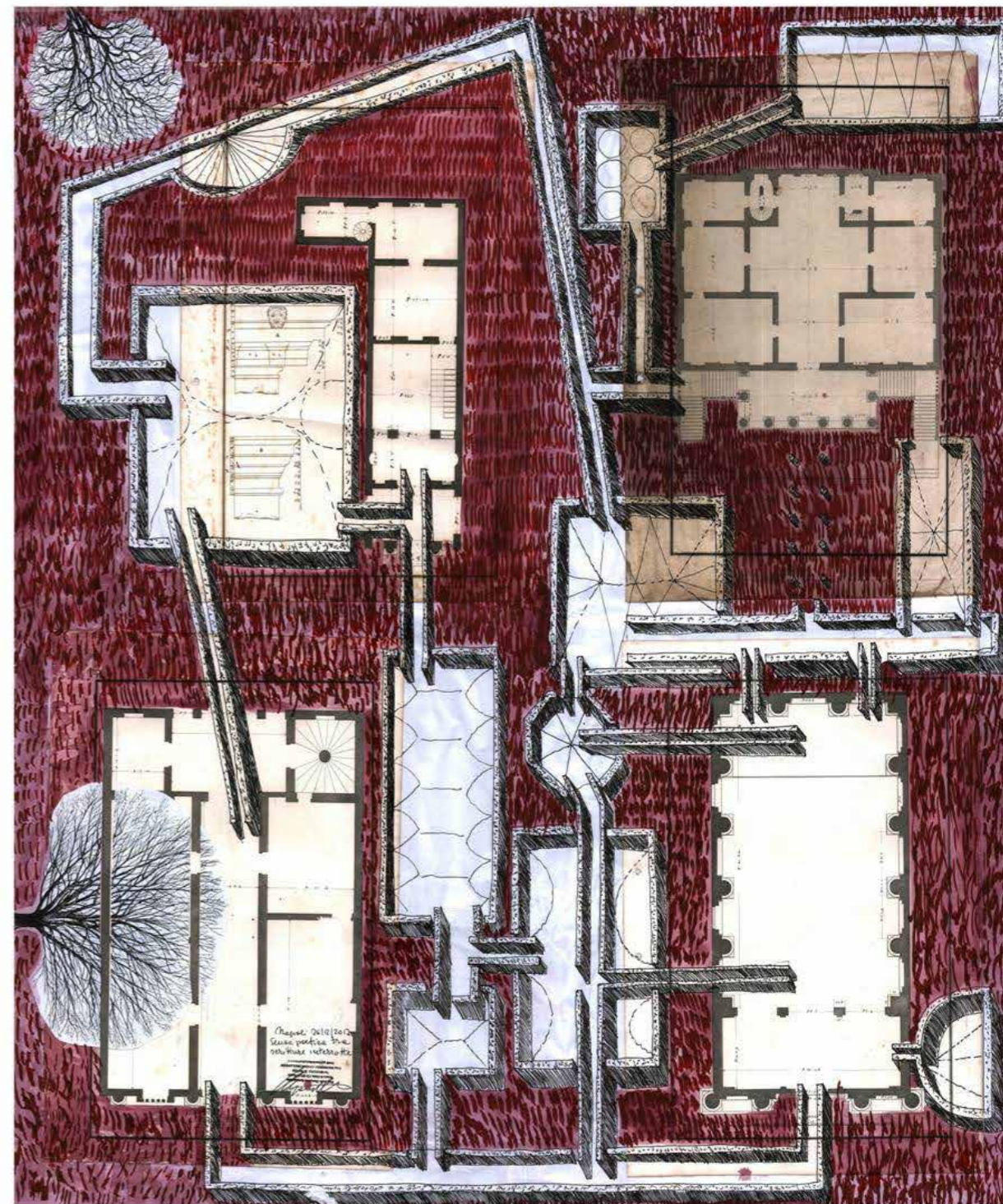
CASA PAPANICE
Paolo Portoghesi, 1966

NECESSITÀ PRIMARIE

Luca Molinari

In casa Gambardella si favoleggia che Cherubino abbia cominciato prima a disegnare che a fare qualsiasi altra cosa e che questa malattia non lo abbia mai veramente abbandonato. Al di là dell'aneddotica che contraddistingue ogni autore che si rispetti, credo che per Gambardella il disegno faccia parte di quelle necessità primarie che stanno alla base della propria creatività. Una ricerca ossessiva e piacevole in cui mettere alle strette certezze e punti di vista di una disciplina che andrebbe messa in crisi e rifondata proprio ripartendo dai suoi elementi primari. Classe 1962, napoletano e mediterraneo, uno degli autori più vitali e interessanti di una generazione problematicamente a cavallo tra la lezione dei maestri della composizione e il senso di una crisi diffusa e travagliata che non trova ancora soluzione. Professore, saggista e progettista, Gambardella è profondamente legato a una tradizione tutta italiana in cui segno e scrittura si compenetrano continuamente, egli è amante della commistione tra basso e l'alto in nome di una democrazia dello spazio che lo lascia libero d'indagare tra i bassi dei Quartieri Spagnoli e i dettagli snob dell'architettura speculativa del dopo-guerra. Il disegno per Gambardella è, dunque, gioco, sfogo e luogo in cui pensare liberamente e, a differenza di molti autori coetanei ammalati di visioni digitali, nel suo disegno sembra prendere il sopravvento l'auto-ironia e l'elogio dell'imperfezione piuttosto che la cura maniacale dell'auto-ritratto.

Il disegno scelto rappresenta molto bene quest'approccio: rimescola le carte - in senso letterale e reale - utilizzando la tecnica del collage; gioca con i salti di scala - è una città, una casa, un labirinto, probabilmente tutte queste cose insieme - ; contrappone un tratto brutale e grezzo alla finezza delle linee di stampa antiche; costruisce ponti - reali e ideali - tra forme e contenuti lontani; saccheggia la Storia e la riporta a noi con brutale tenerezza; dà forma a un'immagine chiara, potente che fa riflettere senza autocompiacimenti gestuali; produce un pensiero teorico aperto che attiva riflessioni future.



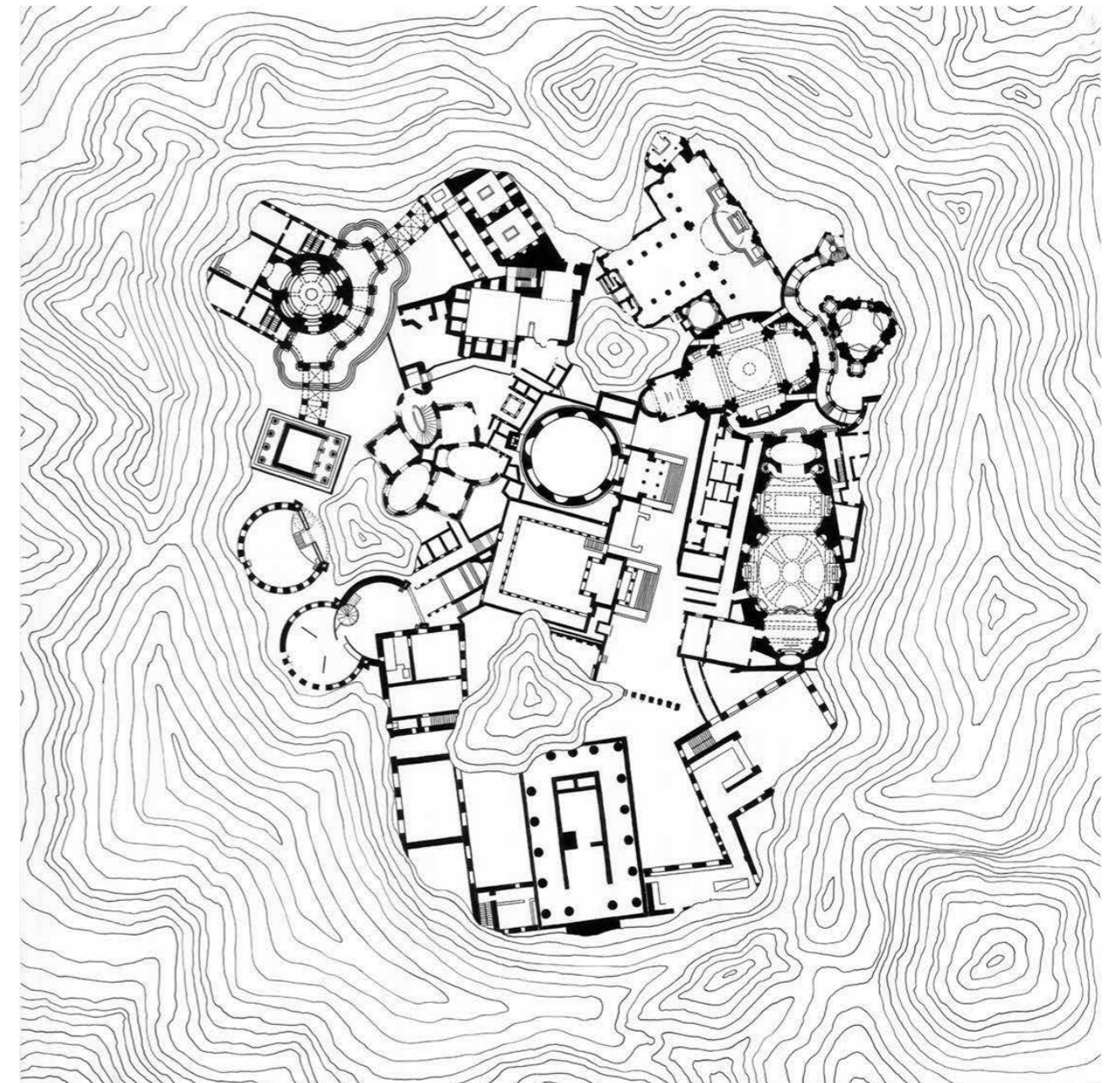
SENZA POETICA TRA SCRITTURE INTERROTTE
CITTÀ DI PIANTE SU REPERTI PALLADIANI DI OTTAVIO BERTOTTI
SCAMOZZI STAMPATI A VICENZA NEL 1796
Cherubino Gambardella, 2013

LA NATURA NON FA NULLA DI UTILE

Gianfranco Bombaci

“Tutte queste costruzioni devono avere requisiti di solidità, utilità e bellezza. Quanto al disegno, tutto il suo oggetto e il suo metodo consistono nel trovare un modo esatto e soddisfacente per adattare insieme e collegare linee ed angoli, per mezzo dei quali risulti interamente definito l'aspetto dell'edificio. Bella cosa è nell'Architetto l'esser abbondante d'invenzioni, per la diversità degli accidenti, che occorrono al fabbricare. La bellezza risulterà dalla bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto.”

Parafrasando testi di Vitruvio, Serlio, Alberti e Palladio.



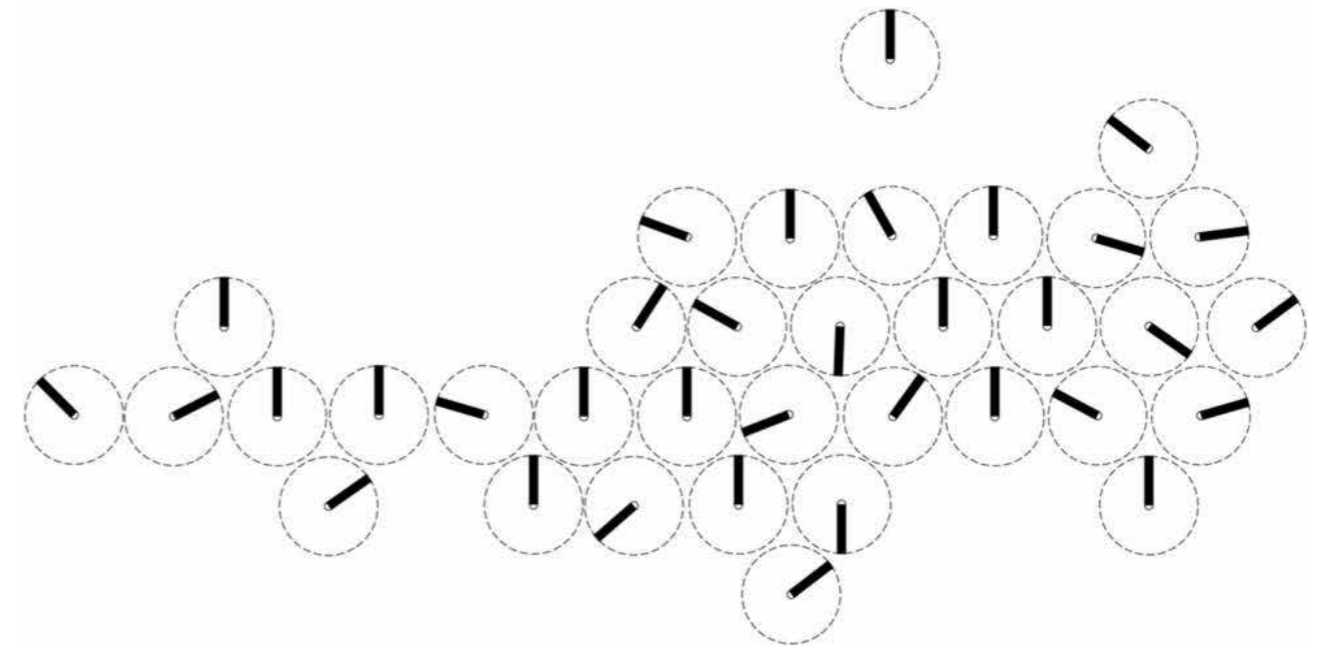
NATURE VERSUS ARCHITECTURE

Gianni Pettena, 2012-13

MOTIVI

Giovanni Corbellini

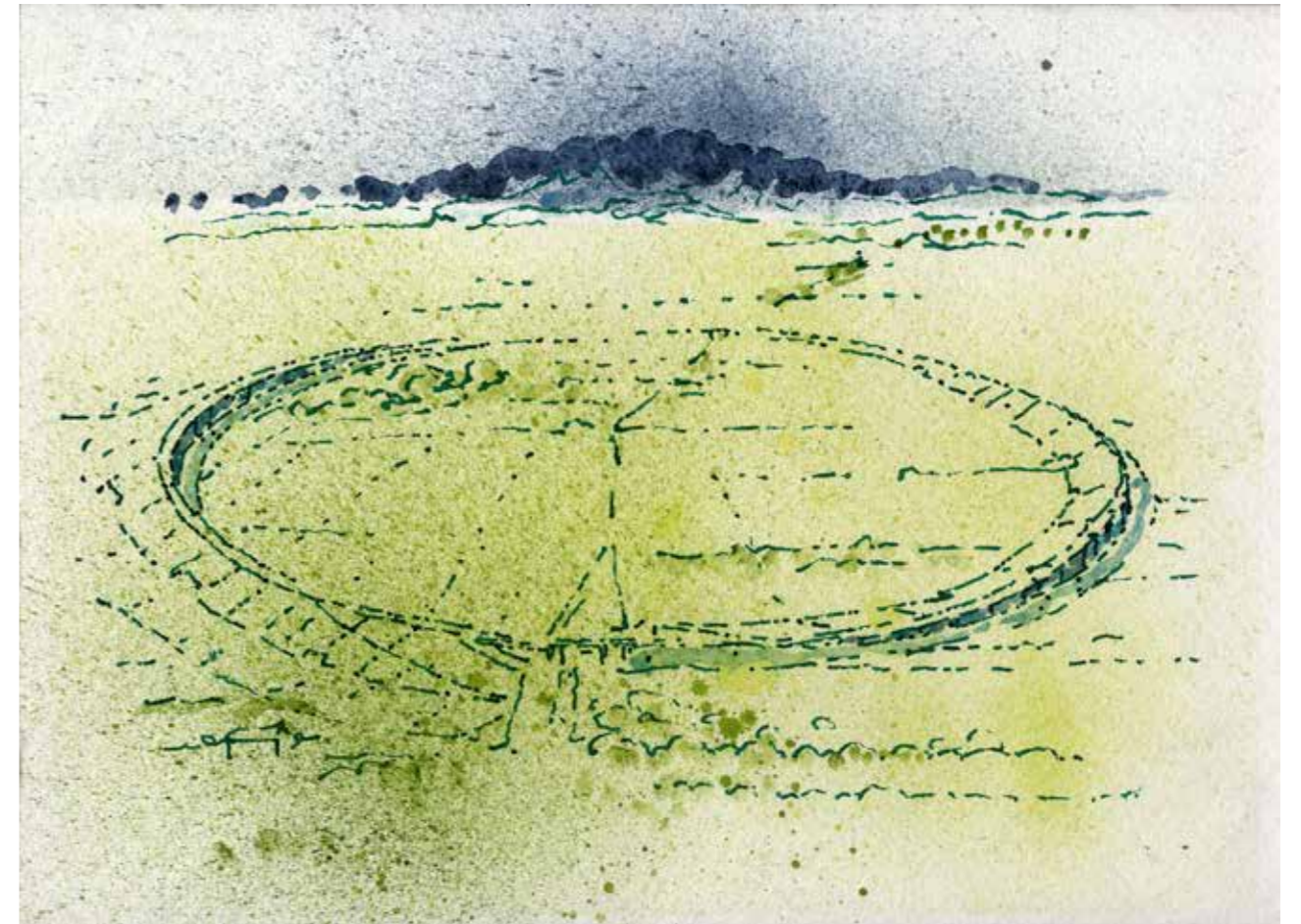
Ultimamente i *pois* si sono portati molto, senz'altro più dei rigati e quadrettati che avevano caratterizzato le migliori fantasie delle stagioni precedenti. Capaci di evocare frivolezze irraggiungibili da altre geometrie, i pallini uniscono l'attitudine a esprimere individualità specifiche nelle situazioni più urbane. Il loro effetto cerniera suggerisce la possibilità di un tessuto reversibile, adatto alle occasioni solenni così come al più amichevole uso quotidiano: un motivo motivato...



UTOPICO, PER NULLA UTOPICO

conrad-bercah

L'ufficio di Gabetti e Isola era operante solo di mattina. Il resto della giornata, i titolari si occupavano di altre faccende: la scuola e/o la ricerca come scanzonata ma colta sprezzatura alla maniera dei dilettanti del Settecento. Questo insolito orario è stato probabilmente strumentale a formare il denkraum (spazio per pensare) che nasconde il segreto di una produzione senza eguali. Insofferenti ai dogmi, uniti da 'comuni disinteressi' — come un'altra celebre coppia torinese gli scrittori Fruttero e Lucentini — disinteressati a quanto accadesse fuori dai confini del Piemonte, con il progetto per Candiolo, G&I hanno indicato, con oltre un quarto di secolo di anticipo, un paesaggio possibile per il nuovo secolo. Si tratta, oggi come allora, di un paesaggio forse utopico nell'aspirazione ma realizzabile nella realtà. È un paesaggio contemporaneo e insieme anacronistico raggiunto grazie alla capacità di arrivare in ritardo all'appuntamento a cui quasi tutti arrivano puntuali — quello con il (futile) tempo cronologico degli 'ismi' architettonico del momento — e invece di farsi trovare puntuali ad un appuntamento a cui i più arrivano (sempre) in ritardo, ovvero quello con l'anacronismo congenito della forma architettonica. Un'utopia è un progetto ideale e modellistico che non trova riscontro nella realtà. Il progetto per Candiolo non è né un modello, né un idealtipo, ma una geometria spogliata che travalica il suo tempo. Di qui la sua inattuale contemporaneità.



CENTRO DIREZIONALE FIAT A CANDIOLO

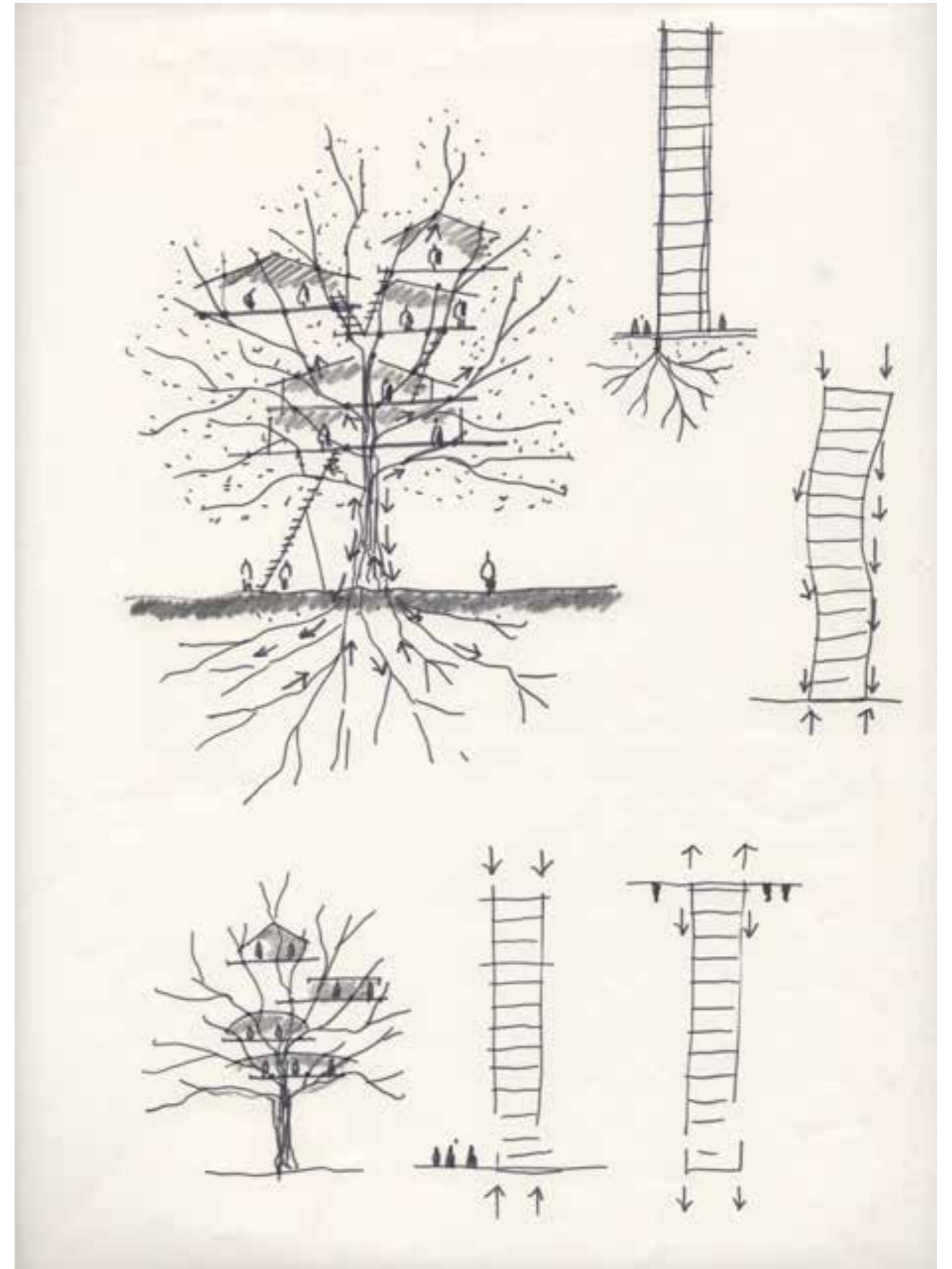
Gabetti e Isola, 1973

GUARDO GLI ALBERI...

Giancarlo De Carlo

“Guardo gli alberi, i più comuni e i più semplici, e cerco di capirne i segreti. Mi servirà per il progetto della Torre di Siena? Ma la mia curiosità va al di là: gli alberi mi danno il senso di quanto siano misere le polemiche sull'architettura. Credo che nei pochi anni che mi restano dovrei concentrarmi sugli alberi – come dice Giuliana – e fare pulizia di tutto il resto...”

(da Giancarlo De Carlo, *Viaggi in Grecia*, Edizioni Quodlibet)



PROGETTO PER LA TORRE DI SIENA

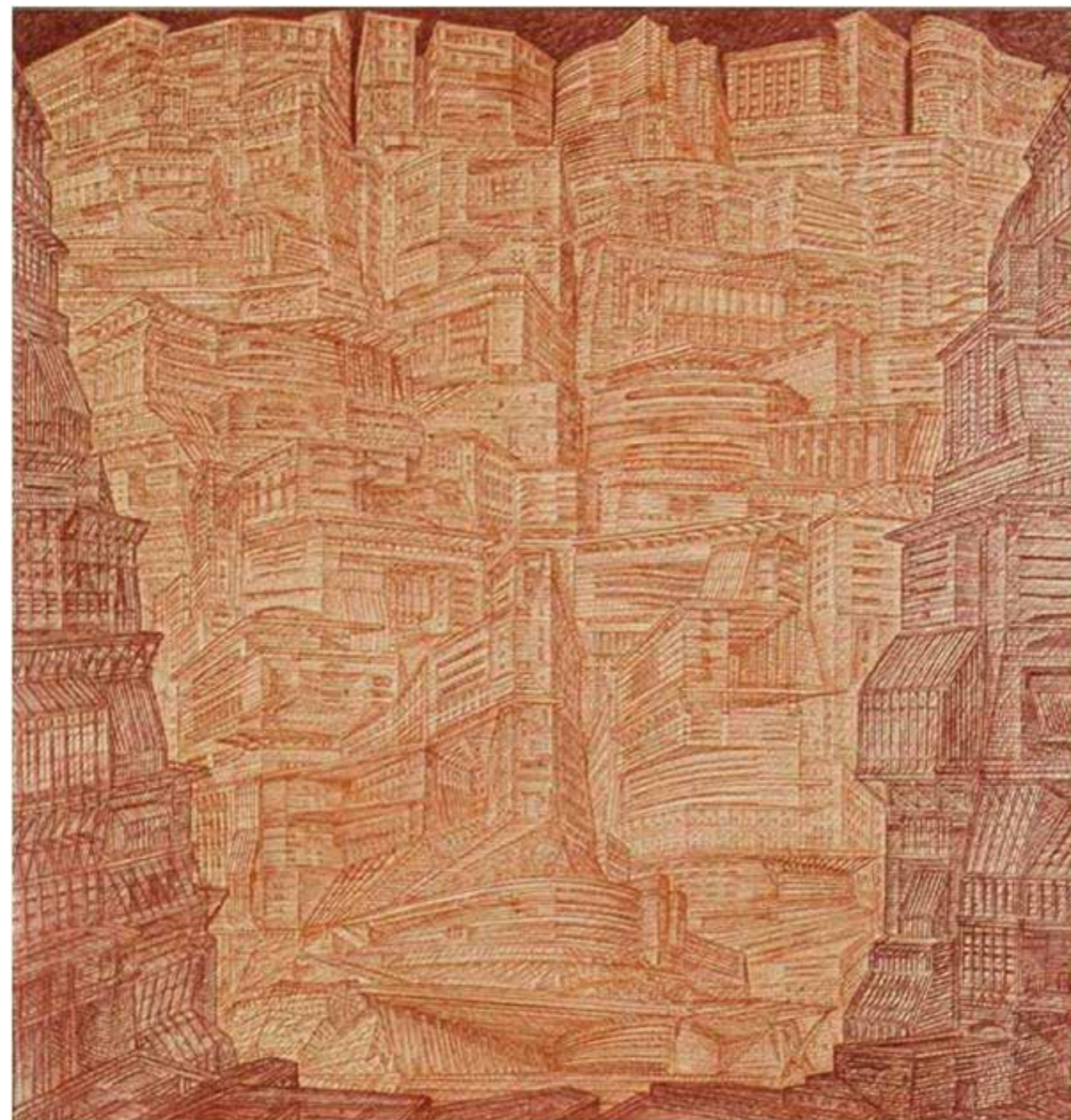
Giancarlo De Carlo, 1988-89

Disegno per gentile concessione di Anna De Carlo Vermiglia

L'ARCHITETTO CHE DISEGNA LE MONTAGNE

Alberto Iacovoni

Due paesaggi molto distanti tra loro, ma a me molto vicini, convergono e si sovrappongono in questo disegno di Franz Prati: quello delle rovine del palazzo imperiale sulle pendici del Palatino verso il Circo Massimo a Roma, e quello delle pareti rocciose delle Dolomiti. Da un lato le vestigia di un'architettura che ha perso ogni rivestimento e decorazione per fondersi con la natura spontanea e progettata del parco archeologico e dall'altro il lento, ma poderoso, movimento che ha costruito cattedrali e torri a partire dai sedimenti sottomarini. Due forme di stratificazioni millenarie, che, pur con tempi molto diversi, hanno depresso qualcosa che appartiene, allo stesso, tempo a due regni distinti, l'artificiale e il naturale. Come i segni e i volumi di questo disegno, le masse e gli strati di questi paesaggi si sono sovrapposti nel tempo e sono stati svelati dal tempo, si sono fusi in un insieme organico di cui possiamo appena distinguere gli elementi costitutivi. È, probabilmente, un'impressione molto personale, legata ai luoghi dove sono nato e cresciuto e soprattutto ad una città come Roma, in cui questa integrazione tra rovina e paesaggio è stata al centro dello sguardo dei pittori prima e degli urbanisti ed architetti poi. Ma credo che sia anche una consonanza che accomuna tutti coloro che guardano alla città come il risultato di una lenta, collettiva e complessa sovrapposizione di tracce, come ciò che resta della sedimentazione "precipitazione delle materie solide disciolte o sospese in un liquido" delle attività febbrili, instabili, fluide, di generazioni di esseri umani nel tempo. E l'intenzione comune di chi sogna la *deposizione dell'architettura* e progetta di riportare la singolarità monumentale dell'edificio nel substrato denso e continuo della città storica.



DESCRIZIONE DI UNA CITTÀ

Franz Prati, 1988-89

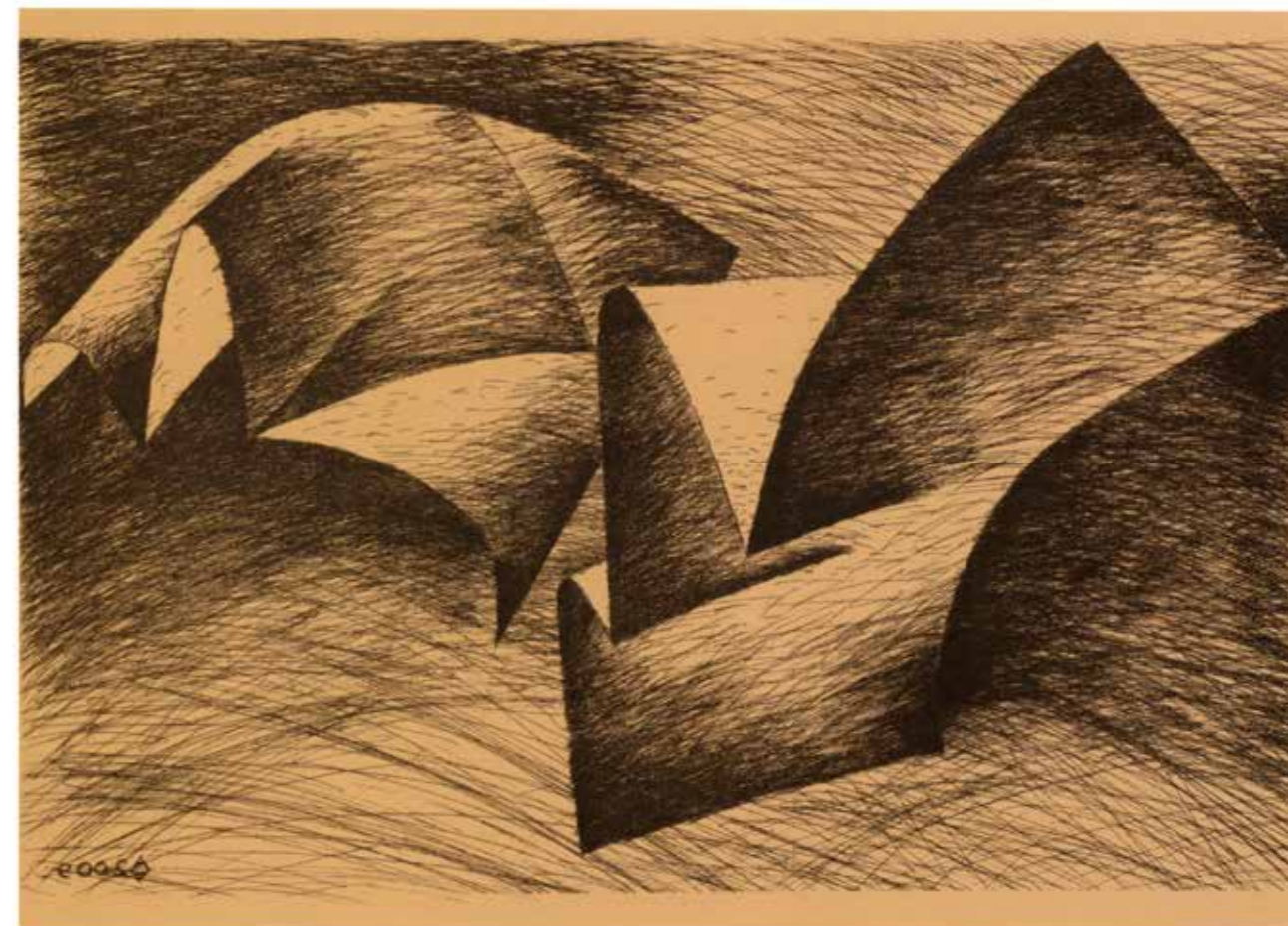
Disegno per gentile concessione di FFMAAM

Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

SULLE MILLE VOLTE DI ALESSANDRO ANSELMI

Cherubino Gambardella

Alessandro Anselmi racconta la felicità dell'architettura italiana. Le difficoltà del Movimento Moderno dopo la guerra, superate dal nostro professionismo colto cancellando gli stanchi aforismi dello *Stile di Dio*, sfociano, poi, nella dicotomia tra il *progetto di crisi* di Manfredo Tafuri e il sofisticato apparato postmoderno di Paolo Portoghesi. E' il tempo dell'*architettura disegnata*, dell'analogia, del *razionalismo esaltato*, del radicalismo di ricerca. L'Italia ritorna a dettare legge sull'architettura e generosamente distribuisce forme al mondo fino alla fine degli '90, quando, con il mercato globale e la *new economy*, la fisionomia viene inseguita senza nominarla in un corridoio moralista dove si afferma l'architettura nord europea. Anselmi è al centro di tutto questo. Produce bellissime visioni disegnate costruendo assetti urbani dalla forte carica iconica e sociale: dal municipio di Nantes a quello di Fiumicino, dal Cimitero di Parabita all'Università di Catanzaro, dalla casa al Testaccio fino alla chiesa romana che chiude la sua carriera internazionale. Anselmi ha un rigore imperfetto e possente: disegna, con tratto filamentoso, cose popolate da inedite memorie, introietta i luoghi dove raffigura le architetture dando autonomia alla sua indagine grafica, e, al tempo stesso, si guarda bene dal dichiararne una funzione celibe e solitaria. Questo disegno, fatto di inusitate volte volanti dense di chiaroscuri, tratteggi e collisioni isolate, evoca un nitido esotismo sudamericano. La singolarità delle forme si mescola all'eterno presente di Roma. Appare un accento di voli barocchi solidificati nella copertura della sua ultima e bellissima chiesa.



IL MOLTEPLICE E L'UNO - LA CHIESA DI SAN PIO A ROMA

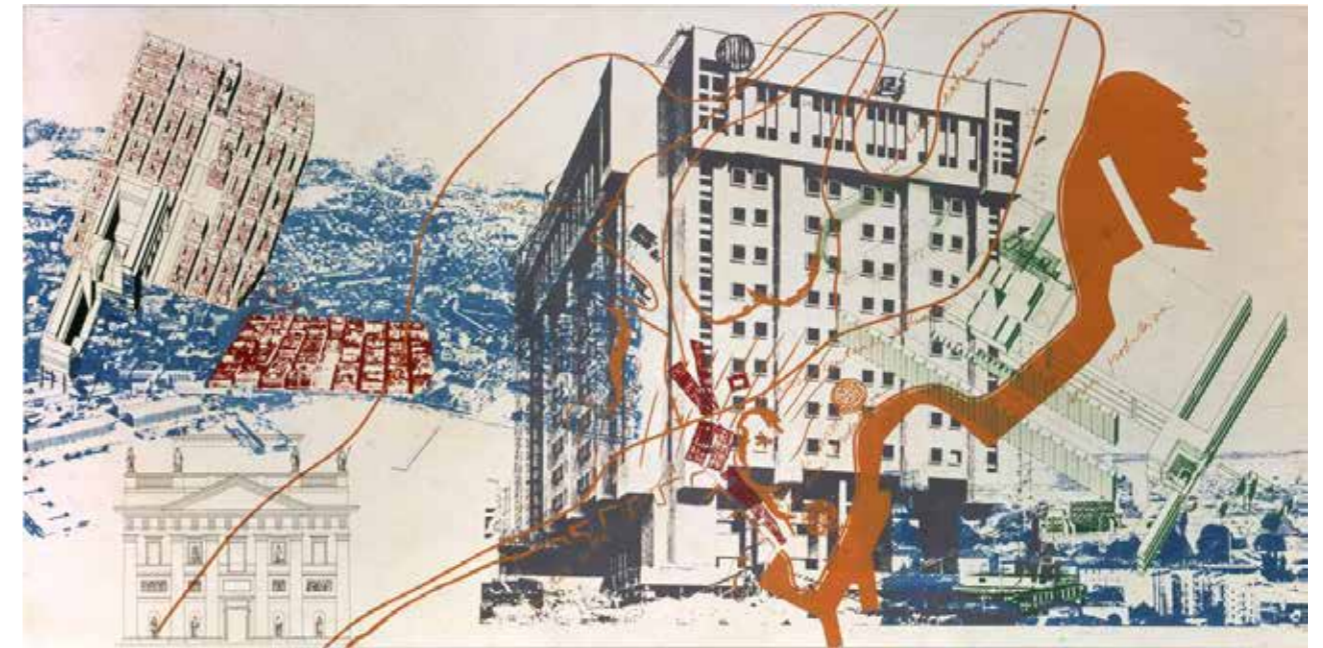
Alessandro Anselmi, 2009

Disegno di proprietà dell'Istituto Nazionale della Grafica - Roma

ARCHITETTURA E CITTÀ CONTRO URBANISTICA A DUE DIMENSIONI

Antonella Gallo

Se nel 1973 per la XV Triennale di Milano, Aldo Rossi immagina una città *Sanaloga* formata da capolavori archetipici, una composizione di monumenti e memorie, Semerani e Tamaro, muovendo da un luogo specifico, Trieste, mostrano piuttosto l'edificio in quanto manufatto e il territorio come geografia di infrastrutture. Non una città ideale e tuttavia un progetto, in cui si sovrappongono proposte di diversa scala tenute insieme proprio da quel geroglifico color arancione: un arabesco infrastrutturale cui si appoggiano scritte quasi illeggibili (poli universitari, centri di servizio per il produttivo, la residenza, ecc.): un *sistema di sistemi* quindi, una città fatta di manufatti che riproducono punto per punto, in modi diversi e tra loro complementari, la complessità urbana. Non vuol essere un'utopia e tuttavia la grande serigrafia ha il ruolo che sul finire dell'Ottocento avrebbe avuto un'allegoria dove un'avvenente fanciulla avrebbe incoronato di gloria le magnifiche sorti e progressive della città futura. La visione riguarda un futuro possibile della città borghese, moderna per quel tanto che a essa deriva dall'esser stata concepita come realizzazione di strumenti pratici, di buona qualità, ma non di monumenti. La coincidenza dei due termini architettura e città nell'invenzione del manufatto urbano, che è allo stesso tempo quartiere ed edificio di civile abitazione, acropoli e ospedale, cintura metropolitana e autostrada, assegna, alla fine, un valore simbolico alle trasformazioni pensate e in divenire.

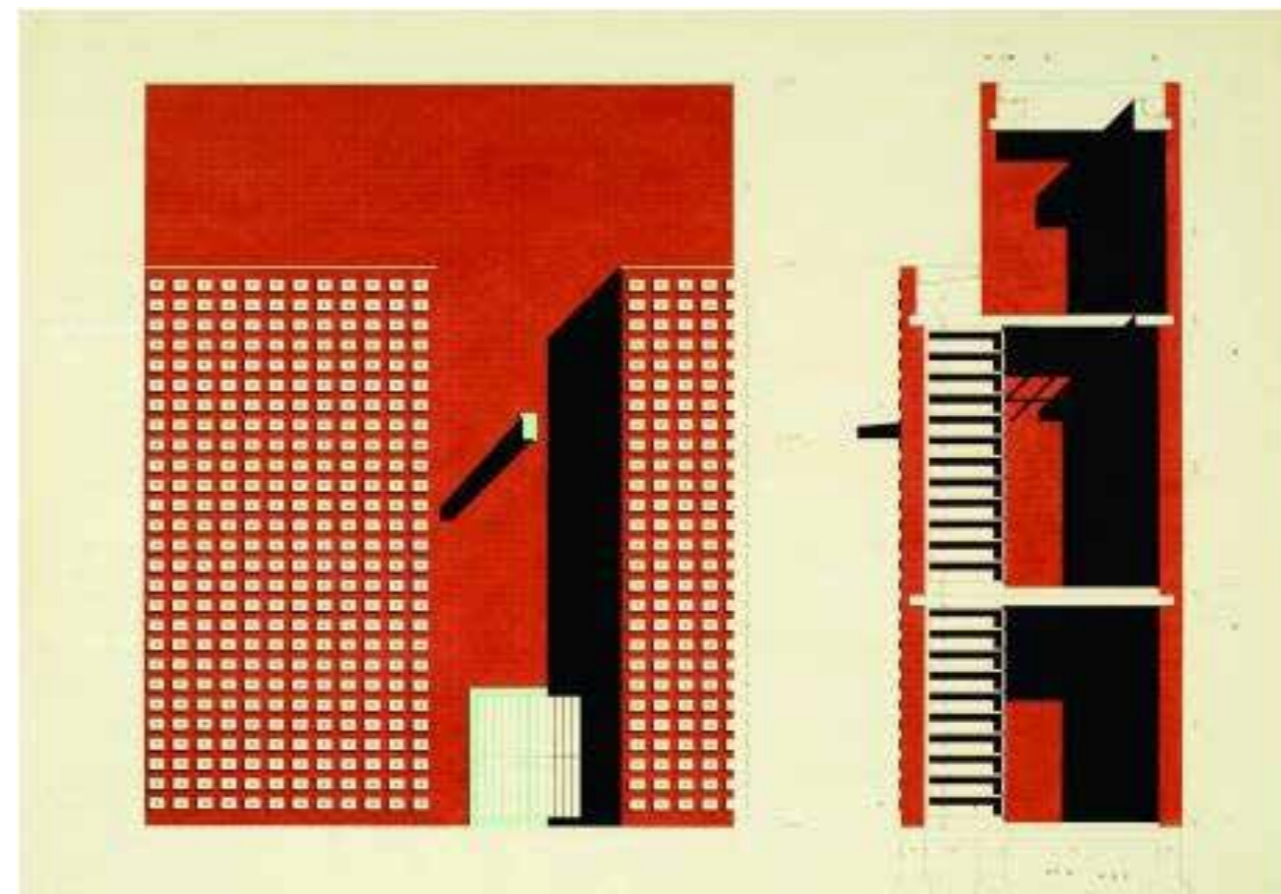


LA CITTÀ E I PROGETTI
MOSTRA ARCHITETTURA RAZIONALE XV TRIENNALE DI MILANO
Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, 1973
Disegno di proprietà Archivio progetti IUAV

ARCHITETTURA COME MENZOGNA

Baukuh

Ad un primo sguardo, il disegno del Cimitero di Voghera sembra mostrare una corrispondenza meccanica tra l'ammontare in facciata delle lastre di pietra — decorate con croci sempre uguali — e la quantità di urne accolte nello spazio della sezione. La ripetizione ossessiva della medesima cella individuale, che altrove costruisce senza mediazione l'immagine complessiva della stecca modernista, è qui chiamata a significare l'indifferenza della morte rispetto alla specificità dell'individuo. Lo spettro della morte forzatamente condivisa del Cimitero delle 366 Fosse, della sua pianta razionalissima, echeggia con prepotenza nel prospetto di Monestiroli. Eppure non a tutte le croci corrisponde un'urna. Dietro ad esse, non solo corpi inceneriti, ma anche solai o persino umili battiscopa. La croce, la pietra tombale su cui è incisa, diviene pura decorazione; minimale certo, ma comunque decorazione. La griglia senza pause, oltre ad innalzare il livello di astrazione della composizione, promette grandiosi spazi a tutta altezza, incapaci come siamo di carpire la scala del disegno. Corpi o ceneri? Casse da morto o urne? Lunghi corridoi alti tre metri oppure dieci? Un'illusione analoga è giocata nel rapporto tra figura e sfondo. Segmentati muri cavi, gravidi di spoglie mortali, sembrano stagliarsi sullo sfondo continuo di un muro semplice, potenzialmente infinito, in realtà astuto muretto d'attico. Un analogo muro di fondo, forse puro stratagemma della rappresentazione, funzionale alla proiezione dell'ombra nera, compare nella sezione, in posizione apparentemente incongrua rispetto al prospetto. Il disegno e il progetto ci ingannano di continuo, ci mostrano ciò che non sono: gloriosa "architettura come menzogna", citando Manganelli. E poi i colori, così distanti dalla materialità padana e rassicurante dell'opera costruita: le forme della Tendenza accoppiate ai colori del Costruttivismo, quasi come se l'architettura della Città Socialista, fuori tempo massimo, dovesse mostrarsi ancora più fedele alla causa originaria.



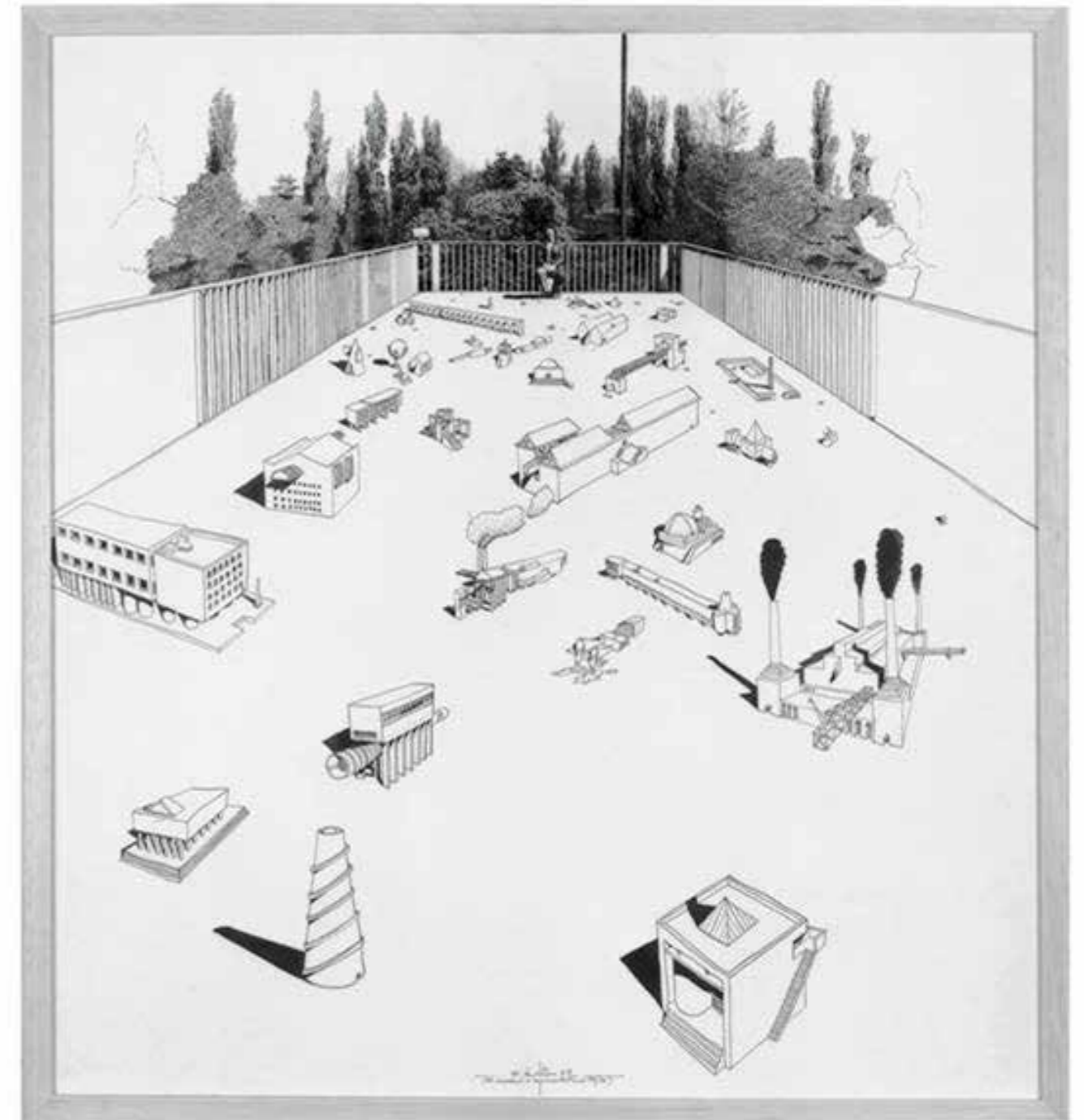
QUINTO AMPLIAMENTO DEL CIMITERO DI VOGHERA

Antonio Monestiroli, 1995

IN PRIMA PERSONA

Olaf Grawert

Il collage di La Pietra non fa vedere esseri umani. Solo una persona: l'architetto stesso che se ne sta in fondo e di fronte a lui una serie di edifici, di monumenti del (post) modernismo. Essi sembrano mentirgli ai suoi piedi. Se considerati come individui sembrano solitari, senza riferimenti tra loro o alla città, disposti quasi a caso sul piano. La Pietra li chiama "i suoi giocattoli" a sua disposizione che lui possiede in quanto architetto e giocatore. Questo collage può essere considerato come simbolo di una nuova era. La magnificenza e l'ottimismo risuonano e lasciano colui il quale vede oggi il disegno meditante. I giorni dei grandi edifici in termini di contesto, ideologia, ragioni sociali e politiche, sembrano, dal disegno, finiti. Come anche sembra finita l'era dell'autorialità. E' il ruolo dell'architetto che deve essere riscritto, sembra dirci il collage, e così un nuovo disegno deve essere fatto. Come direbbe oggi Aravena: noi dobbiamo investigare il ruolo dell'architetto nel futuro. Così parlare del futuro è di fatto parlare del passato. Come negli anni '60 e '70 c'era l'idea di capitalizzare al meglio la crisi per creare qualcosa di nuovo e ciò non solo per quel che riguarda l'architettura. Come nell'avanguardia italiana a cui appartiene La Pietra, noi dovremmo ri-acquisire il desiderio della novità che sta emergendo oggi intorno a noi e ridisegnare questa immagine. Dovremmo forse riempire i vuoti del piano dove sono poggiate le architetture e in questa maniera riutilizzare questi vuoti monumenti che non hanno più senso e portare delle nuove sedie per sederci e ciò non solo nello sfondo. Come risulterebbe allora l'immagine?



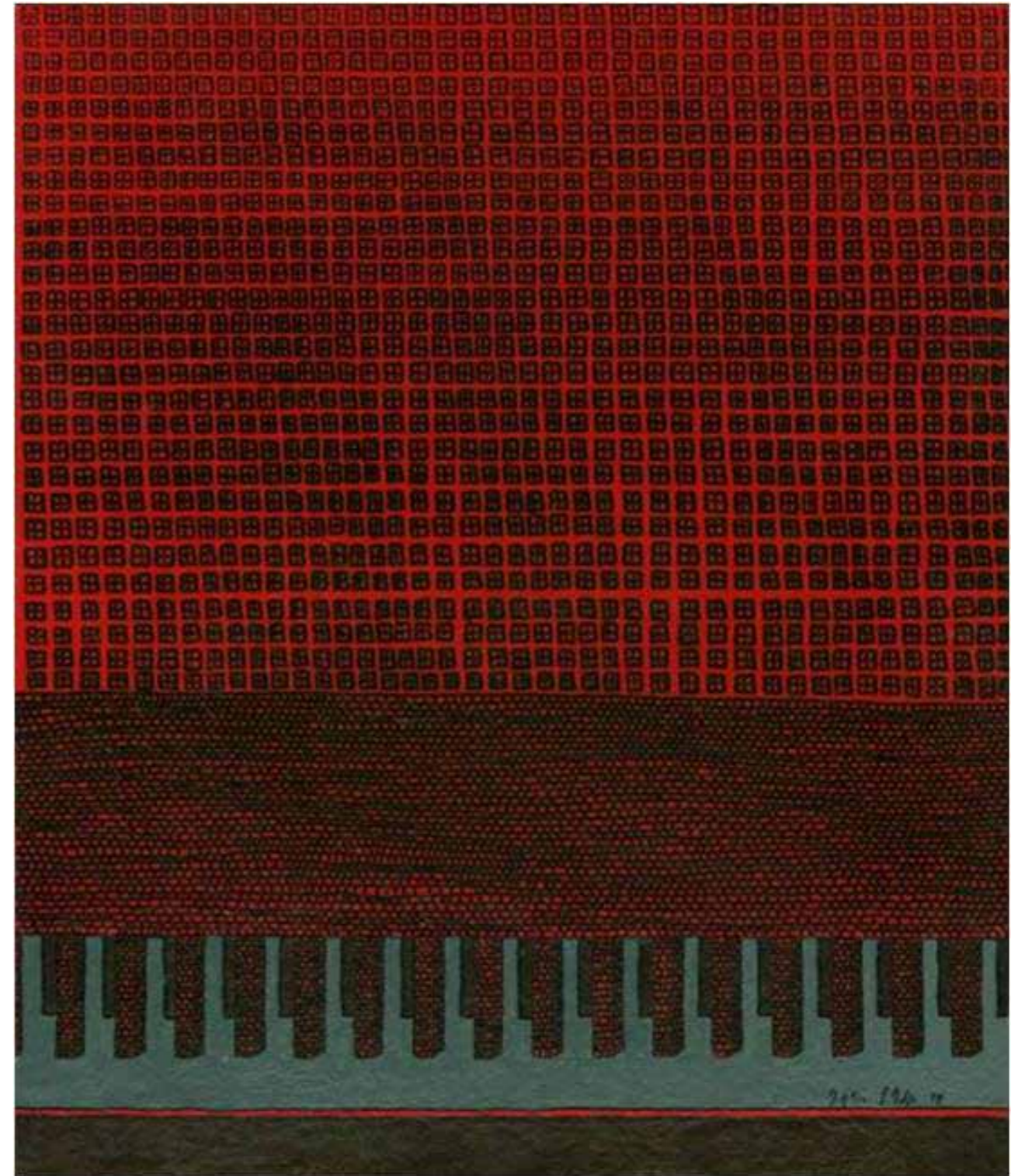
MONUMENTALISMO, I MIEI BALOCCHI

Ugo La Pietra, 1972

TRAMARE ARCHITETTURE

Marta Magagnini

Studio per un intensivo periferico si presenta più come un quadro astratto per quel che riguarda la produzione pittorica di Dario Passi, di cui ricordiamo principalmente le prospettive urbane realizzate con le più varie tecniche. Dall'alto verso il basso, tre campi si avvicendano sulla tavola, nello sfondo rosso. Il primo è un rettangolo aureo abitato da una figura, il quadrato con innesto cruciforme, una figura ricorrente di Dario Passi. Come pietre, anzi come singole divinità creatrici, tanti piccoli quadrati si stratificano, calandosi dall'alto, in una matrice di 28 righe x 42 colonne, assaggio di estensione infinita. È l'architettura dell'accumulo, della pietra, della firma, del maschile. Nel secondo campo, invece, s'incontra l'informe, l'intreccio, il femminile: la penna ha tessuto una maglia stretta senza che l'ordito avesse nome, ma ha altresì il potere di legare, connettere, ascoltare, relazionare. Come un bordo, dove ricucire il mondo. Secondo e terzo campo s'intersecano in un limitare a tinte piatte, complementari. Geometrie alla Escher turrite si ergono, o s'immergono, dal fondo del dipinto dove appare la terra. Qui il ritmo si placa e si fa orizzontale. Il luogo dove non c'è più architettura. Lo spazio dedicato, in termini di quantità, a ogni singolo campo, rivela una precisa posizione: nella negazione di un'integrazione, il pensiero dell'autore si rivela nei pesi oltre che nei significati della rappresentazione. In questo quadro - e secondo questa lettura - si possono quindi assaggiare tre strategie al progetto di un paesaggio, sia esso architettonico o meramente visuale: quello che costruisce lo spazio attraverso singoli elementi, quello che discerne territori di omogeneità e gestisce relazioni, infine quello che sa accogliere il silenzio e l'assenza di azioni.



STUDIO PER UN INTENSIVO PERIFERICO

Dario Passi, 1978

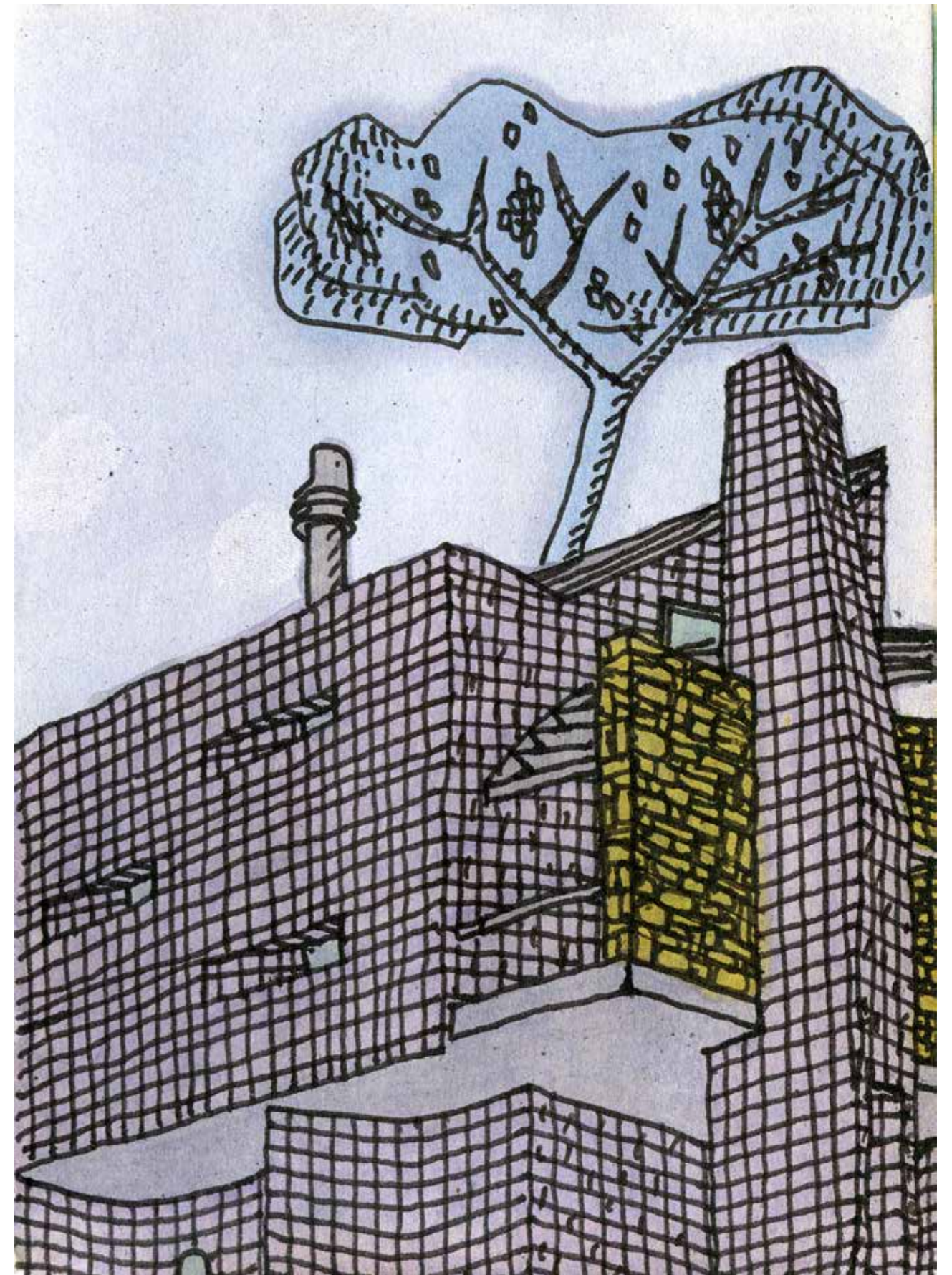
Disegno per gentile concessione di FFMAAM

Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

IL MITO DEL DISEGNO

Sandra Suatoni

Raccourci dal basso di un assemblaggio architettonico di volumi e piani tagliati da un'inquadratura verticale stretta. Un reticolo di linee definisce e avvolge le forme plastiche alludendo a possibili finiture di superfici murarie, ma spiccando autonomamente per la propria espressività grafica. Aldo Aymonino ci presenta un *morceau* di architettura essenziale, robusta e nuda, di sua concezione, materia per un *divertissement* grafico di colori tenui, accordati sulla gamma dei grigio rosa/azzurri, con l'assolo giallo della muratura di pietre non isodoma. Dall'edificio si erge, quasi a bandiera, un pino marittimo, azzurro più del cielo. Un'icona dalla foggia *naive*, da sagoma di maquette, del paesaggio mediterraneo che solidarizza con l'architettura, inserendola in un contesto, sia pur accennato. Aymonino viene da una cultura che vive il disegno come la parte più nobile dell'architettura, il luogo dove la creatività si esprime liberamente, senza costrizioni dovute alle pressioni del mercato. Per raggiungere la finalità espressiva nelle diverse tecniche grafiche adotta registri diversi. La sua dedizione alla disciplina del disegno assume il carattere di ritualità, di ritiro concentrato, mentre si appunta sui passaggi mediati dell'incisione all'acquaforte: dal disegno su carta, a quello sulla lastra di rame incerata, prima delle diverse morsure all'acquaforte, sulle quali spesso torna, con interventi di aggiustamento in stati e passaggi successivi che lo conducono al *bon à tirer*, alla sintesi grafica che lo soddisfa, nella quale si riconosce. Più volte ho avuto occasione di osservarlo negli spazi della Stamperia dell'Istituto Centrale per la Grafica, a Fontana di Trevi: nell'isolamento ispirato dal nume tutelare di Piranesi, invocato da lui e da pochi altri architetti coraggiosi, disposti a rischiare, che cimentandosi su un impareggiabile terreno.



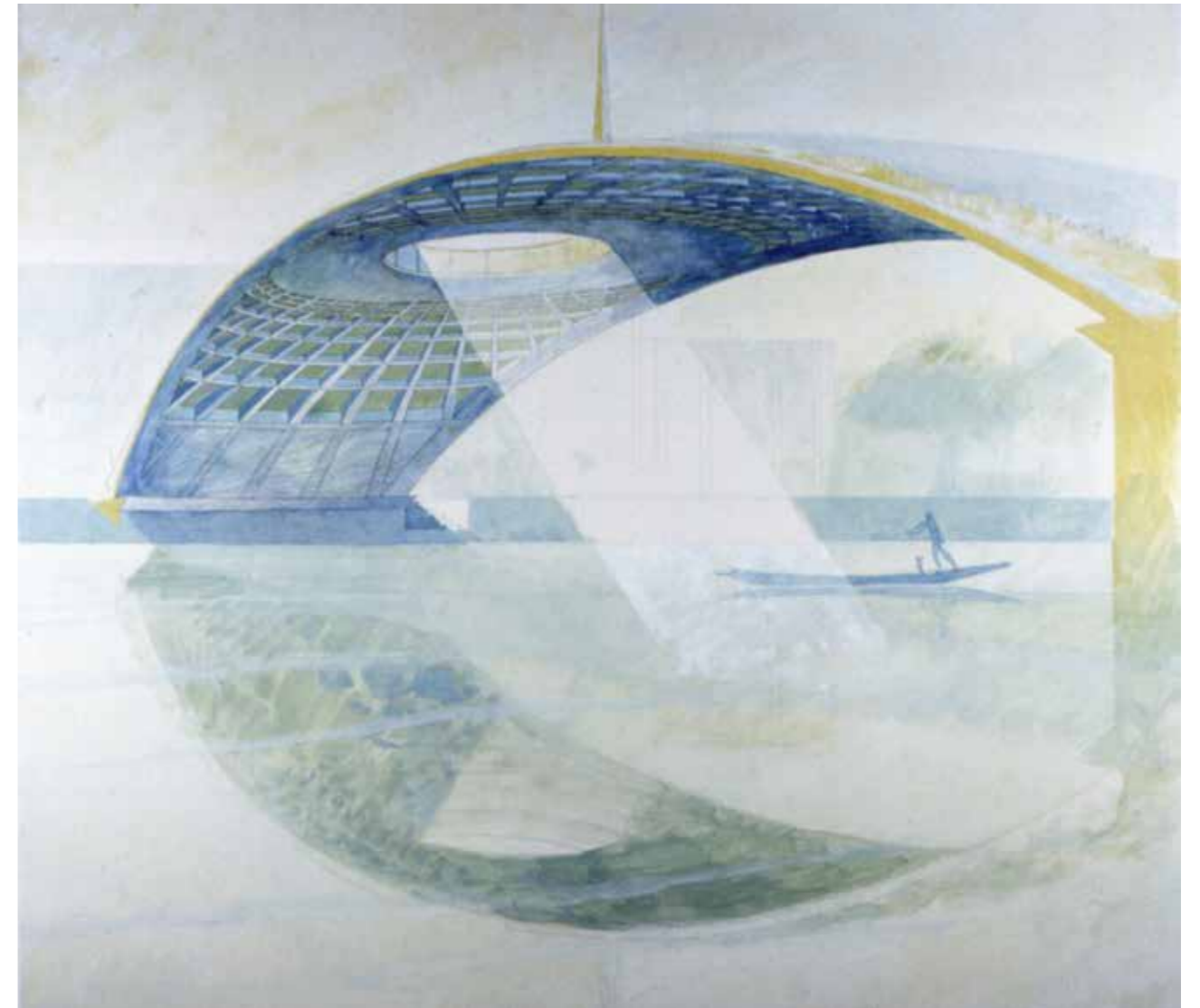
VILLA A FREGENE
Aldo Aymonino, 1990

LUCI E OMBRE

Alberto Alessi

“Continuità sonora del colore, in dissolvenze armoniche in cui spiccano i timbri di poche note più intense. Dipinge sinfonie di argento, in blu, in grigio, spesso evocando le gamme raffinate dei giapponesi. Il suo colore non dipende da impressioni visive: nasce dalla parola poetica, è come il senso di sconfinato azzurro o di sconfinato argento che suscita in noi il poeta, allorché dice azzurra la notte o argenteo il fiume.”

Così Giulio Carlo Argan descrive il quadro di Whistler *Nocturne: Blue and Gold - Old Battersea Bridge*. Sembra una lettura premonitrice di questo disegno di Cellini per il ponte dell'Accademia. Cellini stesso ammette: “Ero suggestionato dalla pittura impressionista riguardo alla possibilità di rendere la luminosità soffusa e nebbiosa della laguna e i riflessi tremolanti e variabili dell'acqua sulle cose; aspetti che mi sembravano caratteristici di Venezia”. Fra numerosi disegni che Francesco Cellini ha realizzato per illustrare il ponte, questo straniante scorcio dal basso è sorprendente in quanto evidenzia la volontà di realizzare una spazialità esterna, ma protettiva che Venezia conosce grazie alla sempre diversamente ipnotica similitudine delle sue calli. Con l'eccezione di Piazza San Marco, Venezia non è una città di portici, ma di *porteghi*, che non sono luoghi di sosta, ma passaggi da attraversare in fretta, come anche i ponti, che a Venezia si percorrono liberamente solo da sopra, dal dorso, dall'estradosso. Passare al di sotto di questi corpi sospesi è una cosa che pochi possono fare per scelta e anche in questo caso solo velocemente e con molta attenzione. Dice ancora Cellini che “Fra l'altro il progetto derivò proprio da un'osservazione casuale (dal vaporetto) del riflesso del sole sulla volta in pietra del ponte di Rialto”. Ma il disegno è anche evocativo ed esotico, perché scopre una matericità della luce lagunare propria di altre immaginazioni e latitudini. La storia dell'arte italiana ci ha raccontato che il disegno cesellato è fiorentino, la luce cristallina e colorata veneziana e le ombre pesanti romane. Cellini ci offre un'altra lettura, un'altra possibilità: anche la luce ha un peso, una matericità.

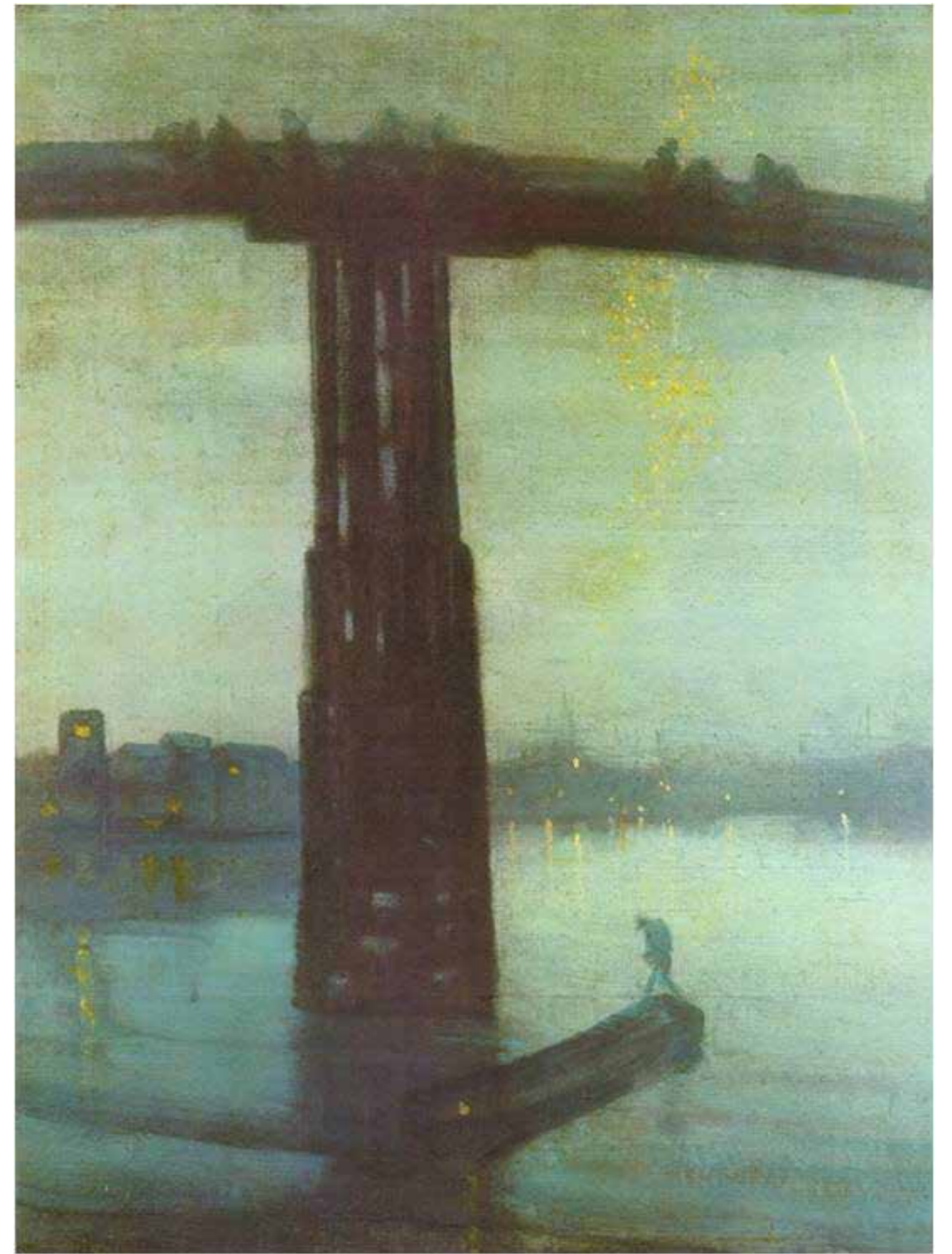


PROGETTO PONTE DELL'ACCADEMIA A VENEZIA

Francesco Cellini, 1985

Disegno per gentile concessione di FFMAAM
Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

Così questo ponte è una macchina per creare ombre, per dare struttura alla luce, che si intensifica attraversandone l'oculo, memore dell'evento che ogni giorno si svolge all'interno del Pantheon. Qui a Venezia, però, il pavimento non è marmoreo, ma fluido, e la regolarità della trama delle nervature dell'intradosso del ponte si stempera e trasforma nelle acque opache del canale, che si rivela essere uno schermo in movimento continuo, una superficie a cristalli liquidi che rimanda sempre altre immagini. Un poco cupola e un poco velario, in un gioco quasi surrealista fra straniamento e déjà-vu, fra un mondo acquatico e uno tettonico, questo ponte, e questo suo disegno, propongono uno sposalizio urbano: fra due rive, fra movimento e staticità, fra acqua e costruzione, fra luce e ombra, fra Venezia e Roma.



NOCTURNE: BLUE AND GOLD OLD BATTERSEA BRIDGE

James McNeill Whistler, 1875

LA SECONDA TELA

Franco Purini

All'inizio c'era un modello del grattacielo, fotografato con la consueta abilità da Oscar Savio. Questa immagine fu riportata su tela e dipinta con colori espressionisti da Mario Mafai. Maurizio Sacripanti non era, però, soddisfatto del risultato. Fabrizio Frigerio, storico interprete con i suoi straordinari disegni dei progetti sacripantiani dei primi anni Sessanta propose in una seconda tela, che assieme alla prima è ora nella collezione del MAXXI, un altro punto di vista rispetto a quello iniziale, in cui il grattacielo era ripreso dal basso. Un punto di vista vertiginoso e avvolgente, che dava vita a una composizione grafica informale, dinamica e polimaterica. Schiuma, retini, whisky, inchiostri vari furono utilizzati per comunicare l'idea dinamico-metamorfica dell'opera. Sintonizzata con le più avanzate ricerche pittoriche di quegli anni, la tela di Fabrizio Frigerio restituisce la visione profetica e sorprendente del suo maestro come meglio non si potrebbe.



PROGETTO PER IL GRATTACIELO PEUGEOT

Maurizio Sacripanti, 1961
Disegno proprietà Maxxi - Roma

PIATTO

Fabrizio Gallanti

Si possono contare perlomeno 35 motivi grafici che Alessandro Mendini applica a quello che pare essere un colonnato di ispirazione classica. Il disegno sembrerebbe un ritaglio di carta, se non che seguendo le regole della prospettiva a punto di fuga centrale, l'accento di un'ombra oltre i pilastri e gli archi lascia supporre un certo spessore, per cui si può leggere un riferimento all'architettura. La proporzione tra gli archi e i pilastri, piuttosto che gli esempi dell'antichità, ricorda certi portici di Marcello Piacentini, a loro volta una rilettura decorativa degli stilemi del passato, spesso eseguita adoperando tecniche moderne. Mendini riduce l'architettura a un semplice apparato di comunicazione bidimensionale dove quello che conta è l'apparenza visiva. Rispetta alcune regole di allineamento geometrico come la simmetria rispetto al centro degli archi e una linea orizzontale alla loro impostazione che allude ai capitelli. I motivi grafici sembrano quelli della carta per i pacchi regalo o quelli che si trovano sui sedili degli autobus in una cittadina svizzera: sono volutamente pacchiani e vistosi, provando a dimostrare quindi che il rigore del classico può essere alleviato dal colore. Però l'estetica, a cavallo tra il fumetto, le scenografie di Mister Fantasy e i laminati Abet disegnati da Memphis, si limiterebbe a una mano di pittura che penetrerebbe nel muro pochi millimetri. A meno che si tratti di una conseguenza voluta, l'esperimento grafico sembra un fallimento assoluto: impossibile ricordarsi di quali siano i disegni, mentre la memoria del colonnato è più forte. Il viso, ripreso da qualche scultura primitiva (o forse da Giacometti, o Brancusi : Mendini possiede una conoscenza visiva sterminata), appoggiato sul portico sembra sorridere. Sa benissimo che chi guarda il disegno è preso in giro. E il cono rosso, forse, è il cappello di Pinocchio. Tutto è una bugia. Mendini lo sa, ma, piuttosto, che annegare nella tristezza ci ride su.



SENZA TITOLO

Alessandro Mendini, anni '90

APPUNTAMENTO AL BUIO

Walter Nicolino

Prima di scrivere queste righe non conoscevo i disegni di Gianfranco Toso. Osservandoli, il primo pensiero è rivolto ad una curiosità sull'autore. Chi è? Quanti anni ha? Dove abita? Costruisce o disegna soltanto? Ci saranno degli indizi tra i colori saturo-carioca che utilizza?

Il metodo di rappresentazione grafica utilizzato, l'assonometria, è una scelta di campo e rende ancor più intrigante questa ricerca. Gianfranco non ha selezionato un punto di vista prospettico che immobilizza il soggetto della conoscenza, bensì una porzione di spazio, ha costruito un settore di una mappa utile a quello che voleva dire. Non una scelta assoluta, ma una delle tante possibili. Dalla fine degli anni '70 la telematica ha cambiato la nostra percezione dello spazio introducendo la simultaneità, che ripropone il mito rappresentativo pre-prospettico dove spazio e tempo non hanno peso. Nulla sfuma nell'immagine all'orizzonte rimpicciolendosi così tanto da perdersi, non vi sono figure in sequenza che permettono di misurare le distanze, tutto è compresente sullo stesso livello: un piano di lavoro potenzialmente infinito su cui navigare con il mouse sul comando *pan*.

La scomposizione cubista attuata tramite forme e colori rafforza l'idea di temporalità destrutturata: a parte pochi capisaldi architettonici che rendono intellegibile il disegno, il segno viene separato dal suo significato. Immagino che Gianfranco sia nato non prima degli anni '80. E' il momento di conoscerlo.

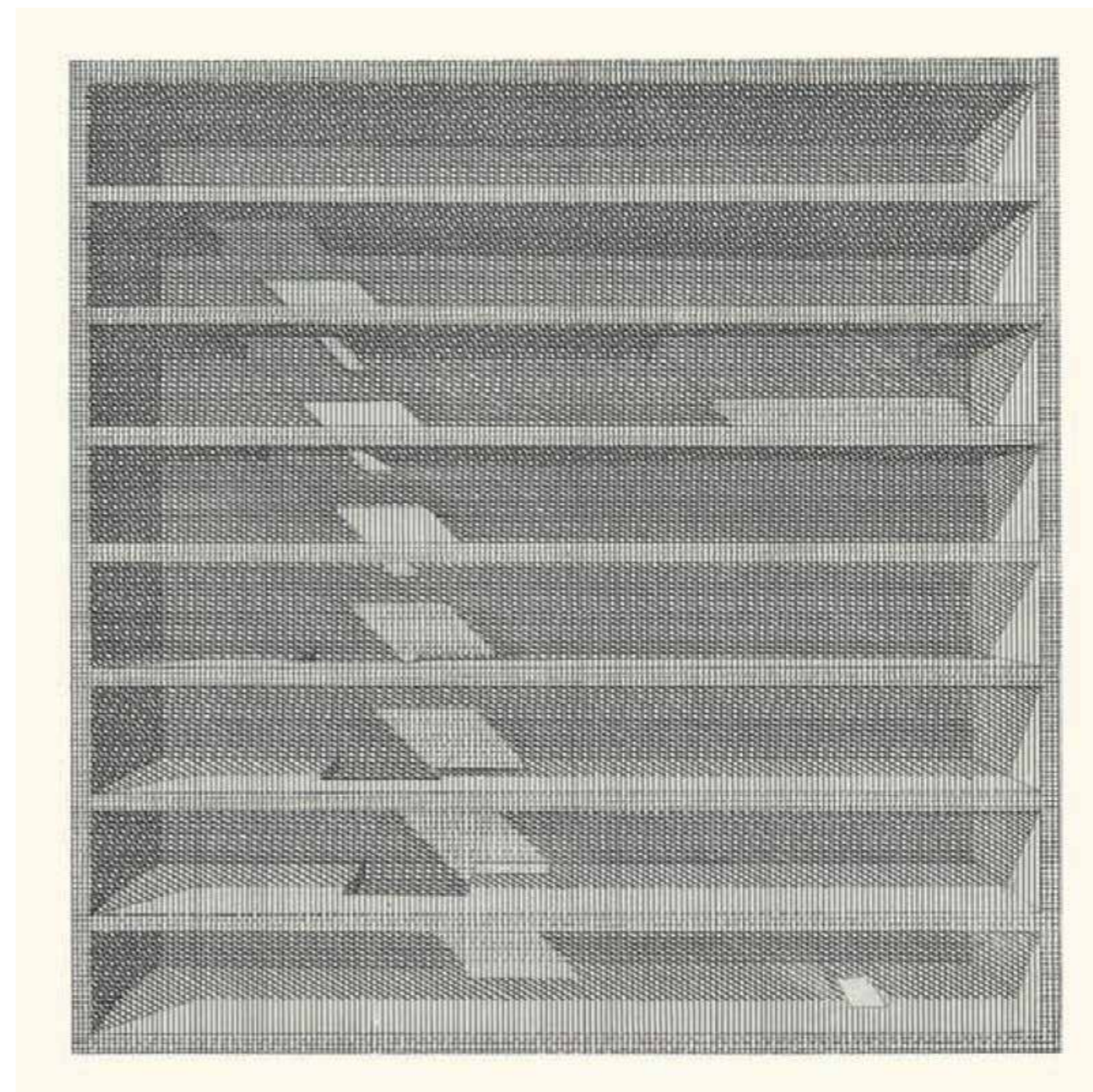


LA CASA DEL PADRE
Gianfranco Toso, 2013

OBLITERARE SÉ

Valter Scelsi

Questa nota, per le proprie dimensioni, non ambisce alle responsabilità interpretative di un saggio, per quanto breve, ma neppure può contare sull'anonimato che di solito protegge il genere didascalico. Questa nota, al più, registra l'effetto di un disegno che agisce in una prospettiva linguistica, dentro un *corpus* che chiamiamo architettura. Sono segni che ognuno, in un canone mutevole, converte nel proprio codice. Ostinatamente prodotti con penna Rotring su carta, sono "architettura non compositiva", concentrandosi in quello che appare, le luci che trapassano i varchi, le ombre dei muri. Il disegno è parte di una serie di circa quaranta lavori, intitolata *The Marriage of Reason and Squalor*. Nella volontà di andare oltre la composizione intesa come ideologia dell'equilibrio, essi distribuiscono segni, lasciano aperte le possibilità di una filologia. Poiché non si ha filologia dove non si ha linguaggio, e viceversa. Il disegno deve iniziare con la forma geometrica più semplice, in genere un quadrato, e poi continuare lavorando sull'articolazione logica di questa forma iniziale. Il codice vuole che l'organizzazione di piante e prospetti sia conseguenza di questa prima fase. Allo stesso modo, tutte le proporzioni, simmetrie e relazioni interne devono seguire la forma originaria, nell'evidenza, però, che un codice matrice è sempre, inevitabilmente, in conflitto con altri codici alternativi. E' da ciò che si parte, è a questo che si arriva.



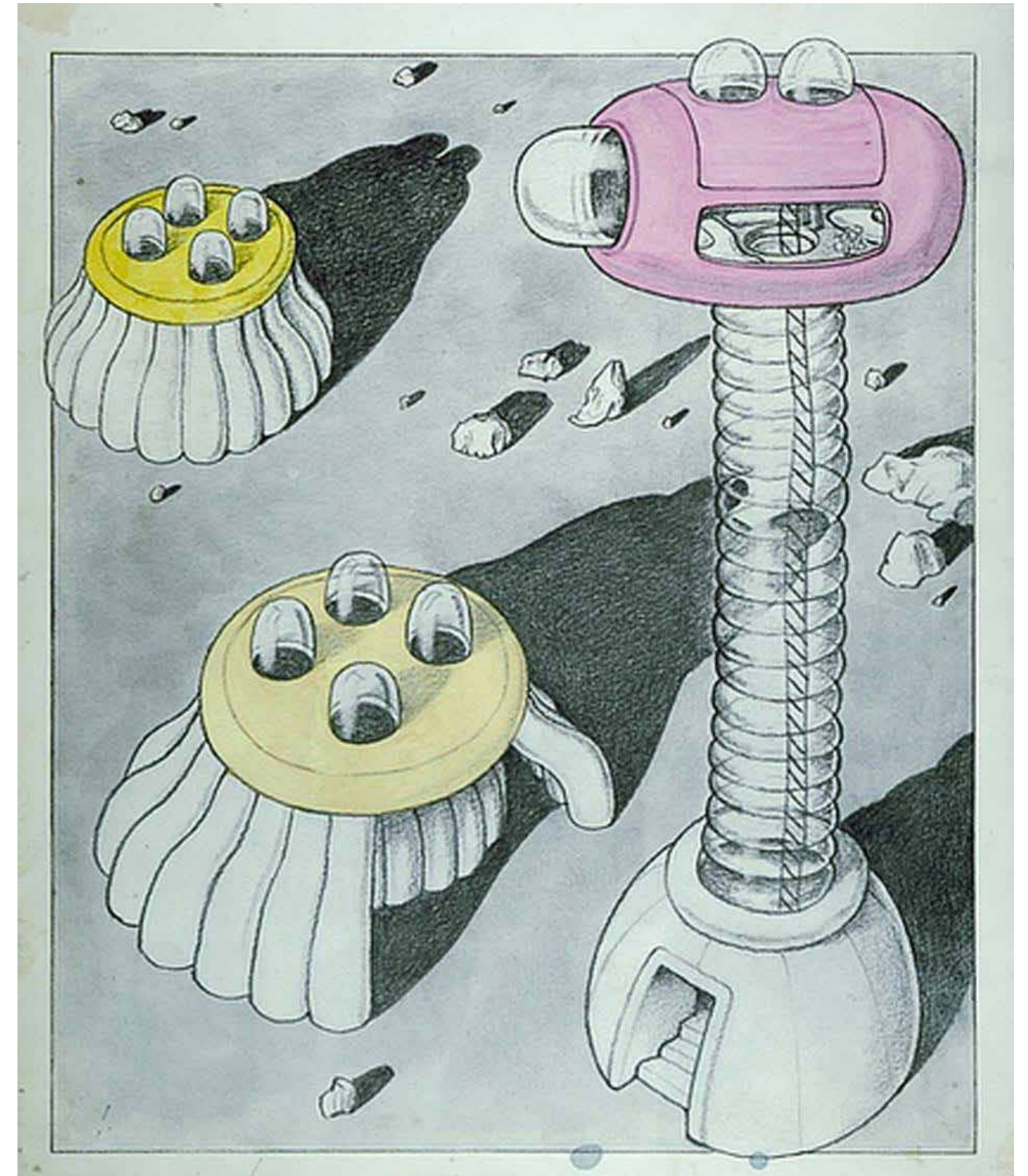
SENZA TITOLO N.9
DA THE MARRIAGE OF REASON AND SQUALOR
Pier Vittorio Aureli, 2001-14

LA CITTÀ DEI TUTTORECCHI

Giorgio de Finis

La città dei Tuttorecchi appare, in tutte le immagini e le descrizioni che l'esploratore di turno di volta in volta ci propone, sempre vuota e silenziosa per via della ben nota timidezza e prudenza dei suoi abitanti, che volano lontano alla prima avvisaglia di pericolo, agitando a mo' d'ali d'uccello le enormi orecchie che utilizzano per captare a miglia di distanza anche il più piccolo rumore sospetto. Conosciuti anche come Panozi, da non confondere col popolo dei Paninari, estinto, o, come diversamente sostengono alcuni, confluito nelle più diverse tribù presso le quali avrebbero diffuso i loro costumi soprattutto in ambito alimentare, i Tuttorecchi preferiscono ricostruire altrove le loro case se la visita dello sconosciuto si protrae oltre il dovuto (e qui l'ospite non puzza dopo tre giorni, ma dopo tre minuti) o se questi manifestasse una curiosità giudicata inopportuna e trasferibile ad altri una volta fatto ritorno. Questo popolo resiste fermamente ad ogni forma di contatto, senza pregiudizi e *snoberie*, rifuggendo, schivo, tanto il viaggiatore solitario e avvezzo alle cose del mondo, quanto il turista inconsapevole che, disprezzato dal primo, quel mondo in comitiva allegramente calpesta. Sono molte le fonti etnografiche che attribuiscono ai Panozi pratiche licenziose, un'innata propensione alla fornicazione che praticerebbero (e questo risulta ipotesi credibile, vista la sopra citata ritrosia al contatto con l'Altro) nel rispetto della più rigida endogamia, ragione che, a detta degli studiosi di evoluzione, sarebbe alla base dell'affermarsi di un tratto così stravagante e insolito come l'abnorme sproporzione dei loro padiglioni auricolari. Per dovere di cronaca va anche ricordato che c'è chi ritiene quella della "conigliasca" dissolutezza dei Tuttorecchi, solo un pregiudizio etnocentrico, contrapponendo a questa infondata leggenda, l'abitudine propria delle donne di questo popolo di coprirsi pudicamente i seni con le orecchie, attestata dai testi sin dall'antichità.

Ma cosa sappiamo di queste genti così affascinanti anche in ragione del mistero che le accompagna? Poco, se non quello che ci lasciano immaginare le loro costruzioni (si è nella condizione di cercare di indagarne usi e



costumi come si trattasse di popoli scomparsi), case che per la loro forma e funzione dovremmo chiamare piuttosto “casse”. Tutto lo spazio è concepito per raccogliere e amplificare il suono, di cui sembrano, al di là di metafora, nutrirsi. Le abitazioni infatti non sono dissimili dal guscio della conchiglia che conserva al proprio interno il suono dell’oceano. Chi vi è entrato ha potuto testimoniare solo di un certo rimbombo, ma nessuno può dire cosa riescono a sentire con un udito tanto sviluppato gli abitanti di queste scatole acustiche. Come nessuna filosofia del Tuttoecchi si può abbozzare senza che questa risulti del tutto congetturale, anche se non è improbabile che essi sognino di vivere un giorno in un universo fatto di cose materiali sì (non sono, si è avuto modo di capire, né idealisti né inclini al metafisico), ma leggere come l’aria che vibra.

IL DISEGNO CHE VISSE DUE VOLTE

Giovanni La Varra

Possiamo guardare questo disegno due volte. La prima, affiancato a una famosa prospettiva di Weinbrenner per la Karlsruhe della fine del Settecento, come viene pubblicato più volte da Giorgio Grassi nei suoi testi. E' un'analogia chiara, letterale, una classicità ripresa, un'architettura volutamente ordinaria, semplice, didascalica, che emerge da un passato mitico e che ispira l'atto del presente a un monumentalismo trattenuto. Secondo questo primo sguardo il disegno è l'esito programmatico di un lungo approfondimento di pensiero sul carattere austero e insieme ordinario dell'architettura dell'Illuminismo; un carattere ottimista e deciso, il segno inaugurale di una città borghese che non conosce ancora il suo tragico destino, una sicurezza ostentata che evoca un fantasma lontano e familiare. Nel 1981 inizia la costruzione dell'edificio. E possiamo tornare a guardare una seconda volta questo disegno, in una diversa prospettiva. Il cantiere si interrompe bruscamente quando l'edificio è quasi completato. Fallimenti, contrasti, limiti di budget, una storia vista più volte e che spesso incide sui progetti italiani illustri. Così l'edificio rimane lì, non finito per molti anni, ma quasi terminato, giusto un passo indietro rispetto alla scabra geometria del disegno originario. Recuperando le foto degli anni Ottanta, quando il cantiere era interrotto, verrebbe da dire che rimanevano da ultimare solo le finiture, se non rischiasse di essere un affronto per i progettisti. La rovina ha una vita breve, dopo circa 15 anni si decide di demolirla. Nella sua seconda vita questo disegno richiama un altro fantasma — non più la serena prospettiva della città borghese al suo stato nascente — ma, piuttosto, il fantasma di un paese ostinatamente incompiuto, la scarsa convinzione che negli anni Settanta ha colto tutti di sorpresa, facendoci lasciare le cose a metà. L'evocazione che è insita nel disegno di Grassi e Monestiroli, ovvero quella di un mondo ancora da abitare, vergine, astratto e innocente, è come se avesse condannato il processo costruttivo a immortalare la costruzione dentro questa assenza. Il disegno è un destino. I borghesi che passeggiano timidi tra le ombre allungate del portico di Weinbrenner forse stavano lì proprio a esorcizzare il fantasma. Peccato non averli ascoltati.



PROGETTO PER LA CASA DELLO STUDENTE DI CHIETI

Giorgio Grassi con Antonio Monestiroli, 1972

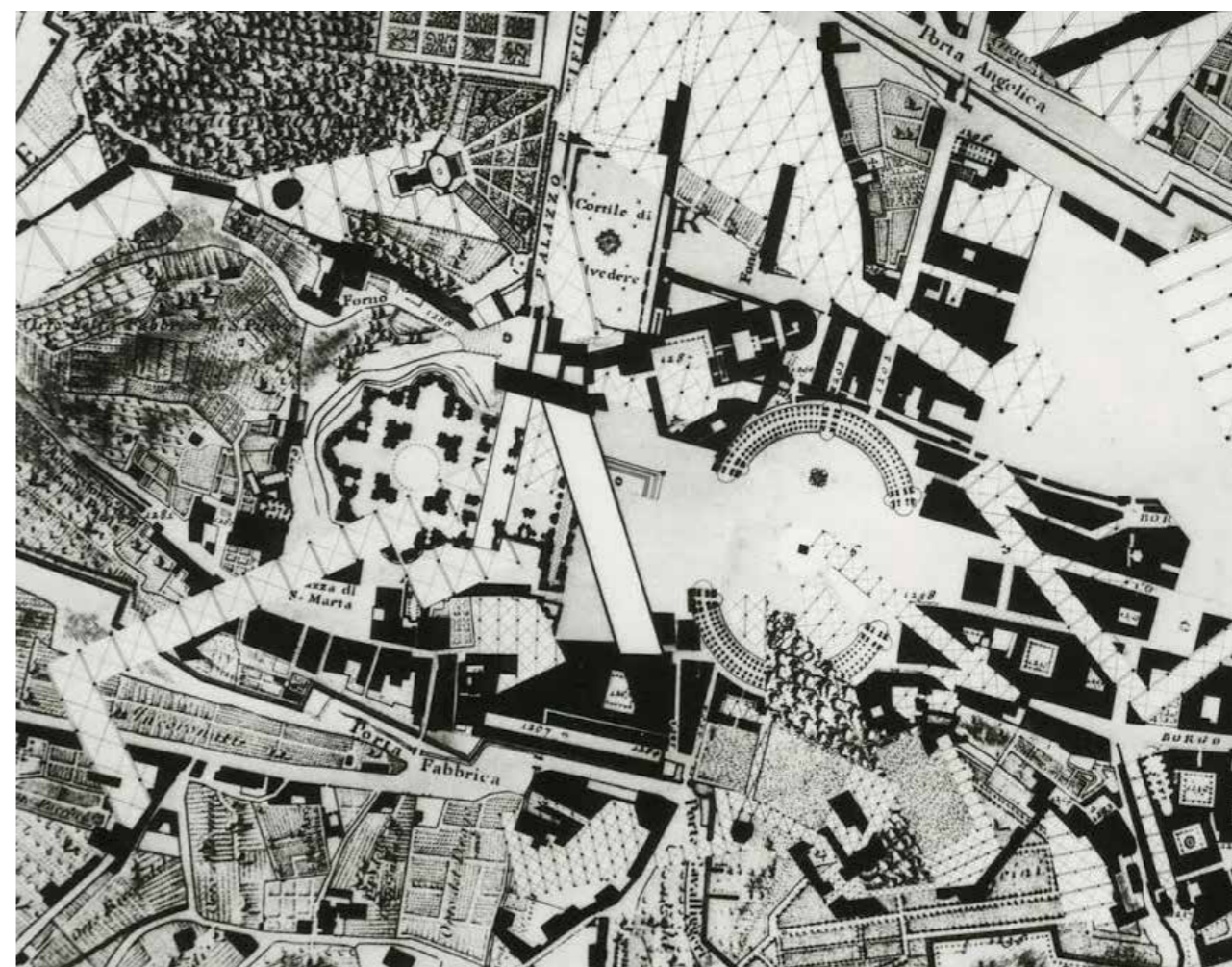
PROGETTO PER KARLSRUHE

Friedrich Weinbrenner, fine del '700

AFFRONTARE UN'ANTICA RIMOZIONE

Paola Ruotolo

Roma *Interrotta*, storica mostra del 1978, costituisce la prima vera pulsione ad affrontare un'antica rimozione. Perché Roma è interrotta davvero, ma nonostante l'interruzione, come ogni organismo o deriva di vita, tende a conservare ed evolvere la propria indole o modalità di sopravvivenza. Un simile stato di coscienza non poteva che verificarsi attraverso l'arte. *Roma Interrotta* nasce dalla forte volontà di Giulio Carlo Argan, all'epoca Sindaco della Capitale, con la committenza attiva degli *Incontri Internazionali d'Arte*, per poi diventare progetto concreto per opera di Piero Sartogo. Sartogo, infatti, compie in quegli anni, lavorando con artisti come Daniel Buren, Joseph Kosuth, Fabio Mauri, Gianni Colombo e Giulio Paolini, alcuni esperimenti sull'immagine virtuale dell'architettura giocando con l'alterità di struttura reale e percepita o creando visioni mentali di percorsi fisici. Quando il sociologo Alvin Toffler sta per teorizzare *La terza ondata* (1980), legata alla rivoluzione informatica, il destino di Roma riparte dunque dal tardo barocco. Ai Mercati Traianei, dodici architetti sono invitati ad esporre altrettanti progetti relativi a macroaree urbane, senza limiti di coerenza, né con l'impianto generale della città, né con quella immaginata dagli altri colleghi. I brani di città su cui ogni singolo progettista è chiamato ad operare corrispondono alle dodici tavole presentate da Giovanni Battista Nolli a Papa Benedetto XIV allorquando propone la sua *Nuova Pianta di Roma* (1748). I dodici architetti selezionati appaiono come gli apostoli delle teorie architettoniche degli anni Settanta/Ottanta. I dodici progetti selezionati danno vita ad una Roma parallela, surreale, visionaria che perde però la fluidità che è connaturata nel suo inclusivo tessuto. Ed è proprio la pianta del Nolli a mettere in evidenza, riportando le piante degli edifici, la continuità tra spazi coperti e vuoti urbani definendo uno spazio totale che passa dalle micro-aggregazioni alle aperture sceniche di grande scala in un discorso perpetuo che assorbe anche la vegetazione.



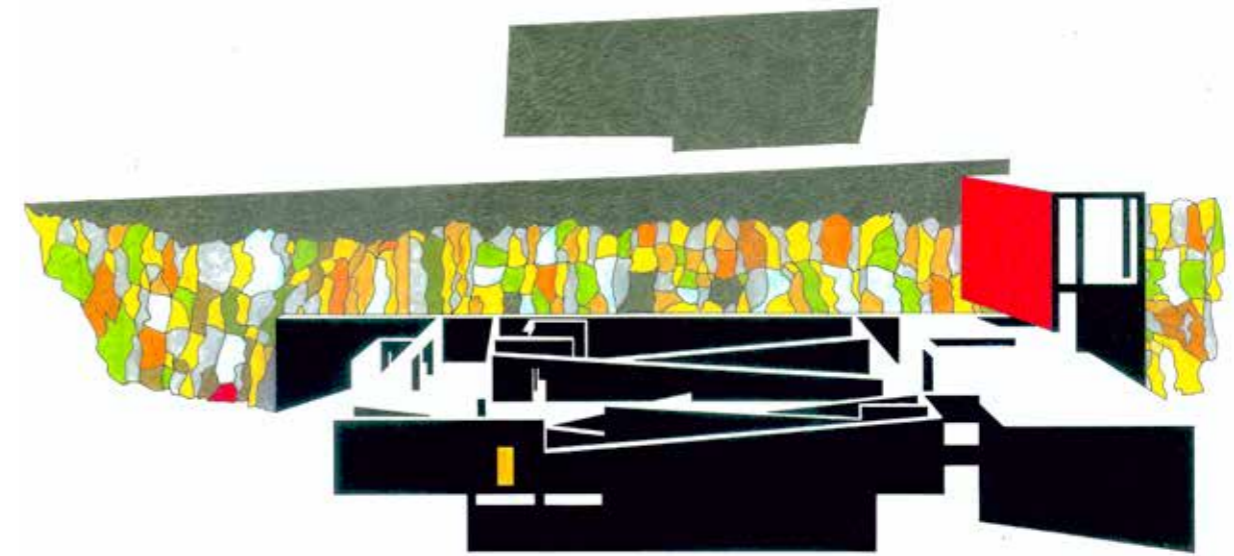
PROGETTO PER ROMA INTERROTTA

Piero Sartogo, 1978

SUL FILO DI LANA

Valentino Anselmi e Valerio Palmieri

Pop, o forse no, astratto. Certo che il disegno di Laura Thermes per il concorso delle risalite meccanizzate alla città alta di San Marino è un'immagine volutamente ambigua, che si situa a metà strada tra una rappresentazione tecnica, strettamente funzionale alla descrizione del progetto e regolata da una visione il cui punto di vista è posto all'infinito e un'immagine evocativa di profondità tridimensionali tutte interne alla dimensione prospettica. Quasi un ossimoro, quindi, che cerca di deformare il reale per portarlo in una dimensione astratta, di sublimare la materia, con le sue strutture complesse e le sue cromie multiple, ctonie, per condurla nei territori della pura geometria, là dove non esiste neanche più il colore, se non per la sua assenza. Un'immagine descrittiva, ma allo stesso tempo simbolica, un ideogramma, il risultato grafico di un pensiero, prima che di un progetto architettonico. Un processo, quello presente nel disegno, che nell'intenzione di astrarre la figura, avanza in una direzione diversa da quella seguita dal cubismo; ripercorrendo le metodologie della tradizione moderna italiana evoca quella *metafisica astratta* che appartiene a pieno titolo, al fare della figurazione prima romana e poi italiana. Ma se tutto questo è vero, attenzione all'agguato inatteso dell'archetipo pop: Dick Tracy è sempre pronto ad affiorare dall'ombra.



PREMIO SCHINDLER PER SAN MARINO

Laura Thermes, 1994

TUTTO CONVERGE

Raffaele Cutillo

Commensurabilità. La parola, immediatamente, mi rimanda all'incisione, ombra prodotta dal bulino affondato nel metallo, alle addizioni, ritmo ossessivo dei rapporti, ripetizione costante di un valore razionale. Senza fine.

Non trovo nulla che possa ridurre la vastità di quel significato. Non importa. Resto così a guardare la parola nella sua struttura testuale e ne scopro peso, altezza, larghezza, profondità. Si rivela architettura che come tale si contrappone, inevitabilmente, ad altri corpi nello spazio, contrari o complementari. Ne ricerco il punto comune.

Nel 1806 Alessandro Barca nel Saggio sopra il *Bello di Proporzione in Architettura*, scrive: "Per le composizioni architettoniche di due o più termini, considerate separatamente da sé, basta la facile commensurabilità o semplicità di ragioni nelle dimensioni delle loro parti per ottenere tutta la proporzione, di cui sono esse capaci. Siccome poi le particolari composizioni non sono mai sole in una qualunque costruzione architettonica, per comporre un tutto proporzionato di tutte le particolari bisogna replicare quant'è possibile in ciascuna composizione le ragioni medesime, e le medesime divisioni, ossia osservarvi la massima uniformità di proporzione. Due sole condizioni son necessarie per produrre il Bello di proporzione in architettura: semplicità e uniformità di ragioni". Resto sempre insoddisfatto delle assolutezze.

Nel 1972 Deleuze e Guattari in *Capitalismo e schizofrenia* descrivono "l'iterazione nello spazio di parti tra loro commensurabili che tendono verso un unico punto, fermo e irremovibile, all'infinito" come Artificio e "le forze di elementi incommensurabili che convergono verso un unico punto fermo ma aperto alla diversità, all'infinito". Come Territorio e Natura. Lì dove tutto converge. Senza fine.



**PROGETTO PER IL MAUSOLEO DEI
PRIMI CRISTIANI A ROMA**

Paolo Zermani, 1993

COMPRESENZA

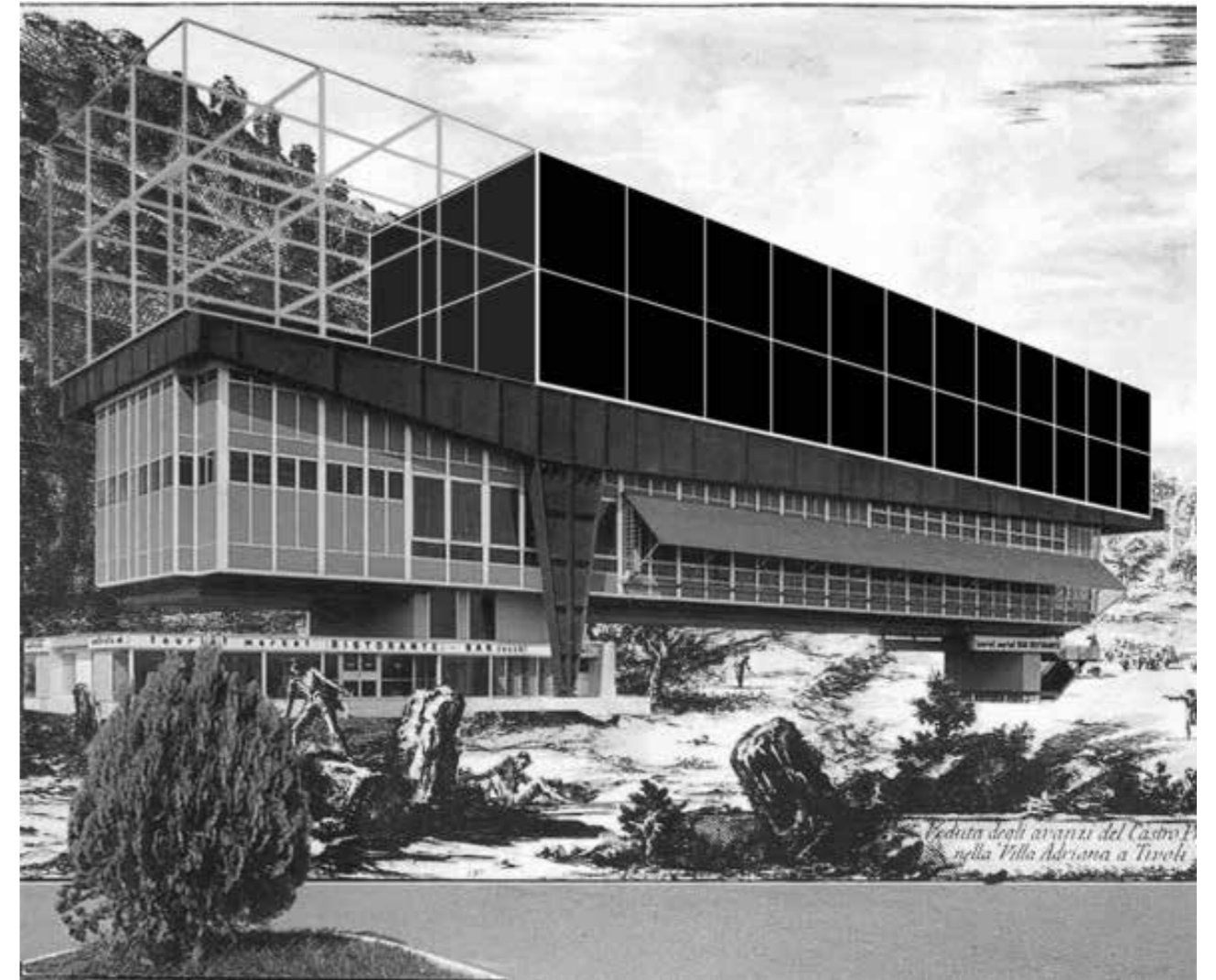
Federico Bilò

Sostiene Carmelo Baglivo che “il collage permette di lavorare sia sommando sia sottraendo”. In *Energy Bridge* queste due tecniche di manipolazione operano su due simboli.

L'autostrada, sopra la quale passava l'edificio a ponte, non c'è più; è stata sottratta la ragione della particolare configurazione del manufatto e con essa il più potente e popolare simbolo del fragile *boom* italiano. Questa sottrazione mette in scena la *crisi della modernità*. Allo stesso tempo, non solo viene sopraelevato il ponte stesso — giustamente destinato, d'ora in poi, ad altri usi — ma viene anche *sommato* un muro di Villa Adriana, così come ritratto da Piranesi. E questo è il secondo simbolo: chi meglio di Piranesi ha rappresentato la *crisi della classicità*?

Le due crisi sono messe in scena simultaneamente e alla simultaneità nel tempo corrisponde la *compresenza* nello spazio; ma cosa significa considerarle congiuntamente? Inoltre, questo nuovo insieme viene definito *Ponte di Energia*: ma quale ne è la fonte?

In un celebre scritto del 1957, Rogers associava e contrapponeva la nozione di crisi a quella di continuità; oggi risulta più proficuo, in termini speculativi e operativi, associarla a quella di *compresenza*, lasciando cadere la contrapposizione: e la *compresenza* è il vero tema del collage, nonché la fonte dell'energia annunciata. *Compresenza* che contempla e attualizza *tutte le crisi*, con l'insieme delle quali il progetto si trova a negoziare; *compresenza* riscontrata nel mondo fisico, dove ciascuna crisi è attiva e lascia tracce. Cifra del nostro tempo, la *compresenza* richiede, in termini operativi, di agire sia per addizione, giustapponendo, sovrapponendo, sovrascrivendo; sia per sottrazione: amputando, riducendo, cancellando.

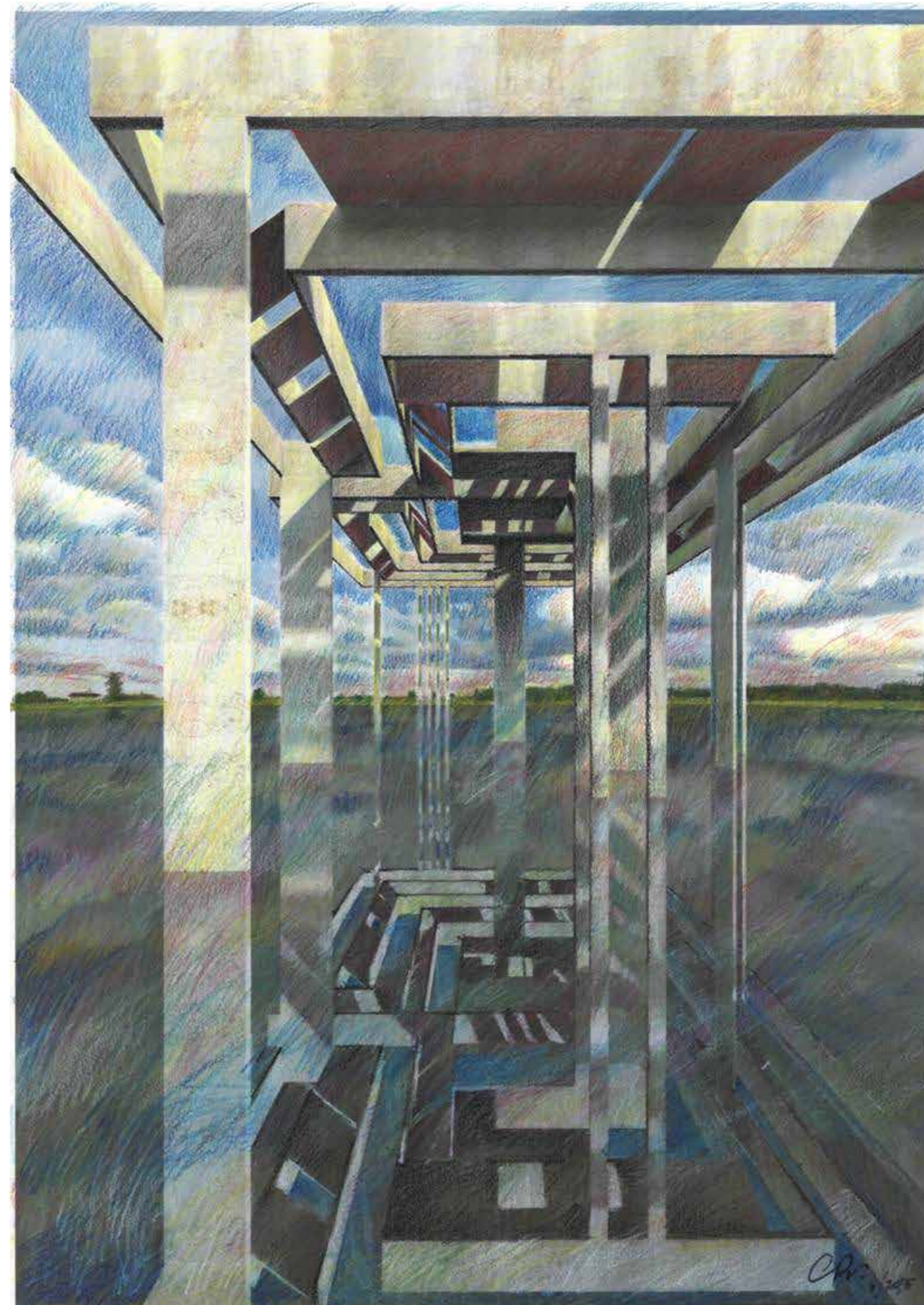


ENERGY BRIDGE
Carmelo Baglivo, 2013

NEL LABIRINTO

Susanna Piscicella

Una mattina di primavera del 1992, nel quartiere romano del Pigneto a causa di lavori stradali viene perforata la falda dell'Acqua Bullicante. In breve tempo sboccia il più grande lago di Roma, che occupa la metà inferiore del disegno. Pastelli dal tratto filamentoso, eredità degli anni '70-'90 romani. E di famiglia. Il *Meandro* è la quarta dimensione: Infera, nella quale si sdoppia e riflette un labirinto a spirale quadrata di tipo cretese, prima architettura d'Occidente. Una metafora trasforma il disegno in fotografia. E l'eccesso di realismo trova ristoro in ulteriore allegoria: Persefone, un neonato, un adulto, un vecchio. I tre tempi delle Parche. Una produce il filo, una lo dipana, la terza lo recide. Tessere era l'attività della Snia, cui allude il labirinto scarnificato. Diventa chiaro nella seconda trasfigurazione fotografica, dove sotto l'insegna *Ex Snia* si raccolgono uomini e déi, celebrazione di un meandro liturgico cui manca il centro. Manca perché viene meno la solidità del suolo. Di Roma, d'Occidente. Da *Le sette rovine a Alien Urbs*, fino alla quasi sparizione nei video, il *grund* è liquefatto, gassoso. Sale dal basso e sommerge ogni cosa. Si presenta in forma di prati viscosi, esondazioni, detriti, neve, fumo e monta fino a metà della scena. È la metà invisibile del reale, la nostra interiorità squagliata, non più in grado di vedere, riconnettere, progettare. *Architettoscopio*, un dispositivo critico che visualizza la nostra incapacità di raccontare. Di vivere.



ARCHITETTOSCOPIO. MEANDRO #1

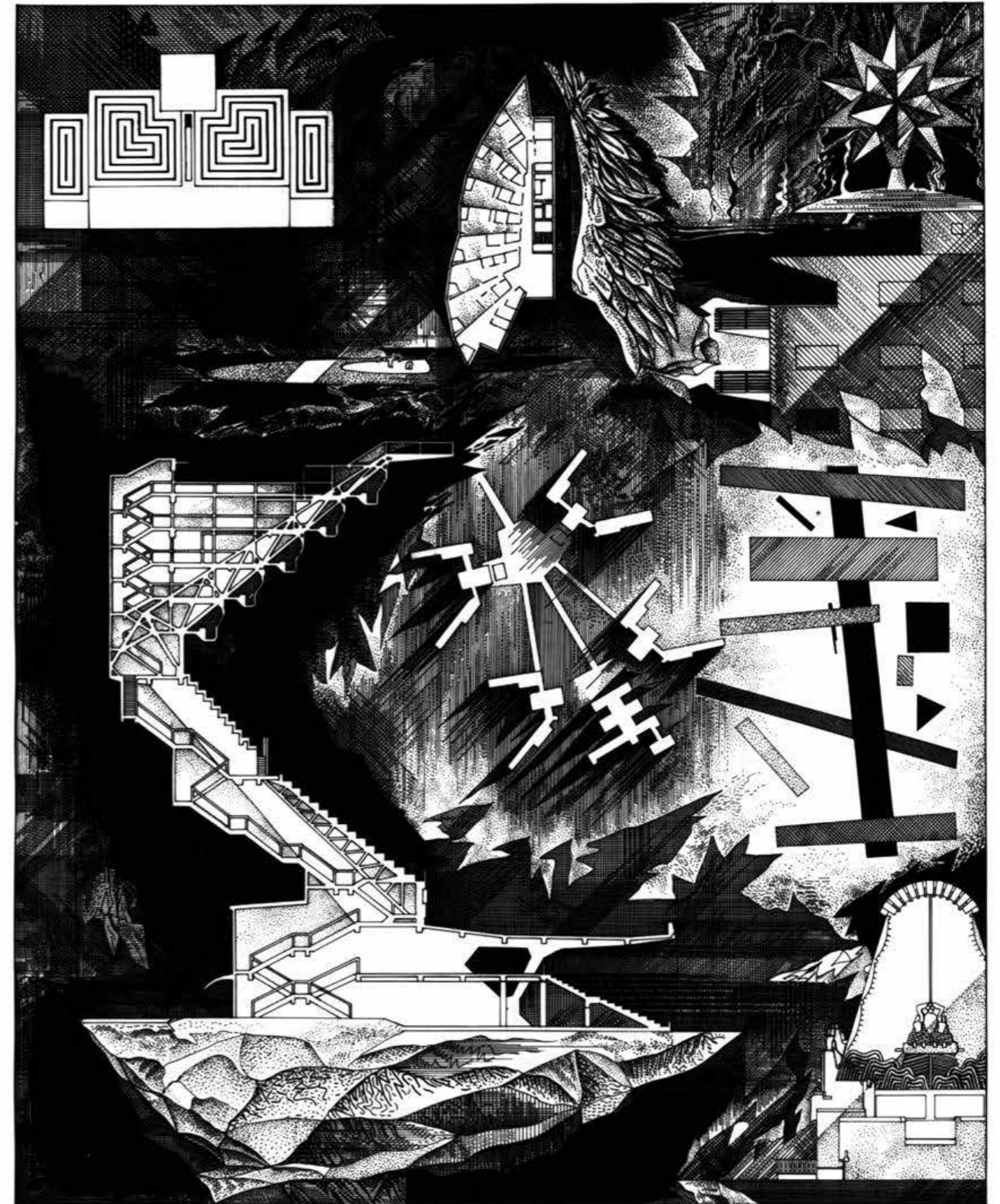
Carlo Prati, 2015

QUESTIONARIO MODERNISTA

Alessandro Rocca

Bandiere, sigle, icone e segni memorabili producono empatia e condivisione, generano legami, esprimono affetti e interessi. Adolf Loos diceva che la buona architettura può essere descritta ma non disegnata e, riferendosi agli interni, neppure fotografata. Nel disegno di Franco Purini appare la stessa idea rivoltata al contrario: siccome l'architettura non può essere disegnata, il disegno non può limitarsi a rappresentare l'architettura.

Purini ha saputo indagare quello spazio mentale, ma anche onirico, che si genera attraverso l'ossessiva frequentazione di un pensiero ellittico sull'architettura. I suoi disegni non rappresentano, ma presentano idee, memorie, appunti, assumendo di volta in volta la forma dell'apoforisma, del saggio, della poesia o del manifesto. Di questa libera composizione di architettura in pezzi, che vorrei intitolare *Questionario modernista*, mi colpisce la libertà dell'assemblaggio. Da un nero fondo caravaggesco emergono frammenti disparati: segni araldici, una sezione architettonica disegnata a regola d'arte, schegge planimetriche, motivi astratti alla Kandinsky, balconi *Novecento* e altre immagini che ciascuno potrà interpretare a suo piacimento. Purini sa, come Sitte, che "in uno spazio geometrico si diventa irreali" e perciò inserisce il suo modernismo fantasmatico in un contesto pittorresco; lo spazio frammentato e distrutto, evidente memoria piranesiana, potrebbe essere un mezzo per ricavarsi un nido, un luogo mentale accogliente e permeabile, un interno che si offre, pudico ed esibizionista, allo sguardo del visitatore/voyeur. Non ho voluto chiedere a Franco Purini il significato dei segni che per me restano enigmatici. Come sempre, il suo è un questionario, e un invito al gioco, ambivalente per la compresenza di due intenzioni contrastanti, il desiderio di comunicare e l'istinto di proteggere pensieri personali. Come nel sogno, il significato si può esprimere solo attraverso l'inganno, sotto mentite spoglie. Questo disegno è quindi un messaggero che, mentre pronuncia parole perlopiù incomprensibili, spera che noi riusciamo a riconoscerne l'autore e a capire l'unica frase interessante e l'unica cosa importante: il messaggio sono io.



**IL MODERNO È ARALDICO,
DA REPERTORI MODERNI**

Franco Purini, 1989

SIMULTANEITÀ PLURISCALARE

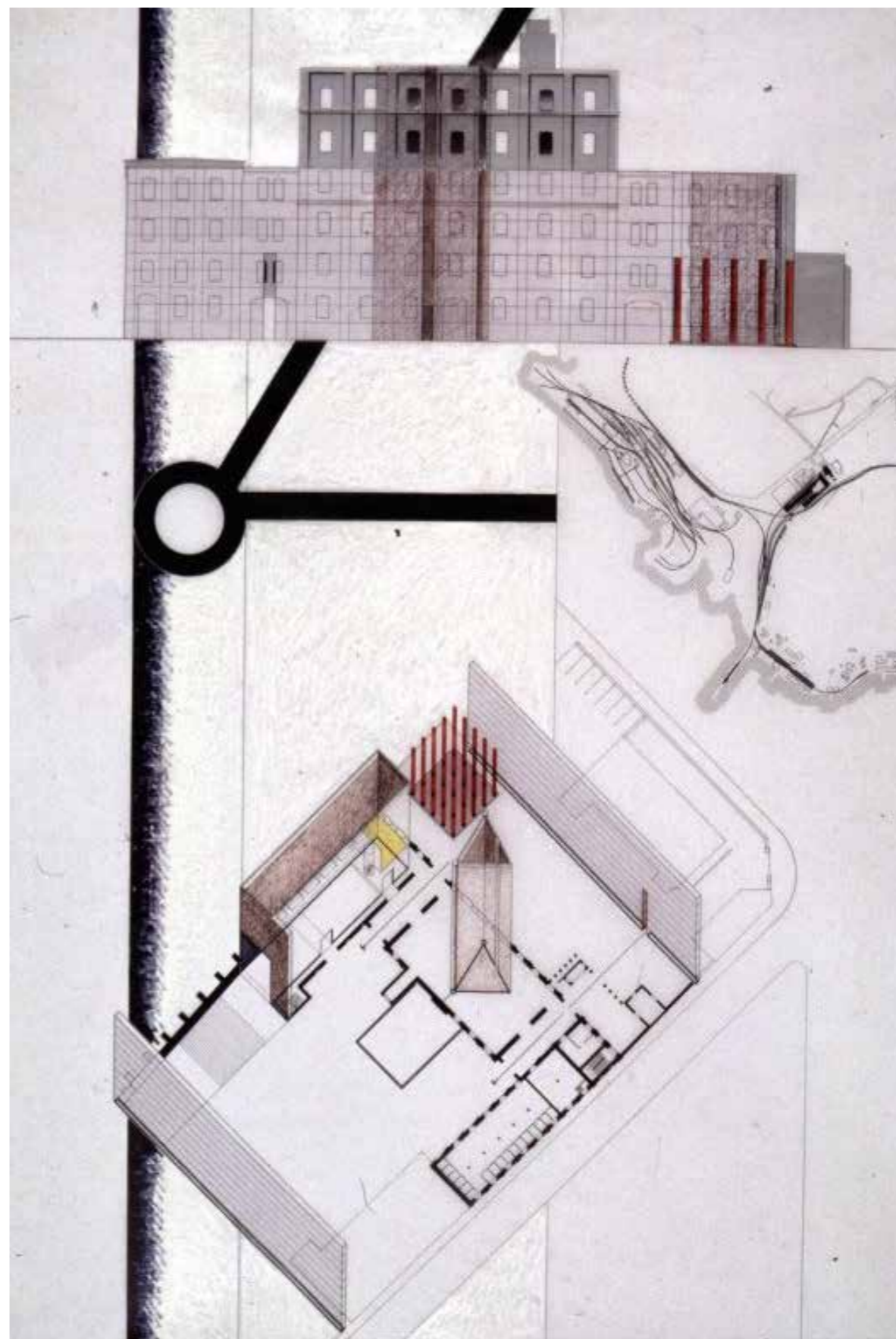
Gundula Rakowitz

In una sola tavola, elaborato per il secondo progetto di concorso del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste nel 1968, contraddistinto dal motto *Ius*, Gianugo Polesello presenta la sintesi del suo pensiero teorico-pratico sull'architettura. Per Polesello noi siamo obbligati a proporre nella città un ruolo architettonico a quei fatti tragici. Il giudizio sul fatto storico, sulla barbarie, è elemento costitutivo del tutto interno a quella struttura logica nella quale una civiltà si riconosce come tale. E lì, in quella struttura, sentimento e passione devono trovare il proprio significato. Di conseguenza Polesello fa del progetto una soluzione architettonica, ne mostra interamente il senso.

In una compresenza simultanea viene raffigurato il concetto di multi-scalarità progettuale: la scala urbana, la scala architettonica e la scala del dettaglio costruttivo. La colonna copre tutta l'altezza della tavola e diventa l'elemento che tiene insieme le varie modalità rappresentative: la planimetria urbana, l'assonometria dell'unità architettonica, il prospetto-sezione del progetto con i piani verticali in trasparenza e la colonna stessa in pianta e alzato.

Nella simultaneità scalare del suo *pensiero in processo*, la *Vorstellungskraft* agisce nel presente mediando le dimensioni temporali del passato e del futuro in quanto insieme di materiali a disposizione, giocati nei loro contrasti e pertanto reinventati: la forza immaginativa che riattiva, secondo un rigoroso metodo compositivo, il da fare che resta latente nel materiale a disposizione.

Ed è qui, nella potenza compresente fra *nova antiquitas et antiqua novitas*, che la movenza decisiva di Polesello assume la figura del montaggio.



PROGETTO PER IL MUSEO DELLA RESISTENZA

Gianugo Polesello, 1968

Disegno per gentile concessione di FFMAAM

Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

IL COLLAGE DI FAMIGLIA

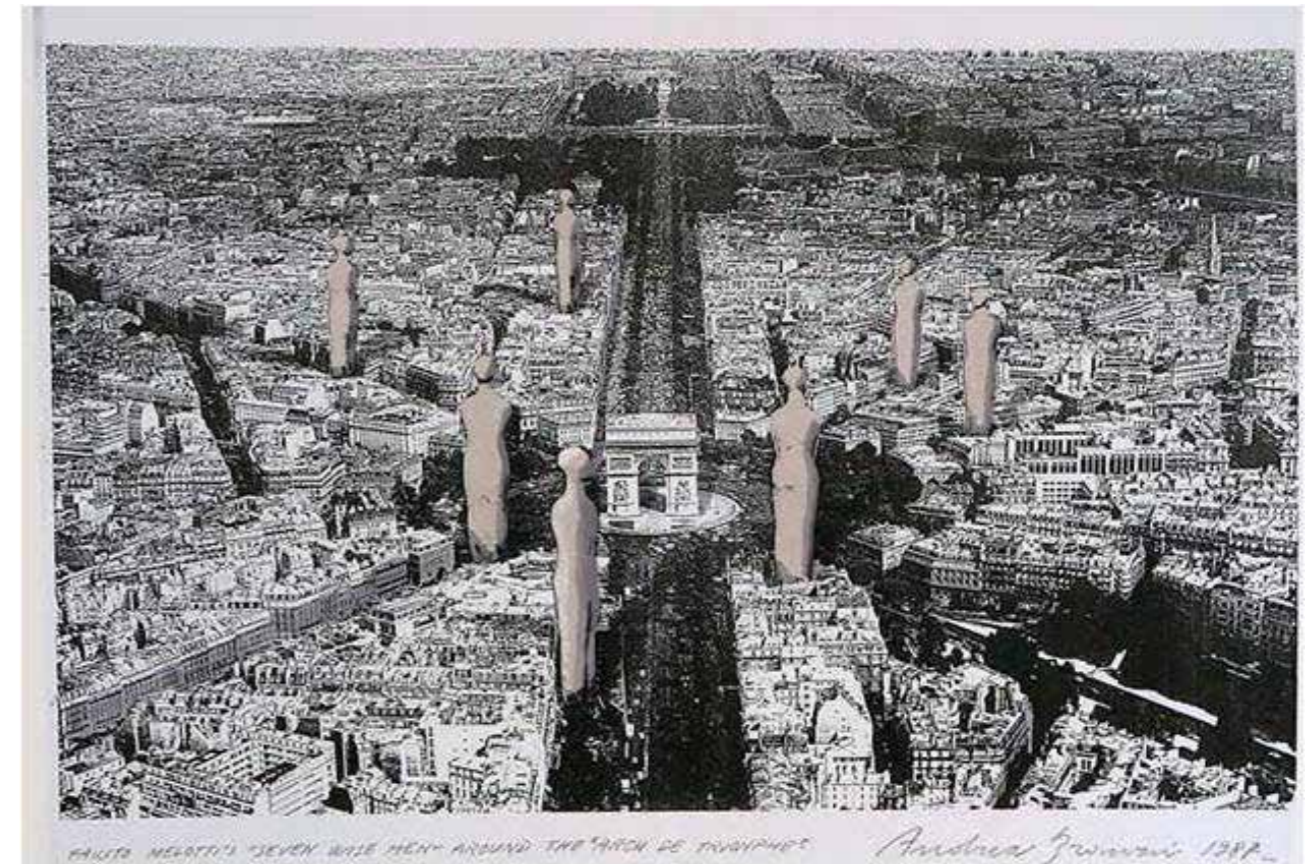
L'autobiografia inventata di Andrea Branzi

Elisa Cristiana Cattaneo

Ecco la famiglia di artisti a cui Branzi si sente affiliato: Deleuze, Calder, Picasso, Duchamp, Pasolini, Celine, Constant. Tutto il valore dell'opera slitta in queste relazioni. Niente a che fare quindi con la storia documentarista dell'architettura ma piuttosto con la dimensione privata che come tale nasconde un desiderio che falsifica la dimensione storica. Del resto, anche l'Odissea nasce menzognera, e Ulisse sa di mentire. Branzi, allora inventa una collaborazione con Melotti che gli offre i Savi ed egli li impegna attraverso quello "ingannevole détournement", ovvero il reimpiego in una nuova unità di elementi artistici preesistenti di cui parla Debord. Il collage non sostituisce, ma disloca, non compone, ma devia, generando cortocircuiti di senso spaziali e temporali che producono un gioco retorico basato sul continuo slittamento degli elementi. Il cortocircuito temporale si alleggerisce del kronos, del tempo cronologico: i Savi, allora, vivono contemporaneamente nel tempo del mito e nella Parigi di Haussmann. Il cortocircuito spaziale lascia intravedere nei Savi matrici ripetibili, dispositivi mitologici che determinano, momentaneamente, l'infinito potenziale della città cata-tonica elaborata da Branzi nel '72, che, per la sua massima sintesi, permette un'inesauribile possibilità di variazioni e declinazioni formali. Il collage di Branzi sembra voler colmare il vuoto lasciato dall'architettura, con Deleuze che scrive: «Forse il fine più alto dell'arte è di porre in atto simultaneamente tutte queste cose (o ripetizioni), con la loro differenza di natura e di ritmo, col loro rispettivo spostamento e travestimento, con la loro divergenza e il loro decentramento, di inserirle le une nelle altre e, dall'una all'altra, di involupparle di 'illusioni' il cui effetto varia caso per caso. caso. L'arte non imita perché anzitutto ripete, e ripete tutte le ripetizioni per conto di una potenza interiore"¹. Pensiero condiviso da Melotti che scrive: "Stupido amore della materia. L'arte come Minerva nasce dal cervello"².

1. G. Deleuze, *Differenza e Ripetizione*, 1968;

2. F. Melotti, *Linee*, 1975.



**FAUSTO MELOTTI'S SEVEN WISE MEN
AROUND THE ARC DE TRIONPHE**

Andrea Branzi, 1987

Disegno per gentile concessione di FFMAAM

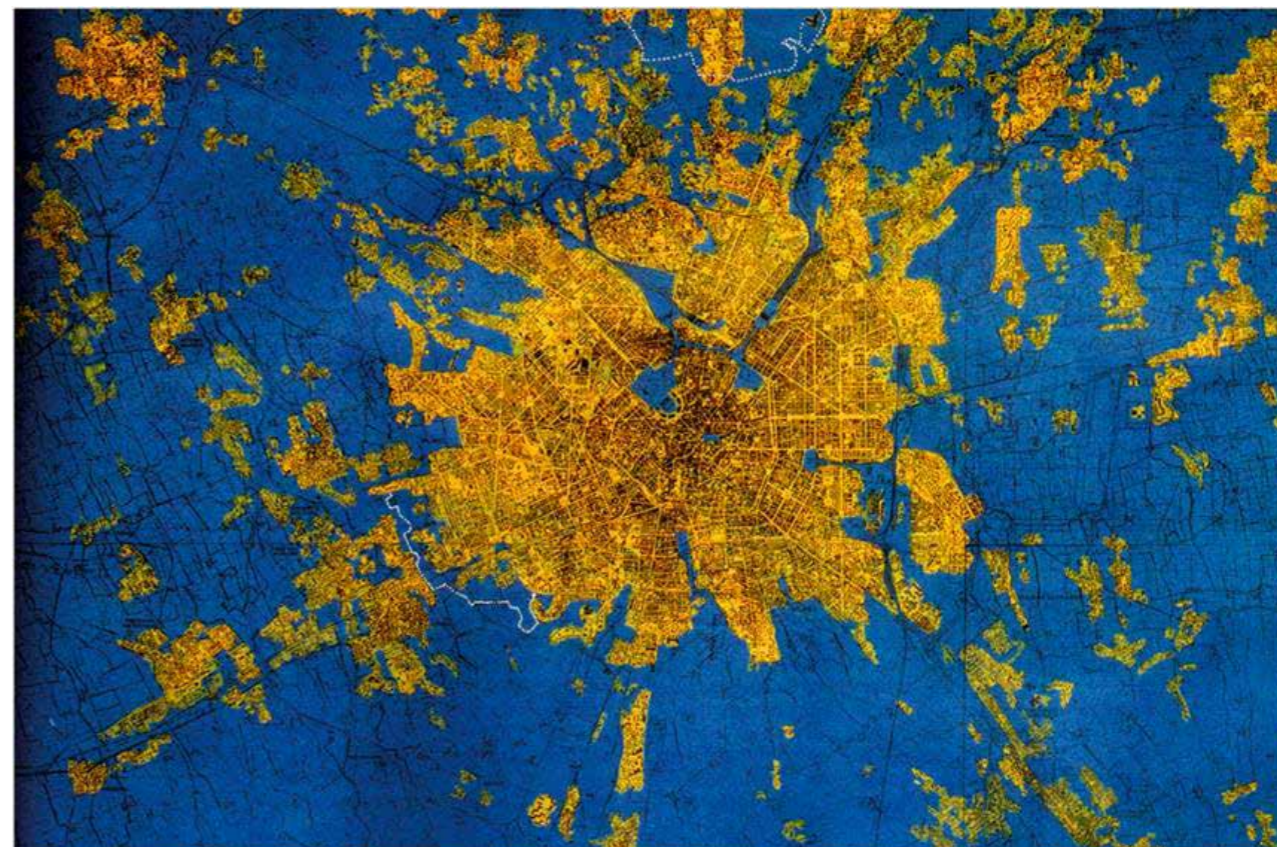
Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

QUESTA NON È UNA MAPPA. SULLE TRACCE DI STALKER

Peter Lang

Le mappe sono simboliche, strategiche, danno informazioni e sono belle, e ciò anche se non sono particolarmente accurate. Durante la guerra fredda le mappe erano spesso manipolate per dissimulare gli obiettivi strategici. Le mappe delle città si sono molto evolute nel tempo, influenzate dagli sviluppi militari, dal posizionamento delle fortificazioni, delle infrastrutture idriche e dalle trasformazioni urbane. Poi, gradualmente, le mappe hanno iniziato a riflettere il mondo delle utopie, diventando loro stesse simboli di strutture sociali e imprese comuni. Nel secolo scorso gli architetti hanno introdotto il *materplan*, ovvero un riferimento programmatico generale di vasta scala, mentre, in contrasto con il *masterplan*, i fenomeni urbani dal basso sono stati rappresentati da dei diagrammi grafici, dai documentari e dai fotomontaggi.

Tutte queste forme di osservazione e rilevamento hanno generato uno strano paesaggio psico-geografico e nel complesso hanno suggerito, come ha scritto David Grahame Shane, una teoria visuale della città. Tutto ciò ci fa chiedere se quella di Stalker sia una mappa o non lo sia. La mappa di Stalker riflette innanzitutto un atto processuale, invece di rappresentare un documento immutabile. Ciò vuol dire che le mappe redatte da Stalker non sono dispositivi da leggere, ma sono azioni per così dire artigianali che permettono a coloro i quali lavorano sulle stesse mappe di conoscere una geografia di un posto attraverso il processo di riscrittura artigianale dello stesso posto. Le mappe di Stalker sono disegni – spesso fatti da riproduzioni di mappe stradali ingrandite diverse volte – che rivelano le caratteristiche topografiche di un'area attraverso un processo di cancellazione e di re-invenzione. E' attraverso questo metodo di elaborazione che i *pattern* emergono e diventano evidenti, precisamente attraverso la negazione della facoltà documentaristica della mappa classica. In definitiva le mappe degli Stalker non sono mappe; esse possono essere considerate invece detriti di operazioni collettive che aprono un nuovo modo di pensare il territorio e conseguentemente un'altra maniera di esperire il mondo.



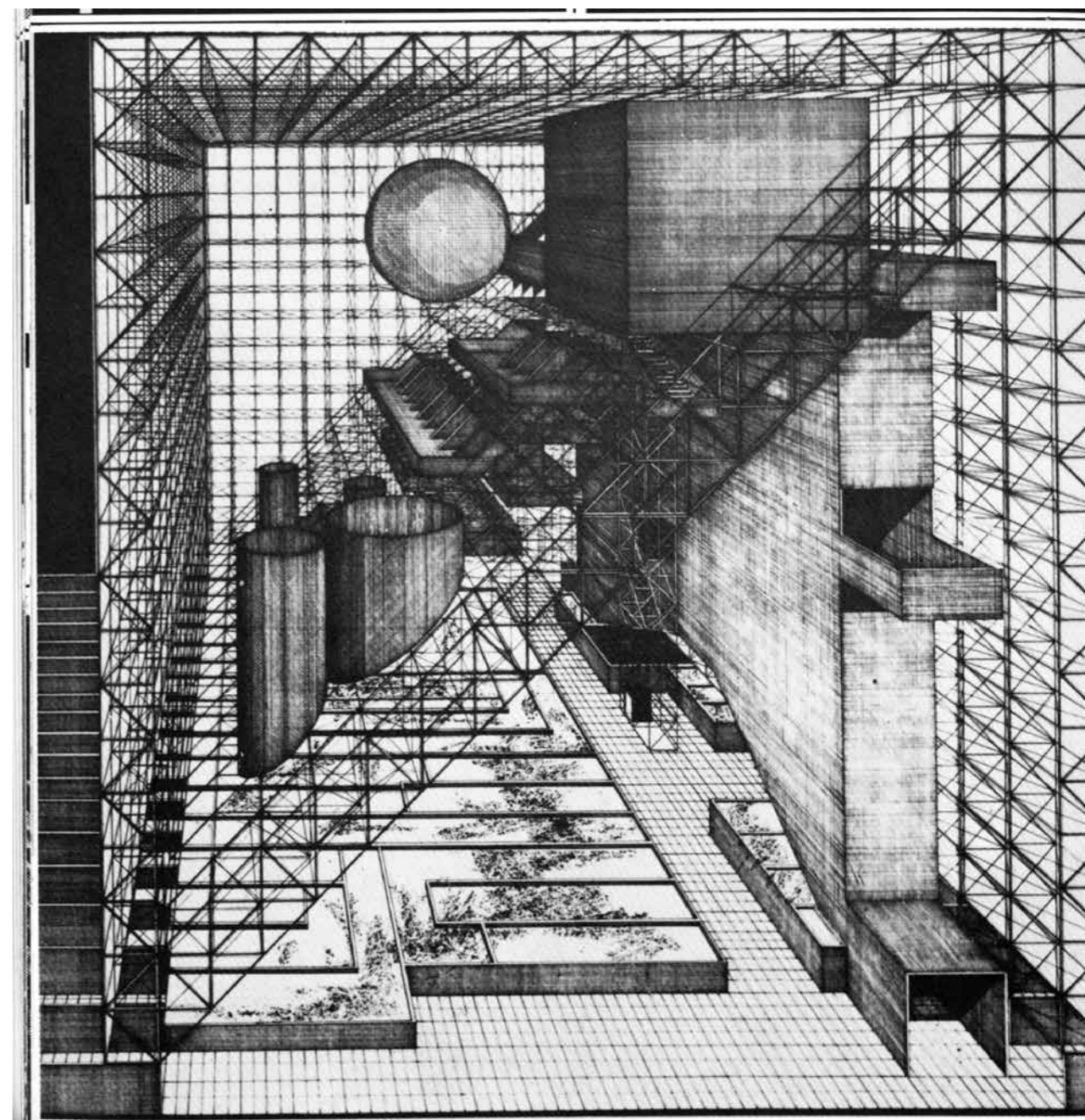
STALKER ATTRAVERSO MILANO. GALLERIA OPOS

Stalker, 1998

LA GRIGLIA CHE TIENE IL MONDO

Luca Montuori

All'interno del processo progettuale lo schema configurazionale coesiste a ridosso dell'immagine e tende a tradurre la sostanza conoscitiva che è ad essa sottesa. Nella spazialità di Dardi il processo che porta il dato figurativo a trasformarsi dall'astrazione dello schema in elemento significativo, avviene nel suo confrontarsi con il contesto: città, paesaggio, memorie e stratificazioni. E' nel confrontarsi con le specificità dello spazio che si compie il percorso dalla percezione alla conoscenza. Nella sezione prospettica del padiglione di Osaka il contesto non appare, almeno non in forma palese, e questo passaggio avviene attraverso l'interazione di due sistemi linguistici. Il primo è la griglia modulare e continua, infinita e non figurativa, assimilabile ad una infrastruttura che definisce la scansione dello spazio e che è contemporaneamente figura e sfondo, memoria allo stesso tempo delle immagini tecnologiche, eredi della tradizione costruttiva ottocentesca, strutturate per realizzare schermo, levità e trasparenza, diaframmi anziché involucri. Il secondo è dato dagli elementi significanti, unici disposti sulla griglia: il sistema delle forme primarie, i solidi platonici, carichi della dimensione che la storia e la cultura loro attribuisce. Il piano inclinato che divide le due parti del cubo separa lo spazio dell'esposizione, definito da esigenze funzionali e tipologiche dove si collocano gli oggetti, da uno spazio popolato di forme primarie. Dardi in questo disegno sceglie di indagare questo secondo spazio. Il suo sguardo non è impersonale, ma è lo strumento che riconosce le qualità estetiche e le trasforma in materia del progetto. Per questo l'occhio si sposta dal centro del quadrato, dal luogo dove lo vorrebbe l'impostazione della sezione prospettica del cubo, verso lo spazio del confronto tra figura architettonica e contesto da cui l'astrazione del modello ricava i suoi significati.



PROGETTO PER IL PADIGLIONE ITALIANO A OSAKA

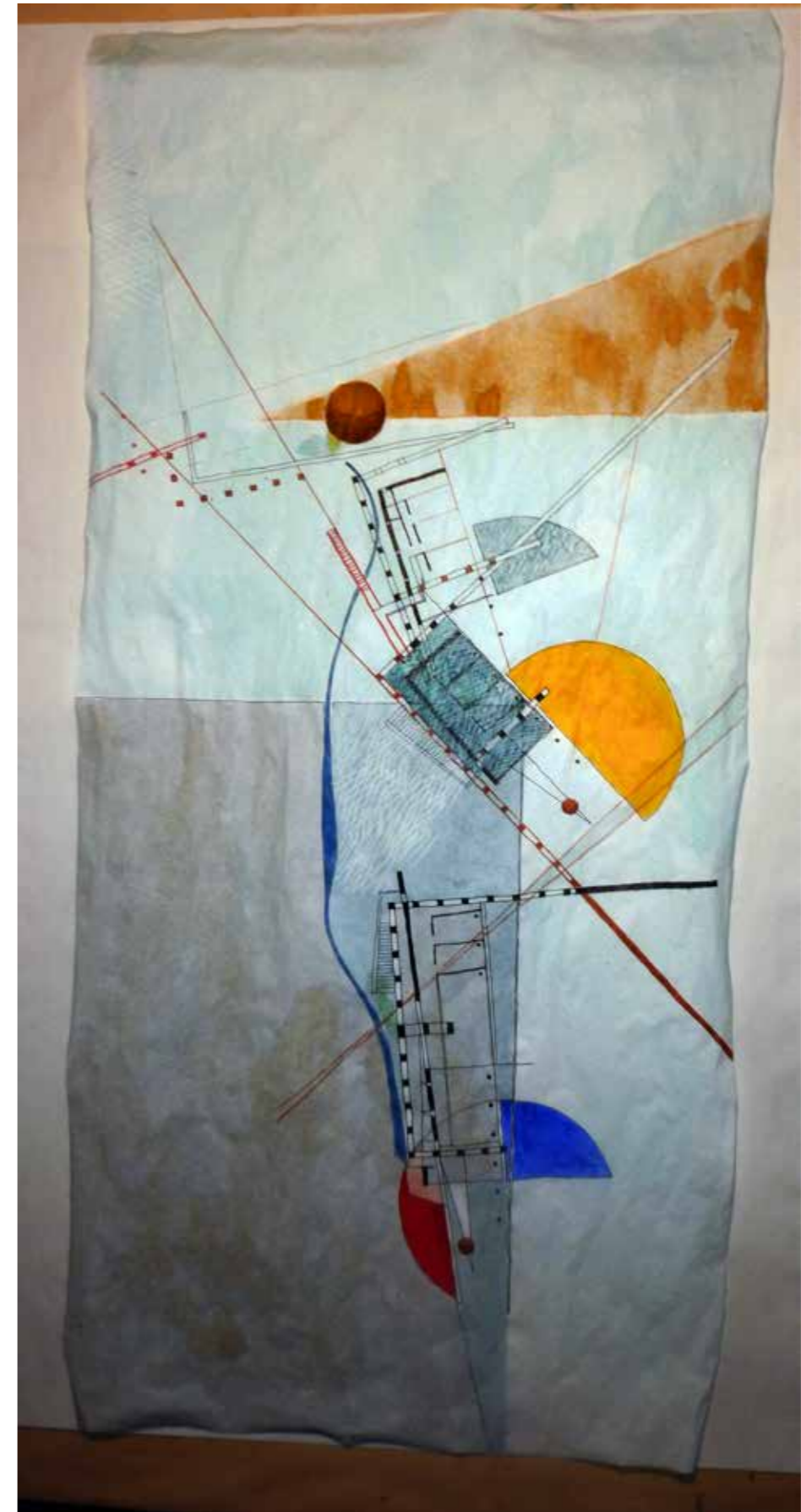
Costantino Dardi, 1970

Disegno di proprietà Archivio progetti IUAV

UN PROCESSO ALCHEMICO

Laura Thermes

Con un esplicito riferimento kandiskiano il disegno di Giangiacomo D'Ardia descrive uno spazio dominato da un senso di felicità compositiva e di casualità formale, uno spazio che rinvia non tanto a una leggerezza calviniana, quanto alla più sottile sprezzatura di Baldassarre Castiglione. All'interno di un gioco fatto di calcolate attrazioni tra figure e di altrettanti meditati respingimenti tra segni ed elementi, la pianta attiva un campo di azioni e reazioni sospese tra movimenti espliciti e tensioni implicite. Attraverso scansioni proporzionali, il foglio accoglie un paesaggio virtuale misurato e armonico che sovverte le sue dimensioni reali per alludere a una vastità che lo trascende. Un cielo ribaltato a terra si confronta, così, con un campo coltivato e con una collina astratta che è anche un caldo raggio proiettato all'infinito. Il tutto in una percepibile ambiguità tra una figuratività architettonica, nella fattispecie planimetrica, e la spazialità pittorica. I grandi campi colorati alludono, infatti, ad atmosfere tipiche di una concezione classica della pittura italiana, da Giotto a Piero della Francesca, da Osvaldo Licini ad Alberto Burri, mentre la componente architettonica si colloca nella dimensione poetica del frammento. Inteso, questo, non come residuo di una unità perduta, ma come un'entità genetica, grammaticale e insieme sintattica, che è in realtà la progressione evolutiva di un'unica cellula architettonica. In sintesi, le tre parti dell'edificio danno vita ad un racconto su come la complessità nasce da un'enunciazione primaria sottoposta ad un processo alchemico di trasmutazione semantica.



CASE PER BERGAMO
Giangiacomo D'Ardia, 1993

QUESTA NON È UNA FOTO

Davide Tommaso Ferrando

Ricordo di esserci cascato anch'io, o meglio, di essere rimasto in principio interdetto di fronte a quest'immagine fuori scala e fuori luogo della Casa della Memoria di Baukuh. La *maquette* del progetto è infatti raffigurata di tre quarti in mezzo a piazza del Duomo, e non nel contesto di via Confalonieri dove l'edificio è poi stato realizzato, fotografata dal basso verso l'alto in modo da costruire una prospettiva ambigua, certamente sbagliata eppur dotata di una sua naturalezza. Difficile non chiedersi che cosa ci faccia quell'oggetto in quel luogo.

L'interesse per questo genere di immagini, cui Baukuh ha fatto più volte ricorso (basti qui citare il caso del bel progetto per una chiesa ad Alesund, il cui modellino è stato fotografato tra le nevi dell'Appennino Ligure), nasce un po' per curiosità, un po' per necessità. In controtendenza rispetto all'espandersi dell'universo iperrealista, giustamente osservato con sospetto dagli architetti del collettivo milanese, una decina di anni fa essi hanno cominciato a investigare altri codici di rappresentazione architettonica, usando gli strumenti del CAD 2D per comporre viste 3D, e invitando Stefano Graziani a fotografare i modelli dei loro progetti in luoghi capaci di instaurare con essi un rapporto di tipo onirico, cosicché il *surrealismo* ha finito con il sostituire l'*iperrealismo*.

In questo caso, la scelta del posizionamento deriva dalla volontà di ancorare il progetto alla tradizione cittadina, di sottolineare come, nonostante le ridotte dimensioni, la Casa della Memoria sarà tenuta a confrontarsi con i monumenti di Milano. Ci troviamo dunque di fronte a un dispositivo narrativo, una tecnica che permette di sostenere, attraverso la collisione di due immagini vicine e lontane allo stesso tempo, un certo tipo di racconto che è già parte del progetto, ma che così ne risulta poeticamente esplicitato.

Questa foto non è una foto: questa foto è un collage.



CASA DELLA MEMORIA

Baukuh, 2011

CONSOLAZIONE0011 OVVERO IL SENTIMENTO DEL CONTRARIO

Simone Capra

Nel suo celebre saggio sull'umorismo Pirandello raccontava della “vecchia signora goffamente imbellettata” che a prima vista provoca nello spettatore un'impressione comica e che a ben vedere, sotto la spinta della riflessione, induce chi guarda ad un moto di compassione: appunto il sentimento del contrario.

Penso che *Consolazione 0011* di Lorenzo Degli Esposti sia un disegno colto perché finge di essere un disegno accademico, di moda come vanno adesso, alla maniera della nuova Tendenza, ma a ben guardare è una critica ai nuovi accademici: appunto il *sentimento del contrario*, perché gestisce il codice figurativo, ma lo mette in discussione nella sua articolazioni spaziale.

Partiamo dalla base che usa: la prospettiva di Monestiroli e Grassi.

Nella relazione originaria di progetto, i due autori spiegano chiaramente l'intenzione di fondare attraverso l'occasione della Casa dello studente “una struttura urbana per eccellenza”, una strada nuova porticata capace di organizzare e orientare “la trama sghemba della città esistente”. Per gli autori l'intervento sarebbe dovuto diventare l'elemento di individuazione della città bassa come alternativa di socialità urbana alla città alta, ovvero alla città storica. Allo stesso tempo il progetto doveva rispondere alla domanda di alloggi e di servizi collettivi, una richiesta portata avanti nella lunga stagione del movimento studentesco dal '68 al '77. Il complesso di Monestiroli e Grassi rimarrà parzialmente costruito per decenni fino alla sua completa demolizione nei primi anni duemila.

Invece di indagare i motivi di una sconfitta, di una stagione eroica e di impegno civile dell'architettura, per ritrovare nuove relazioni con le istanze civili della società, parte dell'architettura italiana - quale *Altanella duplicante e rampante* - copia di riflesso le forme di quelle architetture ideali, rifugiandosi nel disegno di maniera, creando così una nuova accademia senza più spinte ideali e di questo ne fa consolazione.

Mi piace considerare *Consolazione0011* un brillante saggio d'umorismo d'architettura in forma di disegno.

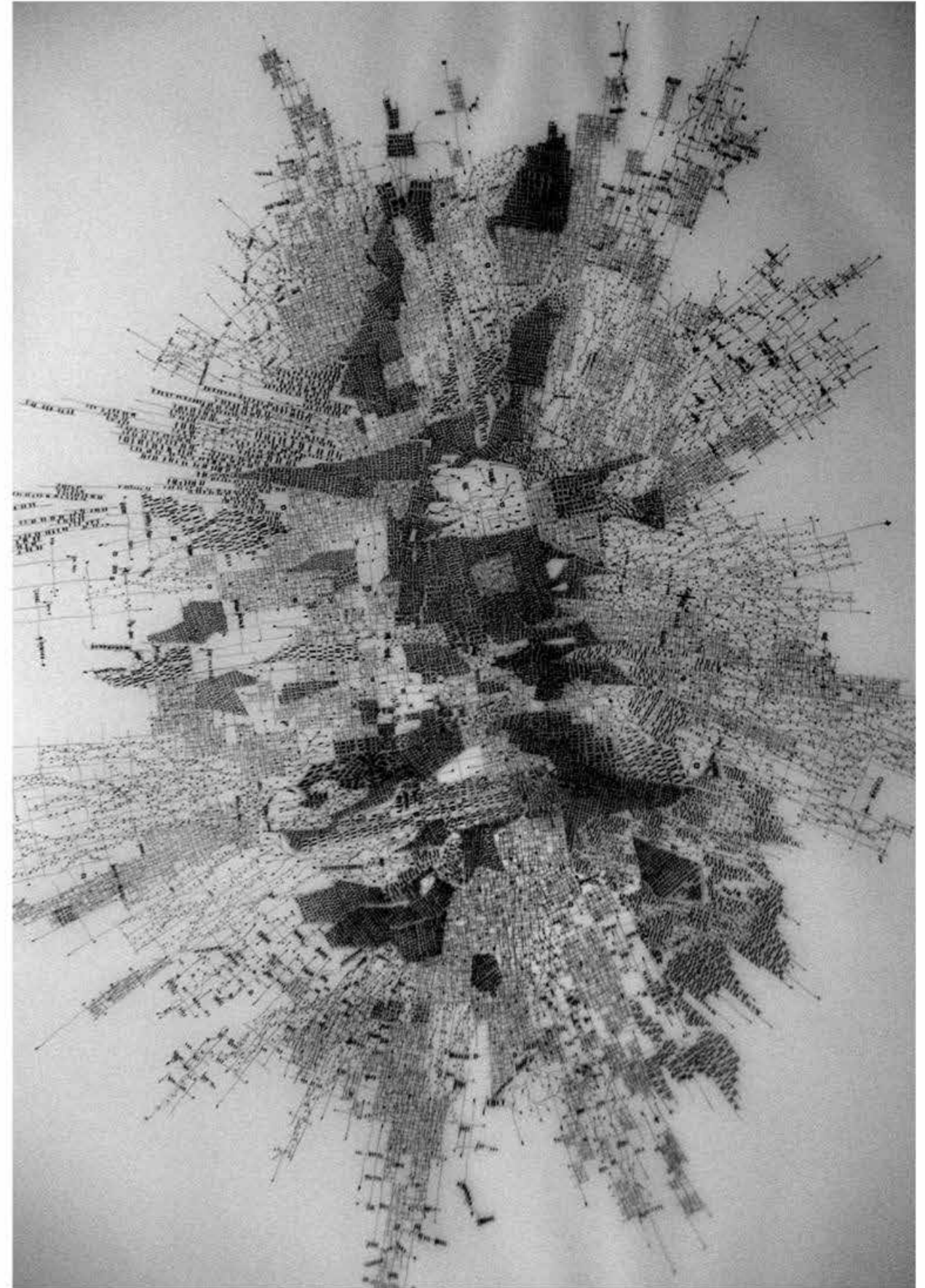


CONSOLAZIONE0011
ALTANELLA DUPLICANTE E RAMPANTE SULLA
“CASA DELLO STUDENTE”
Lorenzo Degli Esposti, 2014

CITANDO CANCOGNI

“La città era grande, varia e ondulata; era impossibile definirla, era impossibile abbracciarla col pensiero. Poiché non c’era figura geometrica che la potesse contenere, sfuggiva nello spazio; poiché il tempo la mutava insensibilmente ma di continuo, smorzandone le tinte nel grigiore diffuso dell’aria, sfuggiva al tempo. Era perfettamente sub-liminare. Non restava loro che guardarla, abbandonarsi a lei”.

Manlio Cancogni, “Azorin e Mirò”,
in *Cosa è l’amicizia*, Feltrinelli, 1958

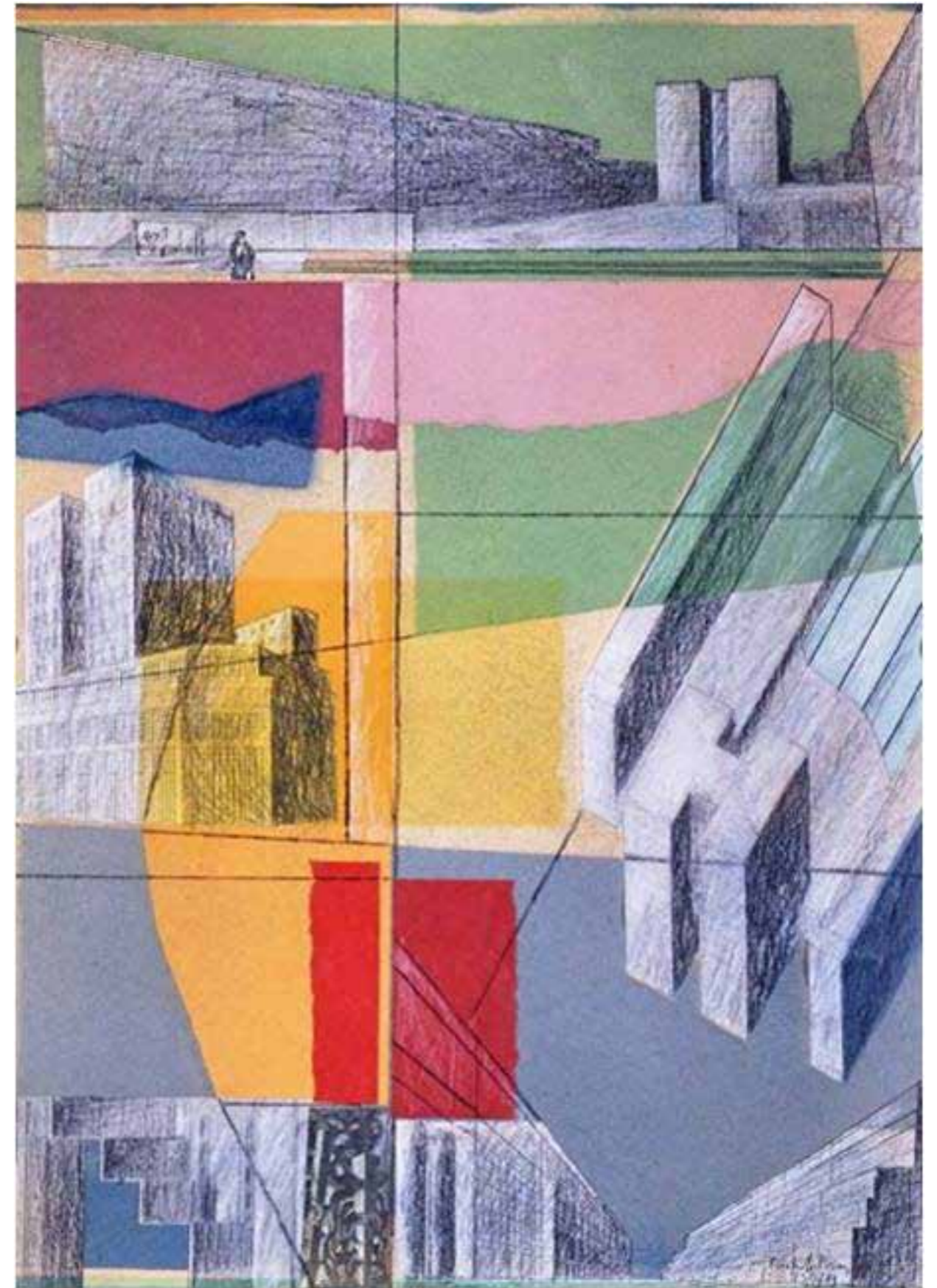


CITTÀ RELAZIONALI
Fabio Alessandro Fusco , 2014

ASTRAZIONI CONCRETE

Silvia Codato

Il disegno è linguaggio ed ha una sua grammatica, il disegno è strumento ed ha le sue modalità per essere impiegato, ma il disegno è anche un appunto, segni veloci che rimandano ad altro. Definizione di appunto: “Nota sommaria scritta per ricordare un fatto, una data, i punti salienti di un discorso o come promemoria di ciò che si deve fare o dire” (*Dizionario della Lingua Italiana*, Le Monnier). Nella rivoluzione digitale in compimento, ecco che proprio questa nota sommaria, rapida ed analogica, ha in sé il potere soverchiante della sintesi, dell’evocazione, dello scarto dimensionale istantaneo e vertiginoso a cui i sistemi binari ancora non riescono a tendere. I motori di ricerca dei *browser* di oggi cominciano ad accettare le immagini, ma il loro è ancora un confronto meccanico per assonanze (di punti, linee, superfici), il salto, potrei dire, interstellare del simbolo rimane ancora prerogativa umana. E proprio quale appunto nel discorso dell’Architettura, leggo questo disegno di Michele Beccu. Oggetti costruiti con figura sembrano galleggiare su sfondi cromatici ed astratti, ma, appena si scorre la partitura, i piani si capovolgono e quello che sta sotto diventa quello che sta sopra e quello che sta sopra scende sotto. E’ proprio con le regole della geometria (perché il disegno ha sempre una sua grammatica) che le assonometrie trasfigurano le architetture, diluendole in sfondi isotropi su cui rimbalzano sagome colorate in primo piano, in un’alternanza contrappuntistica che apre nuovi ragionamenti. Ma, per questi, ci fisseremo altri disegni.



SENZA TITOLO

Michele Beccu, anni '90

Disegno per gentile concessione di FFMAAM

Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

LO STRABISMO DI VENERE

Michel Carlana

Una decina di anni fa mi capitò di conoscere il lavoro di Edward R. Tufte, statistico statunitense. Grazie al suo contributo, decodificazione, disegno e rappresentazione assunsero valori più precisi e consapevoli, influenzando irrimediabilmente sulla mia successiva lettura di qualunque rappresentazione grafica.

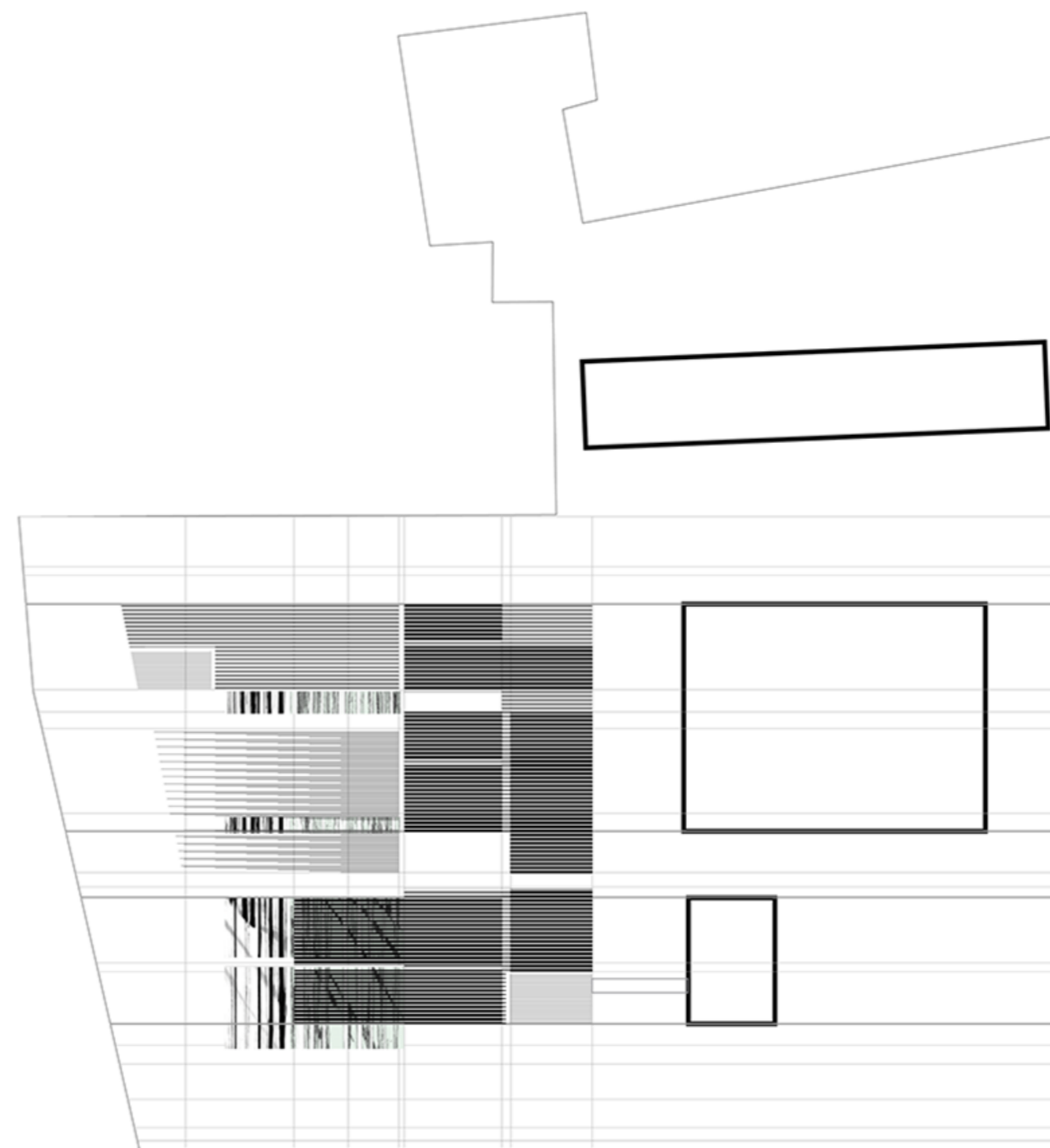
Oggi osservo un piano di Labics per il MAST di Bologna.

È difficile comprendere nell'immediato a quale fase del processo progettuale questo disegno appartenga, privo di virtuosismi e di autoreferenzialità si connota piuttosto per la propria schietta ambivalenza.

L'appunto grafico appare infatti duale: una grafia astratta si unisce ad una forte componente di esattezza del dettaglio, quasi a costituire un ossimoro.

Esso sembra essere stato concepito da una persona strabica, in grado di guardare con un occhio il tavolo della scala urbana e con l'altro quello del sartoriale dettaglio di architettura, capace di abbracciare, sia la cacofonica *inferia* (periferia centrale) bolognese di via Speranza, sia una certa dovizia grafica nei pavimenti di italiana memoria. Theodor W. Adorno sosteneva che la bellezza fosse una promessa di felicità.

Una mano che disegna in modo *felice*, credo possa essere un buon inizio per tendere a quella bellezza.

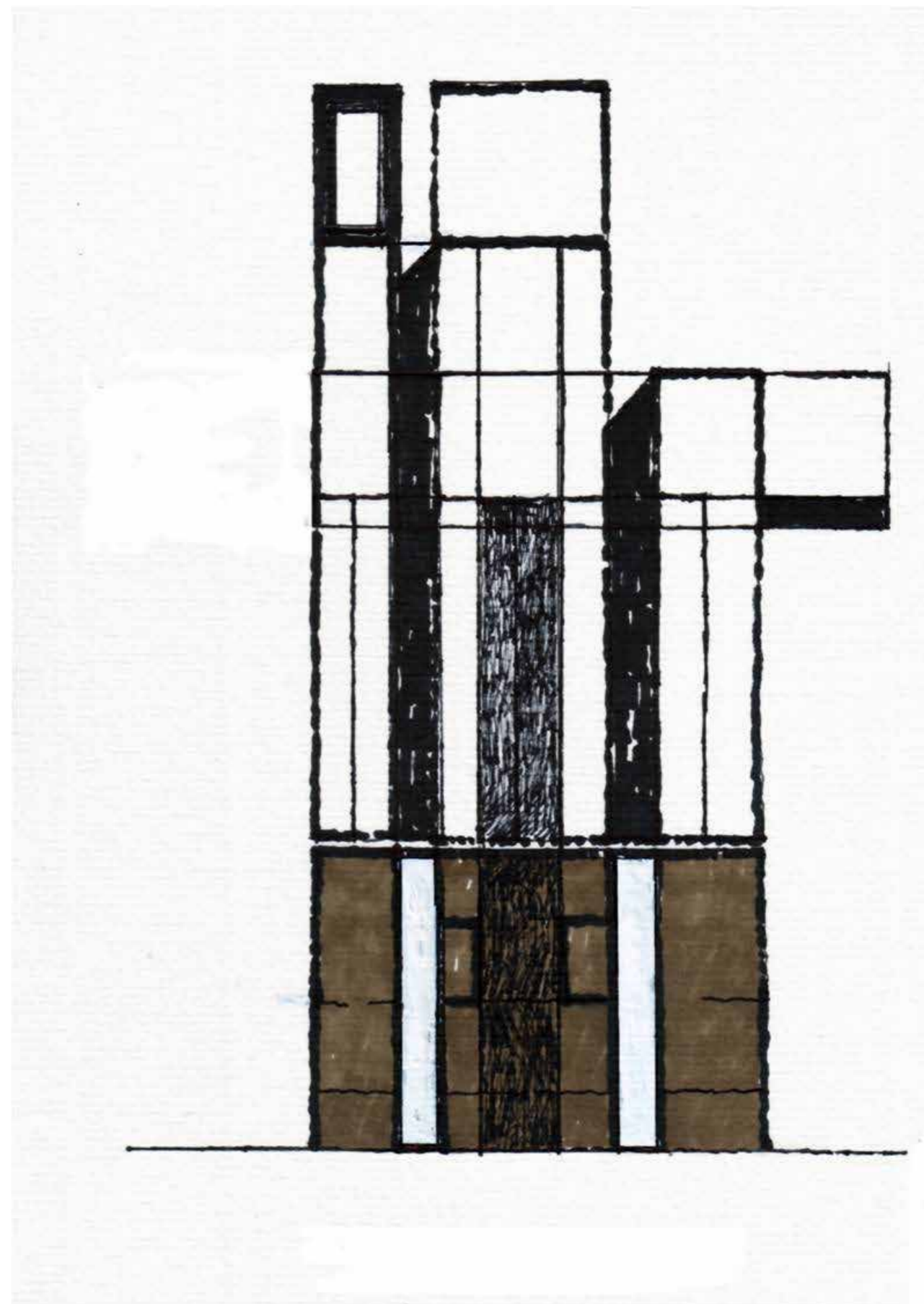


MAST BOLOGNA
Labics, 2006

SERIE DI DISEGNI DI TORRI

Mauro Marzo

Alla base del lavoro di Armando Dal Fabbro è possibile riconoscere l'indagine mirata intorno a poche questioni, lo studio approfondito di selezionati scritti di architetti e artisti della prima metà del Novecento, e l'esame dettagliato – ma sarebbe più appropriato dire la dissezione clinica – di alcune opere d'architettura ritenute magistrali. Il disegno qui pubblicato appartiene ad una serie di riflessioni sul tema della torre, compiute a partire dall'analisi di progetti di maestri: i BBPR, Costantino Dardi, El Lissitzky, John Hejduk, Mart Stam, Giuseppe Terragni, Amancio Williams, ecc.. La serie, composta di 17 elementi e realizzata nel 2014 in tecnica mista con matita, inchiostro di china e pennarelli colorati, manifesta l'attitudine a ragionare con continuità su un mondo di riferimenti impermeabile alle seduzioni del presente e, al tempo stesso, l'inclinazione ad approfondire l'analisi dei procedimenti compositivi che sovrintendono alla produzione di alcuni progettisti. I disegni di queste torri potrebbero essere letti come studi *alla maniera di*, come esercizi di variazione basati su affinità elettive. Ma forse sono anche altro. Sono indagini compiute intorno a testi avvertiti come inesauribili, scavi analitici realizzati intorno alla struttura formale di opere esemplari, dialoghi a distanza con maestri d'adozione, costruiti sul terreno dei loro stessi progetti. Denunciano, infine, una tendenza precisa: quella di appropriarsi dei nuclei figurativi di alcune opere per smontarli, manipolarli ed eventualmente tradirli nella dimensione operativa del progetto.



TORRE UNKNOWN 1
Armando Dal Fabbro, 2011

LA CONCRETEZZA DEL DISEGNO

Laura Andreini

Ad un primo sguardo il disegno di Cino Zucchi del Keski Pasila Central Tower Area a Helsinki ci appare come un quadro astratto: un intreccio di trame colorate che compongono un ordito complesso. Ad una lettura più attenta percepiamo l'idea di una facciata in cui l'intenzione dell'architetto risulta piuttosto chiara. Si tratta di uno schizzo che contraddice il concetto stesso di schizzo: ne percepiamo la velocità di esecuzione, il non finito e l'imperfetto, caratteristiche basilari di un disegno abbozzato, ma allo stesso tempo il disegno fornisce delle informazioni estremamente materiali e realistiche, grazie all'uso dei colori e degli appunti a fianco, che ci fanno immaginare e comprendere il progetto. Cino Zucchi rende il disegno lo strumento rappresentativo fondamentale del progetto architettonico; capiamo infatti il suo processo di ideazione e di comunicazione dell'architettura ed osserviamo come attraverso un disegno solo apparentemente astratto si arrivi a parlare della concretezza dell'architettura, di materiali, di colori ed effetti. I disegni architettonici non sono mai completamente realistici, ma vanno a costruire un immaginario che apparterrà poi sia agli addetti ai lavori che alla collettività.

Dai tratti del disegno di un singolo progetto si comprende, inoltre, l'architettura di Zucchi nella sua interezza, la sua libertà, il suo eclettismo e la grande duttilità, l'attenzione rivolta alle facciate che non sono soltanto un artificio visivo, ma piuttosto una superficie abitata che andrà a comporre la scena urbana.



KESKI PASILA CENTRAL TOWER AREA HELSINKI

Cino Zucchi, 2009

CAPRICCIO MODERNO

Laura Zerella

Il passaggio dal *Capriccio con edifici palladiani* di Canaletto alla *Città analoga* di Arduino Cantafora lo possiamo trovare nelle parole di Ernesto Nathan Rogers: “noi crediamo che non basti all’architetto il costruire, ma sentiamo il bisogno di dire, di esprimere, con la sintesi dell’opera nostra, oltre che la vita contingente, il pensiero e il carattere dell’epoca attuale”.

Perché se è vero che le città ideali non possono essere costruite su questa terra, è altrettanto vero che sulla tela così come sulla carta questo può invece accadere.

La Venezia di Canaletto è poeticamente astratta quanto metafisica è la *Città analoga* di Cantafora. Non più l’illusione fotografica di una Venezia palladiana, ma le architetture moderne più importanti a coesistere con la storia più o meno recente, e così da Adolf Loos ad Aldo Rossi da Ludwig Hilberseimer a Peter Behrens, Giuseppe Terragni, e poi il Pantheon, la Mole Antonelliana, la Piramide Cestia, insieme a suonare una sinfonia non armonica che trova il suo fine nell’atto stesso della rappresentazione. La città deserta di Cantafora è quella che, probabilmente, meglio di tutte è riuscita ad esprimere questo scenario di monumenti dove la presenza umana non era richiesta, dove gli oggetti stessi sono persone. Monumenti deserti che vivono all’interno di una natura morta in cui ognuno è autonomo rispetto al vicino, secondo la teoria rossiana della città fatta di parti che Cantafora intendeva esprimere. Una natura morta che aveva l’intento di ordinare, bloccandoli sul foglio, gli eventi più importanti della storia dell’architettura. La tecnica del montaggio ripresa dal Canaletto serviva qui a rappresentare una città che, secondo lo stesso autore, era la scommessa di immaginare “un avvenire che riguardava anche la propria storia”.



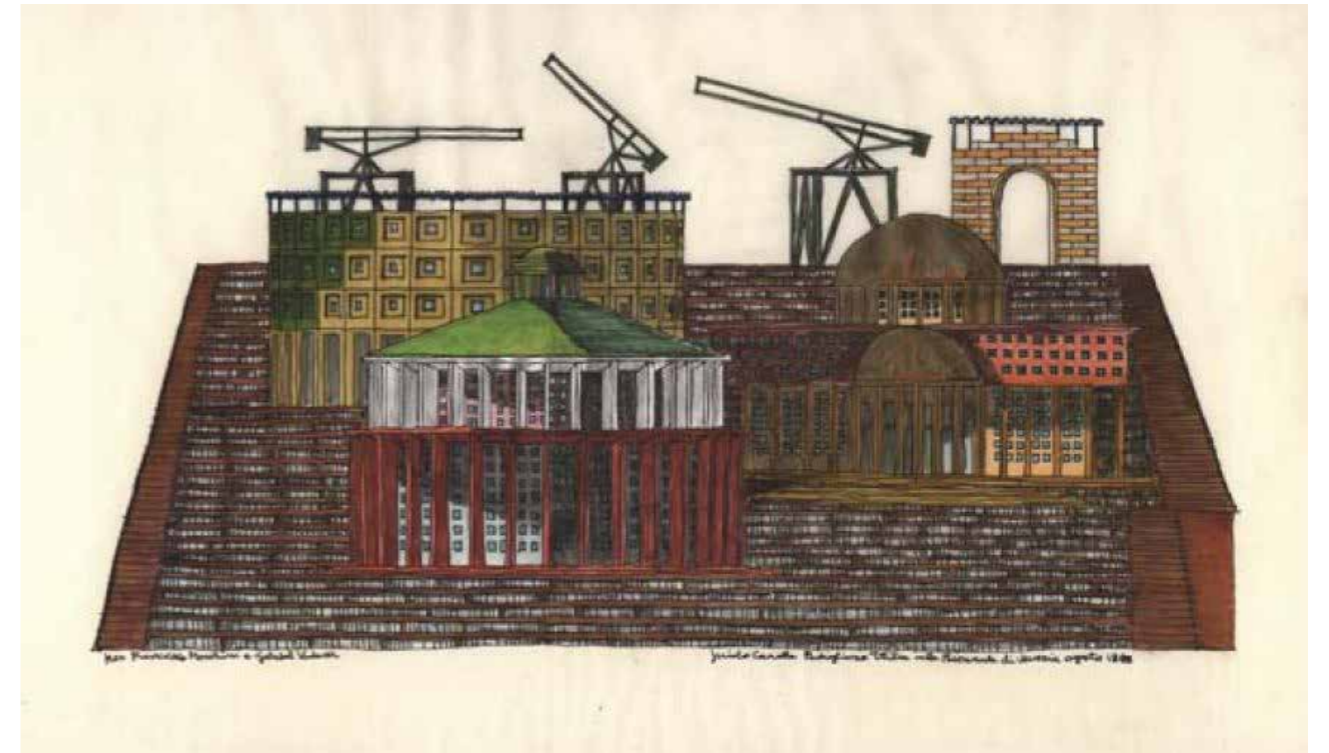
CITTÀ ANALOGA
Arduino Cantafora, 1973

CITANDO AGAMBEN

Arturo Demordi

Vedendo questo disegno di Guido Canella ho pensato all'eterna lotta moderna del buon gusto e del cattivo gusto così come ce la racconta Agamben che scrive: "Siamo qui in presenza di un fenomeno molto curioso...in cui sembra che l'arte preferisca piuttosto disporsi nel calco informe e indifferenziato del cattivo gusto che specchiarsi nel prezioso cristallo del buon gusto"¹. Una scelta questa spesso fatta da chi sa che il buon gusto, come scriveva Valéry, è fatto di mille cattivi gusti o se non altro da chi sa che il buon gusto appare solo attraverso il liquido al contrasto di quello cattivo, oppure è fatta da chi è davvero di cattivo gusto. Rimane il fatto che il cattivo gusto è spesso spiazzante: non capiamo se è frutto di innocenza o cinismo, se è manipolato o manipola, se è un appello a rigenerarsi o un cedere alla vanità salottiera per *épater le bourgeois*. Il giudizio di gusto sul kitsch è il più difficile di tutti: ecco il perché Kant, che nutriva la sua ragione di furbizia barocca, evita di parlarne.

¹Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, 1994, pag.32



PROGETTO PER IL PADIGLIONE ITALIANO AI GIARDINI DELLA BIENNALE DI VENEZIA

Guido Canella, 1988

Disegno per gentile concessione di FFMAAM

Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

LE LINEE DI COSTRUZIONE DELLA FORMA

Orsina Simona Pierini

Si tratta di un disegno a matita per una lampada, che riprende il tema del vaso presente in un quadro di Veronese, dove le pennellate del bianco danno corpo e luce al vetro.

In questo disegno il cristallo, il metallo della base, i tasselli di legno e i fili di rame, i materiali tutti non sono distinti tra loro, sono una campitura, quando c'è, o sono linee, tutte rigorosamente a matita, come in tutti i disegni di Umberto Riva. Anche nei disegni degli interni non c'è differenza tra il vecchio e il nuovo; lo spazio nuovo si confonde e fa suo l'esistente, così come la geometria costruttiva si regala alla forma della lampada.

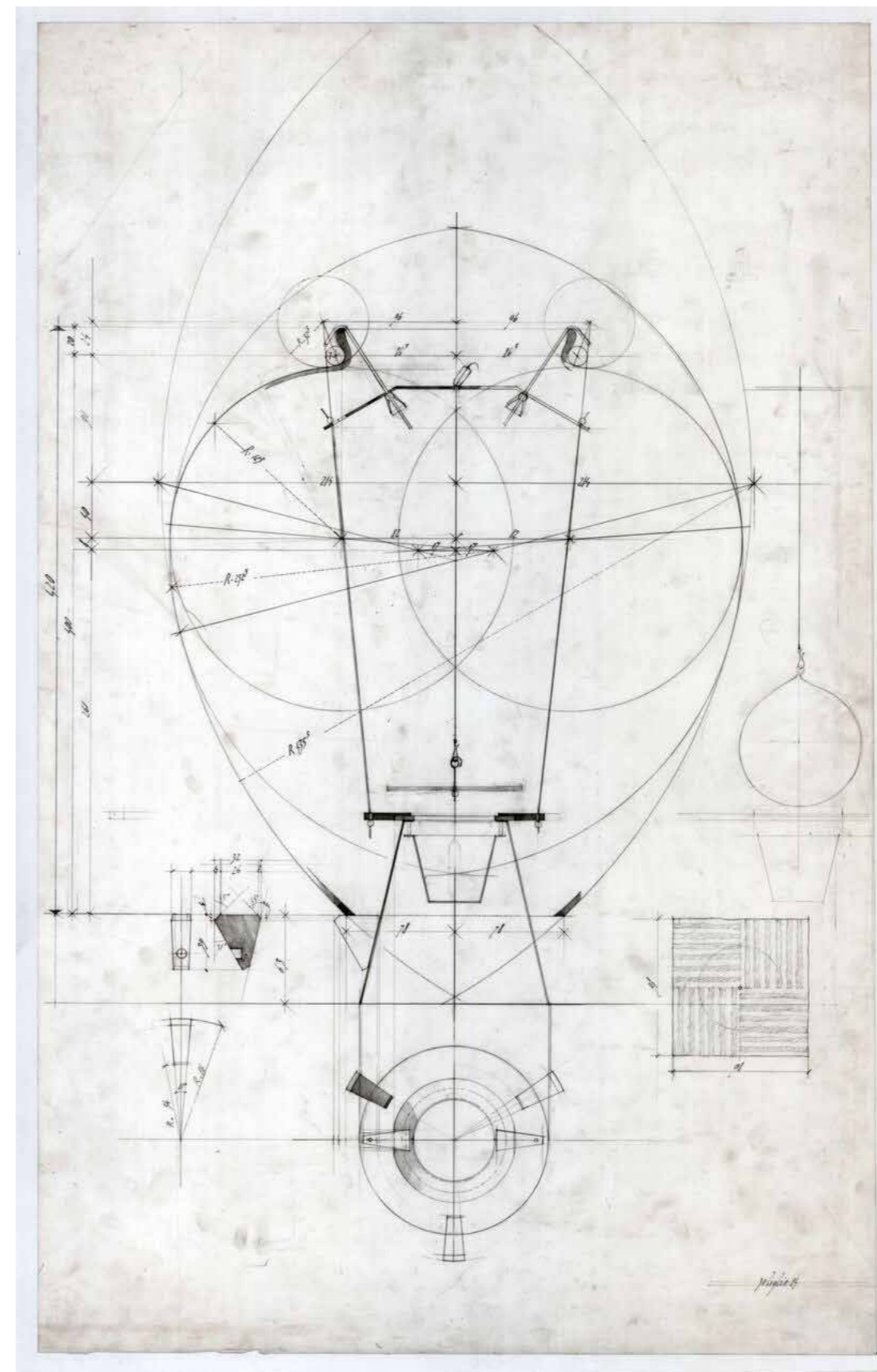
Questo disegno è l'opposto della pittura, non c'è nessuna concessione al fascino del materiale, alla sua fisicità e alla sua rotondità: le linee di costruzione e le linee del materiale coincidono, anzi, a guardar bene, il vetro scompare, si assottiglia, fino a rimanere solo negli estremi.

C'è solo ciò che serve.

Lo spessore del cristallo indicato dalla campitura solo accennata è lì per dirci con esattezza costruttiva il tipo di finitura del vetro nei suoi estremi; soffiata, arrotondata ed aperta sul bordo superiore, tagliata di netto in basso, a raccontare l'unico modo per appoggiarsi, per non restare in equilibrio come quell'anfora a cui aspira essere, da quanto ci raccontano le linee che proseguono.

Sono le linee di costruzione del disegno, della forma: le linee della lampada, quelle che delimitano il vetro e dunque lo spazio interno, si confondono, si cercano e si compensano con le altre linee e i cerchi di costruzione. Tre cerchi diversi impostano il dettaglio del bordo superiore; cerchi grandi e piccoli, raggi, gradi e misure riempiono di tratti essenziali il disegno.

La lampada troverà la sua forma solo in un disegno successivo, impostato più in alto, dove relazioni e proporzioni dei cerchi cambiano. Questo disegno resterà astratto, senza materia, testimone di una ricerca grafica della forma.



LAMPADA VERONESE

Umberto Riva, 1984

Ricordo ancora il senso del piacere, misto a sorpresa, provato nel toccare allora l'inaspettata carta porosa su cui Lotus aveva eccezionalmente deciso di stampare l'album di disegni: quel piacere condensava tutta la felicità che si poteva provare a vedere, in anni di ossessione urbana e di negazione della costruzione e del dettaglio, disegni perfetti che cercavano la forma e la sua realizzazione, il piacere della forma.



ANNUNCIAZIONE (PARTICOLARE)

Paolo Veronese, 1578

CODICE OVVIO

Antonello Marotta

“La più grande libertà nasce dal più grande rigore”
(Paul Valéry)

Negli anni Cinquanta Bruno Munari realizza la serie dei *negativi-positivi* che raccontano il suo interesse per la cultura orientale e per il simbolo femminile e maschile dello *Yin e Yang*, in cui manca lo sfondo e le figure creano un dinamismo nella percezione retinica, alla ricerca di un equilibrio di forze opposte. Il designer aveva ideato un'arte per tutti, insegnando ai bambini un uso della fantasia libera da sovrastrutture, per comunicare la dimensione del gioco. Era un modo di sollecitare una fantasia in grado di accogliere il caso, tramite azioni di composizione e scomposizione, di ritaglio, di accostamento. Il desiderio era quello di costruire una cassetta degli attrezzi per far proliferare le occasioni progettuali. A questa univa l'ironia e il paradosso nelle *macchine inutili* per addomesticare le sveglie e per annusare i fiori finti. Munari opera nella natura, cerca di comprenderne le forme organiche e regolari per rompere la rigidità della geometria funzionale e trovare un equilibrio pensando la vita come una forma che cresce, sottoposta a tensioni. Con la sperimentazione dei concavi-convessi, partendo da una rete di pianta quadrata piega questa in una forma avvolgente, verso una *funzione estetica*. Ne nasce un'arte che ricerca l'imprevisto attraverso le regole, con la partecipazione attiva dell'osservatore verso l'opera e nei libri fa passare un filo che attraversa le pagine, che è, al contempo, un filo del discorso e della immaginazione. In tutta la sua produzione lo spazio è sospeso, aperto e dinamico dove Munari, designer e artista, gioca con i suoi meccanismi mentali.



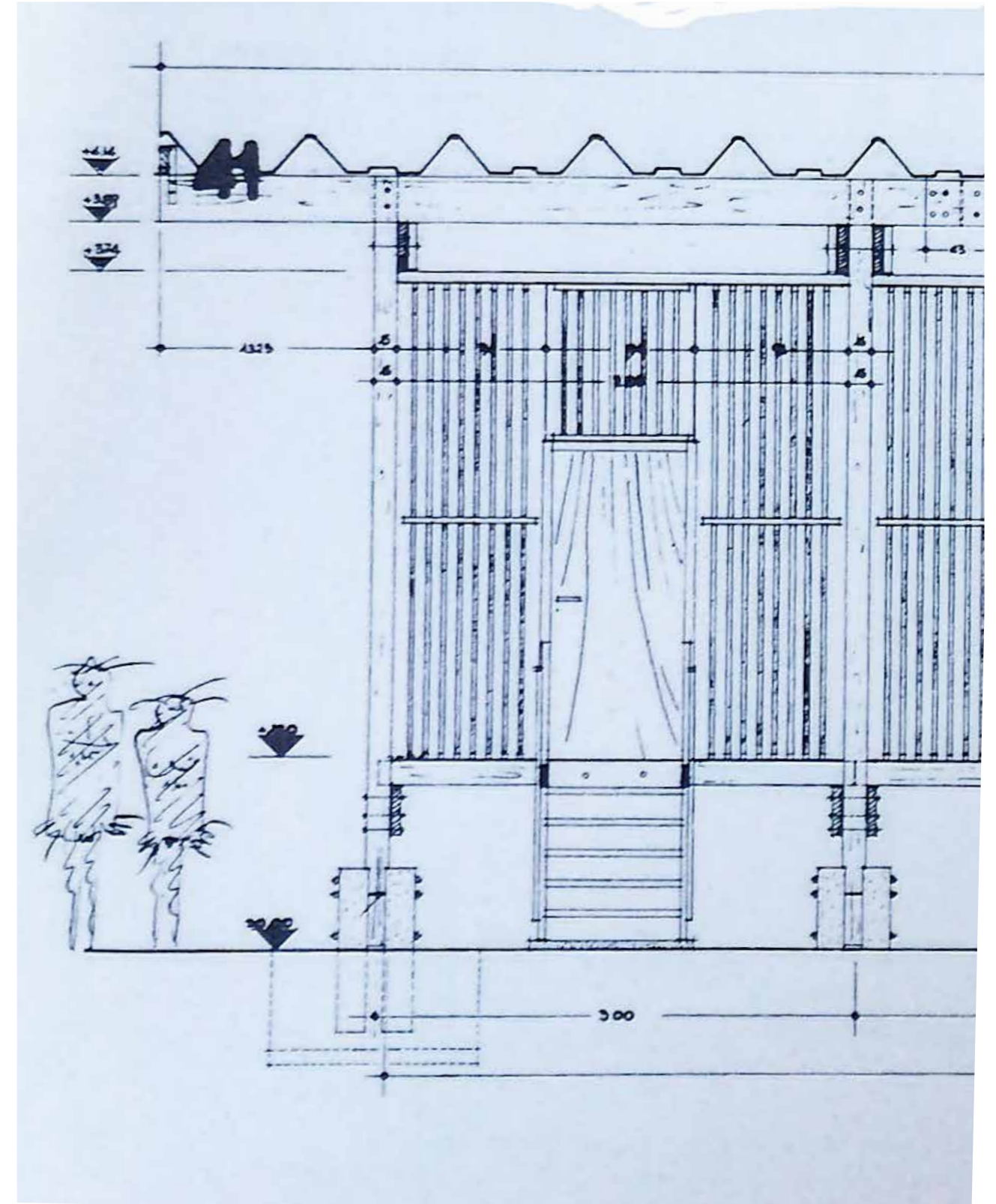
NEGATIVO-POSITIVO

Bruno Munari, 1953

ARCHITETTURA NUDA

Camillo Botticini

Belotti disegna per l'uomo, per la sua misura le sue caratteristiche fondamentali e che per questo è rappresentato come nudo con i suoi attributi sia maschili che femminili ad evidenziare come tutti siamo uguali nella nostra essenza. La nudità dell'uomo è un'esigenza di verità che si esprime nell'architettura anch'essa nuda, fatta delle sue membra, dei suoi elementi costitutivi, evidenziati e dichiarati senza infingimenti, raccontati nelle partiture, nelle giunzioni, negli attacchi al suolo, composti in un ordine classico, privo di retorica, perché visto anch'esso come ricerca dell'essenziale.



CENTRO DEI SERVIZI ALLA PESCA
GOLFO DI NICOYA, COSTARICA
Giandomenico Belotti, 1989

DISSIDIO MONTATO? DISSIDIO COMPOSTO

Lorenzo Degli Esposti

Senza incautamente addentrarmi negli equilibri tra disegnare, scrivere, insegnare, costruire, l' *Hercules Victor* è occasione per riflettere su composizione, montaggio, riduzione, copia. Cominciamo dal fondo. Copia: scorciatoia veloce, massimo risultato con il minimo sforzo, se si evita il plagio. Riduzione: indecisa tra la Tendenza e il Radical, ammantata di intenti politici sole se intesa come politically correct. Montaggio e composizione: qua si apre una diatriba che affonda alcune radici nella pagine della rivista ARC, dove montaggio e composizione sono stati affrontati. Quelle pagine riflettevano, appunto, diversi atteggiamenti, forsanche credi: nella propensione per la composizione come fiducia nella stabilità del passato e nell'autonomia disciplinare; nella propensione per il montaggio come sguardo sul futuro in seguito all'esempio delle trans-disciplinarietà avanguardistiche. È curioso che, oggi, Scelsi proponga eleganti accostamenti, mentre io sostenga invece la composizione, in una nostra timida contestazione generazionale. Tutto ciò è in ogni caso indice di un clima diverso, che questo numero di *Viceversa* sul disegno italiano sembra voler consolidare. Il fotomontaggio *Hercules Victor* di Scelsi elabora materiale proveniente da un suo progetto autografo e dal quadro *L'enigma dell'oracolo* di Giorgio De Chirico, che a sua volta rielaborava materiale dell'*Ulisse e Calipso* di Arnold Böcklin, che ancora rielaborava materiale del Monaco in riva al mare di Caspar David Friedrich. Questa catena di analogie potrebbe continuare, svelando un'affinità tra le tecniche di composizione e quelle di montaggio. Entrambe si riferiscono ad un lavoro su precedenti materiali, come del resto la riduzione e la copia: il tempo lungo necessario alle pratiche di montaggio e di composizione le accomuna, anche nella costruzione di una genealogia, distinguendole dalla riduzione e dalla copia. Intenti ed esiti continuano a dividerle: per il montaggio, l'affondare nella storia per ratificare un'autorevolezza, mediante analogie; per la composizione, il disfare una storia per sabotare un'autorità, e al contempo vedere cosa resiste. Tra le parole e le cose si muovono diversi modi di guardare al reale e quindi al futuro.



HERCULES VICTOR
Valter Scelsi, 2012

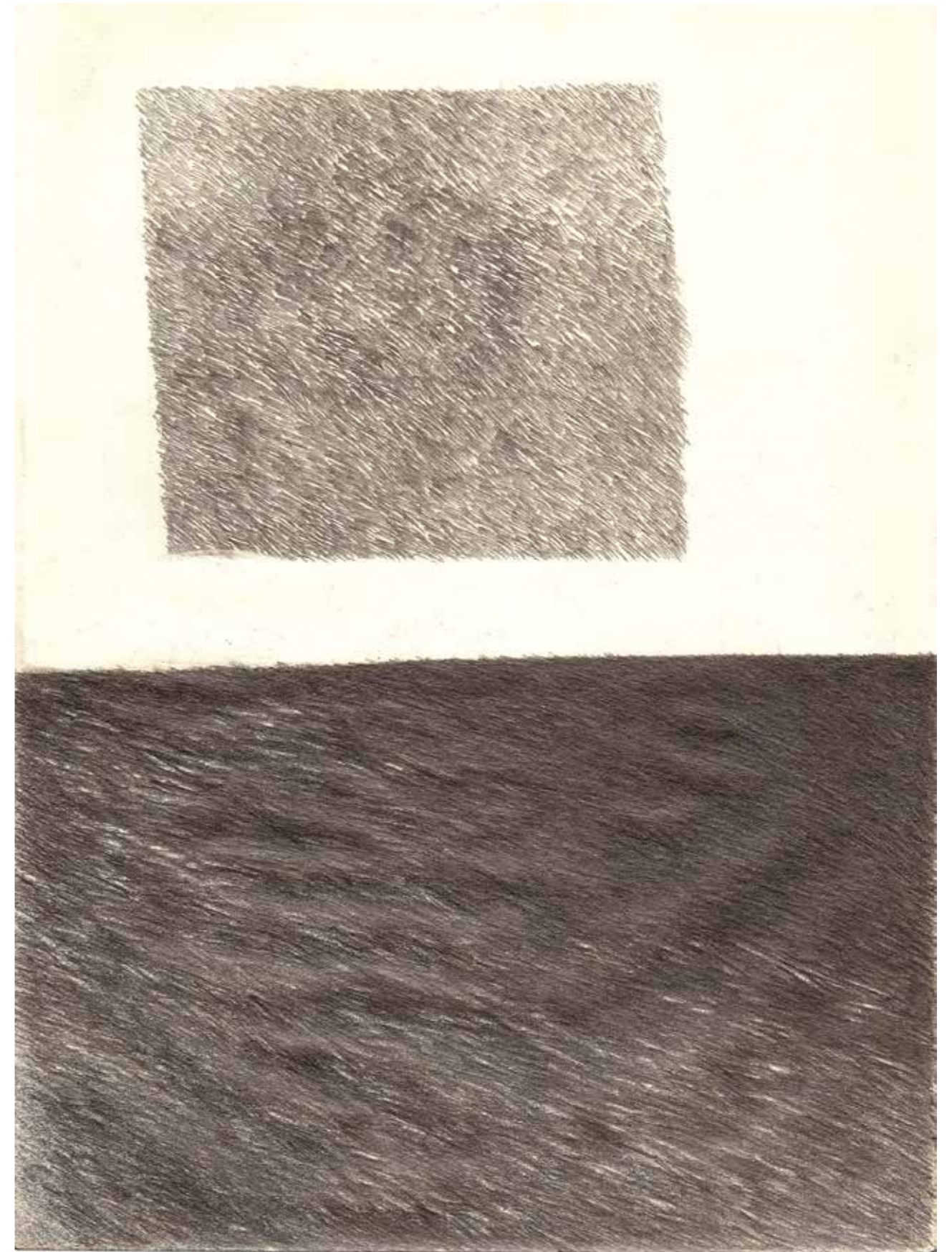
APPUNTI CARTOGRAFICI

Sara Marini

C'è un territorio tra la tecnica e la visione, tra la precisione della linea e la profondità della materia, in questo territorio si muovono e trovano corpo i disegni di Piotr Barbarewicz. Saldamente antichi e avventatamente in continua attesa, questi sprofondamenti del segno sulla carta costruiscono cartografie: le coordinate sono certe e al contempo circoscrivono spazi dell'exasperazione. Non si tratta solo di un territorio frequentato perché operante in una mai interrotta autocritica, in un fissare per dilatare, in un delineare per sconfinare. Qui l'architettura ritrova la forza dell'ingranaggio di leonardesca memoria e l'anelito continuo a ciò che non è stato e che può sedimentarsi nel foglio, forandolo.

La carta è assediata dal segno, costretta a farsi terra e a disegnare tempi in successione, è snaturata: non accoglie fissità, ma allucinazioni possibili, trasfigurazioni tra vecchi testamenti e nuove pastorali. Qui l'oggetto è la promessa, lo spazio promesso, costruito con meccanismi arcaici, incasellato in polittici, convogliato in giochi ipnotici. La promessa è data come tale: si anela al suo concretizzarsi, con la certezza che, se ciò avverrà, la sua narcisistica tensione verrà meno e questo detterà ulteriori spostamenti per non perdere quella tensione certo maliarda, ma anche unica possibile: è l'incedere dell'architettura.

L'autore trascina l'osservatore in un gioco fatto di zone alterate e macchine evocate: questo spaesamento salda l'informe con il rigore del dizionario, alla Bataille. L'unico modo per uscire dal gioco è l'immersione nello spessore del foglio alla ricerca di una risoluzione, della prosecuzione, dei segni che saldano i diversi appunti cartografici. Bergman avrebbe potuto costruire sul coinvolgimento disegnato da questi spazi un'ulteriore sfida a scacchi. Nella profondità dimensionale e temporale è insediata la capacità del continuo rilancio di questa ricerca; la specchiatura tra autore e osservatore altera i confini della responsabilità: non è dato sapere chi muoverà la regina.



LO SPAZIO PROMESSO. CITTÀ NUOVA
(ROTORELIEF A 90 GRADI ANTIORARIO)

Piotr Barbarewicz, 1991

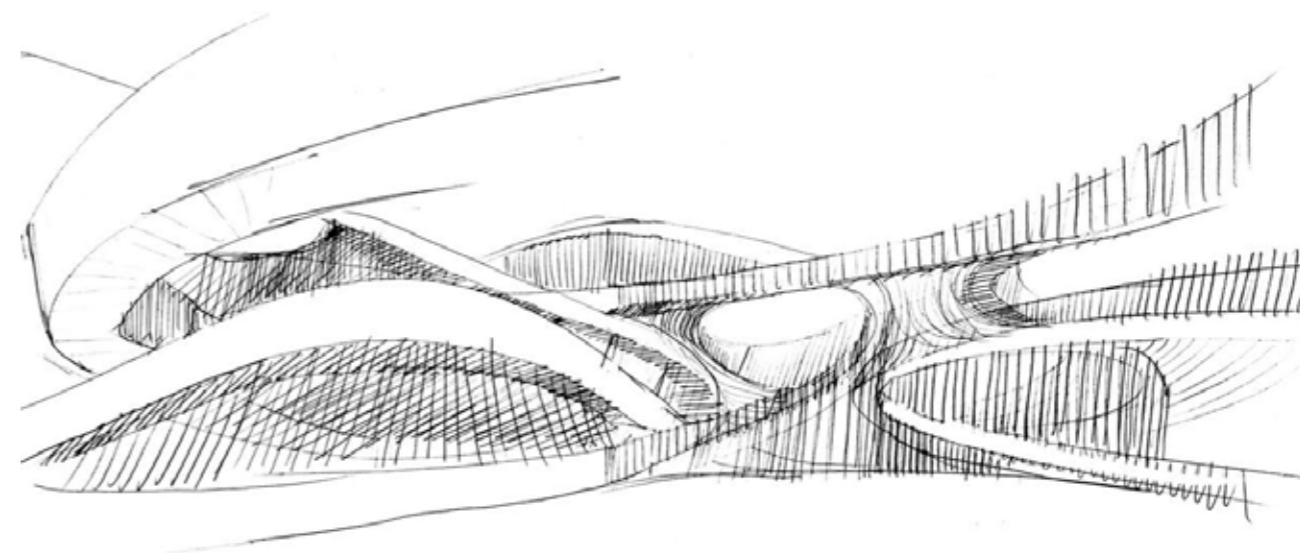
VEMA AVVILUPPATA

Antonio Lavarello

In occasione della *Biennale di Venezia* del 2006, Franco Purini, curatore del Padiglione Italia, invita venti progettisti tra i trenta e i quarant'anni a progettare le varie parti di cui si compone Vema, una città di nuova fondazione teoricamente collocata in prossimità dell'incrocio dei corridoi ferroviari Lisbona-Kiev e Berlino-Palermo, tra Verona e Mantova. Ad Elasticospa viene assegnato il progetto del plesso scolastico, a cui il disegno di Stefano Pujatti qui presentato si riferisce.

Sul fondo bianco si inseguono linee sinuose; rapidi tratteggi campiscono con densità variabile gli spazi generati dalle curve, suggerendo ombre e tessiture. Il tratto sbrigativo e le forme fluide danno l'impressione che Pujatti stesse sporcando il foglio per schiarire le idee e *liberare* la mente.

Eppure, se questo disegno ha a che fare con la *libertà*, non si tratta soltanto di un anelito istintivo verso una condizione mentale, ma di una reazione alle condizioni al contorno entro cui la scuola di Vema si inserisce. Non sono i confini stretti ma pur sempre negoziabili, duri ma potenzialmente aggirabili, che la realtà impone ad ogni progetto. Su quel terreno Elasticospa ha dimostrato di muoversi con agilità, tra il cinismo e il compromesso, la resistenza e il pragmatismo, la testardaggine e l'astuzia. A Vema Pujatti si trova prigioniero di limitazioni più subdole, benché apparentemente più labili: vincoli astratti, accademici, un po' cervellotici. Lo schizzo, ancora indeciso tra l'astrazione e una rappresentazione prospettica che mostri la qualità specifica dello spazio urbano, pare quindi denunciare una forma di insofferenza. Non è un tentativo di evasione fine a sé stesso: appena la pratica liberatoria del disegno consente di guadagnare uno spazio di manovra, l'insofferenza diventa atto critico. Come suggerisce il sarcasmo del titolo (*Le vie della speculazione sono infinite*), il progetto è una presa di posizione, attuata con i mezzi dell'ironia, rispetto sia ai rapporti economici entro cui si sviluppano le metropoli contemporanee, che alla soluzione nobile e velleitaria proposta da Vema: è quella "mossa di judo" che spesso affiora nei discorsi di Pujatti.

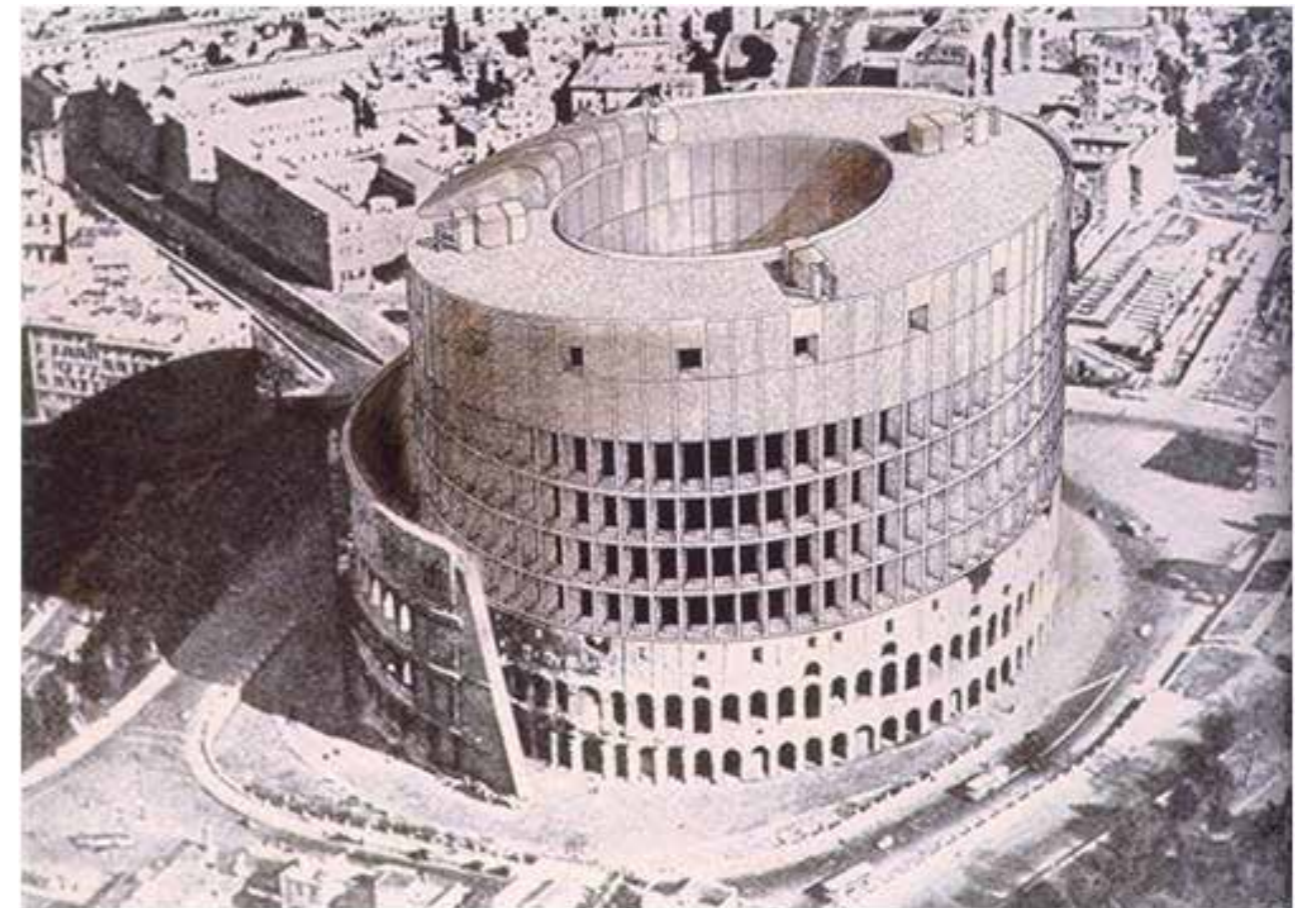


LE VIE DELLA SPECULAZIONE SONO INFINITE
SCUOLA PER LA CITTÀ DI VEMA
Elasticospa, 2006

COLOSSEI

Francesco Garofalo

È un modo di guardare l'archeologia quello di Superstudio a cui associerei, anche se non c'entra niente, l'albergo di Giuseppe Perugini in prossimità proprio del Colosseo e poi la strategia più sottile di Carlo Aymonino del suo progetto per la ricostruzione della statua del Colosso. Ciascun disegno ha una sua divergenza, ma a ciascuno spetta un compito: elitario quello di Superstudio, professionale quello di Perugini, di nicchia quello di Aymonino. A Superstudio, che ci vuole dire "basta riprender l'opera", ad Aymonino che dice "relazioniamo i monumenti che esistono", a Perugini che "fa finta di non doversi spiegare". Dietro queste strategie ci sono differenze abissali: possibile che la memoria se li sia portati via?



AMPLIAMENTO COLOSSEO

Superstudio, 1969

Disegno per gentile concessione di FFMAAM

Fondo Francesco Moschini A.A.M. Architettura Arte Moderna (www.ffmaam.it)

COLOSSO

Carlo Aymonino, 1982-84

Disegno di proprietà dell'Archivio Accademia di San Luca, Progetto del Colosso

IL TRADIMENTO DELLE PAROLE SCRITTE

Carmelo Baglivo

Dopo la fine degli anni ruggenti delle *archistar* abbiamo bisogno di calma e tempo per riflettere. Premetto che, non essendo uno studioso o un critico, ho curato questo numero attraverso lo sguardo del progettista e di colui il quale disegna architettura. Il progettista è, per assurdo, più libero da vincoli, soprattutto più libero dalle logiche di schieramento accademiche. Il progettista è fazioso e può ancora divincolarsi dalle catene della storia e della disciplina, oppure accettarle criticamente, forte della sua indipendenza e cosciente di essere una figura di mezzo tra il pensiero e l'azione, tra la teoria e la pratica, tra l'utopia e la realtà. Da progettista e disegnatore ho sempre creduto nell'importanza del disegno come strumento di crescita professionale e come qualcosa di intimamente legato alla pratica. Per questo mi è sempre stata incomprensibile la divisione tra disegno slegato dalla costruzione che possiamo definire teorico, e quello legato alla costruzione, che possiamo definire tecnico. Per un autore ogni disegno contiene sia tecnica che teoria. Il disegno tecnico è la rappresentazione dinamica del progetto, come tale ed è codificabile, scambiabile e modificabile, mentre quello teorico è la rappresentazione di un'idea e come tale è statico in quanto deve rappresentare quell'idea in quel momento attraverso la forma. Il disegno tecnico descrive, dunque, un processo e ad esso appartiene, mentre il disegno teorico si pone agli estremi di questo processo: esso rappresenta il momento di partenza e quello di arrivo. Noi architetti, come anche i critici, abbiamo bisogno di codificare e classificare, individuando una scena teorica in cui collocare il disegno. Così facendo estrapoliamo il disegno dal contesto così che esso possa acquistare una propria autonomia semantica. Se invece i disegni sono letti da artisti o dai critici d'arte, essi attivano reazioni unicamente legate alla loro forma ed alla loro forza espressiva. L'architettura chiede sempre un rapporto con la storia o con il contesto culturale, mentre l'arte è meno interessata a ciò. Per gli architetti ci deve sempre essere un perché e la risposta a questo perché non può che essere a posteriori, perché se fosse contemporanea inevitabilmente non potrà che essere tendenzio-

sa. Ecco così che il disegno diventa uno strumento a uso e consumo del testo, dove il rapporto tra i due non è mai in equilibrio. Il testo mistifica, classifica e determina un alone ideologico che spesso esclude piuttosto che includere. A questo punto il disegno perde la sua purezza, il suo essere immediato e diretto, per diventare un elaborato strumentalizzato dal testo che lo costringe in una immagine e infine in una icona, mentre il disegno non ha bisogno del testo, in quanto è libero e autonomo, ricco di significati e relazioni. Paradossalmente, adesso che il disegno è un'icona, va bene per qualsiasi testo e non esiste più una relazione diretta tra i due: ognuno diventa strumentale all'altro. Un giorno Purini, vedendo il mio libro, mi disse che non era interessato al testo o almeno prima voleva capire i disegni, scendere nella profondità dei loro significati.

Negli anni '90 la prima "rivolta" all'architettura postmoderna venne dal disegno. Quell'architettura, che aveva fatto del disegno il proprio baluardo, era attaccata proprio sul suo campo. Cominciarono allora a comparire disegni di oggetti decostruiti e rappresentati da punti di vista estremi. Ricordo l'eccitazione nel vedere quei disegni, la loro bellezza e forza in cui predominava il frammento, un frammento non più preso dalla storia, ma dal corpo stesso dell'architettura. Attraverso il disegno si smontava l'apparato teorico postmoderno, partendo da nuovi codici espressivi e grafici. Era la fine dello stile, della tipologia e della facciata. Negli studi di architettura si buttavano le matite colorate per fare i collage. Il motto era: "basta a disegnare facciate!" e le fonti d'ispirazione per i progetti si cercavano fuori dalla disciplina: nella geografia, nella chimica, nel cosmo e nel microcosmo. Finiva così l'epoca dell'oggetto architettonico posto sul basamento, per iniziare quella della sezione continua tra architettura e paesaggio.

Come definire quei disegni? Sicuramente non come disegni teorici, ciò sarebbe riduttivo, poiché avevano già in loro stessi le potenzialità della costruzione, dopotutto quelle architetture sono state realizzate. Allora guai a chi, ideologicamente, vede il disegno unicamente come una produzione per i musei, come una rappresentazione del superego dell'architetto o come oggetto autonomo. Il disegno deve essere una libera espressione e la sua autonomia è la sua forza e non la sua debolezza. Credo che sia

giunto il momento di chiuderla con quell'ostracismo verso il disegno che ha portato a dare un'accezione negativa all'architettura disegnata, in quanto la nozione stessa di architettura disegnata perde di senso. Il disegno è architettura. Alcune critiche possono essere mosse sul fatto che alcuni disegni di architettura nascono con l'obiettivo di essere oggetti da museo, come pura rappresentazione di una tendenza o moda ma, mi chiedo, quanta architettura non lo è? Questo è un fatto comune in tutte le forme espressive, dove dai padri nascono tanti figli che lavorano "alla maniera di". È indubbio che ogni corrente architettonica abbia scelto o privilegiato alcune forme di rappresentazione. L'architettura sceglie il modo di essere rappresentata. Oggi l'immagine foto-realista del progetto di architettura è la rappresentazione perfetta di un certo modello economico e sociale e di un tipo di committenza. Queste immagini, pur avendo avuto il merito di introdurre e rendere appetibile certa architettura, allo stesso tempo hanno tolto alla rappresentazione architettonica la parte più intima; hanno tolto la possibilità di usare il disegno come uno strumento critico, pronto a mettere in crisi la realtà. L'immagine foto-realista è allineata a una rappresentazione di una società positiva e in continuo sviluppo, senza crisi, senza complessità e dubbi. Rappresenta la *superarchitettura* del *superarchitetto* che può risolvere tutto: l'immagine rassicurante che mostra un mondo senza conflitti. In questo contesto l'architetto è colui che spesso gestisce e compone immagini e non architettura, immagini dove il fare architettura si riduce all'organizzare spazi secondo il miglior sfruttamento possibile e renderli vivibili attraverso un nutrito equipaggiamento impiantistico. L'architettura viene così scippata all'architetto per essere consegnata ai tecnici e l'architettura viene compressa nell'esiguo spazio della facciata. Non ci rimane allora che popolare queste immagini di omini tutti uguali, intenti a godere di quegli spazi, omini che popolano gli hard disk dei giovani architetti e che ritroviamo uguali a loro stessi in tutti gli studi di architettura di tutto il mondo. Da progettista e disegnatore rivendico la forza del disegno come strumento della progettazione, e non solo della rappresentazione, anzi vedo nel disegno proprio il mezzo per uscire dal mondo sempre più caotico e globale dell'immagine. Ricordo che a una mostra incontrai Anselmi davanti ad un suo disegno, timidamente lo salutai e ci scambiammo qualche battuta, ricordo che mi disse che per lui era impossibile fare un disegno senza che questo non fosse un progetto. Il disegno di un'architettura è sempre un progetto.

VICEVERSA



Distribuito da

OII+

ISSN 2421-2687